

MANUEL MUJICA LAINEZ. UN NOVELISTA EN EL MUSEO DEL PRADO O EL ALEGATO DE UNA POÉTICA

Manuel Mujica Lainez. *Un novelista en El Museo del Prado: A Poetics statement*

Lourdes Blanco Fresnadillo

Doctora en Filología (España)

Un novelista en el Museo del Prado, la última novela de Manuel Mujica Lainez, publicada en 1984, puede ser interpretada como el legado literario del narrador argentino que condensa una Poética esencial: el diseño de una fábula que encuentra en el Arte su fuente de inspiración, un ámbito que nutre la fantasía del artista y custodia desde el origen el código de la melancolía, el temperamento sublime y superior del genio creador. Desde este trasfondo iconológico se ha de atender a la disposición iconográfica, que reasumiría los principios del «arte de la memoria», base de la construcción de los «emblemas en acción» que vemos desfilar a lo largo de estos doce cuentos. Esta obra, por tanto, requiere de un compromiso de lectura por parte del lector que transite desde la imagen a la palabra, comprometiendo ambos campos, indispensable para acercarse a la construcción de las llamadas «novelas históricas de tema europeo», esto es *Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto* y *El escarabajo*. Finalmente, ha de considerarse que esta propuesta de lectura reasumiría el legado del Romanticismo y del modernismo, extendiéndose hasta las lecciones de crítica literaria que Eugenio d'Ors había conformado en las *Tres horas en el Museo del Prado*.

Palabras clave

Poética, iconografía, melancolía, literatura, pintura

Un novelista en el Museo del Prado, the latest novel by Manuel Mujica Lainez (1984), can be pictured as the literary legacy of the argentinian narrator. A legacy that condenses an essential Poetics: the design of a fable that finds in Art its source of inspiration, a field that feeds the fantasy of the artist and custodies the code of melancholy from the beginning, the sublime temperament of the creative genius. From this iconological background, attention must be paid to the iconographic disposition, which would resume the principles of the "art of memory", basis of the construction of the "emblems in action" we can see parading along these stories. This work, therefore, requires an active reading role, moving from the image to the word, compromising both fields, essential to approach the construction of the so-called "historical novels of European matter": *Bomarzo*, *El unicornio*, *El laberinto* and *El escarabajo*. We must, therefore, consider that this reading approach would resume the legacy of Romanticism and Modernism, extending itself to the literary criticism lessons that Eugenio d'Ors once forged in his *Tres horas en el Museo del Prado*.

Keywords

Poetics, iconographie, melancholy, literature, painting

Un *novelista en el Museo del Prado* (1984) podría ser considerada como testamento literario de Manuel Mujica Lainez, una colección de cuentos conformadores de una Poética que iluminaría la construcción de obras cronológicamente precedentes, particularmente las novelas históricas de tema europeo, como son *Bomarzo* (1962), *El unicornio* (1965), *El laberinto* (1974) y *El escarabajo* (1982). Si en la primera el escritor argentino acudía a los pinceles de Lorenzo Lotto, al *Retrato de un gentilhomme en su estudio* para dotar de un rostro a su duque de Bomarzo, si recuperaba los trazos de las ilustraciones de los hermanos Limbourg en *El libro de horas del duque de Berry* para dar forma a su particular narradora, a Melusina en *El unicornio*, rescataba de su memoria al niño que portaba el hachón en *El entierro del conde Orgaz* del Greco para volver a la vida a Ginés de Silva en *El laberinto*, o reconocía en el *Retrato del conde Robert de Montesquiou-Fézensac* de Antonio de la Gándara a su memorioso escarabajo, resulta pertinente que *Un novelista en el Museo del Prado* sea analizada con particular atención, toda vez que sorprendemos al escritor en el mágico instante de la creación literaria¹. A lo largo de estos doce cuentos, nuestro escritor se ubica detrás de un novelista narrador para asistir, en la soledad de las salas del palacio de Juan de Villanueva, en ese ámbito del gran Arte que es el Museo del Prado, a la fabulación alegórica protagonizada por las criaturas provenientes de los lienzos que allí se exponen, un espacio donde el tiempo queda abolido y que abre la puerta de acceso a la eternidad, que ya subyacía como obsesionante deseo en el caso del duque, condena para el hada o elemento consustancial a la naturaleza artística de los narradores de *El laberinto* o *El escarabajo*.

La crítica ha señalado insistentemente que el personaje del frívolo «Manucho» desplazó durante mucho tiempo al cronista de arte, gran lector y minucioso investigador que fue Manuel Mujica Lainez; el caudal histórico, artístico y literario que se vislumbra en sus novelas así lo atestigua. Situándonos en el ámbito de su formación artística, la lectura de su biografía nos permite enfatizar sus iniciales años de estudiante en las visitas al Museo del Louvre acompañado de su hermano y su madre, durante los dos años que vivió en París, o la infancia en Buenos Aires, cuando sus inquietudes lo conducían

¹Las páginas del presente artículo pretenden ser una revisión y puesta al día de la propuesta de lectura, fruto de la investigación llevada a cabo para mi tesis doctoral, leídas años atrás en la Universidad de Málaga, cuyos resultados ya conocieron una primera revisión que se publica en Blanco Fresnadillo, Lourdes (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

a perderse entre las creaciones del Museo Nacional de Bellas Artes². Desde el año 1949, viaja por Europa enviando las crónicas de arte para el periódico *La Nación*, publicadas bajo el título *Placeres y fatigas de los viajes*, escritos que evidencian cómo el contacto con los tesoros artísticos alimenta y nutre la fantasía. Su actividad literaria siempre se compaginó con la vinculación al Arte, como venimos insistiendo, y ello queda avalado por su nombramiento como funcionario del Museo Nacional de Arte Decorativo o su reconocimiento como miembro de la Academia Argentina de Bellas Artes. El mismo autor admite que allí, en la soledad del museo, se inspiraba «como otro Alí Babá en la fosforescencia de la gruta [...] aquí nacieron algunas de mis novelas. Aquí se gestaron, sin que yo me percatase, las que compuse después. Aquí se insinuaron, acaso, los símbolos del Renacimiento y la Edad Media que depositaron sus fantásticas semillas en mi corazón y que florecieron luego, hijos de la nostalgia, en las páginas de mis libros *Bomarzo* y *El unicornio* [...] en el museo forjé novelas y cuentos»³. Ya desde *El unicornio*, el hada Melusina orienta al lector atento sobre las directrices implícitas en los episodios fantásticos:

Me gustan los símbolos y más los oscuros y arduos de descifrar. También yo soy medieval hasta la punta de las uñas, y me he movido en un dédalo místico y trovadoresco de emblemas pintados, de bordadas divisas, de alusiones enigmáticas en las que la heráldica se enlaza con la alquimia [...]. Me gustó, entiéndase bien, estética y filosóficamente, como se estima una obra de arte. Del punto de vista personal de los sentimientos, no necesito aclarar que esa vasta metáfora me sumió en la más negra melancolía. (Mujica Lainez, M.: *El unicornio*, 380).

Como el mismo autor ha reconocido, las creaciones literarias de Mujica Lainez tienen una génesis netamente artística, un origen localizado en la contemplación del Arte que se convierte en material simbólico al servicio de unas interpretaciones precisas, la expresión «de la más negra melancolía», la tristeza del artista, que reclama del lector el conocimiento de un código que transite desde la imagen a la palabra, campos aunados en los «emblemas pintados», lanzados a una nueva vida artística en la narrativa del argentino.

Pero si la pintura ofrecía al escritor un material versátil para la creación de la fábula, será en *Glosas castellanas* donde aflore el hermanamiento de lo plástico y lo literario como fuentes de inspiración. Manuel Mujica Lainez sitúa en esta novela a Miguel de Cervantes junto al Greco, reconociendo implícitamente el magisterio de estas dos disciplinas. Ya en la obra cervantina *Los trabajos de Persiles y*

Sigismunda se apreciaba el dominio del *ut pictura poesis* horaciano en la presencia de lo pictórico⁴; no obstante, será la factura neomodernista asumiendo el Romanticismo la que nos conduzca a dos modelos literarios fundamentales en relación a esta cuestión: Rubén Darío y, tras él, el maestro, Victor Hugo. La lectura detenida del «Álbum porteño» y el «Álbum santiagués», publicados en *Azul*, así lo demuestra. El poeta Ricardo deambulaba por la ciudad buscando cuadros o imágenes que alimenten su imaginación, la inspiración en suma, una lección ejemplar para la creación de ese otro novelista que, amparado en la oscuridad del palacio de Juan de Villanueva, rescata de los lienzos los rostros protagonistas de las distintas aventuras. Pero el modernismo, con su teoría de la «fusión de las artes», también incorporaba el caudal que el Romanticismo y su vigencia de lo pictórico habían depositado en torno a esta cuestión. Victor Hugo en el *Manifiesto romántico*, en el prólogo a *Cromwell*, establece: «La poesía tiene tres edades, [...] la oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la Historia, el drama pinta la vida [...]. La sociedad comienza cantando lo que sueña, cuenta después lo que hace y, en fin, se pone a pintar lo que piensa»⁵. En el *Manifiesto romántico* asistíamos al asentamiento de una Poética que reclamaba la pintura como fuente generadora de imágenes literarias y que reconocía su modelo literario en Shakespeare: «Quien dice poeta dice al mismo tiempo historiador y filósofo [...]. También Shakespeare es este hombre triple. Es, además, el pintor, ¡y qué pintor!, el pintor colosal. El poeta, en efecto, hace algo más que contar, muestra»⁶. La cita de Victor Hugo que introduce la publicación de *El unicornio* revela explícitamente el tributo al maestro, así como el asentamiento de uno de los axiomas fundamentales de la Poética del narrador argentino, *cachèe en tout ce que je vois*; escondida detrás de la mirada del

⁴Para una lectura más detallada, véase Blanco Fresnadillo, L.: *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, op. cit., pp. 43-49. Ya allí reivindicábamos la presencia del legado clásico del horacianismo en cuanto a la vigencia de lo plástico para la narrativa de Manuel Mujica. Esta línea interpretativa es consonante con la establecida por González Castro, F., en su artículo «Pintura y literatura. Funciones de la representación pictórica en la trama novelesca», en *Actas XVI Congreso AIH* (Centro Virtual Cervantes). Aquí atiende a la funcionalidad de lo pictórico en *Un novelista en el Museo del Prado* asimilada al concepto griego de «écfrasis» entendida como modo de expresión que consiste en «representar verbalmente un objeto artístico de una forma vívida, emotiva y detallada» (p. 1).

⁵Cf. Hugo, V. (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península, p. 42.

⁶Cf. Hugo, V.: *Manifiesto romántico*, op. cit., p. 102. En cuanto a las vinculaciones entre Manuel Mujica Lainez y Shakespeare, debemos destacar la labor de traducción de Mujica de los *Sonetos* de Shakespeare (cf. Shakespeare, W. (2000): *Sonetos*, traducción de Manuel Mujica Lainez. Madrid: Visor).

ejercitado crítico de arte subyace la génesis de sus criaturas literarias, como el propio autor revela al aconsejar al lector desde las páginas de *El escarabajo* «[...] que quien aspire a entenderme vaya allí o busque en un libro la figura»⁷.

Sin embargo, para auxilio en la creación de sus figuras, nuestro escritor también contaba con las lecciones expuestas por Eugenio d'Ors en sus *Tres horas en el Museo del Prado*⁸, publicada en 1923 de manera unitaria, si bien ya había visto la luz en las páginas de diversos periódicos de Cataluña. Esta obra era bien conocida por Mujica Lainez y a ella nos remite a través de las palabras de su duque en *Bomarzo*:

He tropezado no recuerdo dónde con una frase de Eugenio d'Ors quien, refiriéndose al Renacimiento, declara que fue un tiempo de neta vocación aristocrática, y señala que cualquier artesano, orfebre, forjador o imprentero, no descansaba hasta obtener, de las autoridades de su gremio, certificados de nobleza. (Mujica Lainez, *Bomarzo*: 26).



Figura 1. Adán y Eva (1507), Alberto Durero. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

⁷Cf. Mujica Lainez, M.: *El escarabajo*, op. cit., p. 167. En el capítulo de «Los dormidos, los ángeles y los otros» desvelan las fuentes de Sandro Botticelli para la creación de sus ángeles.

⁸Cf. D'Ors, E. (1989): *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético seguido de los avisos al visitante de las exposiciones de pintura*. Madrid: Tecnos.

El crítico catalán defiende en estos ensayos una determinada manera de *mirar* las obras de Arte, más allá de escuelas y cronologías, diferenciando entre *Clasicismo* y *Barroco*, entre «formas que se apoyan» y «formas que vuelan», una libertad artística y estética que sirve de modelo al narrador argentino para construir su particular edificio de la memoria, dominado por la melancolía del artista. que proyec-



Figura 2. Melancolía I (1517), Alberto Durero. Grabado. Biblioteca Nacional de París. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

ta la sombra de su temperamento a sus creaciones, un espacio configurado en torno a la belleza y a la eternidad que otorgará al escritor su particular victoria sobre el tiempo. En consonancia con esos principios, en el capítulo que lleva por título «Elegancia», tras la organización de un literario concurso de belleza, el novelista observa cómo se concede la victoria a las tablas de Alberto Durero *Adán y Eva*, ambas pintadas en 1507 (véase fig. 1), un galardón al artista que se eternizó en su condición de temperamento superior en su *Autorretrato* igualmente expuesto en el Museo del Prado, autor del emblemático grabado *Melancholia 1* (véase fig. 2), para quien Eugenio d'Ors reservó estas significativas consideraciones: «Realizó lo más grave y atrevido que se podía hacer con "esta vida interior": pintarla. Naturalmente había que pintarla a través del rostro expresivo de los hombres, y, a veces, del cráneo de tal cual calavera [...] en otras ocasiones, esta hazaña recurre también a un rostro que nos dice: *Melancholia*»⁹.

Otro aspecto a tener en cuenta si abordamos la

⁹ *Ibidem*, pp. 11-12.

Poética de Manuel Mujica se localiza en el afrontamiento de este como escritor manierista y ello queda avalado si atendemos a la metodología comparatista que nos ha permitido establecer el sintético recorrido literario y plástico precedente, mostrando la vigencia de un procedimiento que pervive a través de los siglos. Para ello hemos de matizar el concepto de «manierismo» ya no solo como un periodo artístico cerrado, acotado cronológicamente entre el Renacimiento y el Barroco, sino como un método que alude a la *imitatio* de unos modelos preestablecidos, a la *maniera* y a la *mania*¹⁰, aspecto este último que nos aproxima a la psicología del artista que lo ubica regido bajo el signo de Saturno, dios del Tiempo y planeta regente de la melancolía¹¹.

Desde otra perspectiva, podemos afirmar que *Un novelista en el Museo del Prado* constituye todo un ejercicio de memoria artificial, toda vez que el novelista, en la soledad de la noche, lejos de la realidad, logra aprehender mediante la mirada esa otra vida de los lienzos y atestigua: «Como es su oficio, el novelista cuenta aquí lo que vio y oyó». La creación de emblemas en acción se encuentra en la base de la construcción novelística y con ella se arrastra la recreación de unos principios que siguen los dictados del «arte de la memoria», un método mnemónico originario de Grecia que es conocido gracias a las fuentes latinas y, desde ahí, atraviesa toda la Edad Media al servicio de una didáctica moralizante hasta llegar al Renacimiento, uno de sus momentos de mayor esplendor, asociado al hermetismo y al ocultismo¹². El Arte se convierte así en un tesoro

¹⁰ Cf. Dubois, C. G. (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península. Véase el capítulo «La manera y la manía», pp. 18-23.

¹¹ Cf. Orozco, E. (1988): *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, pp. 70-71. Allí leemos: «El manierismo se produce como un fenómeno que arranca de lo puramente artístico y literario». Sobre esta línea, véase también C. G. Dubois: *El manierismo*. Barcelona: op. cit., pp. 9-11. El autor considera aquí la mimesis en el eje central del manierismo: «[...] los artistas se colocan bajo la inspiración de un *modelo* magistral y reivindican como un honor el derecho a reproducirlo». La consideración del artista manierista en la esfera de los artistas «divinos», próximos a la contemplación de la Belleza en un sentido platónico, es planteada por E. Panofsky (1998) en su estudio *Idea. Contribución a la teoría literaria* (Madrid: Cátedra). Pero la Belleza es regida por Saturno, lo que hace a los artistas excelsos propios a la melancolía, como bien estableció E. Panofsky junto a R. Klibansky (1991) en su obra capital, *Saturno y la melancolía* (Madrid: Alianza). Para la consideración de Mujica Lainez como escritor manierista, seguimos las teorías expuestas por Fernández Ariza, G.: «Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense, vol. n.º 28, pp. 563-588. Estos eran los presupuestos de los que partíamos en la investigación *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, apud p. 20. Estas teorías son consonantes en gran medida con lo expuesto por C. Depetris (2000) en su estudio *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco*. Pamplona: EUNSA, Anejos Rilce.

¹² Para el «arte de la memoria», véase A. F. Yates (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus. En cuanto a sus proyecciones



Figura 3. El carro de heno (1500-1502), El Bosco. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

ro que guarda celosamente los contenidos que la Edad Media quiso recordar y este sentido ocultista preserva el método hasta el Renacimiento, constituyéndose en un vehículo idóneo para esconder los secretos del círculo neoplatónico de Marsilio Ficino, con figuras vinculadas al hermetismo como Pierio Valeriano, ámbito conocido por el narrador argentino y que emerge en el capítulo «Incertidumbres del amor», dando forma al destierro florentino del duque en *Bomarzo*:

Evoquemos a los filósofos neoplatónicos cuya semilla su excelencia recogió durante su estancia florentina. Yo admiro a Marsilio Ficino especialmente. Sin duda, en Florencia, su maestro Pierio Valeriano le habrá desarrollado sus ideas. A Valeriano lo admiro también, sobre todo cuando expone la triste situación de los intelectuales. (Mujica Lainez, *Bomarzo*: 342).

Este sistema de memorización consistía en seleccionar unos *loci*, espacios arquitectónicos como arcos, pasillos, y allí se ubicaban las *imágenes*, asociadas a los contenidos que habían de ser recordados. Los principios aconsejaban seleccionar *imágenes* procedentes del Arte, al objeto de ser memorizadas con mayor facilidad gracias a su fuerza visual. Los principios del «arte de la memoria»,

específicas en la narrativa de Mujica Lainez, véase también Blanco Fresnadillo, L., *apud*, «El modelo mnemónico de Manuel Mujica Lainez», pp. 225-293. Allí leemos cómo las fuentes latinas: *De oratore*, de Cicerón; la epístola *Ad Herennium*, atribuida al mismo autor, y el *Institutio oratoria*, de Quintiliano, constituyen la génesis escrita de este método mnemónico, indispensable para el estudio en una civilización desconocedora de la imprenta. Este método poseía un evidente potencial didáctico y así lo asumió el medioevo, en la Escuela de Bolonia y gracias a personalidades como Alberto Magno y Tomás de Aquino, utilizándolo como *imágenes* aleccionadoras del vicio/virtud, muy eficaces para una población analfabeta en su práctica totalidad.

con la disposición de sus imágenes portadoras de mensajes cifrados y ubicadas en sus *loci*, se convierten, pues, en *Un novelista en el Museo*, en un diseño ejemplar al servicio de la recuperación del imaginario de la melancolía, un código artístico que se ha mantenido estable en sus significaciones a lo largo de la historia del Arte.

En el primero de los cuentos, titulado «Los dos carros», Mujica Lainez recurre a dos lienzos bien conocidos: *El carro de heno* (1512-1515) pintado por el Bosco (véase fig. 3) frente a *El triunfo de Baco* (1636-1638) de Cornelis de Vos (véase fig. 4), sobre el motivo del carro alegórico como elemento iconográfico central. La pintura flamenca se convierte así en *imagen* que custodia el contenido procedente de la medicina humoralista que estudiaba la *melancolía amorosa* diferenciada de la *melancolía religiosa*¹³, aunque ambas tuvieran como causa el amor. En el primero de los tipos, el amor humano se convierte en origen, en tanto que en el segundo será el amor a Dios, tanto como el Diablo, el causante del desequilibrio¹⁴. Estos contenidos son personificados en las cuatro figuras procedentes de los pinceles del Bosco, que aisladas del conjunto encarnan la Virtud en el cuento de Mujica frente al Vicio desprendido de la Lujuria del segundo lienzo, y queremos recordar, en este sentido, cómo las visiones del Infierno y el Paraíso constituyen uno de los vértices que el «arte de la memoria» conoció en la Edad Media:

Imprevistamente, el ángel esboza, sin batuta, los ademanes característicos de un director de orquesta y rompe a cantar. Luego reasume la postura que le adjudicó el Bosco: de rodillas, unidas las manos, mira al cielo. Su voz es pequeña, pero muy aguda, con inflexiones de voz de pájaro. La enamorada se suma a su gorjeo; palpitan las cuerdas del laúd, y el alegre clarinete clarinetea [...]. El ángel canta el bienaventurado milagro de la vida, regalo de Dios; los amantes le aportan la pujanza del amor huma-

¹³Cf. Burton, R. (1997): *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría. En el estudio preliminar realizado por J. Starobinsky: «Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton», véase vol. I, p. 12. La edición se abre con un frontispicio ilustrado por Le Blon sobre diez emblemas (véase fig. 6). Cuatro de ellos representan los tipos melancólicos, a saber, el *enamorado*, el *supersticioso*, el *hipocondríaco* y el *maniaco*. En relación al emblema 6, el *supersticioso*, es calificado por Starobinsky entre los afectados por *melancolía religiosa*, se le representa en éxtasis, arrodillado, portando un rosario entre las manos.

¹⁴*Ibidem*, vol. III. Allí dedica un amplio estudio a la melancolía amorosa a lo largo del volumen III, dividido en cuatro secciones, las tres primeras centradas en la *melancolía amorosa* exclusivamente, en tanto que la sección IV aborda la *melancolía religiosa*, originadas tanto por Dios como por el Diablo. El autor ofrece aquí un pormenorizado análisis sobre las causas, síntomas, el pronóstico y la curación.

no; y el diablo insufla, con las notas de su instrumento, una sabia energía feliz. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 20).

La insistencia por parte del autor en la música ha de interpretarse en el marco de las terapias de sanación de la melancolía que aconsejaba la medicina humoralista, contenidos custodiados en las *imágenes* de Mujica para sus particulares emblemas y que se desplazan a otros cuentos de *Un novelista en el Museo del Prado*, como atestigua la curación de la enferma Gioconda del capítulo «El llanto y los remedios» cuando los personajes le inquieran sobre si «¿No cuentan que mientras os pintaba, Micer Leonardo hacía tañer violas y laudes?»¹⁵.

En «El llanto y los remedios», la pintura de Paolo Veronese procedente del lienzo *Moisés salvado de las aguas* (1580), de la escuela veneciana (véase fig. 5), presta sus perfiles a la imagen de la dama, quien se proyecta especularmente en «una gran señora veneciana, vestida y ataviada con soberbio lujo», desprendida de su lienzo para salvar del llanto a una copia de la falsa *Gioconda* que cuelga en el Prado, lejos de la auténtica expuesta en el Museo del Louvre de París¹⁶. La escena cortesana dibujada por el pintor veneciano pide ayuda en el cuento de Mujica Lainez a la pintura del Greco y de Lucia Anguissola, concretamente a los lienzos *Retrato de un médico* (1582-1585) y *Pietro Manna, médico de Cremona* (1557), para dar perfil a los dos galenos de Mujica Lainez. Las creaciones de Rafael Sanzio, concretamente la conocida como *El cardenal* o *Retrato de un cardenal* (1510) y retrato del *Federico Gonzaga, I duque de Mantua* (1529) de Tiziano, auxilian la imaginación del



Figura 4. El triunfo de Baco, Cornelis de Vos. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

¹⁵Cf. Mujica Lainez, M.: *Un novelista en el Museo del Prado*, op. cit., p. 29.

¹⁶La copia de *Gioconda* del museo madrileño fue considerada hasta fechas recientes como una obra perteneciente a la pintura flamenca, al estar pintada sobre la tabla de roble característica de aquella escuela, y calificada como una de tantas copias que circulan de la gran obra original de la pinacoteca francesa; sin embargo, estudios recientes parecen demostrar que se trata de una copia coetánea a la creación de da Vinci y pintada simultáneamente a la del maestro, por la mano de un discípulo.



Figura 5. Moisés salvado de las aguas, Paolo Veronese. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

escritor argentino en la segunda línea de personajes. Como podemos ver, la sala de pintura italiana del siglo XVI ha servido de inspiración para la creación de una nueva fabulación alegórica en la que una aristocrática y caritativa dama de beneficencia, al escuchar los gemidos de una muchacha, decide buscar a dos médicos, quienes certifican que se encuentra enferma de tristeza cuando afirman que «se trata de un caso de hipocondría»¹⁷ y proceden a discutir soluciones para su curación, ante la mirada de un miembro del clero y de la corte:

- Beleño y mandrágora –receta don Rodrigo.
- Beleño sí –aprueba Micer Pietro–, pero mezclado con azafrán molido y sumergido en cerveza.
- Dislate –arguye don Rodrigo–. La cerveza sería fatal.
- Lo sería la mandrágora –arguye el italiano.
- Hay que aplicarle ventosas en la cabeza –formula el primero.
- ¡Error y horror! –brama el segundo–. Lo que precisa es que le sangren un pie, jugosamente. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 27).

Las emblemáticas *imágenes* de Mujica Lainez guardan celosamente un discurso que ha de ser

¹⁷Cf. Mujica Lainez, M. *Un novelista en el Museo del Prado*, op. cit., p. 26.

desvelado por el lector atento, y la hipocondría que padece Gioconda nos remite a las tesis de Robert Burton, quien distinguió la presencia de la *melancolía hipocondríaca* junto a dos tipos establecidos, esto es, la *melancolía de la cabeza* y la *melancolía del cuerpo*¹⁸. De manera plástica, el frontispicio que ilustra la publicación de esta obra capital permite contemplar en la figura 5 al «hypocondriacus», un emblema que acoge la imagen de un hombre sentado, con el consabido gesto de la mano apoyada en la mejilla, en actitud introspectiva y rodeado de botes y frascos (véase fig. 6). Este padecimiento posee su propia terapéutica, que es desarrollada específicamente por Burton en el capítulo «Cura de la melancolía hipocondríaca», así como en otros apartados donde se detiene en el estudio de «La mala dieta como causa. La sustancia. La calidad de las comidas» y reconoce las virtudes curativas de la cerveza¹⁹, da cuenta de la terapia mediante aplicación de ventosas²⁰ o desaconseja las sangrías. Por lo que afecta a estas últimas, eran estudiadas en el marco de los remedios quirúrgicos y consideradas altamente útiles, aunque no eran recomendadas por el especialista inglés para la curación de la *melancolía hipocondríaca*²¹.

Los lienzos procedentes de las salas de pintura flamenca del Museo del Prado constituyen una fuente de inspiración que alimenta la imaginación y nutre la fantasía, al servicio de la construcción de la fábula en la oposición vicio/virtud, como afrontábamos en «Los dos carros» y como volvemos a contemplar en el capítulo «La corona», cuando el Guerrero procedente del lienzo de Van Dyck *La coronación de espinas* (1618-1620) tenga que adentrarse en el peligroso escenario de Pecado que do-

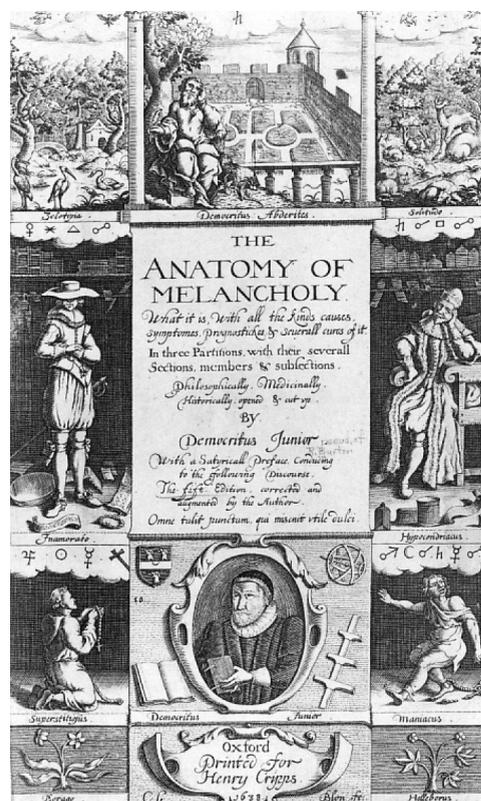


Figura 6. Frontispicio de Anatomía de la melancolía, Burton, R. (1638). Oxford. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

mina en el panel central de *El jardín de las delicias* (1500) del Bosco (véase fig. 7) para rescatar al Ángel, quien desprendido del cuadro *Abraham y los tres ángeles* (1700), del óleo sobre lienzo de Tiépolo (véase fig. 8), ha osado internarse en el bosque lujurioso. Aquí Mujica Lainez opone la *cólera adusta* del Guerrero a la *melancolía religiosa* del Ángel, un tipo esencial este último por la propia iconografía del grabado de Alberto Durero *Melancolía 1* (véase fig. 2). Nuevamente las criaturas, los paisajes y las arquitecturas creadas por este «místico de admirable refinamiento», que es el Bosco en palabras de Mujica, ilustran la atmósfera tentadora de pecado que amenaza como obra del diablo:

La posibilidad enfrió los entusiasmos; nadie se arriesga a internarse en las trampas de una turba-multa obscena, cuya malísima fama certifican los frailes del Museo. El cuadro parece obra del Diablo por imaginativo y por tentador. Empero, es la obra de un místico de admirable refinamiento, en quien convergen las ideas de los iluminados y de los alquimistas medioevales. Jheronimus Bosch tendió al hombre, en su Carro de Heno, el espejo de la Codicia; en el Jardín, le tiende el de la Lujuria. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 95)

Los lienzos del Bosco ilustran las visiones del pecado en la imaginación de Mujica Lainez para

¹⁸ Cf. Burton, R.: *Anatomía de la melancolía*, op. cit., vol. II, p. 178. Allí leemos: «[...] Las especies son infinitas, pero se pueden reducir a tres tipos de acuerdo con su localización: la cabeza, el cuerpo y los hipocondrios».

¹⁹ *Ibidem*, p. 224. «Pero que digan lo que quieran los que están acostumbrados a ella, “es una bebida muy salubre (como la llama Polidoro Virgilio) y agradable”, es muy sutil y mejor por el lúpulo que la enrarece, tiene una virtud especial contra la melancolía, como confiesan nuestros herbarios y aprueban Fuchs [...] y muchos otros».

²⁰ En el capítulo «Cura de la melancolía hipocondríaca» de la *Anatomía de la melancolía*, leemos en relación a la aplicación de ventosas: «Se pueden hacer ligaduras y colocar ventosas encima o alrededor del vientre, sin escarificación, acciones con las que estaba muy de acuerdo Feliz Platter [...]», *ibidem*, pp. 254-255.

²¹ Relacionado con la pertinencia de las sangrías, en el capítulo que aborda la cura de la hipocondría expone: «No debe utilizarse la sangría, excepto cuando el cuerpo del paciente está muy lleno de sangre, y que se derive del hígado y bazo al estómago y sus vasos» (*ibidem*, p. 252). No obstante, da cuenta detallada del uso de la sangría: «También Montano (cons. 34) aprueba las sangrías en los brazos o en la parte posterior de la cabeza. Bernardus Paternus, según Hildesheim (*Spicel.*, 2), hacía practicar sangrías en ambos muslos» (*ibidem*, p. 254).

recrear, en el artificio manierista por excelencia que es el espejo, una fábula recuperadora de los contenidos teológicos que determinan una de las causas primeras del desequilibrio humoral, esto es, la melancolía. Tal vez por ello el Ángel cobre ahora un protagonismo único cuando, a su propia naturaleza melancólica por su génesis divina, sume la enfermedad que ha contraído como demuestran sus síntomas, al igual que sus hermanos del Carro



Figura 7. El jardín de las delicias (panel central), El Bosco. Óleo sobre tabla. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

de heno o que Gioconda, cuando «le descubrieron el rostro bañado de lágrimas y enfermo de estupefacta tristeza»²².

En este recorrido, las fuentes literarias se sumarán a la creación desde la poesía de Rafael Alberti, quien en su poemario *A la pintura* consagra estos versos para el Ángel de Durero: «Pintor en cirugía, / paciente inquisitivo. Tú, el ángel pensativo / de la Melancolía»²³, y al que Mujica Lainez le reserva un lugar privilegiado entre sus recuerdos a través de las palabras de *Cecil*, espejo de la memoria del escritor argentino, y un lugar entre sus colecciones personales de la Casa-Museo del artista en Argentina:

Enciende la lámpara de pie, junto a la vitrina, y pone el dedo sobre el manuscrito de la traducción del «Amadís de Gaula» al francés, de 1540; sobre los rasgos caligráficos de Darío, de Proust, de Lorca, de Juan Ramón; sobre la acuarela de Alberti; sobre

las ediciones prínceps que de su abuelo conserva. (Mujica Lainez, *Cecil*: 26).

«Elegancia» y «La Bella Durmiente» deben ser analizados con mayor detenimiento al ofrecer claves de primer orden que avalan la creación de emblemas en acción, la particular técnica constructiva que bebe en las fuentes del «arte de la memoria» en cuanto a la disposición arquitectónica de las imágenes portadoras de un contenido cifrado, siguiendo un diseño hermético. En las salas del palacio de Juan de Villanueva, los melancólicos moradores eternos, enfermos cortesanos, herederos de la enfermedad de sus creadores, han de buscar distracciones que curen su alma y para ello organizan una representación teatral de *La Bella Durmiente* en el cuento homónimo y un literario concurso de belleza, que ha de ser juzgado por los enanos y bufones desprendidos de los lienzos de Velázquez, así como por las esculturas que representan a distintas divinidades expuestas en el Prado.

En «Elegancia», ubicadas las figuras del público a ambos lados de la galería central, a modo de palcos de un teatro, el público asiste entusiasmado al desfile de las distintas escuelas de pintura que han abandonado sus espacios habituales para acudir al evento. Desfila en primer lugar la pintura veneciana proveniente de los lienzos de Tiziano, el artista abre la comitiva mirando al público desde su *Autorretrato* (véase fig. 9); a continuación asoma la pintura flamenca en las formas de Van Dyck, Antonio Moro, desde Utrecht, Frans Pourbus y Rubens,

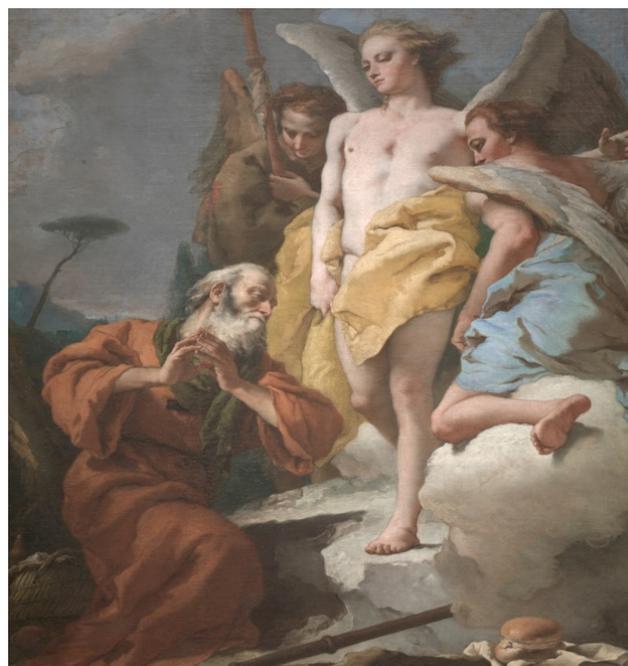


Figura 8. Abraham y los tres ángeles, Tiépolo. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

²² *Ibidem*, p. 100.

²³ Cf. Alberti, R. (1985): *A la pintura*. Madrid: Alianza. p. 58.



Figura 9. Autorretrato, Tiziano. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado. Imagen obtenida de www.wikimedia.commons.org

desde Amberes y la ciudad anteriormente mencionada; Hans Memling desde Brujas, el Parmigianino de Parma, para cerrar con la pintura francesa y las criaturas de las salas de pintura española, provenientes de los lienzos del Greco, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Goya y Velázquez. El literario galardón habrá de ser otorgado al Renacimiento alemán, a las tablas que Durero pintó en 1507, *Adán y Eva*, como ya dijimos anteriormente, en una significación muy precisa que nos conduce a uno de los vértices del diseño alegórico: la aristocracia del artista que se glorifica como un temperamento superior, dominado por la melancolía propia del genio creador que plasma su contemplación de la Belleza en sus creaciones, llevando a Mujica Lainez a transitar de nuevo el recorrido de Eugenio d'Ors, en un movimiento manierista.

Las *Tres horas en el Museo del Prado* del crítico catalán ya evocaban el *Autorretrato* de Tiziano y la pintura de la escuela veneciana enferma del «mal divino» cuando destacaba la mirada en el espejo: «[...] O que mire en el espejo de un *Autorretrato* sus ojos orgullosos o la melancolía de su barba de nonagenario [...]. Su alegría, como en Shakespeare, es hija de la vitalidad y puede tomar las múltiples direcciones de la vitalidad»²⁴. La alegría de Tiziano constituye una medicina para el alma, un espíritu afín que nuevamente acude a la música, como ya vimos anteriormente en otros cuentos, capaz de atemperar esa tristeza. Para esta ocasión las creaciones del pintor veneciano desfilan bajo la forma emblemática de los personajes de Mujica Lainez, cuyas *imágenes* caminan envueltas en la atmósfe-

ra musical de *Venus con la música* (véase fig. 10) y *Venus recreándose con el amor y la música* (véase fig. 11), los dos lienzos elegidos por Eugenio d'Ors para ilustrar el capítulo «Introducción a la pintura veneciana»²⁵, que con habilidad son recuperados nuevamente para la fábula:

El nonagenario prodigioso va delante de sus modelos. Recórtase su barba blanca sobre la fúnebre ropa del Autorretrato [...] suenan a la distancia los dos órganos que en sendas pinturas suyas, similares, tocan para otras tantas Venus y Cupidos, lo que añade un fondo musical tan sutil como los paisajes tizianescos, a la presencia de las augustas personas. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 42).

La visión de la pintura del crítico catalán entendida como arte ecléctico que asume la Música y la Poesía por un lado, o la Escultura y la Arquitectura, debió ofrecer un modelo afín a la sensibilidad artística del argentino y la naturaleza de la obra que se planteaba, una libertad artística que permitía aproximar la pintura veneciana a los primitivos flamencos. En este sentido, la pintura italiana enfrentada a la pintura flamenca revive un nuevo diseño alegórico en el capítulo de «Dos hormigas», cuando el novelista contempla cómo estos dos diminutos animales se adentran en los escalones y las arquitecturas de *La disputa con los doctores en el templo* (1560) de Paolo Veronés, otro de los lienzos destacados por Eugenio d'Ors en su ensayo para ilustrar su capítulo «Los venecianos», provocando la ira de los teólogos que rodean la figura de Jesús en el cuento del argentino y para cuyo auxilio acuden al lienzo de Jan Sanders van Hemessen *La extracción de la piedra de la locura* (1550-1555), cuya significación iconográfica remite al lector a las terapias quirúrgicas sanadoras de la melancolía.

Las confluencias entre *Un novelista en el Museo del Prado* y las *Tres horas en el Museo del Prado* siguen constatándose en el capítulo «Elegancia», cuyo título se descifra en la personificación del lienzo del retrato de Van Dyck junto a Sir Endimion Porter, un óleo sobre lienzo pintado hacia 1632-1634 que Eugenio d'Ors asimila a esta *categoría estética* cuando leemos en el ensayo del crítico catalán: «Van Dyck es la elegancia. Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo dice; pero todavía no creo que

²⁵*Ibidem*, pp. 134-135. Allí leemos en el comentario explícito de la lámina: «*Venus y la música* de Tiziano; la espléndida figura de la diosa supera la multitud de matices que posee este cuadro. Los tonos son variados, las alusiones sensuales, o eróticas explícitas y las referencias humanísticas del tema están puestas al servicio de la poesía amorosa de Petrarca, que concebía la música como el máximo de los placeres». En cuanto a la segunda imagen, E. d'Ors afirma que es «más colorista y, en opinión de los críticos, de mayor calidad que la anterior».

²⁴Cf. E. D'Ors: *Tres horas en el Museo del Prado*, op. cit., p. 140.

nadie haya estudiado suficientemente la elegancia como categoría estética propia»²⁶. Este autor identifica la «elegancia» como «categoría estética», muy diferenciada de la belleza, con la literatura de Baudelaire y con el *Autorretrato* de Alberto Durero joven, atmósfera asociada por nuestro crítico a la esencia de *la modernidad*²⁷. En este ensayo podemos ver destacados junto a este retrato las mismas obras recuperadas por Manuel Mujica Lainez para la fábula, como son el retrato del conde de Berg o el de la condesa de Oxford. Lo anteriormente expuesto queda plenamente avalado por la siguiente cita:

Van Dyck es, ya se sabe, la elegancia, y como versado y fogueado en lo que a elegancia atañe, aporta su refinada cooperación al Concurso. Él mismo irrumpe en la escena junto a Sir Endimion Porter, gentilhomme sólidamente seguro de su aspecto, por su condición de secretario del Duque de Buckingham, con cuyo «chic» histórico osa competir su chaqueta de un pálido, acuático verde. Con ellos charlan y bromean varios retratados: el cardenal Infante, el Conde de Bergh, la Condesa de Oxford [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 43).

En el retrato de Van Dyck contemplamos la figura de Sir Endimion Porter, elegantemente ataviado de un rico ropaje blanco, con reflejos «de un pálido, acuático verde», en posición frontal, y a su lado emerge la figura del artista, vestido con unos ropajes negros, al igual que el cromatismo seleccionado por el maestro Tiziano para su *Autorretrato*, que acabaríamos de ver desfilar en el concurso de «Elegancia». La posición de Van Dyck con la mano al pecho recuerda indudablemente el retrato de *El caballero de la mano al pecho* del Greco y gravita la presencia del gran arquetipo del artista melancólico, el vencedor del concurso, Alberto Durero. Podríamos concluir en este enclave que Mujica Lainez expone a los ojos del lector todo un desfile de melancólicos personajes, artistas y creaciones,

²⁶ Cf. D'Ors, E. *Tres horas en el Museo del Prado*, op. cit., pp. 164-165.

²⁷ *Ibidem*, p. 164. Allí leemos: «[...] Basta ahora sentar que la influencia de esta nueva categoría estética y su poder llenan el mundo moderno; que un amanecer de su existencia –amanecer bárbaro y de conflicto todavía– lo encontramos en aquel retrato juvenil de Durero, antes conocido, y donde la elegancia no pasa, por el momento, de ser una voluntad. Pero su clara mañana dichosa, en Van Dyck, solo en Van Dyck, se encuentra». De manera esclarecedora, completamos con el comentario a pie de la ilustración del ensayo: «En honor del pintor se ha acuñado el término “elegancia” como sinónimo de su obra» (*ibidem*, p. 165). Para un desarrollo de las relaciones entre la novela del escritor argentino y los ensayos del crítico catalán, véase Blanco Fresnadillo, L. *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, «Los pasos previos: *Tres horas en el Museo del Prado* de Eugenio d'Ors», apud, pp. 71-79.



Figura 10. Venus con la música, Tiziano. Imagen obtenida de www.wikimedia.org

protagonistas de una nueva vida literaria en la fabulación alegórica del argentino.

«Elegancia» comparte con «La Bella Durmiente» el sentido teatral en su diseño constructivo, así como su finalidad, que no es otra que la terapéutica de distraer el alma de los moradores del palacio, una distracción con «el propósito de tolerar, en familia, el paso del larguísimo tiempo». En esta línea de interpretación será el ingenio del bufón pintado por Velázquez, Diego de Acedo «el Primo», quien conciba la idea de representar el cuento de Charles Perrault en las salas de Murillo, respondiendo a su función de eliminar los humores melancólicos de los cortesanos que habitan en el Museo. Pero este episodio ofrece claves de primer orden al diseño constructivo de Mujica Lainez que, como ya dijimos anteriormente, nos remite a los principios del «arte de la memoria», verdadera «Musa que abre puertas inverosímiles, la Musa que conduce a infranqueables regiones», la inspiración del novelista generadora de la fábula. Los principios de este método mnemónico aconsejaban la formación de *imágenes percusivas*, provenientes del campo del Arte principalmente, y reelaborarlas mentalmente dotándolas de una intensidad y dramatismo mayor, al objeto de ser mejor retenidas por la memoria. De este modo operará el bufón velazqueño cuando seleccione para representar a La Bella Durmiente a la *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, de Tiziano, al lienzo de Lorenzo Lotto, *Retrato de Micer Marsilio y su esposa* en el papel de los reyes del cuento o al anciano de los *Dos viejos comiendo sopas* de Goya. Optando por la vía del humor y la parodia, marca sus figuras con significativas coronas, al objeto de crear verdaderas *imágenes percusivas*:

La pareja de Micer Marsilio y su esposa, pintada por Lorenzo Lotto [...] ha accedido a asumir los papeles de padre y madre de la Durmiente. Como se trata de un Rey y una Reina, y Micer Marsilio se

niega a sacarse el gorro de geométricos dibujos, he logrado que el maestro Alonso Cano nos conceda, pasajeramente, el uso de las coronas de sus dos extraños Reyes... pigmeos... [...] subráyase la extravagancia de sus atuendos debida a las coronas que se resisten a mantenerse derechas, sobre el gorro del uno y sobre la red que envuelve el espeso cabello trenzado de la otra. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 80).

La creación de estas *imágenes percusivas* marcadas iconográficamente con las coronas encontraría un sentido similar cuando acude a la luminosidad para destacar la imagen de la belleza de la Dánae de Tiziano:

Ahora pueden valorarla mejor, pues la descocada, fiel a la lección del enano, ha avanzado hacia el torno de la hilandera, lánguidamente, como sonámbula. Dijérase que las áureas monedas del dios se le reflejan en la piel, la cual relumbra, bruñida. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 86).

Las reglas del «arte de la memoria» establecía que las *imágenes* se forjaran y reelaboraran en soledad y debían emerger desde el fondo de los recuerdos, desde un fondo de sombras a la luz del recuerdo. Así las *imágenes* de Diego de Acedo, una vez que son ubicadas en sus *loci*, responden a estos principios cuando el lector atento advierte la insistencia en el proceso:

Intensifícase la luz, y poco a poco muestra, cada vez más acentuada, la proyección del lujoso aposento que Louis-Michel van Loo creara como una colosal vitrina, en la cual exhibiría a Felipe V y sus allegados. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 79).

Lo mismo que aconteció cuando el cuadro inicial, el proscenio se ilumina poco a poco, y aparecen los detalles del obrador de hilado [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 84).

Golpea el enano las palmas; inúndase de claridad el retablo [...]. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 87).

Este método mnemónico establecía que las *imágenes*, una vez seleccionadas, debían ser ubicadas en sus *loci*, esto es, espacios arquitectónicos concretos como arcos, pasillos, etcétera, y de este modo procede Manuel Mujica cuando, tras la composición de Diego de Acedo, va disponiendo a sus personajes en los espacios escogidos, ya debidamente iluminados gracias a la memoria. Estas imágenes debían forjarse en soledad y así opera Manuel Mujica cuando observamos detenidamente el proceso de formación de *imágenes mnemónicas* del personaje de Diego de Acedo:



Llevaronse a cabo los ensayos extremando a tal
Figura 11. Venus recreándose con el amor y la música, Tiziano. Imagen obtenida de www.wikipedia.org

punto el celoso secreto que ni siquiera pudo el novelista indagador averiguar en qué recinto del palacio de Juan de Villanueva se efectuaban. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 76).

Tal y como ya advertimos, el método mnemónico se nutre durante el Renacimiento de un sentido ocultista vinculado al hermetismo en el círculo neoplatónico que duplica el carácter mágico que preside la formación de *imágenes* de la memoria, convirtiéndolas en fantasmas, sentido muy visible en *Bomarzo* en tanto que emerge configurando las coordenadas vitales del duque²⁸, pero que no ha de ser olvidado en el legado poético que constituye *Un novelista en el Museo del Prado* cuando leemos:

El enigma de la proyección del ambiente de un cuadro, como el de los personajes que en él residen, escapa a la modestia de las explicaciones sencillamente lógicas. Cree el novelista [...] que ella es susceptible de emitir una imagen transportable, de liviana solidez. Lo cree, porque ha sido testigo del fenómeno. Y no sabe absolutamente nada más. Asimismo, deduce que para obtener dicha manifestación arcana, es menester que la autorice el autor de la obra [...]. Y repite que esto (bastante ambiguo) es cuanto se le ocurre: una imagen, un espectro, un espejismo [...] ha sido proyectado en la Sala de Murillo. (Mujica Lainez, *Un novelista*: 79).

Podemos afirmar que *Un novelista en el Museo del Prado* constituye todo un ejercicio literario de memoria artificial, donde las *imágenes* provenien-

²⁸ Para profundizar en las relaciones establecidas entre el «arte de la memoria», la magia, la memoria y la creación durante el Renacimiento en *Bomarzo*, véase *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*, op. cit., pp. 258-282.

tes de los lienzos expuestos en la pinacoteca madrileña, ubicadas en ese gran *locus* que es el palacio de Juan de Villanueva, nutren la imaginación y la fantasía, auxiliando al novelista en la creación de una serie de emblemas personales. Este gran edificio de la memoria atesora las creaciones artísticas que han de convertirse en soporte iconográfico para la expresión iconológica de la melancolía, del temperamento del artista que fue Manuel Mujica. La melancolía regida por Saturno, el más viejo de los planetas, pero igualmente el responsable y rector de las grandes creaciones de los artistas superiores que caminan siempre al límite de la locura y del abismo, el planeta que rige la contemplación de las más altas esferas que le lleva al encuentro con la Belleza, que desata la Inspiración creadora. Este código artístico, enriquecido a través de los siglos, como el talismán que relata en sueños al escritor en *El escarabajo*, presenta una iconografía extraordinariamente compleja, disgregada en un material simbólico descifrable en la pintura y aprensible si se atiende a una lectura atenta de ese complejo tapiz que a menudo califica la narrativa de Manuel Mujica Lainez.

Es mi destino, debe de estar marcado en los astros y no cabe duda de que Khamuas lo conocía: pertenecer y no pertenecer, simultáneamente a la realidad; es decir, estar y no estar presente en la vida, sembrarla de paréntesis, y como lo que más me ha sobrado ha sido el tiempo, [...] hasta que para mí los siglos signifiquen menos aún que para los demás los años: y entretanto, concentrarme y aislarme, en lo que no se me ocurre designar sino como un estado latente a recordar, calcular y, cuando me fue posible, observar. (Mujica Lainez, *El escarabajo*: 132).

No en vano, en este sentido contemplamos la interpretación de la última obra del narrador argentino, doce cuentos aparentemente ligeros que custodian todo un testamento literario publicado el mismo año en que muere el escritor, en su Casa-Museo, rodeado de los objetos artísticos que han nutrido su memoria.

Fuentes y bibliografía

- Blanco Fresnadillo, Lourdes (2013): *La poética de Manuel Mujica Lainez. Fábula e iconografía*. Málaga: Servicio de Publicaciones, Universidad de Málaga.
- Burton, Robert (2002): *Anatomía de la melancolía*. Ma-

- drid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Campos, Jorge (1971): «Bomarzo, novela manierista», en *Ínsula*, n.º 292. Madrid: año XXV, marzo, p. 11.
- Cervantes, Miguel de (1992): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia.
- Darío, Rubén (1995): *Azul. Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra.
- Depetris, C. (2000): *El conflicto entre lo clásico y lo grotesco*. Pamplona: EUNSA, Anejos Rilce.
- Dubois, C. G. (1980): *El manierismo*. Barcelona: Península.
- Fernández Ariza, Guadalupe (1999): «Bomarzo, el sueño manierista de Manuel Mujica Lainez», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 28. Madrid: Universidad Complutense.
- González Castro, Francisco: «Pintura y literatura. Funciones de la representación pictórica en la trama novelesca», en *Actas XVI Congreso AIH*. Centro Virtual Cervantes. <https://cvc.cervantes.es>
- Hugo, Victor (1971): *Manifiesto romántico*. Barcelona: Península.
- Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin y Saxl, Friedrich (1991): *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- Limbourg, Paul, Herman y Jean (1989): *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*. Nueva York: Georges Braziller.
- Mujica Lainez, M. (1972): *Cecil*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1974): *El laberinto*. Buenos Aires: Edhasa.
- (1978): *Glosas castellanas*, en *Obras completas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1983): *Placeres y fatigas de los viajes*, parte primera. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1984): *Placeres y fatigas de los viajes*, parte segunda. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1994): *El unicornio*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1996): *El escarabajo*. Barcelona: Plaza & Janés.
- (1997): *Un novelista en el Museo del Prado*. Barcelona: Seix-Barral.
- (1998): *Bomarzo*. Barcelona: Seix-Barral.
- Orozco, Emilio (1988): *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra.
- Panofsky, E. (1998): *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- Shakespeare, William (2000): *Sonetos*, traducción de Manuel Mujica Lainez. Madrid: Visor.
- Yates, A. F. (1974): *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.