

## EL ESPLENDOR DEL DOLOR: LA MELANCOLÍA EN EL ALBOR DE LA MODERNIDAD

### THE SPLENDOR OF PAIN: MELANCHOLY IN THE DAWN OF THE MODERN AGE

*Santiago Gallego Franco\**

#### RESUMEN

La teoría médica (humoral) que explicó la existencia de la melancolía permaneció inmutable desde su formulación hipocrático-galénica en la Antigüedad hasta bien entrada la Modernidad, pero su valoración social sufrió, en cambio, sucesivas transformaciones. El neoplatonismo florentino, con su postulación de la libertad humana como máxima dignidad del hombre y con su asociación entre genio y locura, permitió concebir la melancolía como un don deseable (y ya no sólo como una

#### ABSTRACT

The medical (humoral) theory that explained the existence of melancholia remained unchanged since its Hippocratic-Galenic formulation in late Antiquity to the Modernity, but its social value suffered several transformations. Florentine Neoplatonism, with its opinion of human freedom as the highest dignity of man and its association between genius and madness, allowed to conceive melancholy as a desirable gift (and not only as a disease caused by excess of black bile in the body): gift which was associated with a peculiar

---

\* Comunicador Social y Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Correo electrónico: uqbagallego@hotmail.com

Artículo recibido el día 30 de marzo de 2010 y aprobado por el Comité Editorial el día 15 de octubre de 2010.

enfermedad producida por exceso de bilis negra en el cuerpo): don en que se adivinó una estética característica y que tuvo simultáneas asociaciones con la teología, el amor, la estética, la ciencia y el arte.

**PALABRAS CLAVE**

Melancolía, Medicina, Individualismo, Estética, Modernidad.

aesthetic and was associated with different phenomena in the theology, love, science and art fields.

**KEY WORKS**

Melancholy, Medicine, Individualism, Aesthetic, Modern Age.

---

“No hay mal que dure cien años ni cuerpo que lo resista”, dice el refrán. Esto es cierto si entendemos la sentencia en lógica aristotélica para quien, con un notable escrúpulo ético, la realidad no es un cielo de hipotéticas especies sino el conjunto de individuos con sus peculiaridades. Ahora, si aplicados a la tentación platónica de las *ideas* nos damos a la tarea de pensar el refrán en otras coordenadas, podremos decir todo lo contrario y asegurar que hay males que duran más de mil años y cuerpos que los resisten (con la condición de aceptar que se trata del cuerpo abstracto de la especie y no del individuo, lo mismo que de la construcción teórica de la enfermedad). Tal es el caso que, en lo estrictamente médico, ocupa a la melancolía desde la formulación hipocrático-galénica en el mundo antiguo hasta la reformulación que, promediando el siglo XVII, abandona la teoría humoral como origen de la enfermedad y postula, sucesivamente, teorías químicas, mecánicas y nerviosas para la explicación de la inquietante aparición de una tristeza prolongada que se presenta sin una clara justificación.

El antropólogo mexicano, Roger Bartra, quien ha dedicado varios años a la investigación de este fenómeno, constata cómo al examinar la copiosa literatura médica escrita en el siglo XVI se observan los mismos rasgos

esenciales que la han definido durante catorce siglos, puesto que asegura que los cambios representados por el Renacimiento en diversas áreas del conocimiento no acontecieron en el tratamiento de las llamadas enfermedades mentales (39). Starobinski, cuya *Historia del tratamiento de la melancolía* conjuga las virtudes de la brevedad y la precisión, concluye: “las obras médicas de la Edad Media, el Renacimiento o el Barroco no son, en su mayoría, sino aplicadas paráfrasis de Galeno [...]. Se alambica con pormenores, pero el edificio permanece intacto: durante mucho tiempo la originalidad consistirá no en negar el saber tradicional, sino en recargarlo de accesorios” (26). Este presunto saber médico permanece incólume de tal modo que aun las mismas anécdotas de los antiguos son repetidas con celo puntual en los albores de la denominada Edad Moderna.

Es posible anotar, al margen, que ya desde la Antigüedad había otro tipo de teorías médicas para explicar la enfermedad y que corrían paralelas – pero sin griterío- al lado de las oficiales, como aquellas de los metodistas cuyo paradigma para justificar el fenómeno se basaba en la suposición de la relajación o contracción del cuerpo como las causas de la salud y el malestar: para Celio Aureliano, por ejemplo, la melancolía era un estado de contracción, y para Burke, en el siglo XVIII, un estado de distensión propicio a lo sublime. Pero estas teorías no tuvieron éxito porque no contaron con el poder metafórico del modelo humoral y porque no proporcionaron imágenes precisas de los elementos nocivos responsables de los malestares (bilis negra en este caso). Y si en ambos casos, tanto en la Antigüedad y Modernidad –como se observa en la literatura médica de todo el Renacimiento- se trataba como de cercar a las nubes, la teoría humoral salía vencedora por establecer unos principios materiales que podían reconocerse en una imagen.

Así, es lícito preguntar: ¿La misma melancolía que incomodó al griego incomodó al final de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna al italiano, al inglés, al español, al alemán? No. Y si es cierto que el galeno de la Modernidad explica el fenómeno a partir de las acrobacias permitidas

por la combinación de las sustancias corporales –sangre, flema, bilis amarilla, bilis negra–, y que se apoya en las viejas autoridades para interpretar el cuerpo, diagnosticar la enfermedad, prescribir la receta, no menos cierto es que surge un cambio social en el que el fenómeno se valorará de un modo distinto porque irradia vastas regiones de la cultura y que los mismos humores, como potencias primeras, darán paso a la constitución de caracteres en los que se podrá clasificar la totalidad del género humano (construcción ésta que comenzará, de acuerdo con Panofsky, Saxl y Klibansky, en la tardía Edad Media). Esta división canónica de los humores en caracteres está claramente descrita en la cumbre de la literatura melancólica, la *Anatomía de la melancolía* de Burton, así:

[...] los flemáticos son torpes; los sanguíneos animados, agradables, aceptables y felices, pero no inteligentes; los coléricos demasiado rápidos en los movimientos, y furiosos, impacientes en la contemplación, genios embusteros; los melancólicos tienen los genios más excelentes pero no todos. Este humor puede ser caliente o frío, espeso o tenue: si es demasiado caliente, están furiosos y locos; si demasiado frío, torpes, estúpidos, temerosos y tristes; si templado, excelentes [...] (230)

La advertencia sobre la genialidad del melancólico no es baladí. Es la consecuencia de una revalidación efectuada en el seno del neoplatonismo florentino donde, bajo la apariencia de una sólida consistencia conceptual (que como toda doctrina filosófica tiene el disfraz de lo infalible), se amalgamaron interpretaciones curiosas de Platón con las últimas noticias de Aristóteles sobre la melancolía, además de influencias de la filosofía hermética o esotérica que circuló desde el Helenismo, creándose de este modo las condiciones necesarias para que el dolor llegara casi a anhelarse.

### *1.1 Un nuevo lugar para el hombre: La libertad y la vigilancia de los astros*

Superados los terrores apocalípticos que acontecieron alrededor del año 1.000 d.C., Inocencio III, en el siglo XII, afirmaba sin rubor que el hombre

no era más que un saco lleno de inmundicias y excrementos. *Ipsa est*: un estercolero, un montón de mierda. La actitud natural del hombre debía ser la de una vigilancia permanente que impidiera la intromisión del Maligno. Aun los pensamientos diferentes podían ser explicados como una intervención detestable de Satanás que se escondía tras el rostro del hereje.

No es excepcionalmente sorprendente que varias de las tesis que Pico della Mirándola puso en consideración de su época, en el siglo XV, fueran censuradas por heréticas; la historia de la excomunión y el exilio mendicante que debió afrontar son suficientemente conocidas. Sus notables palabras del *Discurso sobre la dignidad del hombre*, sin embargo, lograrían tener el eco suficiente como para arar un terreno en que naciera otro hombre o, si la metáfora es insuficiente o morosa, señalarían un nuevo horizonte al cual mirar. Las palabras, que pone Pico en boca de Dios, son éstas:

La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informes y plasmases en la obra que prefirieses (19).

Pico, de este modo, inventa lo que llegará a ser en el futuro una excusa para justificar guerras e invasiones, neo-cruzadas, la excusa de la apología del hedonismo que hace nuestra época (que fue refutado, entre otras cosas, de antemano por Platón), la suposición sin la cual no podríamos siquiera decir “yo no quiero”, “me niego”, “yo no pienso así”, y que hoy sigue costando vidas: la libertad. Antes, su maestro había conferido una inédita dignidad a la creación poética.

En efecto, Marsilio Ficino, hijo del médico Diotifeci Ficino y protegido de los Médicis, médico él mismo, se dio a la tarea de traducción, de tal modo que llegaron a conocerse en latín las obras de Platón, Plotino, y el Corpus Hermético. Uno de sus aportes considerables fue la reinterpretación del

furor divino del que habló Platón, quien le atribuyó a las Musas las características eufóricas y descontroladas de las Bacantes diciendo que los artistas, al recibir este furor, entraban en un trance del que surgía una creación que luego no podían justificar; los artistas eran, en último término y de acuerdo con el creador de la Academia, seres humanos defectuosos que carecían de sabiduría y debían ser expulsados de la república ideal por engañar a los hombres con obras que sólo tenían el ropaje de la verdad.

No obstante, la fenomenología de la creación poética de Platón no gozó de prestigio antes del Renacimiento (como tampoco lo gozó, para nuestra tranquilidad y la de Pico della Mirándola, su teoría política, que habría prohibido la actividad de Sócrates dada su concepción ultra especializada de los oficios en la ciudad), y tanto Virgilio como Cicerón y Ovidio se creían *ayudados* por las Musas, mas no poseídos en sentido estricto. En el Medioevo San Isidoro, a la sazón poco galante con los creadores, los creía más enfermos mentales que otra cosa.

Ficino, retomando la concepción platónica (aquella de que la divinidad posee al artista y escoge a uno lego para que no haya duda de su manifestación; no a un ignorante de las reglas sino un socrático de docta ignorancia), valoró positivamente al artista convirtiéndolo en adelante en un ejemplo o modelo de sabiduría. En lo esencial, el furor divino podría verse reflejado en las artes poéticas, las amatorias, las religiosas y las proféticas. Y esto es relevante porque en lo sucesivo los textos hablarían de la melancolía del artista, la del enamorado, la del religioso, e incluso discutirían si el enfermo de atrabilis podría hablar en lenguas foráneas o predecir el futuro.

Pico della Mirándola, siguiendo, pues, a su maestro, invoca al furor socrático para que “nos saque de nuestra mente”, elevándonos y haciéndonos dioses:

[...] escrutando todo desde el centro y enderezando todo al centro, ora descenderemos, desmembrando con fuerza titánica lo uno en lo múltiple, como Osiris, ora nos elevaremos reuniendo con fuerza apolínea lo múltiple

en lo uno, como los miembros de Osiris, hasta que, posando por fin en el seno del Padre que está en la cúspide de la escala, nos consumaremos en la felicidad teológica (23).

Ficino propone que la vida acepte el furor como un vagar o discurrir imaginario advirtiendo que la versificación debe hacerse con los sentidos alerta, no aletargados por el entusiasmo. Para ambos, Pico y Ficino, la belleza es mucho más que un añadido de las cosas, mucho más que un objeto transitorio de placer; la belleza es el camino por medio del cual se asciende y se reconoce lo que el hombre olvidó cuando, antes de encarnar, fue sumergido en las aguas del Leteo. La belleza es, pues, el vínculo con la divinidad.

A partir de allí el artista representará algo más que un miembro del gremio artesanal (cf. Wittkower 40ss): ya no será un parásito de la corte sino un libre creador que no se deja imponer la necedad del marqués o el duque. La figura del artista será la del digno individuo y encontrará su aprobación oficial en la naciente burguesía. Así por ejemplo se cuenta que el duque Alfonso de Ferrara enviaba cartas a un agente pidiéndole que intercediera ante Rafael para comprar algunas de sus obras; también, que le escribía para que mediara ante Tiziano. Los Wittkower concluyen: “La nueva clase de clientes –burgueses adinerados y nobles con un pasado burgués– con su alto sentido del individualismo, su aprecio de la libertad y del espíritu emprendedor, su carácter progresista y competitivo, veía a los artistas de modo diferente que los poderes establecidos” (*Id.* 42); los burgueses incluso fueron lo suficientemente indulgentes –esta es una ironía de los mismos Wittkower–, como para considerar a los más destacados maestros “sus iguales”. Esto en cuanto a la influencia social del artista.

Volviendo a los furores antes enumerados, es necesario decir que cada uno estaba presidido por el concurso de una deidad griega. Así, el noble amor contaba con el concurso de Venus pero podía ser confundido con el vulgar cariño maternal; los misterios contaban con el auxilio de Dionisos pero podían ser confundidos con la superstición popular; las profecías

correspondían a Apolo y su contraparte engañosa eran las conjeturas poco fiables; y la poesía, cuya degeneración pedestre era la música ligera, estaba tutelada por Polymnia, que se emparentaba con Saturno por guardar la memoria y mostrar un semblante frío y adusto.

Esta relación entre Saturno y el artista ha sido estudiada y documentada copiosamente en el audaz trabajo de Saxl, Panofsky y Klibansky, *Saturno y la melancolía*, referencia obligada en cualquier investigación que se acerque al tema; es allí donde, a falta de traducciones directas al español, encontramos las referencias más importantes de las obras de Ficino acerca del poder de los astros sobre el hombre y del poder de la melancolía como una potencia positiva. Así, en *De vita triplici*, dice:

Recuerda siempre que ya por las inclinaciones y deseos de nuestra mente y por la mera capacidad de nuestro «spiritus» podemos entrar fácil y rápidamente bajo la influencia de aquellos astros que denotan esas inclinaciones, deseos y capacidades; en consecuencia, por el apartamiento de las cosas terrenales, por el ocio, la soledad, la constancia, la teología y filosofía esotérica, por la superstición, la magia, la agricultura y el dolor entramos bajo la influencia de Saturno (Ficinus ctd en Klibansky, Panofsky y Saxl 256).

La tradición iconográfica desde el Medioevo había representado a Saturno como un dios doliente en que se conjugaban dos caracteres distintos (unir la imagen del dios Saturno al astro Saturno correspondió presumiblemente a una influencia babilónica sobre los griegos, que en un principio no adoraban a los astros como divinidades): por un lado, Cronos, el dios griego castrado, el exiliado, el que se devoraba a sus hijos (aquel que se devora todo *lo posible*), pero también (y esto ligado a la creencia en un mundo idílico trazada por Hesíodo) era el dios que regía el universo cuando no había advenido la degeneración que el mismo Hesíodo denominó *Edad de hierro* en *Los trabajos y los días* y en la que los hombres se mataban sin clemencia (una posible referencia a la invasión de los dorios a la península del Peloponeso que tuvo como consecuencia la aparición de la denominada Edad oscura en la historia de Grecia); por otro lado, era el dios latino



Saturno, más benigno que el griego, deidad antiquísima que se asociaba con las labores de la tierra. Esta doble faz permitió que, al mismo tiempo, se representaran como hijos de Saturno a personas abatidas, tristes, solitarias; pero que igualmente se viera en él una potencia íntimamente ligada a la especulación y la ciencia. Es decir, en Saturno se concretaba la vivencia de una ambigüedad o ambivalencia. La propuesta de Ficino fue, entre otras cosas, renovar la percepción de este poder:

[...] el melancólico debía aplicarse por propio acuerdo a esa actividad que constituye el reino particular del astro sublime de la especulación, y que el planeta propicia con la misma fuerza con que estorba y perjudica las funciones ordinarias del cuerpo y del alma [...]. Como enemigo y opresor de toda vida sujeta de algún modo al mundo presente, Saturno genera melancolía; pero como amigo y protector de una existencia superior y puramente intelectual, puede también curarla (Klibansky, Panofsky y Saxl 264).

También Agrippa (cf. 234), un poco después, precisará que el hombre se conduce hacia la ciencia y la adivinación especialmente si es auxiliado por Saturno que –frío y seco como la bilis negra– le transmite su influjo todos los días, lo fortalece y lo conserva; siendo, además, un planeta cuyas cualidades son la meditación, la reserva, la contemplación y el alejamiento de actividades públicas, retrae el alma de las distracciones externas y la interioriza, y llevándola hasta las cosas más altas le da a conocer la ciencia y el propósito del futuro.

Creo que fue Chesterton quien dijo que nada era tan necesario como hacer una defensa de las personas odiosas. Tal vez ello reaparezca en una página en que Borges recuerda que para algunas religiones la necedad fue puesta en el mundo para avergonzar al sabio, o que el idiota es sagrado porque su alma fue arrebatada al cielo. Lo menciono al presentir que las palabras de Ficino o de Agrippa pueden ser juzgadas, desde nuestra herencia iluminista, como hueras ingenuidades de una época infantilmente crédula. Quiero creer que una defensa de esta cosmovisión no es necesariamente un despropósito que se agota en el ejercicio retórico, y a tal tarea intentaré consagrarme en breve.

El concepto griego de la *simpatía* significa acuerdo. En el contexto del que vengo hablando, acuerdo del universo entre sus partes. Acuerdo entre el campesino y los olmos. Acuerdo entre lo que está arriba y lo que está abajo. Acuerdo, orden y simetría entre el mundo terrestre y el mundo celestial, influjo mutuo y constante entre los objetos. Este presupuesto básico permite entender la frase de Agrippa según la cual en el aire quedan los reflejos de las cosas, sus imágenes, y de allí que un asesinato, por ejemplo, deje el aire viciado; o permite entender que las piedras posean las cualidades correspondientes de sus astros en el cielo. El mundo está encantado, vivo, o, como habían dicho Demócrito, Orfeo y los pitagóricos: “lleno de dioses”. El cuerpo del hombre es como la composición del universo y a cada uno de sus agujeros (oídos, nariz, boca) lo rige un astro distinto; cada facultad está respaldada por la fuerza cósmica que le viene porque el hombre no es nada arrojado a una nada, sino una parte necesaria del todo.

Así, según Agrippa (75ss), los espíritus o demonios ígneos encienden las estrellas y los meteoros; los espíritus o demonios aéreos se encargan de las tempestades, los truenos, los rayos, hacen que lluevan piedras, lana, ranas; a los espíritus o demonios acuáticos, que los antiguos bautizaron como náyades y ninfas, les incumben las inundaciones y los naufragios; los espíritus o demonios terrestres, también conocidos como hadas, elfos, gnomos, duendes, velan por las propiedades que se esconden en las materias; los espíritus o demonios subterráneos están cerca de las minas, mantienen el tesoro de la tierra y causan terremotos.

“Está claro que las propiedades ocultas existentes en las cosas no han sido introducidas por la naturaleza de los elementos, sino a través del cielo, y, ocultas a nuestros sentidos, difícilmente pueden ser conocidas por la razón” (Agrippa 86), precisa el mago alemán. Y lo mismo había dicho Jacques Ferrand: “¿Qué decir, sino que Dios ha otorgado a varias cosas propiedades tan ocultas que el filósofo más docto no podría explicarlo de manera pertinente?” (87). Unos cien años después, hacia 1621, todavía podrá hablarse de la preponderancia de esta noción cuando Burton diga que el

cosmos es un enemigo del hombre, citando como prueba la existencia del hambre, las plagas, las enfermedades, los leones, los lobos y las serpientes.

En conjunto, es la confianza en un orden universal (concepto de *cosmos* griego), y de una correspondencia y simetría entre las cosas del mundo (que viene de los textos esotéricos de Hermes Trismegisto y que ilustra la obra de Arcimboldo), lo que permite utilizar la analogía como método fiable de conocimiento y vivir en un mundo encantado en que los dioses no han huido. Este mundo, que se presenta como un texto para el perito, muestra que hay tristeza en el gato, audacia en el león, timidez en la liebre, adulación en el perro, avaricia en el cuervo. Huarte de San Juan afirmó que la paloma fue elegida por Dios como mensajera de la divinidad porque su humor participaba de la rectitud, la llaneza y la verdad. Y entre los remedios para las enfermedades se intentaron establecer analogías y semejanzas pertinentes: para incentivar el amor, consumir un animal amoroso como la paloma o la tórtola, por ejemplo.

Con una analogía muy bella describe Agrippa el funcionamiento del universo. Dice que:

“[...] los cuerpos inferiores están en contacto con los superiores y su influjo llega desde la primera causa hasta la última, igual que una cuerda bien tensada: si se toca un extremo de la cuerda, tiembla toda ella, y el sonido que ésta produce llega hasta el otro extremo, y si se mueve un objeto inferior, se mueve también el superior, igual que las cuerdas de la guitarra cuando están bien tensadas” (150).

En otro lugar (*Id.* 137) asegura que todas las estrellas tienen su naturaleza, propiedades y condiciones particulares, y que con sus rayos transmiten sus signos y caracteres a las cosas terrenas, ya sea a los elementos, a las piedras, plantas, animales o sus miembros. Por ello cada cosa obtiene de su propia disposición armónica y de la estrella que la domina un signo especial o carácter distintivo que refleja la estrella o armonía particular y la virtud que ésta le confiere.

Así pues, el campo de acción de Saturno comprende ancianos y monjes, tierra, sabores ácidos, agrios y fuertes, plomo, ónix, pirita, cornalina, zafiro, jaspe, calcedonia, imán, raíces, colores oscuros, serpentaria, ruda, comino, eléboro, mandrágora, reptiles, el lobo, el gato, el oso, la serpiente, las hormigas, los búhos, lechuzas, murciélagos, cuervos. Los lugares tenebrosos, fétidos, subterráneos: cementerios, sepulcros, viviendas abandonadas, ruinas, cuevas, cavernas, pozos (será el Romanticismo quien avance en esta dirección, ofreciendo una estética de los *lugares melancólicos*). Por contraste, los lugares de Júpiter son los tribunales, las academias y las escuelas; los de Marte las panaderías, carnicerías y hornos; los del Sol los palacios, teatros y tronos; y los de Venus los burdeles, jardines floridos, alcobas adornadas.

“Al igual que la melancolía, Saturno, *demon* de los contrarios, dotaba al alma tanto de lentitud e inepticia como del poder de la inteligencia y la contemplación. Al igual que la melancolía, Saturno amenazaba a quienes tuviera en su poder, por ilustres que fueran, con la depresión, o incluso con la locura” (Klibansky, Panofsky y Saxl 167). Los teólogos que se interesaron por la astrología atribuirán sólo efectos positivos a los astros, diciendo que la maldad del mundo obedecía a la materia del recipiente; esto es, a los hombres. Bertoldo de Ratisbona afirmó hacia el siglo XIII que los astros tenían influencia sobre todo (árboles y raíces, peces y gusanos, aves y bestias del campo), salvo sobre el libre albedrío. Y es aquí justamente donde se encontrará la contradicción propia entre la astrología, la melancolía y la libertad.

*El Melancólico* de Tirso de Molina expone el pensamiento ya maduro, heredero de Erasmo, según el cual el hombre es hijo de sus obras y su grandeza está más allá del linaje heredado. Pico della Mirándola, como ya se anotó, había cifrado la dignidad del hombre en su libertad. Huarte de San Juan, hacia 1575, difiere ligeramente al señalar la importancia de la naturaleza individual para la adquisición de una ciencia: por más estudio y ascetismo bibliófilo que se tenga, dice, no se adquirirá un saber si no se

posee de antemano la disposición natural. Así, la naturaleza determina las posibilidades, mensura el campo de lo alcanzable. Frente a una inmodesta superchería de nuestra época que promulga una programación mental, un “querer es poder”, “todas las metas son alcanzables” (enmascarando de paso una irreverente apología del trabajo y del esfuerzo de la que irónicamente descreyó John Kennedy Toole en *La conjura de los necios* hace un par de décadas antes de matarse), Huarte propone un determinismo biológico que acaba con cualquier esperanza de las filosofías edificantes. También a Burton lo preocupó el asunto de la instrucción en relación con la melancolía diciendo que los estudiantes no gozaban de fama, ni de premios, ni de reconocimiento; y que, aunque se esforzasen mucho, ello no aseguraría la adquisición de sabiduría ni arte, pues nadie confiere estas dignidades. Y aun si el estudioso se hiciera docto, especuló Burton, ¿qué posibilidades tendría en este mundo? Convertirse en profesor o cura, que para efectos pecuniarios sería lo mismo (o peor en el primer caso); al final, si no lograra agradar a sus jefes, terminaría la blanca vejez enseñando el alfabeto a los niños.

Esto, por un lado, en cuanto al ejercicio de un arte. Pero queda todavía un espectro que se presenta problemático y que fue intuido con posterioridad por Monsieur Descartes: se trata del comportamiento social. En carta a Regius (24 de mayo de 1640) se cuestiona: “Dice usted [...] que toda la precipitación de un juicio inoportuno depende del temperamento mismo del cuerpo, sea adquirido o innato; lo que no puedo admitir de ningún modo porque así se suprimirían la libertad y la extensión de nuestra voluntad, que puede corregir esta precipitación” (370). Y este pensamiento, que tiene algo de pío, había sido quizás puesto en entredicho por los mismos teólogos, de quienes se dice (*cf.* Bartra 91) que cabían muchos en la punta de un pene dispuestos a discutir la importancia del instrumento venéreo puesto que ya San Agustín había establecido la imposibilidad de escapar, por medio del poder de la voluntad, de las consecuencias del pecado original, como quedaba probado por el hecho de que el hombre no podía controlar a su libre albedrío

la erección. Y una última observación, hecha ésta en el marco de las recompensas morales por parte de San Isidoro: “[...] si el género humano estuviera, por necesidad de su nacimiento, orientado obligatoriamente hacia determinadas acciones, ¿por qué los buenos van a ser merecedores de alabanza y los malos han de sufrir el castigo de las leyes?” (48).

De manera pues que bajo las nociones de libertad, melancolía y astrología encontramos, más que un legado compacto y coherente de pensamiento, una multitud de contradicciones que conviven juntas. Burton sentenciaba (aunque difiero de su conclusión): “De modo que tomes la melancolía en el sentido que quieras, propia o impropriamente, como disposición o hábito, para placer o dolor, desvarío, descontento, temor, tristeza, locura, parcial o totalmente, verdadera o metafóricamente, es todo lo mismo” (31), dejando entrever la polisemia del término y la cantidad de problemas que le subyacían. No hay forma de conciliar estas contradicciones, me parece, pero no está de más recordar las palabras de Klibanski, Saxl y Panofksy con que se precisa esta concepción inaugurada por Pico della Mirándola y que, en un sentido, podría reñir con los propósitos de su maestro Ficino; pero en otro, podría llevar en sí misma el germen de la melancolía:

Una posición en el «centro del universo», como la que el discurso de Pico della Mirándola había atribuido al hombre, entrañaba el problema de la elección entre innumerables direcciones y en su nueva dignidad el hombre aparecía bajo una luz ambigua que pronto iba a mostrar un peligro intrínseco. Porque, en la medida en que la razón humana insistiera en su poder «divino», por fuerza había también de tomar conciencia de sus límites naturales (243).

## 1.2 Esos, “Los Melancólicos”

Operada esta transformación desde la égida hermenéutica del neoplatonismo y acompañada por la emergencia de la burguesía, la melancolía dejó de ser –al menos en parte– una enfermedad de unos

pacientes anónimos\* para convertirse en una *constitución humoral* en que se reconocían unas virtudes y unos vicios determinados. Si a esto se le suma el surgimiento del artista como genio y la actualización del famoso *Problémata physiká, XXX, 1* de Aristóteles, tenemos un nuevo sistema y una nueva forma de entender el fenómeno que admitirá tanto la apología como la calumnia. Y, en cualquier caso, podrá hablarse de un *ethos* del melancólico que lo distinguirá del hombre *corriente*; será, por así decirlo, normalmente anormal (Klibansky, Panofsky y Saxl 54). Pero el melancólico no se atreve a postular principios universales a la manera de Kant; no hay, pues, una ética como propedéutica para la acción (y la política es para él una necesidad) pero sí hay una costumbre, un modo de vida, un *ethos*: en él encuentra un extraño placer.

Este *ethos* está ilustrado ejemplarmente en las biografías de Vasari abreviadas en el trabajo de los Wittkower, donde se encuentra un catálogo de biografías de artistas con sus respectivos caprichos y en el que coinciden con el esquema clásico de la melancolía en el que además de la *tristeza* y el *miedo* que distinguían a la enfermedad, entrará también la *excentricidad* como uno de sus indicios. Dichas noticias son maná para la imaginación.

Así, se cuenta por ejemplo que Bartolomeo Torri (1529-1554), natural de Arezzo, fue a Roma a estudiar con Giulio Clovio. Un conocido de Clovio relató que éste debió echar a Torri de su casa porque: “[...] guardaba tantos miembros y trozos de cadáveres debajo de su cama y por todas sus habitaciones que envenenaban toda la casa. Además, al descuidar su persona y pensar que vivir como un filósofo loco, sucio y voluntarioso y esquivar la compañía de otros hombres era la mejor manera de hacerse grande e inmortal, se perdió por completo” (Vasari ctd en Wittkower 61).

---

\* En los casos de Belerofonte, Áyax y Samuel se identifica el mal de la melancolía pero a ellos no se les califica en sentido estricto como *melancólicos* porque la palabra no existía aún.

Otro tanto se dice de Giacomo Palma (1544-1628), quien pasaba los días recluido en su casa y olvidaba de vez en vez calzar los mismos zapatos, de tal modo que unas veces se le veía usando un zapato rojo en el pie izquierdo y uno verde en el derecho. Llegada a casa la comitiva que se encargó del entierro de su esposa, todavía tuvo tiempo para preguntar con serena indulgencia: “¿La acomodaron bien?”.

El mismo Vasari recomendó que el artista rehuyera la compañía de los hombres y tal máxima fue seguida antes, sin saberlo, por Tintoretto (1518-1594), quien, de acuerdo con Ridolpi (ctd en Wittkower), era de:

[...] una naturaleza tan retraída que vivía muy lejos de toda jovialidad a causa de las continuas labores y preocupaciones a las cuales estaba sujeto por el estudio y ejercicio de su arte. Cuando no estaba ocupado en la pintura, pasaba la mayoría del tiempo retirado en su estudio, que estaba situado en el lugar más apartado de su casa [...]. Rara vez admitía allí a nadie sino a los criados, ni siquiera a los amigos y menos a otros artistas [...] (70).

Piero di Cosimo (1461-1521) sólo comía huevos duros, no soportaba el llanto de los niños, las toses de los hombres, el canto de los frailes, y cuando llovía le gustaba ver la lluvia caer a chorros desde los tejados y salpicar el suelo (cf. Vasari ctd en Wittkower 74). Jacopo Pontorno (1499-1556) tenía en su casa un ático con una escalera que tiraba hacia arriba de modo que podía recluirse sin ver a nadie durante días, sólo trabajaba para quienes quería, nunca iba a fiestas, y hubo una época de su vida en que ingresó en su diario, cada hora, los pensamientos que acababa de tener durante ese lapso de tiempo. De Miguel Ángel (1474-1564) había copiosas opiniones contradictorias; así, se decía que era intratable, terrible, dado a la introspección, avaro, generoso, modesto, vanidoso, violento, suspicaz, celoso, misántropo, extravagante, atormentado, extraño, terrible. En sus cartas se confesaba melancólico y, todavía a los 74 años, cantaba en un soneto a “la alegría de su melancolía”. Leonardo da Vinci (1452-1519) recomendaba la soledad al pintor, despreciaba las reverencias, y escribió una acalorada carta a su hermano poniendo en entredicho su prudencia



por haber multiplicado el horror al procrear. Guido Reni (1575-1624) quería criados simples, casi imbéciles, temía a las ancianas, y se preguntaba si un hechizo podía hacer que las manos del pintor no obedecieran a su imaginación. Mastelletta (1575-1655) era solitario, peor que una bestia al decir de algunos; no contento con su castidad pidió asilo a los franciscanos con quienes conviviría en retiro el resto de sus días.

En medio de una época de pestes, esclavitud, cristianización forzada, especulación médica peleándose con especulación teológica, formas no cristianas de pensamiento filtrándose entre los intersticios del oficialismo, dogmas de la Iglesia y vida de las cortes, la melancolía aparecía algunas veces como una locura privilegiada en un mundo de locos. No quiero decir con esto que debamos resignarnos a cierto esquematismo tentador en que pudiéramos afirmar que la melancolía, a partir del siglo XV y XVI, se convierte en una bendición. Al contrario, lo que se encuentra siempre es la aparición simultánea de la contradicción: melancolía como escarmiento y don, indulto y condena, multa y recompensa. Pero es innegable el surgimiento de nuevos significados que en la Antigüedad se le habían negado.

La aparición del melancólico, su fenomenología, es señalada en uno y otro lugar. Agrippa los describe tristes y abatidos, dándose golpes de pecho. A los religiosos los distingue por estar siempre con la cabeza gacha. Dice que son flacos, encorvados, velludos, con ojos pequeños, astutos, ingeniosos, seductores. Burton los describe con la cabeza inclinada, la vista en la tierra, murmurando, con los labios alargados, taimados, poco cívicos, sin saber cómo llevar sus asuntos domésticos o públicos, mustios, con los ojos hundidos, con arrugas, ásperos, flatulentos, eructando mucho, de barba lánguida, mirada abatida, sufriendo de vértigo, con mareos, poco sueño (y pesadillas), la mirada fija, haciendo muecas, hablando consigo mismos, exclamando. Con excrementos duros, negros y escasos. “Tienen el color del rostro verdinegro o cenizoso [...]. Son de muy buena conversación y afables; pero lujuriosos, altivos, renegadores, astutos, doblados, injuriosos, y amigos de hacer mal y vengativos. [...] Viven en una perpetua lucha y

contienda, sin tener quietud ni sosiego: unas veces vence en ellos el vicio y otras la virtud”, dice Huarte (205).

Y si en lo anterior se responde al cómo se ven los melancólicos?, la época también intentará contestar al cómo piensa el melancólico y por qué? En otras palabras, de la estética del melancólico se pasará a su psicología. En tal sentido se recurrirá al viejo recurso de lo frío como la condición de posibilidad para el pensamiento, recordando Huarte (113) de San Juan que los niños engendrados de simiente fría –como la de los ancianos–, a los *muuy* pocos días y meses después de nacidos, cual precoces Demócritos, comenzaban a discurrir y a filosofar. Huarte, que escribió en su lengua vernácula y en cuyo *Examen de ingenios* se ha visto un importante predecesor de algunos pasajes de *El Quijote de la Mancha*, afirmaba que los españoles tenían mejor entendimiento en virtud del clima que poseían y que los hacía secos, en contraste con los “húmedos franceses y alemanes” (para quienes el aprendizaje del latín era favorecido no por una especial audacia sino por su constitución húmeda que asistía la memoria mas no al noble entendimiento). Agrippa, en tanto, dice que cuando el alma se consagra a la imaginación por influjo del humor frío y seco de la melancolía pasa a ser morada de espíritus inferiores y aprende manualidades; cuando se consagra a la razón, morada de espíritus intermedios, aprende cosas humanas y naturales; y cuando se consagra a la mente, morada de espíritus superiores, aprende cosas divinas\*.

La cuestión sobre la facultad de razonar y su causa había ocupado con antelación a los discutidores. En la Edad Media primó un funcionalismo teológico según el cual la potencia determinaba al órgano. Así se constata en Santo Tomás. Pero en el Renacimiento primó el organicismo para quien

---

\* La persuasiva interpretación que hacen Klibansky, Saxl y Panofsky de la Melancolía I de Dürero dice que el grabador alemán habría plasmado el primer estadio descrito por Agrippa en su *Filosofía oculta, magia natural*, y que el “I” del título se refiere propiamente a ello (y no al “Vete”, en latín, que los intérpretes más osados han querido ver). Uno de sus trabajos tardíos, *Los cuatro apóstoles*, representaría la Melancolía III de Agrippa.

la constitución del órgano determinaba la potencia. Y así se constata en Huarte. Esto no es irrelevante si se tiene en cuenta que la ortodoxia insistía en que el entendimiento era una potencia del alma que no precisaba de un órgano. La melancolía explicada como una perturbación del cerebro por los humos nocivos del humor suponía que el entendimiento se fundaba en la materia. Los médicos siguieron a este respecto a Galeno y a Hipócrates (lo mismo que a Aristóteles), y Huarte se vio obligado a corregir páginas enteras de su *Examen*, siguiendo las poco tímidas observaciones de la Inquisición en que ya se sentía un tufillo a hoguera, pero no desaprovechó la oportunidad para intercalar objeciones sutiles que confirmasen su anterior opinión, preguntando a manera de sugerencia: ¿cómo es posible que hombres distintos no se pongan de acuerdo sobre algún asunto cuando todos tienen la misma potencia de intelección en virtud de sus almas iguales?

Por eso algunas páginas del *Examen* se dedican a describir la buena complexión del cerebro sin la cual no podrá haber un ejercicio correcto de las tres funciones clásicas del pensamiento (entendimiento, memoria e imaginación, en orden descendente de valor); complexión que determinaría las diferencias entre los pensamientos de unos y otros. El órgano deberá tener una adecuada compostura (buena figura, cantidad suficiente de materia, cuatro ventrículos), las partes deberán estar bien unidas, en él el calor no deberá exceder la frialdad, ni la humedad deberá exceder a la sequedad. De lo contrario, no habrá corrección entre la cosa y el juicio, como se dice en *La Celestina*: “[...] el gusto dañado muchas veces juzga por dulce lo amargo” (Rojas 134).

Y si ya Aristóteles había notado la memoria sorprendente del melancólico, los autores del siglo XV en adelante notarían su pródiga imaginación (que era un problema: es conocido el papel marginal que ésta jugó en la filosofía moderna). La imaginación, demiurgo maligno, (¿el genio imaginado por Descartes?). La imaginación, creadora de monstruos –todavía no se conocían los otros monstruos, los de la razón, los advertidos por Goya–, capaz de obrar transformaciones nefandas. La imaginación, que consentía

malas jugadas morales: si una mujer en el momento de la concepción pensaba en otro hombre que no fuera el padre de su criatura, el niño se parecería a él. Y hacía parte de la jurisdicción de la imaginación: poder mover cuerpos de un lugar a otro, causar truenos, rayos, tempestades, hacer que los hombres se metamorfosearan en burro, o que las mujeres lo hicieran en hombres, que el hombre se transformara en lobo; “[...] el que los melancólicos y enfermos conciban tantas visiones fantásticas, apariciones, y tengan tales absurdas suposiciones, como que son reyes, caballeros, gallos, osos, monos, búhos, que son pesados, ligeros, transparentes, grandes y pequeños [...], no se puede imputar más que a la imaginación corrupta, falsa y violenta” (Burton 133). Enrique de Gante (ctd en Klibansky, Panofsky y Saxl), preocupado en el siglo XIII por la relación entre imaginación y entendimiento había sentenciado sobre los melancólicos: “Su intelecto no puede liberarse de los dictados de su imaginación [...] todo aquello que piensa ha de tener extensión, como el punto geométrico, ocupar una posición en el espacio. Por eso esas personas son melancólicas, y son los mejores matemáticos, pero los peores metafísicos; pues no pueden elevar la mente por encima de las nociones espaciales en las que se basa la matemática” (325). A esta conclusión geométrica casi podríamos replicar con una frase de Jorge Alberto Naranjo en sus *Estudios de filosofía del arte* y que resume, creo, la suave tristeza del melancólico: “Las cosas que se poseen no valen quizá tanto como las que sólo se presienten por la sombra de la ausencia” (17).

Es claro, pues, cómo la imaginación, apoderada de un cetro que no le pertenece, termina confundiéndolo todo. Huarte se aventura a decir, aunque no es poco, que el poder de la fantasía es levantar las cosas descubriendo formas que a primera vista no se ven; Burton asegura –pasando de inmediato a la censura– que la fantasía amplía la dimensión de los objetos. Dirá en esta imagen:

Al principio es muy agradable, para los que son melancólicos natos, yacer en la cama días enteros, y permanecer en sus habitaciones, pasear solos por alguna arboleda solitaria, entre el bosque y el agua, al lado de un arroyo, para meditar

acerca de algún tema delicioso y agradable que les conmueva mucho; es una «locura agradable» y un «error mental gratisísimo». Es un placer incomparable melancolizar así, y construir castillos en el aire, ir riéndose consigo mismo, interpretando una variedad infinita de papeles [...]. Sus imaginaciones vanas son tan agradables que descuidan sus obligaciones habituales y negocios necesarios, no se pueden centrar en ellos, o en casi ningún estudio o empleo [...], hasta que al fin la escena se cambia de repente por algún mal objeto, y ellos, estando ahora habituados a tales meditaciones vanas y a tales lugares solitarios, no pueden soportar la compañía, no pueden reflexionar más que sobre temas agrios y desagradables (126).

La contraparte, la apologética, está en los versos de Tirso de Molina que figuran en su poco apreciada obra de teatro –y poco apreciable, a decir verdad–, *El melancólico*, y que son el eco de las palabras de Ficino:

Toda melancolía  
ingeniosa, es un ramo de manía,  
y no hay sabio que un poco,  
si a Platón damos fe, no toque en loco (Molina 95).

Esta pródiga imaginación, pues, rica en ingenio, desbordante, llegará a lugares insospechados como la ironía de la existencia, la relatividad inclemente, y, si se quiere, las especulaciones subjetivistas cuyo corolario bien puede ser la obra de Berkeley (de quien no es una aberración decir que estaba loco de cordura). También llegará a una arenga contra el mundo. Todo ello se puede encontrar en la *Anatomía de la melancolía* de Robert Burton, que ya he citado en varias ocasiones. Como la *Ética* de Spinoza, la *Anatomía* intimida al principio con la disposición de sus partes en secciones, miembros y subsecciones aparentemente coherentes y necesarias las unas de las otras. Alberto Manguel la compara con un corredor de espejos o una selva; Bartra, con una majestuosa catedral; Starobinski la califica de *gigantesca*, mientras Cioran, de una manera poco sorprendente, reniega de ella diciendo que es *indigesta*. Felizmente Burton se declara falto de orden y sistema, con lo que todo ese andamiaje se revela como una posible ironía (que no la única del texto). La obra es por igual un manual sobre la melancolía y un discurso que expone los pensamientos de un melancólico;

es un alegato contra el hombre. La riqueza le viene de allí, de su doble faz, de no contentarse con exponer una dolencia al estilo de la tradición médica (como en el libro de Ferrand sobre la melancolía erótica), o filológica (al estilo de San Isidoro), sino de penetrar jovialmente en el campo de lo literario, participando a la vez del informe y la confesión, describiendo unas veces, y otras, no las menos, abandonándose a la afirmación desenfadada.

En la obra las causas y los efectos de la melancolía se confunden y contaminan; los orígenes se diluyen. Y antes que con una descripción axiomática de la enfermedad nos encontramos ante un inventario en que se reúnen parejamente las causas, los indicios, los síntomas, las costumbres y las manifestaciones de la misma. ¿Los melancólicos saben más que los demás? ¿O es por saber más que se hacen melancólicos? En este juego del huevo y la gallina Burton se atreve a hacer observaciones que no evaden la injuria, así por ejemplo cuando habla de la opinión que se tiene de los estudiosos:

Porque no pueden montar a caballo (algo que puede hacer cualquier patán), saludar y cortejar a una dama, trinchar en la mesa, adular y ser ceremonioso (como puede hacer cualquier matasiete común), se burlan de ellos hasta el desprecio, y nuestros galanes les consideran como necios locos. Verdaderamente, muchas veces, tal es su miseria, que la merecen: un simple estudioso, un simple asno (Burton 149).

La crítica se hace extensiva, como se ve, a víctimas y verdugos; la conjura contra los necios es una conjura de necios; patanes y matasietes unos, asnos los otros: Burton ofrece una sátira disfrazada de inocente informe etnográfico. En el prólogo de la obra (cuya sola extensión supera las cien páginas) había hecho ya una magistral declaración de principios que causaría sarna a cualquier denodado investigador de hoy: “Lo negaré todo (mi último refugio), lo domesticaré todo, renunciaré a todo lo que he dicho, si cualquiera me pusiera objeciones, y me excusaría con tanta facilidad como él me puede acusar” (47). Se supone que el *humor negro* ensombrecía el cerebro causando tristeza y miedo, es decir, melancolía; lo cierto es que esta sombra

da lugar, al mismo tiempo, a un gesto, a una sonrisa que tiene todo menos ingenuidad, todo menos inocencia: ni más ni menos que a lo que llamamos *humor negro* como la posibilidad de reír juzgando, reír criticando, reír con amargura.

De manera que en la melancolía eventualmente se podrá reír (basta recordar a Demócrito en Abdera, que fue hallado por Hipócrates carcajeando sin que el populacho entendiera el motivo). Burton también lo hace, y dice: “[...] me suelo reír conmigo mismo de las vanidades de la corte, de las intrigas de la vida pública” (24). Se ha operado, pues, una transformación de la risa. La risa de Burton, la del narrador del Quijote, la risa posterior que podrán causar *Los viajes de Gulliver*, la comedia de *La Celestina*: es una risa que ríe llorando, y nada mejor que una contradicción tal para describir la dinámica de la melancolía que se ha podido sugerir hasta aquí. En la *Anatomía* se precisa: “En el interior de la risa hay tristeza [...]. Nada hay tan próspero y agradable que no contenga cierta amargura, cierta queja, cierto descontento; todo es agri dulce, una pasión mixta, y como un tablero de damas, hay hombres blancos y negros; las familias, las ciudades, tienen sus caídas y decadencias; ahora trinos, sextiles, luego cuadrados y oposiciones” (*Id.* 67); es en último término la tragedia del perpetuo cambio, de la inconstancia, de los reveses. Es la Fortuna caprichosa de la que hablaba Boecio en su *Consolación de la filosofía* y que sólo podía uno tolerar con un acre estoicismo. Burton se duele: “A los alegres, serenos y claros soles, nublados oscuros y lluvias vemos suceder; a los solaces y placeres, dolores y muertes los acompañan; a las risas y deleites, llantos y lloros y pasiones mortales los siguen; finalmente, a mucho descanso y sosiego, mucho pesar y tristeza” (Rojas 125).

La tradición, en la *Anatomía*, es un báculo que no avergüenza. Así, el autor encuentra citas célebres para justificarse y renglón seguido da con otras para refutarse, inculpándose; aún en las digresiones se oyen las voces ajenas. Ese juego expone una verdad oculta: nada se sabe con certeza, la razón de la historia se contradice, los hombres ilustres nunca se ponen de acuerdo y

se querellan en una disputa de vanidades sin fin. El hombre es una cometa maniobrada por un niño. Y Burton ríe a sabiendas de esa deriva; ríe, en el pozo, del hombre que ha caído –que es él mismo o cualquier otro–. La melancolía, aquí, no sustituye un motivo de reconocimiento social (dinero, poder, apellido) por otro (inteligencia, ingenio, obras personales); se regodea en advertir lo ridícula que es toda jerarquía humana, lo ridículos que son los honores.

Esta melancolía de Burton desenmascara, desnuda, ironiza. Y todo ello para encontrarse con una nada; sospecha del sentido pero no edifica uno nuevo. Es corrosiva. Así, Burton se burla del poder, del boato de las cortes, del estudio, de la frivolidad, de todos. ¿Qué queda? Un rictus ante el espectáculo de las majestades caídas, la vida posible sólo sobre los cimientos dudosos de la ironía. Es suficientemente conocida la teatralidad de la corte barroca –que se denuncia lo mismo en Inglaterra que en España y Francia–; la maldición reside en que a pesar del dedo que señala y de la risa que se perfila ante los príncipes y nobles, no hay escapatoria, no hay cómo no pertenecer. Dicha teatralidad sería denunciada, entre otros (que no el menor Cervantes, con el lamentable episodio del hidalgo entre los reyes), por Tirso de Molina (91):

A qué desierto os partís  
sino a la corte, en que habitan  
entre hermosuras y engaños,  
amorosas tiranías.

Y si hay tiempo para reír del mundo y para dudar de él, Descartes amontonará filosóficamente estas monedas que están circulando en su época e intentará afincarse en algún sitio que no termine por impedir la acción. No es inútil recordar que Durero había despreciado antes el conocimiento al decir: “Pues hay falsedad en nuestro conocimiento, y la oscuridad está en nosotros tan firmemente implantada que hasta buscando a tientas fracasamos” (Lange y Fuhse en Klibansky, Panofsky y Saxl 348). Si no me equivoco, Descartes, como Spinoza, intentó combatir conceptualmente esta melancolía que



concluía en nihilismo. En carta al padre Vatieer (22 de febrero de 1638), decía: “[...] no es posible conocer bien la certidumbre y la evidencia de las razones que prueban la existencia de Dios según mi estilo, sino recordando distintamente la que nos hacen notar la incertidumbre de todos los conocimientos que tenemos de las cosas materiales” (362); y será la esperanza en el sujeto la que le permita encontrar un nuevo punto de partida negado por la áspera crítica al mundo que se venía haciendo: “[...] como estoy seguro de que no puedo tener ningún conocimiento de lo que está fuera de mí sino por intermedio de las ideas que he tenido de ellas en mí, me cuidó mucho de relacionar mis juicios inmediatamente a las cosas y de no atribuirles nada positivo que no advierta antes en sus ideas [...] (*Id.* 406)”.

Contra el mundo. Contra el conocimiento. Queda aún la última amargura ocasionada por la constitución atrabiliosa: estar contra uno mismo. Si San Agustín había dicho mucho antes que “[...] hay algo en el hombre que ignora aún el mismo espíritu que habita en él” (280), el siglo XVII sentenciaría sin rubor: “Cada hombre es el peor enemigo de sí mismo” (Burton 57). La melancolía es una guerra civil sin esperanzas, es el mal de ególatras que no se soportan a sí mismos, locos que “se aplican [...] todo lo que leen” (*Id.* 216). En esta incapacidad para salir de sí Kant verá una virtud: dirá que son jueces severos de sí mismos y de los demás, y que de allí les vienen sus cánones morales superiores. Esta natural aversión, por el mundo y por ellos mismos, los sumirá en el silencio, cifra y símbolo de la luz y la oscuridad.

[...] normalmente son desconfiados [...], malhumorados, impacientes y propensos a gruñir por el mínimo motivo, «con sus mejores amigos», y sin motivo, «se ofenderán haya o no causa» [...] si hablan en broma se lo toman en serio. Si no se les saluda [...] o se les pide consejo [...] piensan que no se les hace caso y se les desprecia [...]. Si dos hablan entre sí [...], piensa inmediatamente que se refieren a él, todo se lo aplica a sí mismo [...]. Piensa que todo el mundo le mira [...] (*Id.* 220).

No son afables en el hablar, ni propensos a las cortesías usuales, sino rudos, torpes, austeros. En el trato no son hábiles; lo social, lo común, les incomoda.

Descreen de la conversación (eso, al menos, dicen unos. Burton por su parte asegurará que son buenos interlocutores). En la raíz de nuestra humanidad está un trazo oscuro, una ruptura. Bartra concluye con estas palabras:

La melancolía se constituyó, en los albores de la modernidad, como un gran mito. Este mito, paradójicamente impulsado por las ciencias médicas, al ser adoptado por la cultura cristiana fue, a su vez, un gran amplificador y acelerador de las tendencias individualizadoras. La melancolía contribuyó en forma decisiva a impulsar ese peculiar entronamiento [sic] del yo y de la identidad personal que se encuentra en el meollo de la subjetividad moderna (183).

### *1.3 Sudar obediencia: el remedio contra el diablo*

Aun cuando no podamos albergar certezas, dice Descartes, debemos aferrarnos a la acción; aun cuando no podamos saber qué es el bien y el mal, debemos someternos a una moral provisional que asegure un orden. Para Spinoza la tristeza o melancolía disminuye la potencia de obrar en nosotros. La coincidencia de ambas filosofías no es casual; de hecho está profundamente ligada con una melancolía que amenazaba con paralizar definitivamente al hombre, condenarlo al mutismo y a la inacción.

En el Renacimiento (cf. Bartra 160) hubo dos grandes tendencias entre los teólogos que se preocuparon por establecer una relación entre la acedia y la teoría humoral. Por un lado, quienes aceptaron la disolución de la acedia en la tristeza enfatizaron los vínculos de este pecado con la melancolía; por el otro, quienes prefirieron la versión original casiana de los ocho pecados relacionaron la acedia principalmente con el temperamento flemático (en que predominaba el humor húmedo y frío de la flema). Desde el siglo XV y aun antes, las características de melancólicos y flemáticos comenzaron a confundirse a tal punto que en las ilustraciones del siglo XVII las efigies de unos y otros podían cambiar su sitio en el cuadro de los temperamentos sin ningún problema. Siendo entonces la acedia un pecado, la melancolía, por extensión lógica, también comenzó a serlo. Así, Starobinski explica con claridad:

[...] una tristeza que nos vuelve mudos, esto es, como una afonía espiritual, verdadera «extinción de voz» del alma. La acidia seca en nosotros el don de palabra y de oración. El ser interior se encierra en su mutismo y se niega a cualquier comunicación con lo que está fuera. [...] el hombre ha devorado y se ha tragado su propia lengua; el habla le ha sido arrebatada. Pero si hay consentimiento de su parte, si su alma se complace en ello, si esta pesadez, impuesta quizá por el cuerpo, recibe el asentimiento de la voluntad perversa, entonces hay pecado mortal (32).

Hildegard von Bingen había dicho en el siglo XII que la melancolía apareció en el mundo cuando Adán mordió la fruta prohibida. Aunque aquí se acentúa el lado pérfido del evento, la imagen tradicional de la Caída es elocuente: a Adán se le abren los ojos al morder la manzana; accede a un mundo y es expulsado de otro; la melancolía y la verdad, así vistas, está en el mismo lado de la balanza:

En el momento en que Adán desobedeció el mandato divino, en ese mismo instante, la melancolía se coaguló en su sangre, al igual que desaparece la claridad cuando se apaga la luz, mientras que la estopa aún caliente produce un humo hediondo. Así le acaeció a Adán, pues mientras se apagaba en él la luz, la melancolía se cuajó en su sangre, de donde se elevaron la tristeza y el desespero; en efecto, cuando la caída de Adán, el diablo le insufló la melancolía, que torna al hombre tibio e incrédulo (Bingen ctd en Starobinsky 36).

Dante por su parte describía a los acidiosos en el Canto VII del Infierno así: “Metidos en el lodo, dicen: «Estuvimos siempre tristes bajo aquel aire dulce que alegra el sol, llevando en nuestro interior una tétrica humareda; ahora nos entristecemos también en medio de este negro cieno». Estas palabras salían del fondo de su garganta, como si formaran gárgaras, no pudiendo pronunciar una sola íntegra” (36). Lo de la tétrica humareda es una cortesía del traductor, que prefirió eludir las dificultades del verso que hablan literalmente de un *accidiosus fummo*; esta tristeza, este langor, había acompañado al cristianismo desde el principio. Pablo había dicho que una tristeza del lado de Dios producía arrepentimiento y ganaba la salvación, pero que una tristeza del lado del mundo producía la muerte. Avicena no dejó de recordar que algunos médicos explicaban la causa de la melancolía en la voluntad maligna de los demonios: la bilis negra sería el paraíso del diablo.

De este modo se crearon las condiciones necesarias para hablar de una región especial que en adelante se denominaría melancolía religiosa; la menos estudiada por los médicos. Causada por el exceso de devoción, el celo ciego, el temor al castigo eterno y al juicio final, el exceso de ayuno, la meditación, la vida estricta, la lectura de ciertos libros y tratados. Freylas recomendaba no oír al demonio en la melancolía: “[...] el demonio adopta la figura de un ángel de la luz, provocando en los melancólicos «grandes rupturas en sus raptos y éxtasis»” (Bartra 86). De hecho la acedia y la melancolía podrían confundirse con un camino hacia el éxtasis místico. Fray Melchor Cano estaba en contra de la oscuridad como posibilidad existencial; para él la oscuridad vivía del lado de las elecciones pecaminosas de personas que aborrecían las cosas divinas, rechazaban la salvación y descuidaban sus obligaciones cristianas. Y Pedro de Mercado, en *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558), imaginó una discusión entre un teólogo, un melancólico y un médico acerca de este mal que aquejaba al hombre. Mientras el médico lo explicaba a partir del oscurecimiento de los *espíritus* del cerebro, el teólogo alegaba que “es el demonio quien impide a los enfermos el «aprovechamiento del tiempo (teniéndolos suspensos, en varias imaginaciones, y tristes), como en persuadirles el aborrecimiento de sí mismos, amonestándoles mil géneros de desesperaciones, proponiéndoles medios para ejecutarlas, sin dejarlos un solo momento»” (Mercado ctd en Bartra 54).

En el siglo XVI hubo, pues, una complementariedad entre la ciencia médica y la demonología; hubo un esplendor del dolor en la medida en que la melancolía pudo ser elogiada y criticada, defendida y censurada. Estuvo asociada con la genialidad, con el pecado, con la salvación, con los monjes, los libertinos, las cortes, los enamorados, los astros, los geómetras, los poetas, los pintores. Asociada con Dios y con el diablo. Los melancólicos fueron duramente reprobados por Mercurial: “Eres un traidor de Dios y de la naturaleza, un enemigo de ti mismo y del mundo. Te has perdido voluntariamente, has naufragado, tú mismo eres la causa eficiente de tu propia miseria, por no resistir tales vanos pensamientos, sino por darles

paso” (Burton 129). Y fueron descritos en una efigie lamentable por Cristóbal de Villalón, que vio lo siguiente en su descenso al infierno:

Vimos estar sentada en un rincón una muy rota y desarrapada mujer. Ésta era el lloro y tristeza miserable, estaba sentada en el suelo puesto el cobdo sobre sus rodillas, la mano debajo de la barba y mexilla. Vímosla muy pensativa y miserable por gran pieza sin se menear, y como el meneo de nuestros pies miró, alcancé a la ver un rostro amarillo, flaco y desgraciado: los ojos hundidos y mexillas que hazían más larga la nariz, y de rato en rato daba un suspiro de lo hondo del corazón, con tanta fuerza y aflicción que parecía ser hecho artificial para sólo atormentar almas con las enristeçer. Es este gemido de tanta efficacia que traspasa y hiere el alma entrando allí, y con tanta fuerça que le trae cada momento a punto de desesperación, y ésta es la primera miseria que atormenta y hiere las almas de los condenados y es tan gran mal que sin otro alguno bastaba vengar la justicia de Dios (Villalón ctd en Bartra 48).

Bajo estas condiciones, los místicos se vieron obligados a declarar que ellos no eran melancólicos; que no debía confundírseles con ese conjunto de locos insensatos. Santa Teresa (ctd en Bartra) prohibió el ingreso de monjas melancólicas a los conventos y sugirió con una sincera convicción cristiana que en su tratamiento “[...] si no bastaren palabras, sean castigos: si no bastaren pequeños, sean grandes; si no bastare un mes de tenerlas encarceladas, sean cuatro, que no pueden hacer un mayor bien a sus almas [...]” (77); Jacques Dubois de Amiens obligaba alejarlos de las ventanas por un posible suicidio, y atarlos y azotarlos. El mismo San Juan de la Cruz (ctd en Bartra) decía: “[...] porque aunque se vea que no puede discurrir ni pensar en las cosas de Dios [...] podría proceder de melancolía o de algún otro jugo de humor puesto en el cerebro o en el corazón, que suelen causar en el sentido cierto empapamiento o suspensión que le hacen no pensar en nada, ni querer ni tener gana de pensarlo, sino de estarse en aquel embelesamiento sabroso” (78). Y es a dicho embelesamiento sabroso, al mismísimo ocio, que se dirigirán los ataques más agudos desde distintos frentes. La ociosidad como un apéndice de la nobleza, dirá Burton (121), hace que la gente nunca esté complacida, nunca esté bien en el cuerpo o en la mente, permaneciendo cansada, enfermiza, molesta, a disgusto, suspirando, sospechando. Al ocio se le denomina cojín del demonio y criado

de la maldad, padre del hastío y el disgusto; “[...] el ocio es revuelta, la peor de todas, en un sentido, pues espera que la naturaleza sea generosa como en la inocencia de los comienzos, y quiere obligar a una Bondad a la que el hombre no puede aspirar desde Adán” (Foucault 114). Es un langor que mata, una locura consentida; Sancho Panza le dice a Alonso Quijano, al final del *Quijote*: “No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía” (Cervantes 1102).

Como compañera fiel del ocio aparece la soledad; y Burton, que gusta de encomiar y abuchear a la vez, dice que un hombre solo es un santo o un demonio, explicando la soledad como un alejamiento social por vergüenza, descortesía o simpleza. ¿Qué hacer entonces para eludir este par de tentaciones dañinas? Al decir tiránico: trabajar, trabajar, y trabajar...

Se trae entonces a cuento la imagen de aquellos ermitaños que, cual hábiles Penélopes, tejían cestos durante el día destejiéndolos en las noches; y Starobinski habla del ejemplo citado por Casiano según el cual un ermitaño quemaba su trabajo al final del año: “[...] lo que interesa no es lo que el trabajo rinde gracias a la transformación de la naturaleza, sino lo que permite rechazar. El trabajo es bueno, no tanto por modificar el mundo, cuanto por ser la negación de la ociosidad” (Starobinski 35). De modo que ocio y soledad operan como causa y efecto de la enfermedad. Por eso la actividad es un remedio: la acción alivia;

[...] que quien esté melancólico utilice ambos tipos de actores, humanos y divinos, voluntariamente, para imponerse alguna tarea a sí mismo, para desviar sus pensamientos melancólicos. Que estudie el arte de la memoria [...] o que practique la taquigrafía [...]; o que demuestre una proposición de los últimos cinco libros de Euclides, que extraiga una raíz cuadrada o que estudie álgebra (Burton 275).

La importancia de la crítica al ocio y de la discusión alrededor del demonio como causa de la melancolía radica en que el acento no recae exclusivamente

en una causa material (bilis negra que sube a la mente y altera el entendimiento), sino en una aceptación moral que el enfermo concede a la tentación del langor. La libertad que Pico hubiera encomiado años atrás se convierte en la bisagra que permite abrir la ventana; de esta forma el énfasis de las concepciones sobre la melancolía irá desplazándose lentamente hasta afincarse en la voluntad del sujeto. Descartes (carta a Marsenne, 1641) dice que “[...] la indiferencia es más bien un defecto que una perfección de la libertad en nosotros [...]” (386); Spinoza recomienda una moderación racional de las pasiones para no andar dando tumbos en la vida (y aconseja, como ya lo había hecho antes Burton, desviar las pasiones haciendo o pensando sus cosas contrarias). Las palabras de Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica* glosan lo anterior, así:

La No-Razón del siglo XVI formaba una especie de peligro abierto, cuyas amenazas podían siempre, al menos en derecho, comprometer las relaciones de la subjetividad y de la verdad. El encaminamiento de la duda cartesiana parece testimoniar que en el siglo XVII el peligro se halla conjurado y que la locura está fuera del dominio de pertenencia en que el sujeto conserva sus derechos a la verdad: ese dominio que, para el pensamiento clásico, es la razón misma. En adelante, la locura está exiliada [...]. Se ha trazado una línea divisoria, que pronto hará imposible la experiencia, tan familiar en el Renacimiento, de una Razón irrazonable, de una razonable Sinrazón (78).

Con lo expuesto hasta aquí podrá concluirse que la tradición inaugurada por los neoplatónicos y que se continuará durante el siglo XVI se puede resumir en una sentencia del tipo: “nuestro conocimiento es necedad, nuestras certidumbres quimeras”, dándole un estatuto y validez a la famosa razón de la sinrazón que mencionara Cervantes. Pero la sinrazón será luego *lo fuera de*, lo que sólo puede resolverse en internamiento, separación, apartamiento. Será, pues, locura. Foucault hace referencia al pasaje de la primera *Meditación* en que Descartes dice que no podría negar que las manos y el cuerpo fueran suyos a menos que se comparara con un loco (pero el texto de Descartes es todavía más preciso: “*que je me compare à certains insensés, de qui le cerveau est tellement troublé et offusqué par les noires vapeurs de la bile*”). Esto es, los insensatos son aquellos

extraviados por los vapores de la bilis negra. Melancólico como sinónimo de loco: el que nada tiene para decir porque su juicio está corrompido.

Jorge Alberto Naranjo, siguiendo muy de cerca a Foucault, dice que en el siglo XVII el acento de la investigación pasó de las sustancias (bilis amarilla y negra, flema, sangre), a las cualidades. Bartra, por su parte, disiente, explicando que Foucault hizo lecturas amañadas de algunos textos y que tanto las sustancias como las cualidades estaban ligadas desde la Antigüedad de una forma inseparable; pero añade que el abandono del interés por los soportes sustanciales y fisiológicos de los procesos mentales abriría el camino para las interpretaciones psicológicas (anticipadas, creo yo, por la falta de ortodoxia de Huarte de San Juan, a quien le importó menos elaborar una sistemática rigurosa de los humores que un estudio psicológico sobre la constitución temperamental en el buen ejercicio de los oficios).

Lo cierto es que en adelante la luminosidad sombría de la melancolía será entendida de dos modos distintos, y así la escinde Kant por ejemplo. Por un lado, la melancolía como patología, y, por el otro, como potencia positiva (potencia estética y moral). La primera estará recluida completamente en el cuarto oscuro de la insania y los galenos más importantes la tratarán en los asilos o manicomios hasta que reaparezca en la mitología médica bajo los sutiles conceptos de yo-inconsciente-culpa-complejo-etc., y se convierta en el signo distintivo de nuestra época. Esto en cuanto a lo médico. La segunda, en lo social, será el signo evidente de una sensibilidad superior; en otras palabras: será un canto de sirena tentando al esnobismo (cf. Gallego).

#### *1.4 Melancolía y Representación: la Poética de lo peor*

Constantino Africano transcribió los textos de un tal Ishâq ibn 'Imrân, quien presuntamente habría sido ejecutado en el siglo X y en cuya obra aparecía



el orden de la imaginación, la razón y la memoria perturbado por la atrabilis. El amor, hacia el siglo X, ya era considerado una especie de melancolía en la obra de Imrân. Y en la *Anatomía de la melancolía* de Burton el amor podría confundirse con la *simpatía* medieval que todavía estaba presente en la mentalidad del Renacimiento. Así, se dice allí que los árboles se enamoran (palmeras y alisos), y que también se abaten; se habla de peces que se suicidan por amor a los humanos y osos que engendran reyes en los vientres de mujeres; se habla de los aires y las aguas enamorados de la belleza; y se asegura que ni los demonios se salvan del amor.

D. Moureau, en la introducción a la *Melancolía erótica o enfermedad de amor* de Jacques Ferrand, menciona *melancolía* como uno de los nombres con que también se conocía al amor (es famosa la frase de Avicena según la cual el amor era un pensamiento fijo de carácter melancólico). Firma su opinión en el año mil seiscientos veintitrés, certificando que se enorgullece de no haber caído en esta locura (“no sé qué es amor, ni amo, ni soy amado, ni amé nunca”, dice el prologuista). En su alegato contra la enfermedad amorosa Ferrand apela, de una manera sorprendente, a la justificación de cualidades aparentemente negativas para terminar concluyendo que entre ellas sólo el amor es inútil por completo (se pregunta por ejemplo para qué sirve la ira, y se responde: al perezoso lo saca de su molicie, al vago le da ímpetu, al dormilón lo despierta; para qué el temor: para apaciguar al loco, embriar al frenético, detener al temerario...; pero, ¿y el amor?).

A continuación ofrece un catálogo de los síntomas de la melancolía erótica. Esto es interesante porque Ferrand, amparado por un discurso médico, legará un conjunto de indicios que pasarán a formar parte del universo estético del amor: “[...] las palpitaciones, hinchazón del rostro, apetito escaso, penas, suspiros, lágrimas sin motivo, hambre insaciable, sed violenta, síncope, opresiones, sofocos, insomnios, dolores de cabeza, epilepsias, rabias [...]” (25). A los enamorados no les duele lo que gastan, no ven, no oyen, no comen, ni beben, ni ríen, ni lloran, ni duermen, no

descansan, ni están contentos. Y todo porque en sus corazones hay una *dulce y fiera llaga*; expresión en que se condensará la doble verdad del amor y la melancolía: como un don que lastima, un agua que refresca y mata.

El amor comienza con una simpatía visual. “[...] el ojo de la amada brilla y se busca por todas partes para envolver, atar y ceñir estrechamente el corazón del amante. Por eso Hesíodo llama a los ojos hermosos «asaetadores»” (Ferrand 30); luego desemboca en la pérdida total del juicio. Nótese a continuación cómo Ferrand describe al amor y cotéjese esto con las descripciones hechas de los melancólicos en el segundo apartado de este artículo: “A partir de entonces todo está perdido para el hombre: sus sentidos están trastornados, la razón se extravía, la imaginación se altera, los discursos son impertinentes. [...]. Todas las acciones del cuerpo están igualmente alteradas, se vuelve pálido, delgado, alelado, sin apetito, sus ojos se hunden” (*Id.* 50). Una representación asaz conocida está en *La Celestina*, en que Calixto sufre con el recuerdo de Melibea: familiarizados como estamos con la estética del amor alimentada por el Romanticismo y repetida en novelas, telenovelas y en el cine, leemos las palabras que Celestina le dirige al enamorado en clave literaria, sin saber que ponen por escrito una concepción médica que se hará popular por efecto de las artes y las letras. Las palabras son estas: “[...] sólo dices desvaríos de hombre sin seso. Sospirando, gimiendo, mal trovando, holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento” (Rojas 64). El problema radica en lo que antes observaba desde la posición de Spinoza: en que no hay una organización de las pasiones conforme a la razón.

Ferrand todavía ofrece estereotipos amorosos que no prohíben la risa y en que se resume la necedad de esta pasión-enfermedad. Dice que los italianos conquistan a sus damas con sonetos pero que cuando las poseen las encierran sin que puedan salir a la calle, y que en caso de ser rechazados les guardan un odio puntual hablando mal de ellas; de los españoles asegura que su diligencia inicial se convierte en vulgar deseo de dinero optando por

prostituir a sus compañeras para ganar unos pesos, y que en caso de no conseguir sus favores se atormentan *hasta la muerte*. Los franceses aparecen como lacayos que cantan y conversan bien, pero que al ser aceptados pasan rápidamente a una nueva conquista. Los alemanes, dice, a fuerza de paciencia y pese a su poco ingenio logran su objetivo, enfriándose luego poco a poco.

Hablando de la locura en la época clásica, y específicamente del amor desenfrenado, Foucault concluirá: “[...] El amor engañado en su exceso, [...] no tiene otra salida que la demencia. [...]. ¿Castigo de una pasión demasiado abandonada a su propia violencia? Sin duda; pero este castigo es también un calmante: extiende, sobre la irreparable ausencia, la piedad de las presencias imaginarias; encuentra en la paradoja de la alegría inocente, o en el heroísmo de las empresas insensatas, la forma que se borra” (66).

La palabra *paradoja* no es fortuita. Su compañero, el oxímoron, servirá también para explicar el amor y, por extensión, la melancolía en general. Lo trae a cuento de una manera ejemplar *La Celestina*: “Es un fuego encendido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte” (Rojas 148). El oxímoron es una violencia a la lógica aristotélica, la posibilidad abierta en el lenguaje para figurar lo infigurable. Es una suerte de oráculo lingüístico. El mismo que le permite a San Juan de la Cruz hablar de una llama de amor viva que hiere tiernamente, de un fuego que abrasa sin quemar, de una noche luminosa. Y el mismo que le permite a Burton (228) hablar de *una semejanza disímil* en todos los rostros de los melancólicos. Se trata pues de un poder evocativo al que no se le hacen preguntas y que sintetiza la concepción de los siglos XV, XVI y parte del XVII sobre la melancolía: como huida y encuentro, silencio y susurro, pérdida y ganancia, descenso y ascenso.

Las metáforas lumínicas y topográficas habían estado presentes a lo largo de la historia occidental dándole privilegio siempre a la luz y a la altura.

Agustín en sus *Confesiones* decía por ejemplo: “[...] lo que sé de mí lo sé porque tú me iluminas, y lo que de mí ignoro no lo sabré hasta tanto que mis tinieblas se conviertan en mediodía en tu presencia” (281), en tanto Fernando de Rojas declaraba: “[...] yo digo que la ajena luz nunca te hará claro si la propia no tienes” (64). Igualmente Boecio hablaba de un fuego salvador y Descartes abogaba por una luz natural presente en todos los hombres (a la caza de ideas *claras* y *distintas*). Lo subterráneo fue igualmente marginado. Así en esta observación de Boecio: “[...] el que se deja vencer y vuelve sus ojos a los antros del Tártaro, pierde los bienes superiores precisamente por el hecho de mirar a los infiernos” (143), y haciendo la descripción de un perdido dice que la luz de su mente estaba apagada y llevaba cargadas a su cuello pesadas cadenas que lo obligaban a no ver más que el suelo.

Pero nos encontramos con que el mundo habitado por la melancolía es el mundo de la tierra, símbolo de sus propiedades secas y frías; tenemos que las piedras le son afines al melancólico, las oscuridades, las sepulturas; tenemos que mira hacia abajo, sosteniendo la cabeza entre las manos. Tenemos, en resumidas cuentas, una estética de lo bajo y tenebroso. Una estética de lo subterráneo que, por cuenta de Ficino (quien en todo caso sigue inscrito en la lógica de la altura al hablar del poder benéfico de Saturno, “que está arriba”), podrá comenzar a ser vista en su doble posibilidad, en su vaivén característico. La voz que sale del silencio y regresa a él, el oro que se encuentra excavando, la llave que abre y atranca una cerradura.

El abanico de metáforas para describir al melancólico no es pequeño y encontramos imágenes cuya elocuencia supera cualquier acercamiento conceptual. Alguno dirá que el melancólico es un desterrado, otro dirá que siente nostalgia de un país desconocido, otro comparará su situación con la más cruenta guerra civil. Huarte, haciendo uso de una analogía bucólica, dirá que el melancólico es como las cabras, que andan en las alturas, y Burton no se queda corto diciendo que “aunque lleven la compañía que quieran, «la flecha mortal hiere su costado», como un ciervo que ha sido

alcanzado, ya corra, vaya, descansa con el rebaño o solo, la pena continúa [...]” (218), y que la melancolía es molesta e inofensiva como el ladrido constante de un perro labrador, y también que es como un caballo salvaje: siempre atento, siempre molesto, siempre dispuesto a cocear. El mismo Burton (221, 223) se decide luego por la imagen entomológica para precisar el sino del melancólico diciendo que su mente se parece al hombre que ha sido picado por pulgas y no puede dormir, o que posee un cerebro como un mosquito: desesperado, temerario y descuidado. En términos botánicos dirá que es una maleza, y en términos náuticos, un naufragio y un océano de desdicha. Añadirá, para terminar, que la melancolía hace al hombre “[...] como un barco que carece de piloto [y que] debe chocar necesariamente con la primera roca o con las arenas y sufrir un naufragio” (*Id.* 252).

Si lo anterior parece enfatizar el lado lóbrego de la melancolía, mirado desde afuera, todavía habrá tiempo para escuchar el encomio de Burton en que asegura que es una forma de placer sumergirse en el pesar y que algunas veces es bueno ser desdichado en la miseria. Todo porque el melancólico acepta conocer lo que los hombres rechazan instintivamente: el dolor, la tristeza, el abatimiento. De este conocimiento saldrán unos juicios particulares sobre el mundo que se resumen en las letanías de quejas y en los catálogos de la estupidez, sazonados todos ellos por la ironía y la duda.

En el grupo de las endechas constan aquellas observaciones que atienden a la debilidad de las palabras frente al dolor, a la amargura que se esconde detrás de todo lo dulce, al desprecio por las vanidades políticas. De una contemplación cuidada celosamente por el pesimismo salen frases como esta de Boecio: “Todo eso no pasa de ser especiosa argumentación; tales palabras, envueltas en la miel de la retórica y de la poesía, sólo agradan mientras se escuchan; pero el que sufre da un sentido más hondo a su desgracia y en dejando de oír las, el pesar que lleva dentro le oprime el corazón” (63). Y ésta, de Antonio de Guevara (ctd en Bartra) en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, título ya de por sí locuaz:

Mi vida no ha sido vida sino una muerte prolija; mi vivir no ha sido vivir sino largo morir; mis días no han sido días sino sombras muy pesadas; mis años no han sido años sino unos sueños enojosos; mis placeres no fueron placeres sino unos alegrones que me amargaron y no me tocaron; mi juventud no fue juventud sino un sueño que soñé y un no sé qué que me vi; finalmente, digo que mi prosperidad no fue prosperidad, sino un señuelo de pluma y un tesoro de alquimia (21).

Se trata pues de la extensión y el peso como las cualidades de la desgracia. Burton, asimismo, pasa con mucha frecuencia de la denuncia al asalto. Hablando de los políticos, por ejemplo, dice: “Si leen un libro alguna vez es un librito o un panfleto de noticias, y esto sólo en aquellas estaciones en que no pueden moverse por el extranjero, para matar el tiempo; su única conversación es sobre los perros, halcones, caballos y, ¿qué hay de nuevo?” (173). Desde la melancolía el mundo se desvela en su natural tontería, en su frivolidad. La poética de la melancolía prefiere la calumnia al aplauso, se traga al mundo como Saturno a sus hijos, se traga a sí misma. Y esto es especialmente claro en una carta de Durero donde la queja es queja de sí mismo, queja de la propia incapacidad:

Pues yo creo que no hay ningún hombre vivo que pueda contemplar hasta el final lo que es más hermoso incluso en una pequeña creatura, mucho menos en el hombre [...] No cabe en el alma del hombre. Mas Dios conoce tales cosas, y si a Él le place revelarlo a alguien, también esa persona lo sabe [...] Pero yo no sé mostrar ninguna medida particular que se aproxime a la belleza suprema (Lange y Fuhse en Klibansky, Panofsky y Saxl 347).

Los catálogos de la necedad no son menos curiosos. Pico della Mirándola propuso novecientas conclusiones a las que se llegaba por medio de filosofías distintas: Platón, Aristóteles, Hermes, Averroes, Avicena, Plotino, Teofrasto, y que debían discutirse con el objetivo de hallar simetrías, relaciones, fraternidades. En tintas de Burton, novecientas tesis dispares bastarían como argumento probatorio del caletre tornadizo de los hombres junto a su deseo vanidoso por decir algo nuevo (esto es, como se ve, un juego contradictorio: Burton, afirmando la no-afirmación, se niega a sí mismo; censurando a los otros, se reprueba). Los catálogos o enumeraciones persuaden por acumulación; son como un derrumbe de piedras; intimidan antes de convencer.

Se llega de este modo a un catálogo delirante de alimentos prohibidos porque estimulan la sobreabundancia de bilis negra en el cuerpo, y en dicho catálogo no sabemos con certeza si Burton se está riendo de nosotros, si está haciendo una inocente enumeración, o si está demostrando – argumentando sólo con datos seguidos los unos de los otros– que los hombres somos más bien tontos y crédulos. Su catálogo enumera como especies dañinas a: la carne de vaca, de cerdo, de cabra, de ciervo, de venado, de liebre, conejos, leche, pavos, patos, gansos, cisnes, garzas, grullas, aceite, vinagre, mostaza, sal, vino, cerveza, frituras, peces, calabazas, pepinos, melones, repollo, pimienta, jengibre, canela, clavos, peras, manzanas, ciruelas, cereza, fresas, nísperos...

Basta describir para ridiculizar. Para Burton es suficiente una fenomenología del hombre para hacer que éste aparezca desnudo frente a su vanidad. Pero sus observaciones lo adentran en un laberinto para el que no hay Ariadna posible: ¿qué hay más allá de este cúmulo de vanidades al que se llama cultura? ¿No es este el límite después del cual no hay nada? ¿Es, al contrario, un umbral detrás del cual brilla la noche? Esta conjura contra el hombre comenzada por Boecio y llevada a su punto más alto por Burton no respetará ninguna autoridad; es sal en un gusano. Los hombres son, pues: inconsecuentes, hipócritas, ignorados en la desgracia cuando antes eran reconocidos en la fortuna, llevados por emociones, parte de un rebaño miserable, acumuladores de riquezas, serviles (unos son parásitos del parásito del parásito), necios, ridículos (basta percatarse de sus dietas, carruajes, vestidos, costumbres, deliberaciones), sordos (y vuelven, como el perro, a su vomito), fácilmente impresionables:

La falta de noticias atormenta a uno; a otro, los malos informes, los rumores, las malas noticias, las desventuras, la mala fortuna, la pérdida de un pleito, las esperanzas vanas, o la esperanza dilatada, la expectación [...]. Uno es demasiado eminente, otro demasiado plebeyo, y sólo eso le atormenta tanto como lo demás. Uno está sin acción, compañía o empleo; otro subyugado y atormentado por cuidados mundanos y ocupaciones onerosas. ¿Qué lengua puede bastar para hablar de todos? (Burton 204).

Estamos frente a un Diógenes implacable y desconsiderado ante quien no se puede discutir: “[...] con esperanzas de ganar, mienten, adulan y, con elogios hiperbólicos y alabanzas, magnifican y ensalzan a un idiota iletrado e indigno, diciendo que tiene virtudes excelentes, al cual deberían mejor, como observa Maquiavelo, envilecer e injuriar abiertamente por sus evidentes villanías y vicios” (Burton 156). Al decir del refrán, no se ha dejado títere con cabeza; todos son, somos, dignos de vituperio. Burton zahiere a los médicos (llamándolos pretextadores, hechiceros, alquimistas, pobres vicarios, boticarios aficionados, ladrones, aprovechados), al clero (perezosos, indolentes), a los políticos (frívolos, tontos), a los estudiantes (asnos). Sus últimas palabras, en que gravitan los adjetivos y las imágenes propias de la poética de la melancolía, concluyen esa invectiva contra el mundo que es su obra:

¡Oh, nombre triste y odioso!, un nombre tan vil,  
es este de la melancolía, rapaz del infierno.  
Allí, nacido en la oscuridad infernal habita.  
Las Furias lo criaron, el pecho de Megara,  
Alecto le dio de comer leche amarga.  
Y todas urdieron una ruina para los hombres mortales,  
al sacar a este demonio de su cueva negra...  
Ni el trueno de Júpiter, ni las tormentas del mar,  
ni un torbellino hacen que nuestro corazón se desaliente tanto.  
¿Qué? ¿Me ha mordido el fiero Cerbero?  
¿O me ha picado una serpiente tan venenosa?  
¿O me he puesto una camisa manchada con la sangre de Neso?  
Mi dolor ya no tiene cura; la medicina ya no me puede ayudar (*Id.* 245).

Milton, por su parte, transmite esta imagen de un lugar familiar y triste, concibiendo así una estética melancólica del paisaje al decir:

Oigo a lo lejos el toque de queda  
sobre la orilla de anchurosas aguas,  
oscilando lento con rugir sombrío;  
o, si el aire no lo permite,  
me sirve algún lugar apartado,  
donde unas brazas encendidas en el cuarto  
enseñan a la luz a imitar la penumbra,



sin más acompañamiento alegre  
que el del grillo en el hogar  
o la cantilena soñolienta del vigilante [...] (Klibansky Panofsky y Saxl 229).

En breve habrá una traslación de la palabra *melancolía* para significar un lapso de tristeza injustificada, y también para designar las causas de la tristeza; como adjetivo que habla de un estado de ánimo. Saxl, Panofsky y Klibansky (230) observan que progresivamente se tendió a sustituir en las letras francesas los verbos *attrister* y *s'attrister* por *mérencolier* y *se mérencolier*; y sus derivados *mérencoliser* y *mélancomoyer* adquirieron el sentido de *reflexionar* o *ensimismarse*. Añaden que a esa mezcla se añadieron todas las ideas originalmente ligadas a la melancolía y Saturno –el amor desdichado, y la enfermedad y la muerte–, por lo que el nuevo sentimiento de dolor, nacido de una síntesis de *tristesse* y *mélancholie*, estuvo llamado a ser una clase de emoción especial. Esta nueva melancolía podía ser didácticamente disecada o fluir en poesía lírica o en música; podía elevarse a una renuncia sublime del mundo o disiparse en mero sentimentalismo.

Vasari habló de un lugar melancólico y solitario. Sannazaro, de pastores vagando con ceño melancólico. Se habló del placer del dolor y del triste lujo del pesar. Y aunque los Wittkower (105) aseguran que el artista melancólico había pasado de moda en el siglo XVII, recordando a Bernini, Rubens y Rembrandt, y apoyándose además en la censura de Armenini (ctd en Wittkower) que alegaba: “[...] lo peor es que muchos artistas, ignorantes, se creen muy excepcionales al afectar melancolía y excentricidad” (94), lo cierto es que en los versos de Antoine Girard (1594-1661) la melancolía no es cosa perimida, y todavía es posible afirmar que **la popularización del término efectuada por la literatura y el reconocimiento social que se dio a los melancólicos asociándolos con genios creadores** alentaron el sentimentalismo que aparecería más tarde con Rousseau como exponente ejemplar.

Concluyo con los versos de Girard (*El perezoso*), que con considerable plasticidad y belleza ofrecen una imagen del melancólico contemporáneo a Descartes y a Spinoza:

De pereza abrumado, y de melancolía,  
sueño dentro de un lecho en que estoy embutido,  
tal liebre deshuesada dormida en un pastel,  
o como un Don Quijote en su triste locura.

Allí sin preocuparme de las guerras de Italia,  
ni de la majestad del Conde Palatino,  
consagro un bello himno a tal ociosidad  
en que mi alma en langores casi está sepultada.

A este placer tan dulce y encantador lo hallo,  
que pienso que los bienes me vendrán mientras duermo,  
pues observo en qué forma la barriga me crece.

Y odio el trabajo tanto que, entreabriendo los ojos,  
con una mano fuera de las mantas, Balduino,  
casi ni me decido a escribirte estos versos (87).

### *Bibliografía*

Alighieri, Dante. *La divina comedia*. Barcelona: Editorial Juventud, 1969.

Agrippa, Enrique Cornelio. *Filosofía oculta, magia natural*. Madrid: Editorial Alianza, 1992.

Agustín, San. *Confesiones*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 1987.

Bartra, Roger. *Cultura y melancolía: las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

Boecio. *La consolación de la filosofía*. España: Sarpe, 1984.

- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. Madrid: Editorial Alianza, 2006.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Brasil: Alfaguara, 2004.
- Descartes, René. *Obras escogidas*. Buenos Aires: Ed. Suramericana, 1967.
- Ferrand, Jacques. *Melancolía erótica o enfermedad de amor*. Madrid: Asociación española de neuropsiquiatría, 1996.
- Ficino, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993.
- Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. Colombia: Fondo de cultura económica, 1993.
- Gallego, Santiago. "La conjura de los suspiradores: usos y abusos de la «melancolía» durante los siglos XVIII y XIX". *Escritos*. 16, 37 (2008): 476-521.
- Girard, Antoine. *Grotescos y Bizarros. Cincuenta y un sonetos del Barroco francés*. Madrid: Hiperión, 1995.
- Huarte, Juan de San Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid: Editorial Nacional, 1977.
- Isidoro de Sevilla, San. *Etimologías I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1982.
- Klibansky, Raymond; Edwin Panofsky y Fritz Saxl. *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- Molina, Tirso de. "El melancólico". *Obras dramáticas completas I*. Tirso de Molina. Madrid: Aguilar, 1946. 67-126.

Naranjo, Jorge Alberto. *Estudios de filosofía del arte*. Medellín: Ediciones autores antioqueños, 1987.

Pico della Mirándola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Barcelona: Ediciones Orbis.

Starobinski, Jean. *Historia del tratamiento de la melancolía desde los orígenes hasta 1900*. Suiza: Acta Psychosomatica, 1962.

Wittkower, Rudolf y Margot Wittkower. *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Editorial Cátedra, 1985.



Copyright of Escritos is the property of Escritos and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.