



EL INFINITO SIMBÓLICO DE LA METÁFORA POÉTICA.
ALBERTO DURERO. MELENCOLIA I*

THE INFINITE SYMBOLIC POETIC METAPHOR.
ALBRECHT DÜRER. MELENCOLIA I

DOINA CONSTANTINESCU†
Universidad Lucian Blaga, Sibiu - Rumania

Φ

1. Introducción

Considerada siempre como una *obra programa*, el grabado en cobre *La Melancolía I* (1514), contiene una suma considerable de principios filosóficos del humanismo europeo. En su *Anatomía de la Melancolía*, R. Burton aprecia el grabado de Alberto Durero como la más importante representación enciclopédica del temperamento melancólico‡. La idea de que el grabado se pone a la cabeza de una serie de cuatro cuadros consagrados a los cuatro temperamentos entre los que estaría faltando uno (que sería el de *Adán y Eva* de 1504), es probable. Pues los tres célebres grabados, *El caballero*, *El diablo y la muerte* (1513), *Melancolía* (1514) y *San Jerónimo en su celda* (1520), revelan la maestría y la plena madurez del artista. Aparentemente muy diferentes, los grabados son considerados como formando parte de un tríptico imaginario que quiere ilustrar las tres virtudes escolásticas: *morales, teologales e intelectuales*, interpretadas por Durero en la expresión estética de las tres vías: *la vía caballeresca; la vía monástica; el Arte Real*§. En *la Melencolía I*, el pesimismo cultural, el pathos de la profundidad y el sentimiento de lo sublime evocan lo específico de la imaginación germánica, y ningún elemento de esta composición alegórica debe su presencia al azar.

2

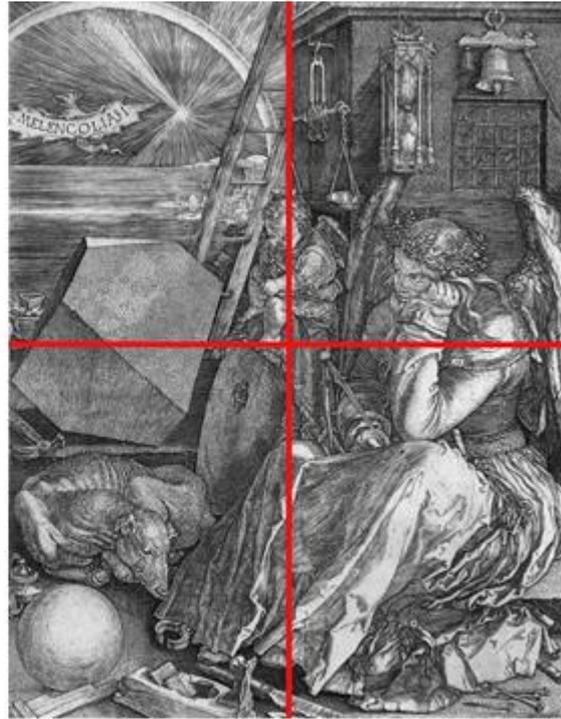
* Recibido: 7 de abril 2011 y aprobado el 6 de mayo de 2011

† Contacto: dconstantinescu@gmail.com

‡ “Alberto Durero pinta la melancolía bajo los rasgos de una mujer triste, apoyada sobre su brazo, la mirada fija, la postura descuidada (···). Por esto es considerada por algunos como altiva, dulce, embrutecida o medio loca (···) y, sin embargo, con una gran profundidad, una brillante inteligencia, juiciosa, sabia y llena de espíritu” . Robert Burton, *Anatomie de la mélancolie* (1621), Paris, Ed. José Corti, 2000.

§ Los grabados se adaptan perfectamente a la idea de que los triunfos de la vida son, a su turno, el Deseo y la Castidad, la Muerte y la Gloria, el Tiempo y la Eternidad. La expresión catastrófica del conjunto induce la certeza de una discontinuidad que confiere al pasado una dimensión de muerte y al porvenir el carácter de una abertura sin descanso.

**L' infini
symbolique
de la
métaphore
poétique
chez Dürer:
Melencolia I**



2. Los arquetipos del grabado

En *Saturno y la melancolía*, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl estudian lo imaginario simbólico de la melancolía confrontando las representaciones temáticas de Saturno (mitología) con la imagen del ascetismo monástico del *typus Acediae* y *typus melancholicus* (geometría y bellas artes), el protagonista de textos poéticos, científicos o filosóficos: "desde el punto de vista de la historia de los tipos, el grabado de Durero se compone, en sus detalles, de ciertos motivos melancólicos o saturnales tradicionales (···) Pero tomado como un conjunto, no podemos comprenderlo más que considerándolo como una síntesis simbólica del *typus Acediae* (el ejemplo popularizado de la inacción melancólica) y del *typus Geometriae* (la personificación escolástica de una de las Artes liberales)"¹. Hemos concebido nuestra argumentación en el espíritu de esta reflexión que reúne el polo humoral y el polo saturnal.

¹ Ver: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, y Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie, Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Gallimard, collection Bibliothèque illustrée des histoires, 1989, p. 493.



2.1. Typus melancholicus

El *typus melancholicus* es considerado el emblema de este sentimiento infinito. En las representaciones artísticas de la melancolía, como en el famoso grabado de Durero, el protagonista principal es un personaje grave, con la cabeza ligeramente inclinada, la mejilla puesta sobre la mano izquierda, la mirada fija en un punto preciso y sin embargo indeterminable. Sentado frente a un trabajo en proceso de ejecución, este ángel solitario, cuyo vestido de pliegues pesados no alcanza a enmascarar ni el sufrimiento contemplativo ni el disgusto por la vida; representa la figura triste y veleidosa del artista, ya que la melancolía está profundamente ligada al genio de la creación artística. En este contexto, la influencia astrológica de Saturno/Kronos/Xrônos /, el Tiempo, a la vez Dios caníbal y Dios de la ciencia y de la contemplación filosófica, es perceptible en aquellos cuyo espíritu está predispuesto a la contemplación y a la búsqueda de las cosas refinadas². Considerado como un planeta ambivalente porque está dominado por dos aspectos extremos, el de ser a la vez un *planeta funesto* que aporta la desgracia y un *planeta noble*, considerado como el más seductor de ellos, Saturno marca la vida de quienes llevan su signo astral. El *typus acediae* es asimilado al mal monástico con el que comparte los síntomas ya que la imagen del melancólico es esencialmente negativa. Este *balneum Diaboli* del ángel dureriano es el demonio del mediodía que pesa sobre el fervor crístico, representado por el *tipo* que ejerce la parálisis de los sentimientos o el anquilosamiento de la afectividad en la prolongación de la atonía melancólica. Para E. Panofsky, la figura de la melancolía en Durero se sitúa en un cruce: por una parte, en la antigua acedia medieval, en un tipo religioso espiritual (es decir, en el entorpecimiento, la pereza, el aburrimiento, el vacío interior, la incapacidad de trabajar -razón por la cual todas estas herramientas están ahí alrededor de ella, abandonadas sin uso-), y, por otra parte, en el espíritu de la geometría, de la inteligencia lúcida que remite al nuevo mundo del Renacimiento.

² La confusión entre los nombres (Saturno/Kronos/ Xrônos / el Tiempo,) no es en absoluto arriesgada o debida a la homofonía; ella es más profunda, y completa la imagen de su naturaleza contradictoria: “es característico del arte del Renacimiento haber producido una imagen del Tiempo como Destructor, fusionando una personificación del tiempo con la terrorífica figura de Saturno, dando al tipo del *Viejo Tiempo* una rica diversidad de nuevos significados” . E. Panofsky. *Le Vieillard Temps, dans Essais d' Iconologie. Thèmes humanistes dans l' art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 130.



2.2. Typus geometriae

Estudiando la geometría como el quinto ‘arte liberal’ y las técnicas de la perspectiva como fenómenos estilísticos y culturales cuya función sufre un proceso radical de historización, Durero transforma la perspectiva del grabado en el espacio de un geómetra y de un artista de genio que busca las justas proporciones estéticas. El arte de la medida es entonces una especie de propedéutica para el pintor enamorado de las formas, las líneas y las curvas geométricas. Así, una sola imagen puede activar varias distancias y convertirse en el lugar nodal de diferentes espacios físicos y/o simbólicos, incluso irreconciliables entre sí. El libro, el tintero y el compás se refieren a la *geometría pura*; el poliedro de piedra, a la *geometría descriptiva* y a la perspectiva, en particular a la estereografía; el cuadrado mágico, el reloj de arena, la campana y la balanza se refieren a la *medida del espacio y del tiempo*, las diversas herramientas y los instrumentos técnicos, “la garlopa, la escuadra y el martillo, significan la *geometría aplicada* a la artesanía y a la construcción”³.

Proponiendo una geometría melancólica y una melancolía que *geometriza*, Durero opera en realidad una "doble inversión de sentido" por la cual la geometría adquiere un alma y la acedia un espíritu: "cuando Durero fundió el retrato de un ‘*ars geometrica*’ con el de un "*homo melancholicus*" (...) dotó a uno de alma y la otra de un espíritu"⁴. En la composición del grabado Durero dispone los instrumentos lucrativos que permiten medir, trazar, pulir superficies entre los instrumentos que nos señalan la facultad imaginativa de la creación. Esta puesta en relación de la melancolía y de la geometría remite a Saturno, planeta que gobierna a ambas. De un lado, el saber y el método de la geometría descienden a la esfera de la finitud y del fracaso; de otro, el temperamento melancólico se eleva a la altura del intelecto proponiendo una contemplación y una perspicacia diferente de la de la razón.

³ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 506.

⁴ Ibid. p. 493-495.



3. Hermenéutica de la obra de arte

Antes de abordar efectivamente la hermenéutica de *Melencolia I*, es necesario decir que hay una tradición inaugurada en Francia por G. Bachelard y continuada por la historia moderna de la cultura (Giorgio Agamben, Yves Hersant, Luis Marin, Erwin Panofsky, Jean Starobinski), que busca la explicación del concepto de la melancolía en razón de su estructura hiper-tímica y negativa, que se manifiesta en lo imaginario melancólico del arte. Según otra perspectiva, Paul Valéry, en su *Introducción al método de Leonardo de Vinci*, nos advierte que una obra de arte debería siempre enseñarnos que no hemos visto lo que vemos⁵. La percepción de un cuadro manifiesta una indiscutible relación cultural con el mundo, y el que lo analiza capta en seguida un comportamiento particular, un cierto tipo de civilización, ya que este arte es la expresión de la *aptitud para ser hombre*. De esta manera, la perspectiva artística “expresa una cierta actitud objetivante respecto al mundo” (…)

El grabado de Durero está hecho para convertir el mundo en significación. Está atravesado visiblemente por el espíritu de un artista filósofo que ha concebido el grabado como una *alegoría poética de la meditación creadora*. Este Ángel simbólico tiene un significado casi mágico; expresa la distancia entre la *obra de arte y una figura imaginaria, entre imagen e imaginación, entre representación (Darstellung) e idea (Vorstellung)*. El fin poético es representado por la síntesis alegórica del grabado y la descripción de la melancolía hecha según las reglas del arte para alcanzar sus fines filosóficos y simbólicos. En la interpretación del grabado es necesario saber que allí, los lugares, el decorado, los instrumentos, los personajes, las herramientas nos indican huellas hermenéuticas ya que todo es alegoría, alusión, pictogramas, jeroglífico. Dado que la melancolía se eleva al rigor de un concepto y a la representación de una idea cultural, hemos analizado lo imaginario simbólico de la melancolía como un compuesto paradójico *de imagen* (síntesis de símbolos) y *de texto* (enumeración detallada de símbolos con el comentario de su significado). Marcando una separación entre el sentido aparente y el sentido oculto del texto-imagen, la alegoría supone un recorrido transversal; pero como forma icónica ella no puede prescindir de un texto transparente que

6

⁵ En las grandes líneas de su estética, Paul Valéry aborda la pintura, las matemáticas, la arquitectura, la mecánica y la física. Ver: Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), Paris, Gallimard Folio Essais, número 195, 1992.

pueda explicar este sentido oculto. Las imágenes estáticas de la *Melancolía* conservan un vaivén constante entre la imagen y el texto que mantiene la vitalidad del proceso hermenéutico ya que detrás de lo figurativo está siempre lo abstracto de su forma alegórica. Lo imaginario de la melancolía es pues susceptible de lecturas plurales; pero su presencia simultánea engendra conjuntos cuya multiplicidad no podría ser agotada.

I. Parte inferior derecha

Hemos dividido el grabado en cuatro partes para seguir mejor las interferencias simbólicas de la composición y para explicar el significado metafórico de cada elemento. En un primer plano, se encuentra *una joven mujer alada* en reposo, que se erige como el personaje central del grabado (ver figura 1).

Figure 1
Le personnage
central de la
gravure



Sumergida en el anquilosamiento de sus meditaciones como la imagen de la soledad aristocrática del artista, ella domina la confusión del conjunto. Constituido por una combinación de elementos particulares, el cuidado del detalle se manifiesta en el arte del retrato que pone en evidencia esta vida interior e imaginativa que permite aprehender un más allá de lo real aparente. La figura



sombría con los cabellos en desorden continúa el estado de vigilia en una atmósfera de melancolía profunda. La cabeza está sostenida por el puño cerrado, que traduce la expresión de la melancolía o de la pereza; esta representación se inscribe en una tradición pictórica multimilenaria que es visible incluso en las piezas funerarias de los sarcófagos egipcios. El retrato de este ángel entristecido pone en primer plano el motivo del puño apretado que simboliza la expresión ‘de ciertas culpas e ilusiones’ maceradas en la rumia de sus desvelos (ver figura 2).

Figure 2
La tête soutenue par le poing fermé et le motif du poing serré



Esta concentración sobre una cualidad dominante que simboliza la avaricia como característica típica del temperamento melancólico, tiene en Durero un significado muy diferente. Inmóvil como una estatua, pero brillante y apasionado, el ángel de la *Melancolía* simboliza el encarnizamiento humano *con el saber* valorando la vida especulativa, la dignidad humana, la renuncia humanística a la actividad en provecho de la meditación⁶. Ángel o Demonio, el personaje central evoca la miseria y la grandeza del hombre universal. Incluso la erudición no es más que un sobresalto instintivo para alejar

⁶ Ver : R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit. p. 389 y siguientes.



este entorpecimiento existencial a través la terapia cultural que atañe más bien a la elevación del espíritu. La *ambivalencia* de su mensaje mantiene los equívocos del significado porque los avatares melancólicos presentan rostros contrastados. Alado, pero agazapado sobre el suelo, coronado, pero rodeado de sombra, provisto de los instrumentos del arte y de la ciencia pero sumergido en un ensueño ocioso, da la impresión de un ser creador reducido a la desesperación por la conciencia de sus propios límites. Este ángel abatido es a la vez el que contempla un mundo que podría ordenar, medir, calcular, pesar, gracias a todos los instrumentos que hay alrededor de él, y el que mide al mismo tiempo la vanidad de este trabajo ya que más allá de este mundo medido, nombrado y ponderado, hay un mundo que es entregado a la voluntad de Dios⁷.

La negrura del rostro de la mujer alada traduce más bien el oscurecimiento de una atmósfera metafísica. Durero prefiere la austeridad del negro y del blanco para conservar mejor la indistinción simbólica de la significación; y para amplificar la ambigüedad reemplaza la coloración por un juego de luz y de sombra. Todo está invadido de sombras, todo está ensombrecido en el equívoco de las apariencias, todo se remite al negro de la putrefacción que anuncia laboriosas metamorfosis internas. El negro señala un descenso a los Infiernos, un viaje a las capas más profundas de nuestra psique en busca de la piedra filosofal o del elixir de la longevidad -es decir, la voz del alquimista-. El tiempo tiene un punto de convergencia invisible, pero los objetos tirados por tierra se contraen y se manifiestan en un fondo sin fondo a la manera de un agujero negro que absorbe todas las energías y todas las cosas del mundo. En esta perspectiva, la actitud de la *mujer-ángel* confirma las tres facetas características de la experiencia espaciotemporal del melancólico: la *disritmia* o pérdida del ritmo que sostiene la articulación de la existencia, la disminución del flujo del presente y el estancamiento en el pasado; *l'anhédonie* o pérdida del placer de existir; y *l'anormie*, o falta de impulso vital que se

⁷ “En el caos de los objetos heteróclitos disipados alrededor de ella hay unos instrumentos *útiles* [cepillo, compás, sierra -pero en el contexto de la época de Durero, estas herramientas no pueden dejar de recordar las iniciaciones correspondientes: la de los masones y los canteros de una parte, y la de los carpinteros por otra-] e instrumentos de la geometría (esfera, compás, escuadra), vueltos inútiles tan pronto como el pensamiento racional y las matemáticas son abandonadas para privilegiar la creación artística y las leyes psicológicas de la interioridad. Todos los instrumentos están deteriorados y este ‘cosmos’ de herramientas, las cuales están claramente dispuestas y empleadas para buen fin, se ha transformado en un caos de objetos inutilizados; su dispersión totalmente fortuita refleja una indiferencia psicológica”. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, p. 493-494.



manifiesta tanto en el plano corporal (impresión de pesadez), como en el plano psíquico (dificultad para tomar iniciativas, para ponerse a trabajar, para hacer proyectos)⁸.

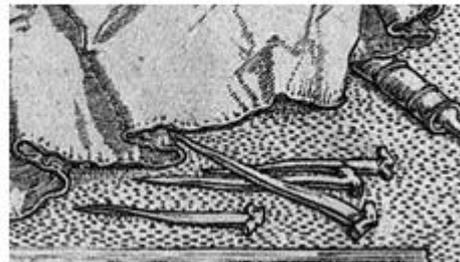
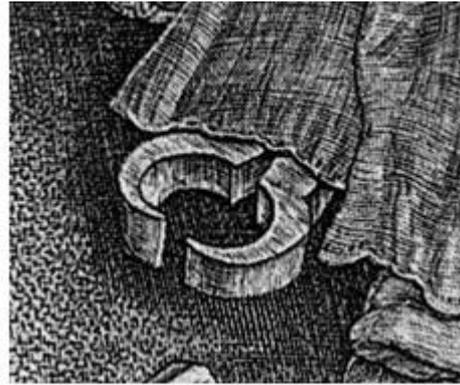
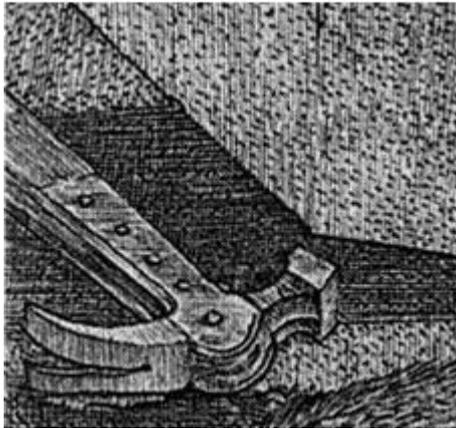
Absorta en sus pensamientos negros, esta joven mujer con las alas a medio desplegar tiende sobre todo lo que la rodea una mirada cansada y escéptica. A pesar de esto, su ojo sigue inspirado por una hipotética iluminación interior. Vuelta hacia un *punto de fuga*, su mirada contempla algo que no ve físicamente. Pero ¿cómo definir este ojo taciturno, esta mirada semejante a las miradas de las estatuas o la contemplación muda que ningún signo permite circunscribir? ¿Y cuál es el centro abstracto de este mundo invisible y el punto fijo de esta mirada extasiada que indica obstinadamente un objeto sin verlo jamás? La respuesta escapa a toda palabra porque la revelación supone una confianza constitutiva y un otro a quien revelarse y confiarse. Ahora bien, el plano en el que se inscribe esta creación simbólica es sólo el modelo de la ausencia y de la falta de sentido. Panofsky nos señala una perspectiva invertida: que la mujer alada no tiene una mirada abatida sino que más bien está en “un estado de supervigilia” ; que su actitud de concentración y el libro cerrado que sostiene en sus rodillas, o el compás que no usa, pueden significar que todavía no ha comenzado el trabajo de creación o que duda de sus capacidades para realizarlo⁹. En la hermenéutica eclesiástica, este ángel abatido representa la evocación del sufrimiento crístico y de la crucifixión. Los símbolos son los *arma christi*: *herramientas, tenaza, martillo y clavos* (ver figura 3).

10

⁸ Es a partir de esta convicción que la filosofía de inspiración fenomenológica (es decir, entre los filósofos, esencialmente la de Husserl y la de Heidegger, y entre los psiquiatras – médicos filósofos según la denominación hipocrática- la de Ludwig Binswanger, Erwin Straus, y Jaques Schotte) describe los disturbios del humor como aquellos que tienen por objeto la temporalidad o la temporalización de la existencia.

⁹ “La Melancolía (...) se encuentra en un estado (...) de supervigilia, y su mirada fija es la de la búsqueda intelectual, intensa aunque estéril. Ella ha suspendido su trabajo, no por indolencia sino porque a sus ojos él ha perdido sentido. No es el sueño el que paraliza su energía; es el pensamiento” . Erwin Panofsky, *La vie & l'art d'Albrecht Dürer*, p. 252.

Figure 3
Les symboles
christiques



Símbolos lucrativos y metáfora del martirio religioso -los cuatro clavos situados en la esquina derecha del grabado-, evocan el imperecedero *memento mori* (*recuerda que vas a morir*), y la tradición de la *vanidad*. Hay todavía un detalle más. El personaje alado lleva sobre la cabeza una corona de plantas acuáticas (hojas de berro de fuente y de ranúnculo de agua), que representan las aptitudes intelectuales de la *Melancolía* (ver figura 2). Pero la elección de estas dos plantas insignificantes que no tienen de común más que su naturaleza acuática, nos sugiere más bien la significación de sus efectos maléficos. No obstante, esta corona de laurel para un personaje tan triste, introduce una nota de ironía amarga¹⁰.

El punto central geométrico del grabado se encuentra muy próximo a la cabeza del compás retenido en la mano derecha de la mujer-ángel¹¹ (ver figura 4). La imagen de la circunferencia no significa que la Melancolía simbolice un círculo vicioso de donde no se sale. “En la mano de

¹⁰ Por otra parte, Copérnico creía que las semillas de berro provocaban una “humedad malsana” porque la planta crece en lugares húmedos, y esto no puede ser un efecto del azar.

¹¹ Se trata del compás del francmasón el cual presenta una abertura de 30 grados pero su valor parece próximo a 51,4 grados. Cierta arreglo compositivo en círculo alrededor de este centro puede ser perceptible, aunque la organización izquierda-derecha y alto-bajo es igual de significativa.



Melancolía el compás simboliza (...) el proyecto intelectual unificador que gobierna la gran diversidad de herramientas y de objetos que la rodean; y si queremos subdividir, podemos decir que el compás, y con él la esfera y lo necesario para escribir, significan la geometría pura”¹². Los pliegues suntuosos del vestido de *Melancolía I* y el cinturón ricamente bordado certifican la exigencia del artista para los detalles, ya que en el contexto del grabado los accesorios más convencionales del traje de una *Hausfrau* (*ama de casa*) están cargados de un sentido alegórico. Del cinturón del Ángel coronado, cuelgan indiferentemente una bolsa y un manojó de llaves como símbolo del poder y de la riqueza¹³ (ver figura 5).

Figure 4
Le compas symbole de la géométrie pure



Figure 5
La bourse
et le
trousseau
de clés



El cuchillo forma parte del simbolismo de los instrumentos que provocan la muerte. Tiene funciones rituales que sugieren el impulso a la violencia, siempre presente en la balanza emocional del

¹² R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et mélancolie*, op. cit., p. 505.

¹³ Sobre uno de los bosquejos preparatorios de *Melencolía I* hay una nota de Durero: “*Schlüssel betewt gewalt, pewtell betewt reichum*” (*la llave representa el poder, la Bolsa representa la riqueza*). Esta actitud traduce el desconcierto de su propietario, pues *las llaves* cuelgan en todos los sentidos y la *Bolsa* se arrastra por tierra con sus cordones de cuero en parte desatados, lo que explica el desapego profundo del melancólico. Metafóricamente, las llaves traducen una conciencia cautiva y su universo cerrado pero los misterios y la magia del poder son interpretados como símbolos fálicos. Acantonada en el significado de la codicia o de la riqueza, la simbología de la *Bolsa* es un elemento frecuente desde el siglo X. Si el dinero es el símbolo de la avaricia, de la adversidad y de la perdición, aquél que ama el dinero es Judas, arquetipo de la traición y signo neptúnico de la muerte. Los atributos saturnales hacen del melancólico un individuo insaciable ya que es alguien que se protege, que se encierra, que no comparte, que no se abre, dado que es también un avaro que se conserva al precio de devorarse a sí mismo.



melancólico. La lámina del serrucho entra en la metáfora de la desgarradura y en la del deseo agresivo de la dominación¹⁴ (ver figura 6).

Figure 6 La lame du couteau (égoïne)



13

II. Parte superior derecha

Al pie del abrupto acantilado percibimos un conjunto indistinto de torres, árboles y viviendas (ver figura 7 y detalles complementarios de la figura 15). Sobre el borde superior del conjunto, la arquitectura de un edificio insólito simboliza el estado de vigilia, la soledad y la ansiedad. La construcción asemeja un espacio de reclusión para que el melancólico pueda edificar sus esperas y sus miedos. El cuadrado mágico domina la parte superior derecha del grabado (ver figura 8). Él simboliza el sustituto matemático de la divinidad previsto por Marsile Ficino (1433-1499), Cornelius Agrippa y por todos los practicantes de la magia blanca¹⁵. Fermat y Euler, los grandes matemáticos, también

¹⁴ El hierro del serrucho ilustra “el primado de los instintos del que lo tiene en su mano, mientras que la larga espada representa la fuerza y la nobleza moral de quien la lleva” . J.E. Cirlot, *Dictionary of symbol*, New York, 1962.

¹⁵ *De occulta philosophia* (1510) de Agrippa de Nettesheim es rico en fórmulas y símbolos astrológicos, geométricos y cabalísticos presentes en la disposición del ocultismo medieval, fundado sobre el misticismo neoplatónico, neopitagórico y oriental. Su origen probablemente se encuentra en la cultura india y china 2000 años antes de Cristo. También podemos encontrar *el cuadrado mágico* en las matemáticas árabes, en la astrología, en la cultura antigua y en el arte.



estudiaron el cuadrado mágico; pero el grabado de Durero le confiere un carácter esotérico, poético y legendario. En el *contexto neoplatónico* -al cual pertenece el artista alemán a principios del siglo XVI- esta rejilla de números encarna el saber matemático y los oficios científicos asociados a Saturno¹⁶ (ver figura 9). Las cifras del cuadrado representan enigmas y símbolos matemáticos. *El número 4* traduce el equilibrio y la estructura ejemplar del cuadrado. En alquimia hay cuatro períodos vinculados a las edades del espíritu y a los símbolos de los cuatro colores: Negro, Blanco, Amarillo y Rojo; pero, desde el punto de vista espacial, este número está vinculado a los puntos cardinales que son representados en el grabado por una pequeña *Rosa de los vientos* situada al lado de la esfera (ver figura 10). En sentido temporal, las cuatro estaciones -cuya progresión se efectúa siguiendo el principio de metamorfosis de sus cuatro elementos (Fuego, Aire, Agua, Tierra)- están asociadas a los cuatro temperamentos (colérico, sanguíneo, flemático y melancólico). El número *34* tiene un mensaje iniciático mayor (ver figura 11). *La suma de los números inscritos en cada casilla siempre es igual a 34, cualquiera que sea el sentido en el cual la adición sea hecha: horizontal, vertical o diagonal. Este cuadrado se divide en cuatro cuadrados de cuatro casillas, pero el total de los números de cada cuadrado es 34. De hecho, en el cuadrado de Durero hay 86 combinaciones diferentes de cuatro números que dan la suma mágica 34.* El valor mágico del cuadrado tiene varias significaciones esotéricas. Por ejemplo, en total encontramos 22 veces el número 34, el cual puede leerse 3 + 4, pero el producto de 3, símbolo de la vida finita, y del 4, símbolo del reino infinito del espíritu, es 12, el número de la carta del *ahorcado del Tarot*. Conocido bajo la denominación de “Cuadrado de Durero”, y a menudo citado como referencia, la significación del cuadrado quizá da la clave más importante del grabado¹⁷.

14

¹⁶ Durero fue miembro de una de las numerosas hermandades herméticas cristianas ramificadas en un número indeterminado de sociedades secretas. El significado de un mundo divino y angélico en una postura *de espera* - hasta que la campanilla situada por encima del *cuadrado mágico* resuene o el reloj de arena sea totalmente agotado- puede articularse con la idea de que este mundo sólo se producirá al final de los tiempos, es decir, en el momento límite e intemporal representado por la *cuadratura del círculo*. Ver Barmont, Louis, *L'ésotérisme d'Albert Dürer "La Melencolia"*, 1947.

¹⁷ Ver Pierre V. Piobb, *Formulaire de haute magie*, Editions Dangles, 1937, p. 176.



Figure 7
Le donjon insolite

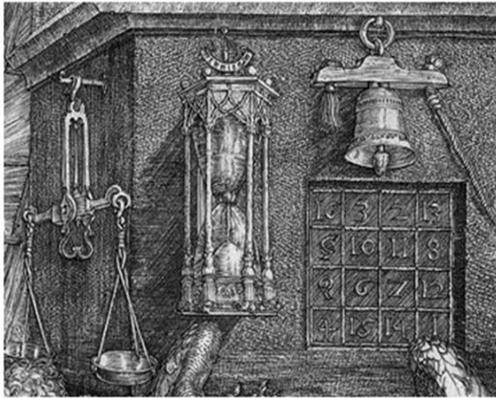


Figure 15
Detail



Figure 8
Le carré magique

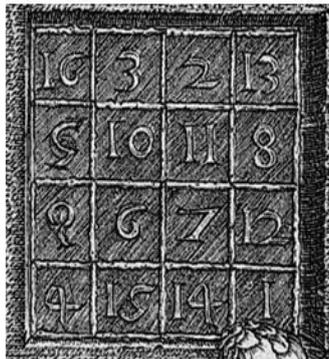
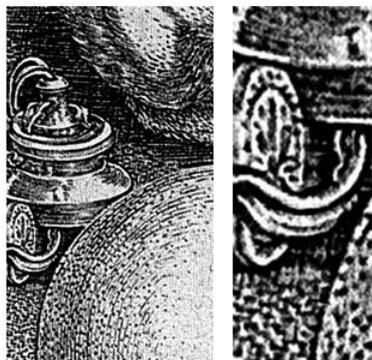


Figure 9
Savoir mathématique

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

**Figure 10**

La lampe
à huile
génitrice
de vie
et la rose
des vents

**Figure 11**

La somme des nombres inscrits dans
chaque case est toujours 34

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

La balanza expresa clásicamente el concepto mágico del juicio (ver figura 12). En consecuencia, en el templo de la geometría, la balanza pesa y gobierna el tiempo y el espacio. Puesta en relación con la representación de un proceso de naturaleza apocalíptica, la alegoría de la significación se intensifica con símbolos alquimistas. Un reloj de arena está fijado a la pared, cerca de una campana provista de una cuerda (ver figura 12). Símbolo de la finitud, del paso inexorable del tiempo y de los caprichos de la fortuna, nos recuerda la advertencia funesta de la desaparición. El tiempo que fluye en el globo del reloj de arena no elabora nada más; es un tiempo vacío y vano pero lleno de nostalgias. En ambas esferas del reloj la cantidad de arena está en un equilibrio precario y estático, como el de la balanza situada a su izquierda, o el de la campana, situada a su derecha. Para entrar en el sistema referencial del contexto, esto significa que el tiempo resume la desesperanza de la melancolía y refuerza la postura de espera que parece bañar el mundo angélico del primer plano. Por encima del reloj de arena hay un reloj de sol que no funciona pues el tiempo de la melancolía es inmóvil, un tiempo petrificado en su propio estereotipo (ver figura 13); ni siquiera la campana toca más las horas (ver figura 14). El martillo de la pequeña campana está completamente inmóvil y “la aguja del reloj de sol no da ninguna sombra, mientras que el reloj de arena proyecta una silueta importante sobre el muro”¹⁸. Esta permanente consonancia de los símbolos que se corresponden uno a otro nos recuerda las obsesiones mayores del melancólico relativas al paso del tiempo.

¹⁸ Ver R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 524.

Figure 12
La balance et le sablier

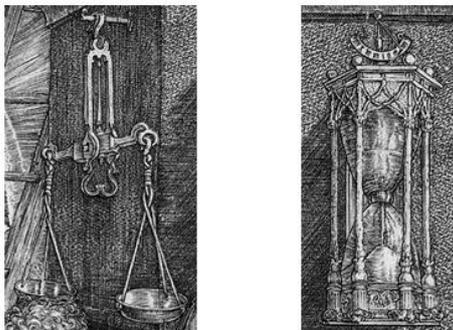


Figure 13
Le cadran solaire sans aucune ombre

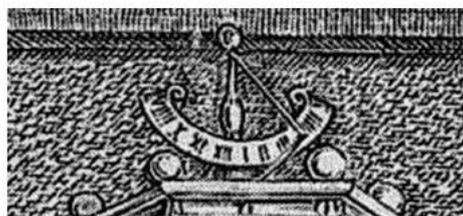
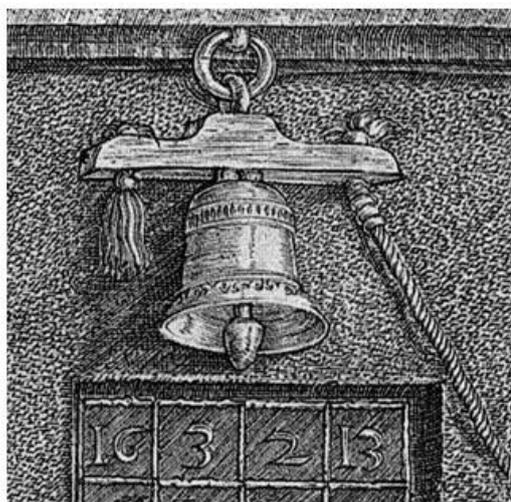


Figure 14
La cloche
ne some
plus les
heures



III. Parte superior izquierda.

En la parte izquierda del grabado, Durero imagina un decorado en el que el tiempo parece haberse detenido. *La atmósfera melancólica del espacio* evoca el hermetismo mágico del paisaje catastrófico y el cortejo de impresiones insólitas que se distinguen en una disposición familiar para los artistas del Renacimiento (ver figura 15). Al margen del grabado, el claroscuro del paisaje costanero disimula la melancolía del espacio y sobre la línea acuática del horizonte encuentra la calma del cielo y la luminosidad del cometa. Se distingue la superficie inmóvil de un lago inundado por los rayos del



“Sol negro” de los melancólicos y el cometa que anuncia otras desgracias¹⁹ (ver figura 16). El hecho de que el sol esté fijo, que las horas no pasen más, invoca la *temporalidad* melancólica. En esta lejanía misteriosa, la imagen fantástica de la disolución del sol sorprende “el tiempo entre los tiempos” como la imagen del callejón sin salida suspendido que despliega su propia disolución. La soledad infinita y la desolación profunda de esta perspectiva designan un estado de ánimo. El cielo, el mar, la estrella, la tierra, la piedra de molino son elementos eternos dispuestos en oposición a las nubes, al arco iris y al cometa (que forman parte de la esfera de las mutaciones corrientes) en analogía con la metáfora cíclica de la vida y del signo zodiacal de Saturno. Alterada por el humor negro de la esterilidad melancólica y fascinada por la puesta en juego de la metáfora, el agua clara individualiza las ambigüedades simbólicas en la esperanza ensombrecida de esta energía hostil que transforma el agua pura en la tinta de la melancolía. *El arco iris* pertenece a la misma construcción temática (ver figura 17). Su luz macilenta no alumbra más a la heroína del cuadro cuyas alas parecen indicar a un ángel caído o simplemente extraviado porque ha perdido el secreto de la Palabra y la exaltación del Arte. Pero esta ruptura entre la tierra y el cielo, entre el *credo* y el escepticismo, permite reflexionar sobre la distinción entre el fuego divino y la gravitación material, ya que el arco iris simboliza el signo mágico del Cielo y de la esperanza²⁰.

18

Figure 15

L'atmosphère mélancolique de l'espace

**Figure 15**

Detail

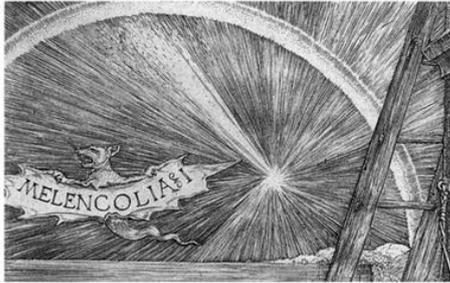


¹⁹ Ver Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987

²⁰ Su aspecto traduce el compromiso eterno entre el hombre y Dios: “ésta es la señal de la alianza que establezco por generaciones perpetuas o para siempre entre Mí y vosotros y con todo animal viviente que more con vosotros. Pondré mi arco que coloqué en las nubes, y será señal de la alianza entre Mí y la tierra” . El Génesis, 9, 12-13.

**Figure 16**

La comète qui annonce d'autres malheurs

**Figure 17**

L'arc-en-ciel



Esta corona brillante por encima de la bóveda celeste significa también la vía de nuestros espíritus que pasan al otro mundo sobre este río del cielo y que en la tradición griega fue vinculada a la leche de Hera y a la luz de la Vía láctea. Pero solamente el sabio puede vivir en perfecta armonía consigo mismo y con la divinidad porque únicamente la sabiduría divina es capaz de elevarse a la unidad indivisible de la comunión divina. En el lado superior izquierdo del cielo hay también un murciélago con el hocico abierto y la cola mefistofélica (ver figura 18). Alado como el personaje central, él aparece como una especie de "eco", de contrapunto, ya que se le siente asociado al protagonista pero fuera de su voluntad. Así como expresión espantosa del fantasma de la noche y como atributo del crepúsculo, la imagen tenebrosa del murciélago evoca el universo simbólico del vampiro, la ambivalencia melancólica del artista y la reverberación saturnal de su aislamiento²¹. La doble alegoría de este mamífero con cuerpo de ave le confiere una coexistencia benéfica y nefasta a la vez. En la versión favorable, él significa la vigilia insomne, la sabiduría, el ardor para el trabajo, la aplicación o la concentración; en la variante nefasta, representa los efectos demoledores del estudio nocturno, del entorpecimiento y de la apatía que engendran los trastornos de la razón²². Sostenida por la membrana de las alas desplegadas de esta horrorosa criatura, la inscripción “Melancolia I” es

19

²¹ “Los animales de Saturno son solitarios que se mueven apartados, nocturnos, contemplativos, temerosos, melancólicos, resistentes a la fatiga y lentos en su desplazamiento, como el búho, el topo, la serpiente albahaca y el murciélago” . Agrippa de Nettesheim Heeinrich Cornelius, *Occulta philosophia*, Cologne, 1533, dans *Magische Werke*, Barsdorf Verlag, Berlin, 1916.

²² Ver R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 501.



dada como una explicación emblemática enlazada a un sol naciente (o crepuscular) y símbolo enigmático de un tiempo suspendido²³ (ver figura 18).

Figure 18 La chauve-souris (vespertilion)



La interpretación del número 'I' ha suscitado opiniones divergentes, pero Ficino y Agrippa han influido en la percepción de la melancolía del maestro alemán. Durero quiso entonces representar la melancolía como una facultad del alma a través de su *Forma Imaginativa I*, luego por la *Forma Racional II* y por la Forma Contemplativa III²⁴. Así, *Uno* designa el sujeto filosófico principal de los neoplatónicos, pero igualmente designa al *Uno* cristiano, al Dios, medida de toda cosa, "*fons et origo numerorum*" (*fuentes y origen de los números*). La proyección metafórica del murciélago reproduce pues la determinación del artista de elevarse -gracias a la creación de su genio- por encima de su condición humana y, sobre todo, la imposibilidad de lograrlo. En el segundo plano, un enorme sol

20

²³ Viniendo de un artista que estaba en relación con los humanistas de su época, este grafismo es por lo menos sorprendente, más aún cuando sobre una xilografía fechada de 1502 y que representa una Alegoría de la filosofía que ilustra los temperamentos a los cuales están vinculados, Durero escribe '*melancolicus*' bajo la imagen que representa a Borée. ¿Es posiblemente una intención deliberada del grabador, un modo de oponer sutilmente texto e imagen? Porque si la mujer alada del primer plano es dibujada con la actitud que evoca el 'tipo melancólico', el filacteria que lleva el título "delictivo" podría indicar que hay que entender otra cosa diferente de la que la imagen propone.

²⁴ "El neoplatónico Ficino (...) consideraba que la melancolía estaba inspirada en tan grande honor que, en la jerarquía ascendente de las facultades del alma ('*imaginatio*', '*ratio*' y '*mens contemplatrix*'), la asociaba sólo con la más alta: el espíritu contemplativo. (...) Entonces, la *Melencolía I* de Durero, retrato de una '*melancholia imaginativa*', representaría en realidad la primera etapa de una ascensión que pasaría por *Melencolía II (melancholia rationalis)* para terminar en *Melencolía III (melancholia mentalis)*". R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 545-547.



terrible que parece volver el cielo negro. Su luz sombría está en correlación metafórica con la explosión irradiante de un cometa que inunda el paisaje con su luz violenta (ver figura 19). El cometa y el arco iris lanzan flechas fosforescentes que provocan emanaciones inquietantes para designar las amenazas astrofísicas. En la configuración hermética de Durero, el cometa simboliza al agente flameante que ayuda a la "calcinación" de un mundo que termina, según la fórmula hermética resumida por las iniciales I.N.R.I: *Igne Natura Renovatur Integra*²⁵ (el fuego de la naturaleza lo renueva todo). El *niño-angel* simboliza "el artesano de la revelación" (ver figura 20). Él nos sugiere la presencia del pintor mismo en la morfología del cuadro. En la confrontación entre las épocas de la creación del artista, C. G. Carus considera que "la oposición entre el niño que se olvida en el abandono de su juego" esforzándose en escribir, y el adulto que se entrega a la meditación y al duelo dejando su mirada flotar en la lejanía, incita a toda tipo de consideraciones"²⁶. La ambigüedad de esta figura se nutre de la evanescencia hermenéutica, con respecto a la de la mujer alada, ya que la febrilidad activa del querubín está en flagrante contraste con el entorpecimiento infecundo de la mujer melancólica. El querubín es una figura secundaria, un personaje indefinido e inconcluso consagrado a marcar las semejanzas entre ambas alegorías: la *mujer-melancolía* que tiene un compás en su mano sin trabajar, metáfora de un alma estéril y errante, y el *niño-ángel* que se identifica con la "melancolía de la imaginación", metáfora de un yo creador que escribe. Definido por Agrippa von Nettesheim como "melancolía imaginativa", esta producción traduce también las desventuras del escritor. Escribir define la identificación del fracaso, y esta perspectiva referencial significa "dislocar una realidad presente" porque "sus elementos" no poseen aún el "poder de sostenerse juntos"²⁷.

21

²⁵ Ver Louis Barmont, *L'ésotérisme d'Albert Dürer "La Melencolía"*, 1947.

²⁶ Ver Car Gustav Carus, *Briefe über Goethes Faust*, Leipzig, 1835, p. 42.

²⁷ Jean Starobinski, *L' encre de la mélancolie*, en "La nouvelle revue française", no. 123, mars 1963, p. 423



Figure 19
L'explosion irradiante d'une comète

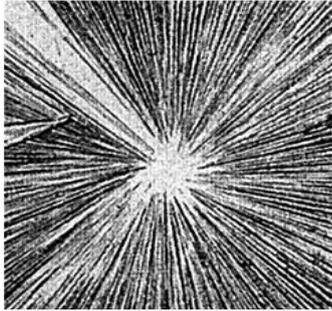


Figure 20
L'angelot comme
l'artisan de
la révélation



Figure 20
Details



Por la alquimia de la melancolía el agua de la esperanza se convirtió en la tinta mágica del aprendizaje; el *niño-ángel* y el ángel melancólico expresan dos mundos paralelos. Si en los cuadros de G. Bellini, Mantegna o L. Cranach, la protagonista de la *Melancolía* siempre está rodeada de niños, Durero nos presenta a un único *niño-ángel* situado por encima de una piedra de moler, que manifiestamente recuerda la imaginería de la de la *Rota fortuna* medieval (ver la figura 10). La escalera del tiempo está apoyada contra la pared de un edificio inconcluso (ver figura 21). Está allí como recuerdo antiguo y medieval de un cosmos bien organizado y de un *logos* presente y garante de esta disposición. Sabemos que la alquimia está representada en el medallón central de la fachada de *Notre Dame* de París por una cara de mujer delante de una escalera. La composición de Durero representa igualmente a una *joven mujer alada* delante de una escalera compuesta por siete escalones, cuatro visibles, tres invisibles, que conectan la Tierra al Cielo y cuyo secreto la joven mujer parece haber perdido. La escalera con 7 escalones es asociada frecuentemente a las siete Artes Liberales, y

también está en relación con el hermetismo y la metáfora del número 7. Pues los 7 escalones simbolizan los 7 planetas, 7 metales, 7 días de la semana durante los cuales Dios creó el Universo, y los 7 pasos que deberá realizar el iniciado dentro del palacio hermético. De hecho, el número 7 es el de la maestría, donde la Tierra se abre a la luz del Cielo (razón para la cual la escalera tiene siete escalones). Como el problema de la geometría no está resuelto, el proceso de iniciación que conecta la tierra y el cielo se inscribe en la perspectiva según la cual sólo hay un único camino de vida.

Figure 10

La lampe
à huile
génitrice
de vie
et la rose
des vents

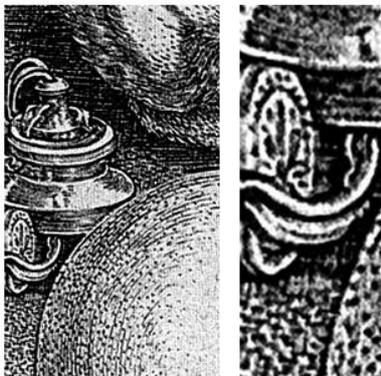


Figure 21

La symbolique de l'échelle



23

Aplicando el método de la proyección doble a las secciones cónicas (familiar para los masones, los canteros y arquitectos), Durero consigue una construcción muy original en la geometría descriptiva. Se trata de un objeto de doce facetas irregulares, definido como “poliedro de Durero”²⁸ (ver figura 22). Los vértices del poliedro están situados a una distancia igual con relación a un centro. La presencia simultánea de este poliedro y de la esfera condujo a algunos a contemplar una correlación posible con la cuadratura del círculo y, según una perspectiva de tipo “apocalíptico”, una posible relación con el instante límite del fin de los tiempos. El hexaedro es un poliedro escaso de seis caras en forma de pentágono, constituido por dos triángulos equiláteros y seis pentágonos irregulares. Contiene el secreto del paso del cubo a la esfera. Finalmente, debemos añadir que al mirar con mucha atención este cuadro, lo que tiene de más secreto se ubica en un detalle tan fino como un punto que amplía la estructura metafísica por la figuración de la muerte. Sobre un lado del poliedro delicadamente cincelado se hace visible el perfil de un cráneo, una calavera minúscula. Es un *memento mori*, un “*acuérdate de la muerte*”, insinuado discretamente con las iniciales de Durero.

²⁸ Ver Louis Barmont, *L'ésotérisme d'Albert Dürer "La Melencolia"*, 1947



Muy cerca del poliedro hay un crisol alquímico (ver figura 23). En el extremo izquierdo, “destacándose sobre la extensión marina, al borde de la terraza” , “arde un brasero sobre el cual se calienta un recipiente” ²⁹, una copa especial en la que hay elementos alquímicos. El grabado presenta la panoplia completa del alquimista perfecto con todas las herramientas necesarias para la búsqueda de la piedra filosofal: compás, reloj de arena, balanza, poliedro, esfera, cuadrado védico, piedra de afilar, alambique, tenazas, clavos, perro, ángel, escala a 7 grados, tintero cilíndrico, plumero ampliamente cortado por el ribete del grabado, la espátula, el querubín, el arco iris, la garlopa. Todos estos elementos evocan el soporte simbólico de la reflexión de los franco-masónes que se instruyen incansablemente para encontrar su propia piedra filosofal. En este contexto, el crisol es sólo una pieza de referencia.

Figure 22
Le polyèdre
de Dürer
(negatif)

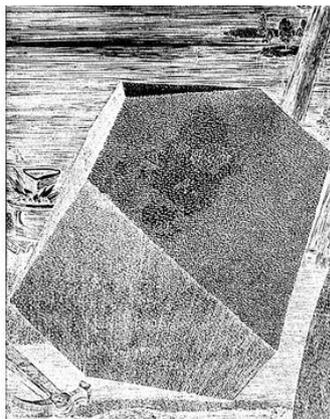
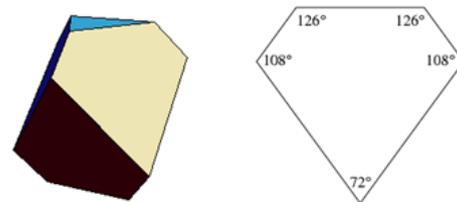


Figure 22
Details



- Ce solide peut être obtenu à partir d'un cube, d'abord étiré pour produire 5 faces rhombiques ayant des angles de 72° , puis tronqué à son sommet et sa base pour donner les faces triangulaires dont les sommets sont sur la sphère inscrite sur les sommets azimuthaux du cube. Voir P. Schreiber, *A new hypothesis on Dürer's enigmatic polyhedron in his copper engraving Melencolia I* / *Historia Math.* 26, pp. 369-377, 1999.

²⁹ Ver Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürer et sa postérité*, en Jean Claire (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 90.

Figure 23
Le creuset alchimique



IV. Parte izquierda inferior

Pesada como el destino, la piedra de moler, muele los mismos pensamientos sombríos y angustias que se transforman en el pan seco del melancólico (“nútrelo del pan y de la sal de la tristeza” , - Corintios 2,18) (ver figura 24). Como metáfora del anillo de Saturno, del insomnio y de la ansiedad melancólica o símbolo de la rueda de la vida y de la fortuna, también representa un símbolo esotérico, una efigie de la “*vía seca*” en oposición a la “*vía húmeda*” ; una, solar, otra lunar, ambas ilustran la perfección del Gran Arte. Situada en el rincón inferior izquierdo del grabado, a los pies del ángel melancólico, la esfera es un equivalente del cráneo que recuerda la muerte, así como el arquetipo del huevo simboliza la vida (ver figura 25). Análoga al perro enrollado sobre sí y tan inestable como la rueda del querubín, la esfera encierra el culto del artista por la perfección de su arte. El carácter melancólico del grabado es acentuado por la presencia del perro adormecido y del murciélago horroroso, considerados como los atributos clásicos de Saturno (ver figura 26). Este galgo esquelético es un compañero fiel del melancólico solitario. Acostado al pie del gran ángel, este esquelético ejemplar representa “la sombría tristeza de una criatura que se entrega totalmente a su desazón”³⁰. Animal ctónico y diabólico, el perro es registrado en la mitología como guía de las almas

³⁰ R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 498.



y como mensajero de la muerte. Mediador entre ambos mundos, es asociado al fuego subterráneo y al fuego celeste como portador de la energía terrestre. El símbolo del perro forma parte de un bestiario que acentúa la necesidad de reintegrar el instinto.

Figure 24
La roue de moulin



Figure 25
La sphère

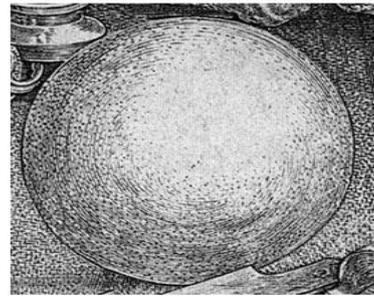


Figure 26
Le chien



Figure 26
La signature de Dürer



4. El infinito simbólico de la metáfora poética

La historia del arte y la reflexión filosófica desempeñan un papel esencial en la representación simbólica de la melancolía. Con el grabado de Durero se supera el sentido médico de la teoría humoral para poner en evidencia los beneficios de la creatividad artística, aquella que pone en cuestión el fundamento del ser y de su universo. Después de Durero, el discurso de la melancolía se dirige más bien a la imaginación y a la intuición que a la razón. Así como cada arte tiene un rol propio, la imagen de la pintura sirve para asir lo que el pintor vio en el instante: una figura, una luz, paisajes, un movimiento los cuales habrían tocado al artista para fijar una atmósfera, una emoción en suma. El cuadro es pues una referencia *a lo conocido para decir lo desconocido*. En el imaginario



simbólico de la melancolía, la metáfora actúa como *latencia dialéctica de la imagen*. Objeto y objeto representado no coinciden para el observador -que ocupa un punto de vista fijo- más que a costa de diferentes coacciones, como la visión monocular, la inmovilidad o la abstracción de las deformaciones laterales, ya que *el símbolo se descubre rodeado por una constelación de imágenes o de expresiones metafóricas que convergen hacia una representación simbólica central*. Esta perspectiva, edificada en el horizonte de las teorías de Cassirer y del pragmatismo de Pierce, se inscribe en la idea generosa de un horizonte poético donde la metáfora, como parte integral del mundo simbólico, se construye en un marco referencial. En este punto intermedio donde se encuentran el *intérprete*, el *texto* y la *imagen*, el grabado amplía su significación con la resistencia propia de las “cosas mudas” de la significación melancólica. En este grabado, la melancolía es una postura fijada. Su imagen parece ligada al imaginario por el mecanismo de la analogía³¹. Estos trazos que conciernen a la fusión del sentido, a la consistencia del lenguaje material y a la virtualidad de la experiencia articulada a través de este lenguaje no referencial, pueden resumir la idea de iconicidad a través de la imagen que se hace lenguaje inmanente³².

27

La *proyección metafórica* desarrolla los más simples contrastes: oscuridad /claridad, proximidad/lejanía, juventud/madurez, vicio/virtud, vacío/ plenitud, que entremezclan los motivos pictóricos con la polivalencia de significaciones. La impronta melancólica se manifiesta a nivel de la representación “de los mundos metafóricos” (Samuel Levin) figurados en el grabado por los elementos saturnales, los elementos cósmicos (crepúsculo, mar,) metafísicos (Cielo, Infierno), actitudes, (mirada perdida, postración, tristeza, avaricia,) objetos simbólicos (reloj, escala, reloj de arena), el bestiario alegórico (perro, murciélago). *Todos estos motivos funcionan como metáforas* y, a pesar de su apariencia heteróclita respetan una cierta coherencia. *El grabado es pues un texto poético cuya metáfora abierta pone en evidencia un concepto cultural, un sentido y un mundo en la*

³¹ La esencia del símbolo consiste en la idea de sustituir, ocultar o representar una imagen por otra, teniendo en cuenta una relación intrínseca de orden analógico entre el plano real del significante y el plano imaginario evocado. Todo símbolo sigue siendo al fin de cuentas un signo que disimula la realidad y propone una representación imaginaria, en la mayoría de los casos inverosímil, pero provista de valores emocionales.

³² “El icono verbal consiste en esta fusión del sentido y de lo sensible; él es entonces este objeto duro, semejante a una escultura, y que se convierte en lenguaje una vez despojado de su función de referencia y reducido a su apariencia opaca; en fin, él representa una experiencia que le es totalmente inmanente” . Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 266.



proyección de un símbolo. En Paul Ricoeur y Ernst Cassirer, las formas simbólicas son el conjunto de las producciones significantes, de las instituciones y de las obras (lenguaje, mitos, relatos históricos, ceremonias, dispositivos religiosos, obras de arte) que estructuran el mundo y le dan las significaciones predeterminadas³³. Goodman menciona en este sentido que “las pinturas no se encuentran más que el resto del mundo al abrigo de la *forma formadora* del lenguaje, aunque ellas mismas, en tanto que símbolos, también ejercen una fuerza sobre el mundo, incluido el lenguaje”³⁴. A su turno, Ricoeur explica la representación metafórica de la melancolía por la puesta en juego semántica del color gris: “se dice que tal cuadro que posee el color gris expresa la tristeza”³⁵. Ricoeur explica la pintura que literalmente es gris pero metafóricamente triste a través del cambio de la metáfora poética, lo que quiere decir que el color gris expresa la tristeza. Si el primer enunciado remite a un hecho, el segundo se refiere a una figura. “El encadenamiento” que Ricoeur nos propone parte de una referencia invertida: la expresión como posesión metafórica de predicados no verbales. El hecho concreto, comprendido en la visión de Russell y Wittgenstein, remite a un estado de cosas correlativo a un *acto predicativo*, cuando la figura es percibida bajo el aspecto del *uso predicativo*”³⁶. Entonces, la visión de Ricoeur sigue la imagen poética en las mayores profundidades de su existencia, hasta más allá de un simple “*ver cómo*”, contexto en el cual la imagen poética se convierte en una fuente psíquica, “en la poética psicológica”, y en el que la representación de la significación metafórica puede continuar hasta el ensueño del ensueño. Intentando (por la sustitución de las operaciones simbólicas verbales y no verbales y por la generalización del sistema simbólico) “reorganizar el mundo en términos de obras y las obras en términos de mundo” bajo la cúpula universal de la función referencial, N. Goodman circunscribe un nuevo marco para una teoría denotativa de la metáfora³⁷.

³³ Patrick Doorly ha sugerido que *Melancolía I* sería la ilustración del fracaso en la definición de la belleza, tal como Platón lo ha descrito en su diálogo *Hippias Majeur*. Ver P. Doorly, *Dürer's Melencolia I: Plato's abandoned search for the beautiful*, The Art Bulletin June 1, 2004.

³⁴ Nelson Goodman, *Language of Art*, in *Approach to a Theory of Symbols*, Indiana, op. cit., p. 88.

³⁵ Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975, p. 295.

³⁶ Ver Goodman, *Facts and Figures*, chap. II, 5 pp. 81-85 apud Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, op. cit., p. 296

³⁷ Ver Nelson Goodman, *Language of Art, an Approach to a Theory of Symbols*, op. cit., p. 241.



Como elemento estructural del psiquismo humano, la melancolía está estrechamente ligada a los procesos íntimos de la creación por el determinismo de la *bilis negra*³⁸. Esta energía creadora no es nada en sí pero ella habita, impregna, modela y modula este hilo secreto del alma que alcanza a neutralizar los instintos vitales, los móviles y las decisiones de la vida, porque incluso la creación no es más que un trabajo de la melancolía. Así como las artes son sistemas de signos, los artistas forman una categoría donde la infinidad virtual de las relaciones es progresivamente reconquistada por la suma de los puntos de vista que la humanidad se esfuerza por transmitir. En este contexto, el cuadro es la expresión del trabajo de la subjetividad sobre el fenómeno que debe ser comprendido como un concepto, un punto de vista del espíritu, que presenta las marcas sobre las cuales la intencionalidad se apoya para forjar el sentido. El artista puede entonces crear su universo como expresión de un cierto *ethos*. Así comprendemos mejor por qué las Bellas Artes son consideradas siempre a través de categorías que remiten a la retórica y por qué el artista debe siempre enfocar su atención en las ideas cuya intrincación es expresada por el concepto. En las Artes Visuales, la alegoría es una manera poética de expresar un tema importante con pocas figuras. Siguiendo las leyes implícitas de la pintura y de la poesía, la imagen del grabado se convierte en un texto que despliega las características que la imagen condensa y resume en el espacio donde las nociones, en estos dos sistemas conectados, concuerdan estrechamente. Con el grabado, la melancolía ordena alrededor de ella una narración melancólica, el decorado, los objetos, los personajes, los animales y los supuestos que también representan operaciones que caracterizan su recepción poética. Como tonalidad fundamental en filosofía, la melancolía se convierte en objeto de discurso en la literatura. Pero al librarse de la mimesis (imitación de la realidad) -fundamento de la poética y de la estética desde Aristóteles-, el arte revelaría lo que se esconde detrás de la opacidad de lo visible.

³⁸ Ver Aristote, *L Homme de génie et de la mélancolie. Le Problème, XXX,1*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, Paris, Ed. Rivages, Collection " Petite bibliothèque Rivages" , 1988.



5. Conclusiones

Esta alegoría de la melancolía tiene varios tipos de interpretaciones: unos ven en ella un autorretrato simbólico (“retrato espiritual” para Panofsky); otros distinguen numerosos símbolos alquimistas. Pero varios críticos de arte consideran que se trata de una representación verdadera de la geometría del artista, tal como la desarrolló luego en *“I’ excursus esthétique”* del libro 3 de su *Tratado de las proporciones del cuerpo humano*. La famosa virtuosidad artística de Durero adorna el refinamiento impecable de sus trazos con la ingeniosidad de un artista-artesano. La melancolía es la imagen de “la potencia especial del artista, fundada sobre la *recta ratio facien dorum operum* (la manera correcta de operar sobre las cosas)”³⁹. Más allá de los significados filosóficos o transcendentales que han sido vinculados hasta hoy a *Melancolía I*, es posible contemplar otras hipótesis de lectura para que los nuevos indicios puedan clarificar de modo diferente una obra que será siempre susceptible de interpretaciones infinitas. La hermenéutica moderna del grabado se aleja de su alegoría original y enriquece el patrimonio genético de su imagen. Pero si la imagen de la melancolía se reduce al esqueleto de un significado único e imperioso, su universalidad entra en la lógica de la idea abstracta que puede pasar de un código a otro del conjunto icónico a la linealidad del texto ◊

³⁹ Voir R. Klibansky, E. Panofsky et F. Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 536.



Referencias

Agamben, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, trad. par Yves Hersant, Christian Bourgois, série « Enonciations », 1981.

Barmont, Louis, *L'ésotérisme d'Albert Dürer "La Melencolia"*, 1947.

Benesh, Otto, *La peinture allemande de Dürer à Holbein*, Lausanne, Skira. 1969.

Benjamin, Walter, *Origines du drame baroque allemand*, traduction par Sylvie Muller, Paris, Flammarion, collection " La philosophie en effet" , 1985.

Böhme, Hartmut, *Dürer - Melencolia I. Dans le dédale des interprétations*, Editions Adam Biro, coll. « Un sur un », 1990

Bright, Timothy, *Traité de la mélancolie* (1586), Grenoble, Jérôme Million, 1998

Burton, Robert, *Anatomie de la mélancolie* (1621), Pais, José Corti, 2000

31

Cassirer, Ernst. *La philosophie des formes symboliques; 1. Le langage*. Minit (Le sens commun). Paris; 1972.

Clair, Jean (dir.), *Mélancolie : génie et folie en Occident* », Paris, Ed. Réunion des musées nationaux, Gallimard, 2005.

Dandrey, Patrick, *Les Tréteaux de Saturne. Scènes de la mélancolie à l' époque baroque*, Paris, Klincksieck, coll. « Le génie de la mélancolie », 2003.

Douville, Olivier, *Mélancolie et création*, Synapse, juin 2001, n° 177, p. 33-37

Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, collection " Folio essais", 1990.

Levin, Samuel R. *Metaphoric Worlds*, Yale University Press, New Haven, 1988

Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Ed. Minit, 1975.

Panofsky, Erwin, *La vie & l' art d' Albrecht Dürer*, Paris, Hazan, collection " 35/37" , 1987.



Peiffer, Jeanne, éd. *Albrecht Dürer, Géométrie*, Paris, Seuil, 1995

Pigeaud, Jackie, *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Dilecta, 2005.

Pigeaud, Jackie, *La maladie de l' âme. Etude sur la relation de l' âme et du corps dans la tradition médico - philosophique antique*, Paris, Les Belles Lettres, Coll. " Etudes anciennes" , 1989.

Pigeaud, Jackie, *Le génie et la folie. Etude sur la psychologie morbide de J. Moreau de Tours* in *Littérature, Médecine et Société* n° 6, Université de Nantes, 1984, p. 1-28.

Pigeaud, Jackie, *Métaphore et mélancolie*, in " Littérature, Médecine, Société" , no. 10, Université de Nantes, 1989, p. 7-23.

Pigeaud, Jackie, *Une physiologie de l'inspiration poétique ; de l'humeur au trope* in *Les Etudes Classiques*, tome XLVI,

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, (1964), trad. par Fabienne Durand – Bogaërt et Louis Evrard, Gallimard, collection " Bibliothèque illustrée des histoires" , 1989.

32

Wittkower, Rudolf & Margot, *Les enfants de Saturne. Psychologie et comportement des artistes, de l' Antiquité à la Renaissance*, traduit par Daniel Arasse, Paris, Edition Macula, 1991.