

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl

## **Saturno y la melancolía**

**Estudios de historia de la filosofía  
de la naturaleza, la religión y el arte**

**Versión española de**  
María Luisa Balseiro

**Alianza Editorial**

Título original: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*

Primera edición: 1991  
Séptima reimpresión: 2022

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De los herederos: Ethel Groffier, Gerda Panofsky, Maria Rose Katrina  
© de la traducción: María Luisa Balseiro, 1991  
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1991, 2004, 2006, 2012, 2016, 2018, 2020, 2022  
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid  
[www.alianzaeditorial.es](http://www.alianzaeditorial.es)



ISBN: 978-84-206-7100-0  
Depósito legal: M. 45.415-2011  
Printed in Spain

---

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

[alianzaeditorial@anaya.es](mailto:alianzaeditorial@anaya.es)

---

# Indice

Prólogo .....	11
Prólogo a la primera edición .....	23

## PRIMERA PARTE LA IDEA DE MELANCOLÍA Y SU DESARROLLO HISTÓRICO

Capítulo 1. La melancolía en la literatura fisiológica de la Antigüedad .....	29
1. LA DOCTRINA DE LOS CUATRO HUMORES .....	29
2. LA IDEA DE MELANCOLÍA Y SU TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA POR OBRA DE LOS PERIPATÉTICOS: EL PROBLEMA XXX. 1 .....	39
3. EL DESARROLLO DE LA IDEA DE MELANCOLÍA DESPUÉS DE LOS PERIPATÉTICOS ..	64
a) <i>La melancolía como enfermedad</i> .....	65
I. La visión estoica .....	65
II. Asclepiades, Arquígenes y Sorano .....	66
III. Rufo de Éfeso .....	70
b) <i>La melancolía en el sistema de los cuatro temperamentos</i> .....	75
Capítulo 2. La melancolía en la medicina, la ciencia y la filosofía medievales .....	87
1. LA SUPERVIVENCIA DE LA IDEA ARISTOTÉLICA DE MELANCOLÍA EN LA EDAD MEDIA.	87
2. LA MELANCOLÍA COMO ENFERMEDAD .....	94
a) <i>La melancolía en la teología y en la filosofía moral</i> .....	94
b) <i>La melancolía en la medicina escolástica</i> .....	100

## 8 Índice

I. La antigua medicina árabe y su traducción a Occidente: Constantino Africano .....	100
II. Intentos de sistematización a partir de la patología humoral: la doctrina de las cuatro formas de Avicena .....	104
III. Intentos de clasificación sobre una base psicológica: Averroes y la medicina escolástica .....	107
3. LA MELANCOLÍA EN EL SISTEMA DE LOS CUATRO TEMPERAMENTOS .....	113
a) <i>La tradición galénica, particularmente en los árabes y Constantino Africano</i> .....	114
b) <i>La resurrección de la caracterología humoral en la filosofía occidental de la naturaleza durante la primera mitad del siglo XII</i> .....	117
c) <i>La doctrina popular de los temperamentos en la baja Edad Media y sus efectos</i> ....	125

### SEGUNDA PARTE SATURNO, ASTRO DE LA MELANCOLÍA

Capítulo 1. Saturno en la tradición literaria .....	139
1. LA IDEA DE SATURNO EN LA ASTROLOGÍA ÁRABE .....	139
2. SATURNO EN LA LITERATURA ANTIGUA .....	144
a) <i>Kronos-Saturno como figura mítica</i> .....	144
b) <i>Kronos-Saturno como planeta</i> .....	146
I. Kronos-Saturno en la astrofísica antigua .....	148
II. Kronos-Saturno en la astrología antigua .....	150
III. Kronos-Saturno en el neoplatonismo .....	161
3. SATURNO EN LA LITERATURA MEDIEVAL .....	168
a) <i>Saturno en las controversias de los Padres de la Iglesia</i> .....	168
b) <i>Saturno en la especulación medieval tardía</i> .....	173
I. Saturno en la teología moral .....	173
II. Saturno en la mitografía medieval .....	177
III. Saturno en la astrología medieval: elementos astrológicos adoptados por la filosofía escolástica de la naturaleza .....	183
Capítulo 2. Saturno en la tradición pictórica .....	199
1. SATURNO EN EL ARTE ANTIGUO Y LA SUPERVIVENCIA DE LA REPRESENTACIÓN TRADICIONAL EN EL ARTE MEDIEVAL .....	199
2. LA ILUSTRACIÓN DE TEXTOS Y LA INFLUENCIA ORIENTAL .....	203
3. LA IMAGEN DE SATURNO Y SUS HIJOS .....	205
4. SATURNO EN LAS ILUSTRACIONES MITOGRÁFICAS DE LA EDAD MEDIA TARDÍA ...	208
5. SATURNO EN EL HUMANISMO .....	210

## FIGURAS

TERCERA PARTE  
«MELANCOLÍA POÉTICA» Y «MELANCHOLIA GENEROSA»

Capítulo 1. La melancolía poética en la poesía postmedieval .....	217
1. LA MELANCOLÍA COMO ESTADO SUBJETIVO EN LA POESÍA .....	217
2. «DAME MÉRENCOLYE» .....	220
3. LA MELANCOLIA COMO CONCIENCIA INTENSIFICADA DEL PROPIO YO .....	226
Capítulo 2. «Melancholia generosa» .....	239
La glorificación de la melancolía y de Saturno en el neoplatonismo florentino y el nacimiento de la idea moderna del genio .....	239
1. LOS ANTECEDENTES INTELECTUALES DE LA NUEVA DOCTRINA .....	239
2. MARSILIO FICINO .....	250

CUARTA PARTE  
DURERO

Capítulo 1. La melancolía en Conrad Celtes .....	271
La xilografía de Durero para la portada de los «Quattuor Libri Amorum» de Celtes. La doctrina de los temperamentos en los escritos de Durero .....	271
Capítulo 2. El grabado <i>Melencolia I</i> .....	279
1. LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE <i>MELENCOLIA I</i> .....	279
a) <i>Motivos tradicionales</i> .....	279
I. La escarcela y las llaves .....	279
II. El motivo de la cabeza inclinada .....	281
III. El puño cerrado y el rostro negro .....	283
b) <i>Imágenes tradicionales en la composición del grabado</i> .....	284
I. Ilustraciones de enfermedades .....	284
II. Ciclos pictóricos de los cuatro temperamentos. I: Figuras descriptivas aisladas (los cuatro temperamentos y las cuatro edades del hombre). II: Grupos dramáticos: temperamentos y vicios .....	285
III. Efigies de las artes liberales .....	297
2. EL NUEVO SIGNIFICADO DE <i>Melencolia I</i> .....	306
a) <i>La nueva forma de expresión</i> .....	306
b) <i>El nuevo contenido nocional</i> .....	310

## 10 Índice

I. Símbolos de Saturno o de la melancolía .....	311
II. Símbolos geométricos .....	315
III. Símbolos de Saturno o de la melancolía combinados con símbolos geométricos: en relación con la mitología y la astrología; en relación con la epistemología y la psicología .....	319
IV. Arte y práctica .....	325
c) <i>La significación de Melencolía I</i> .....	330
d) <i>Los «Cuatro apóstoles»</i> .....	348

## Capítulo 3. El legado artístico de *Melencolía I* .....

355

1. EFIGIES DE LA MELANCOLÍA COMO FIGURA FEMENINA AISLADA A LA MANERA DE DURERO .....	357
2. EFIGIES TÍPICAS DE LA MELANCOLÍA EN ALMANAQUES TARDOMEDIEVALES .....	371
3. LA MELANCOLÍA EN EFIGIES DE SATURNO O DE SUS HIJOS .....	374

## Apéndices

I. El poliedro de <i>Melencolía I</i> .....	377
II. El significado del grabado B 70 .....	381
III. Las representaciones de la melancolía en Lucas Cranach .....	385
Índice de manuscritos .....	391
Índice analítico .....	395
Lista de abreviaturas .....	421
Lista de figuras .....	423

## Prólogo (1989)

Esta obra es traducción del estudio *Saturn and Melancholy*, publicado en Londres y Nueva York en 1964. La historia de ese libro, que se extiende sobre más de medio siglo, se narra en el prólogo a la edición inglesa reproducido más adelante.

El tema de la melancolía suscita un interés permanente que, lejos de debilitarse, se hace cada día más vivo. ¿No será quizá que, más allá de su valor histórico, roza problemas a los que el hombre de nuestros días es particularmente sensible? Basta pensar en el número, siempre en aumento, de estudios aparecidos durante el cuarto de siglo siguiente a la publicación del nuestro, en ámbitos que van de la historia y la filosofía a la medicina y la psiquiatría, la religión y la teología, la astrología y la alquimia, la literatura y el arte. Haría falta un libro enteramente nuevo para darles la consideración que merecen.

Al haber fallecido dos de los autores, Fritz Saxl en 1948 y Erwin Panofsky en 1968, yo me he contentado con que la presente obra reproduzca en todo lo posible la obra original. Aun así ha habido que introducir numerosos cambios, tales como la corrección de errores y la adición de referencias a ediciones más recientes y accesibles de los textos citados, así como apéndices que llenaran ciertas lagunas y aportaran ciertas precisiones. El texto antiguo de partida, el Problema XXX, 1, que ostenta el nombre de Aristóteles, ha sido revisado en profundidad para dar de él una nueva versión crítica. Algunas ilustraciones complementarias han venido a enriquecer el libro.

En las páginas que siguen me limitaré a llamar la atención sobre algunas cuestiones de importancia que habría que añadir a la edición inglesa.

Pocos términos habrá, en la historia del pensamiento, tan ambivalentes como la simple palabra «melancolía». Desde sus antecedentes griegos, ese término ha expresado a la vez un estado anormal o enfermizo, un temperamento y el temperamento de los hombres marcados por la grandeza.

En los tiempos modernos, la tradición protestante, desde Lutero, relaciona la melancolía con el Demonio, y Jacob Boehme ve, en la particular atención que presta Satanás a los melancólicos, a la vez un peligro de perdición y una oportunidad de salvación. Melancolía son también el hastío universal de Vauvenargues, la melancolía dulce y amiga de la voluptuosidad cantada por Rousseau, la melancolía

negra que él conoció igualmente. En la misma época, la palabra resume, según Diderot, «el sentimiento habitual de nuestra imperfección». Para Kant, en cambio, la condición melancólica es la que mejor parece armonizar con «la verdadera virtud basada en principios»; «el hombre melancólico aborrece todas las cadenas, sean las cadenas de oro del cortesano o los grilletes del galeote».

Para Burton es una enfermedad crónica o permanente, pero otros ven en ella una fuente de placeres delicados. Para Steele, en 1709, es «esa satisfacción serena y elegante que el vulgo llama melancolía, y que es el goce particular de los hombres eruditos y virtuosos»; y Addison declara encontrar «mayor placer en la belleza cuando está dulcificada por un aire de melancolía». En *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, La Fontaine había elogiado «*Jusqu'au sombre plaisir d'un cœur mélancolique*». Dos siglos más tarde, Musset se declaraba a *madame* Jaubert diciendo:

Un petit air de doute et de mélancolie,  
Vous le savez, Ninon, vous rend bien plus jolie...

Y Víctor Hugo, en *Les Travailleurs de la mer*, pronunciaba su célebre paradoja, banalizada de tan repetida: «La melancolía es la dicha de estar triste».

Desde una óptica más mordaz, Chamfort quería «purgar el humor melancólico y el espíritu patriótico. Son dos enfermedades *contra natura* en el país situado entre el Rhin y los Pirineos; y cuando un francés se encuentra aquejado de uno de esos males, cabe temer de él cualquier cosa». Idea matizada por los Goncourt, que escriben en su *Diario*, el 28 de agosto de 1855: «Queda por expresar una melancolía nueva: la melancolía no blasfema, tristeza vaga en la que asoma un guiño de ironía. Shakespeare en Hamlet, Byron, el René de Chateaubriand son melancolías de pueblos más septentrionales que nosotros. Se hastían a la alemana». Menos de dos meses después moría Kierkegaard, para quien, al contrario, la melancolía era la condición existencial más profunda del hombre que sufre su alejamiento de Dios.

Entre significaciones tan diversas, de las que no damos más que unos pocos ejemplos, ¿existe otro nexo que la palabra para evocar las realidades aludidas, si no es el de un estado cuya llamativa singularidad domina la atención y provoca una reacción afectiva? Sigue siendo cierto que, en esta Babel, cada cual cree comprender, aunque sea en sus propios términos, lo que el otro quiere decir.

Incluso en la literatura estrictamente médica de nuestros días, como en la de los siglos precedentes, el término dista mucho de ser unívoco. Como ya señalaba Calmeil en el *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* de 1876, «todavía en una época no muy lejana, la palabra melancolía ha sido empleada casi siempre para designar un estado enfermizo caracterizado por la persistencia de ideas de temor, desaliento y tristeza». Pero como, de tanto en tanto, se han relacionado con el tipo melancólico «toda clase de delirios parciales», sin atender a la naturaleza de las ideas delirantes, Esquirol, el gran maestro erigido en autoridad por sus trabajos sobre el tema, no estimaba conveniente conservar el nombre de melancolía para el delirio triste y depresivo, por dos razones: «Ese nombre ha sido algunas veces aplicado a la manía, y es corriente en el lenguaje de los poetas, de los artistas y de todas las personas de mundo». Proponía, pues, sustituirlo por la palabra «lipemania», *lypémanie*, para designar todo lo relativo a la locura melancólica. En nuestra época el término ha sido objeto de numerosos estudios de psiquiatras, sobre todo



de lengua alemana, que creían haber encontrado la clave en el recurso a la filosofía heideggeriana. Sus colegas de Gran Bretaña, en cambio, lo han eliminado debido a su imprecisión, sustituyéndolo por los diversos grados de la depresión.

En el marxismo la melancolía tiene su causa en la incapacidad de la inteligencia burguesa para remediar de manera positiva la contradicción entre el reino de lo posible y la dura realidad histórica. Es un signo claro de la decadencia burguesa. Temida al principio como enfermedad, condenada después por la Iglesia como pecado contra la religión, ahora la melancolía se ve condenada por otra ortodoxia como mal social.

El término, reservado a la condición humana hasta los inicios de la era moderna, se aplicó en la época isabelina a diversos aspectos del mundo objetivo; esa evolución llevaría a Schelling a decir que la melancolía es un velo de tristeza tendido sobre toda la naturaleza.

La ambivalencia del término había penetrado antiguamente en el léxico cristiano, que no siempre supo distinguir claramente entre la melancolía y la acedia, concepción de origen bien diferente. Ésta, identificada al principio con la pereza, pasa a ser uno de los siete pecados capitales. Después la distinción se oscurece, y una y otra, como en Petrarca, se confunden.

En la época moderna, el alemán y el danés, a diferencia del francés y del inglés, establecen una distinción entre la melancolía sin más, es decir, un estado pasajero, y otra idea, como «Schwermut», o, en Kierkegaard, «Tungsind», que es la melancolía religiosa.

Es significativo que, desde la literatura astrológica de la Antigüedad tardía, Kronos o Saturno presente también múltiples rostros y haya seguido siendo, como para Tycho Brahe y después de él para Burton, el Señor de la melancolía. El dios, castigado por su hijo, hace desgraciados a los saturnianos, los que han nacido bajo su estrella. Por otra parte, Saturno es el más elevado de los planetas; y es, en la tradición platónica, el dios de los filósofos. Identificado con Crono, es también el tiempo que devora a sus hijos. Finalmente, en la tradición astrológica que se remonta al final de la época helenística y que fue reforzada por los árabes, su carácter funesto hace de él el patrono de los lisiados y de los salteadores de caminos, pero a veces también, en los mismos textos, por ejemplo en Ptolomeo y sus discípulos, de los pensadores (βαθυφρων).

En las lenguas de Occidente y en la literatura popular, el espíritu netamente negativo de Saturno es el que prevalece. Aun así, la dualidad no deja de reaparecer, sea al considerar a los artistas como nacidos bajo el signo de Saturno, sea en afirmaciones generales como las de Battista de Crema, un dominico milanés de la primera mitad del siglo XVI: «Un Saturnino ovvero è un angelo ovvero è un demonio» [Un saturnino, o es un ángel o es un demonio] (*Della cognitione et vittoria di se stesso*, Venecia 1548, cap. VIII).

Si se examina la historia de la palabra «melancolía», o «bilis negra», en los escritores de la Antigüedad griega, no se puede pasar por alto un componente precientífico, la importancia del color negro y de todo lo que él evoca a partir de Homero. A lo largo de la historia de Occidente y de una parte de Asia, el negro, color funesto, se relaciona estrechamente con la muerte, y a menudo con las

fuerzas diabólicas. Se observa que, en un primer momento, ese humor reviste una significación especial que lo distingue de los demás desde un punto de vista emocional que, sin ser percibido con claridad, se mantiene más o menos subyacente.

Sin entrar en la discusión acerca de la autenticidad de las obras que llevan el nombre de Hipócrates, sí queremos subrayar que no podemos compartir esas tendencias hipercríticas según las cuales la obra de Hipócrates sería extremadamente vaga, inasible. Se han expuesto buenos argumentos para adjudicarle ciertos escritos, como el tercer libro de *Epidemias*. Es en ese libro donde la palabra «melancólico» indica una disposición más que un estado morbooso, lo cual establece un nexo con el libro *De la naturaleza del hombre*, decisivo para la doctrina de los cuatro humores, que desde el siglo IV a. C. ha sido reconocido, si no como obra de Hipócrates, al menos como de su discípulo Polibio. Su traducción al inglés fue de la mayor importancia para los sabios y escritores de la Inglaterra isabelina. Está contenida en la compilación *The Key to Unknowne Knowledge. Or, a Shop of Five Windowes* (Londres 1599), bajo el título «Discourse of Human Nature Written by Hippocrates», traducido al francés por M. Jean de Bourges, médico, con un comentario del mismo Jean de Bourges.

Diferentes aspectos de la melancolía aparecen claramente en el Problema XXX, 1, el documento más importante para la historia de la idea y su relación con el genio. La nueva versión crítica que presentamos en este libro tiene en cuenta la literatura aparecida recientemente. De todos modos, ha habido que apartarse de ella para poner de relieve una nota esencial del Problema, a saber, la distinción entre un estado análogo al furor divino de Platón o la manía a que se alude en un pasaje famoso de la *Poética* de Aristóteles, por un lado; y, por otro, una enfermedad, siendo lo primero harto susceptible de transformarse en estado patológico.

Entre las gentes fuera de lo común, los περὶττοι, el Problema cita en particular a los filósofos que, con los héroes trágicos, soportan el castigo de su superioridad. De ahí la fascinación que ha ejercido a través de los tiempos. La historia de este texto y de su transmisión a Occidente está todavía por escribir. Es David de Dinant —el filósofo cuyas audaces tesis, que proclamaban la identidad de Dios, el espíritu y la materia, fueron condenadas en París en 1210— quien lo transmite al mundo latino de la Edad Media. Un resumen de su contenido acompañaba a la traducción literal del comienzo y de otros pasajes. La edición establecida así, a partir de un manuscrito que David de Dinant se había procurado durante su estancia en Grecia, es anterior en medio siglo a la traducción de Bartolomeo de Mesina, generalmente considerada la primera.

En la Antigüedad no se puso en duda que Aristóteles fuera el autor del Problema, pero esa atribución fue impugnada antes de lo que se cree. En efecto, los filólogos alemanes del siglo pasado propusieron el nombre de Teofrasto, pero fue el sabio hessiano Friedrich Sylburg el que estableció esa relación en su edición de 1585, invocando para ello el juicio de su maestro parisiense Henri Estienne.

No es preciso subrayar que el presunto autor del Problema era un espíritu marcadamente independiente. Es verdad que Teofrasto fue discípulo de Aristóteles, pero no vacilaba en apartarse del maestro. No poseemos de él más que una pequeña parte de los dos centenares de obras enumeradas en el catálogo de Dióge-

nes Laercio. Muchos son los ámbitos en los que figura como innovador. Los historiadores de la filosofía no nos han dado aún una apreciación de conjunto, pero la amplitud de sus intereses y la fuerza de su pensamiento saltan a la vista.

Para el lógico, su tratamiento de la teoría de los modos y de la de los silogismos hipotéticos constituye una evolución interesante con respecto a Aristóteles. El historiador de la filosofía, por su parte, ve en su presentación de los pensadores presocráticos la fuente de la doxografía posterior. Conocido por su libro sobre los *Caracteres*, es también autor de las dos primeras obras de conjunto sobre las plantas, notables por su tratamiento de los conceptos morfológicos. Sus obras de zoología sorprenden por sus indagaciones en la psicología animal. Las citas que se encuentran en los escritores de la época helenística permiten apreciar la influencia que ejerció a través de su aplicación sistemática de ciertas categorías estéticas a la filosofía moral. De su libro perdido sobre el matrimonio, San Jerónimo ha conservado la tesis, citada con frecuencia desde los tiempos de Abelardo y Eloísa, de que el sabio no se debe casar. Fiel a Aristóteles, hace el elogio de la vida contemplativa, proclamándola ideal; pero se aparta de él en varios puntos de doctrina, por ejemplo el del primer motor y el del espacio; la teoría del intelecto le parece dudosa. También disiente de él por su concepción propia de la divinidad y de la piedad. Manifiesta, en fin, reservas acerca de la explicación teleológica, fundamental para Aristóteles, inclinándose más bien por las causas materiales. No tendríamos reparo en atribuirle el mérito de haber hecho la primera monografía sobre el hombre de talla excepcional y haber intentado darle una explicación natural. Nótese, por otra parte, que Teofrasto es el primer filósofo conocido por haber escrito un tratado sobre la melancolía. Además, en el catálogo de sus obras hay un libro sobre «la ebriedad», cuestión abordada en nuestro texto; asimismo, un libro sobre «el fuego»: nada hace suponer que no sea el que encontramos citado en el Problema.

No sería infundado, pues, pensar que el texto de base del Problema formase parte de una de las series de Problemas que le atribuye Diógenes Laercio, y que en todo caso estuviese próximo a su tratado sobre el mismo tema. Poco tiempo después de muerto Teofrasto, su texto ha sido sin duda rehecho y contaminado con varias inserciones: así se explicaría una marcada falta de unidad en el pensamiento y la expresión. La nueva redacción fue incluida en una colección de piezas inconexas, apoyada en tratados de Aristóteles y de su escuela. Esa primera colección de problemas, considerablemente enriquecida en el curso de los siglos siguientes, era ya conocida en tiempos de Cicerón bajo el nombre que le había puesto el compilador, el de Aristóteles, y que se ha conservado hasta las ediciones recientes.

A las obras mencionadas en este libro hay que añadir otro documento de gran importancia, la correspondencia asociada al nombre de Hipócrates. Este escrito contiene la notable historia del encuentro de Hipócrates y Demócrito. Siendo éste tenido por loco, porque de todo se reía, sus conciudadanos los abderitas habrían invitado a Hipócrates a ir a curarle. A su llegada encontró a Demócrito disecando animales para encontrar la fuente de la melancolía. Tras haber obtenido de él la razón de su risa, Hipócrates quedó convencido de que era Demócrito el cuerdo en un mundo de locos. Dentro de este contexto aparece la idea de que «el mundo está enfermo sin saberlo», y que «se hace de la tierra, nuestra madre, una tierra enemi-

ga». Es lamentable que este hermoso texto no se encuentre sino en las ediciones antiguas de las obras de Littré y de Ermerins, así como en una colección de epistológrafos griegos, todas ellas de hace más de un siglo, y, en fin, en el programa de 1914 de un oscuro liceo de un pueblecito alemán<sup>1</sup>. Desdeñada por los filólogos, esta obra de ficción de la época helenística, cuya sustancia se remonta al siglo I a. C., fue muy apreciada en el Renacimiento, como demuestran los manuscritos y dos traducciones del siglo XV, de Aurispa y Rinutius Aretinus, esta última dedicada en primer lugar al papa Nicolás V e impresa varias veces entre 1479 y 1500. A las versiones latinas siguió una traducción francesa de I. Guichard, que se encuentra al final del *Traité du ris contenant son essence, ces causes et son merveilleux effais, curieusement recherchés, raisonnés et observés par M. Laur. Ioubert, conseiller & médecin ordinaire du Roy, du Roy de Navarre...*, París 1579. Esta traducción, que data igualmente de 1579, lleva por título «La cause morale du ris de l'excellent & très-nommé Démocrite, expliquée et témoignée par le divin Hippocras an ses Epîtres».

Es la *Carta a Damageto*, en fin, la que Robert Burton traduce en la introducción a su *Anatomy of Melancholy* de 1621, y la que le impulsa a tomar, en la portada, el pseudónimo de Demócrito Junior.

En cuanto a la *Melencolía I* de Durero, recordamos lo que ya constató Wölfflin (*Die Kunst Albrecht Dürers*, 4.ª edición, pág. 330): «Los ánimos están aún lejos de serenarse en cuanto a la significación de *Melencolía I*. Cada año ve nacer nuevas explicaciones, cosa natural mientras los escritores no tengan la disciplina necesaria para abstenerse de atribuir a Durero cualesquiera ideas del hombre moderno».

Esta afirmación del famoso historiador del arte es aún más válida sesenta años después. El número de publicaciones acerca de esa obra es tal que difícilmente podría censarlas un bibliógrafo. La cantidad de escritos está en proporción con la diversidad de las explicaciones. Aquellas a las que Wölfflin aludía se caracterizaban por una cierta simplicidad, presentando, por ejemplo, al personaje como «el alma», «la razón humana» o «el ángel de la ciencia y de la medida». Hoy podemos escoger entre interpretaciones complejas de carácter astrológico, psicoanalítico, alquímico, sociológico, teológico, teosófico, masónico, numerológico, mágico y filosófico.

La historia de esas interpretaciones — que van desde las de contemporáneos del artista, como Joachim Camerarius, pasando por las de Vasari en el siglo XVI y Heinrich Conrad Arend, pastor de Goslar en el XVIII, hasta las de románticos como Carus, que veían en la *Melencolía* una representación del hombre fáustico, poetas como Víctor Hugo, historiadores del arte como Charles Blanc y Ruskin, aficionados como Oliver Wendell Holmes, pintores como Odilon Redon y las numerosas interpretaciones de los estudiosos de nuestros días— tendría un interés especial, porque revelaría las múltiples maneras, muy diferentes unas de otras, en que se comprende una misma obra de arte. Una tal historia constituiría un modelo de la problemática de toda crítica artística.

Añadamos que es significativo que hace poco se haya impuesto en Inglaterra

<sup>1</sup> Acaba de publicarse una traducción de Y. Hersant, París 1989. (Nota de la edición francesa.)



una interpretación fundada en la filosofía oculta. Según esta interpretación, la mujer representada con alas de ángel se encontraría en un estado de trance visionario y expresaría la combinación de la magia y la cábala. Aún más: hay quien se atreve a conjeturar que el poeta isabelino George Chapman, en su *Sombra de la noche*, se habría inspirado en la «*Melencolia II*» de Durero, una composición que él habría visto al lado de *Melencolia I*, y que se habría perdido después de servir de modelo al cuadro de Gerung. ¡De la filosofía oculta a la historia oculta no hay más que un paso!

Ciertamente Durero compartía las ideas de su tiempo acerca de la influencia de los planetas y de los temperamentos. El cuadrado mágico representa un talismán que garantiza la protección de Júpiter contra los rayos nefastos. Pero ¿es necesario precisar que en el conjunto de sus numerosos escritos no hay ni rastro de demonología ni de cabalística, y que continuamente busca la precisión de los números y de las medidas en el procedimiento artístico? Lo que caracteriza a Durero es justamente esa síntesis de inagotable imaginación creadora y deseo de claridad de la estructura basada en el sentido de la proporción.

Recientemente se ha interpretado mal nuestro libro, atribuyéndole el propósito de presentar la *Melencolia* de Durero como el modelo del género. La verdad es que es la primera representación del tema de la mano de un gran maestro que ha sobrevivido al paso del tiempo. A partir de Cranach suscitó múltiples respuestas; pero formular la idea misma de que pueda haber en ella un modelo es no entender que lo que ve el pintor o el poeta no es un objeto inmutable y situado más allá del tiempo. La noción de modelo se presta a confusión en la medida en que coloca el trabajo del maestro a la misma altura que el de aprendiz. Éste copia una obra original; el maestro la toma como punto de partida para reemplazarla por su concepción personal del tema.

Pues bien: hoy como ayer, los pintores se dejan cautivar por lo que la composición revela a cada uno según su personal manera de ver. ¿No ha afirmado Koschka, al final de su autobiografía: «Durero ha grabado su *Melencolia*, la expresión más angustiada de la desesperanza y del miedo profundamente humanos»?

Tampoco hay que olvidar la respuesta de los poetas, que muestra a la vez la atracción poderosa de la obra y la manera personal en que se interpreta. Unos, como Théophile Gautier, a quien sus comienzos como pintor habían preparado especialmente para la apreciación crítica, ven en ella la personificación del artista que expresa su dolor:

Toi, le coude au genou, le menton dans la main,  
 Tu rêves tristement au pauvre sort humain:  
 Que pour durer si peu la vie est bien amère,  
 Que la science est vaine et que l'art est chimère.  
 Que le Christ à l'éponge a laissé bien du fiel,  
 Et que tout n'est pas fleurs dans le chemin du ciel.  
 Et l'âme d'amertume et de dégoût remplie,  
 Tu t'es peint, ô Dürer! dans ta Mélancolie,  
 Et ton génie en pleurs, te prenant en pitié,  
 Dans sa création t'a personnifié.  
 Je ne sais rien qui soit plus admirable au monde,

Plus plein de rêverie et de douleur profonde,  
 Que ce grand ange assis, l'aile ployée au dos,  
 Dans l'immobilité du plus complet repos.  
 Son vêtement, drapé d'une façon austère,  
 Jusqu'au bout de son pied s'allonge avec mystère,  
 Son front est couronné d'ache et de nénufar...  
 ... Et convulsivement sa main presse sa tempe.  
 Sans ordre autour de lui mille objets sont épars...  
 ... Il a touché le fond de tout savoir humain...  
 Voilà comment Dürer, le grand maître allemand,  
 Philosophiquement et symboliquement,  
 Nous a représenté dans ce dessin étrange,  
 Le rêve de son cœur sous une forme d'ange <sup>2</sup>.

Otros, como Henri Cazalis o James Thomson, ven en ella la falta de sentido de toda acción frente a la nada.

La Melencolia, songeant à ce mystère,  
 Qui fait que tout ici s'en retourne au néant,  
 Et qu'il n'est nulle part de ferme monument,  
 Et que partout nos pieds heurtent un cimetière,  
 Se dit: Oh! puisque tout se doit anéantir,  
 Que sert donc de créer sans fin et de bâtir? <sup>3</sup>

The sense that every struggle brings defeat  
 Because Fate holds no prize to crown success;  
 That all the oracles are dumb or cheat  
 Because they have no secret to express;  
 That none can pierce the vast blank veil uncertain  
 Because there is no light beyond the curtain:  
 That all is vanity and nothingness <sup>4</sup>.

<sup>2</sup> [Con el codo apoyado en la rodilla y el mentón en la mano, sueñas tristemente con el pobre destino del hombre: que la vida es bien amarga para lo poco que dura, que la ciencia es vana y el arte quimera; que Cristo dejó mucha hiel en la esponja, y no todo son flores en el camino del cielo. Y, con el alma llena de amargura y hastío, te has pintado, ¡oh Dürer!, en tu Melancolia; y tu genio lloroso, apiadado de ti, te ha personificado en su creación. Yo no conozco en el mundo nada más admirable, más colmado de ensueño y de dolor profundo, que ese gran ángel sentado, con el ala plegada a la espalda, en la inmovilidad del reposo más absoluto. Su austero vestido se prolonga misterioso hasta su pie, su frente está coronada de apio silvestre y nenúfar. ... Y su mano oprime la sien convulsivamente, y a su alrededor se esparcen mil objetos en desorden. ... Ha tocado el fondo de todo saber humano. ... Así es como Dürer, el gran maestro alemán, filosófica y simbólicamente, nos ha representado, en ese dibujo extraño, el sueño de su corazón bajo figura de ángel.]

<sup>3</sup> [La Melencolia, pensando en ese misterio que hace que en este mundo todo retorne a la nada, y que en ninguna parte haya monumento duradero, y que nuestros pies tropiecen por doquier en un cementerio, se dice: «Ah, puesto que todo ha de ser aniquilado, ¿de qué sirve crear y construir sin descanso?»] («Devant la Mélancolie d'Albert Dürer.»)

<sup>4</sup> [Sentir que toda lucha acaba en derrota, porque el Destino no guarda ningún premio para coronar el éxito; que todos los oráculos callan o engañan, porque no tienen ningún secreto que expresar; que nadie puede romper el vasto, incierto y liso velo, porque no hay luz alguna al otro lado de la cortina; que todo es vanidad y nada.] («The Melencolia of Albrecht Dürer», en *The City of Dreadful Night*.)

Otros aún son sensibles al misterio, como sir William Watson:

What holds her fix'd far eyes nor lets them range?  
 Nor the strange sea, strange earth, or heaven more strange;  
 But her own phantom dwarfing these great threc,  
 More strange than all, more old than heaven, earth, sea <sup>5</sup>.

Los trabajos de historiadores del arte y de otros especialistas que pretenden explicar los múltiples detalles del grabado son legión. Algunos logran arrojar luz sobre la significación de tal o cual objeto; pero con demasiada frecuencia nos encontramos frente al convencimiento de que la comprensión del conjunto de los detalles permitiría captar la visión total. El método iconográfico, indispensable y precioso como ciencia auxiliar, en lugar de dar el lugar debido a la unidad fundamental de la obra, amenaza reducirla a la suma de sus detalles. Ahora bien, según una teoría humanista, defendida por Joachim Vadian, discípulo de Conrad Celtes, el que fuera amigo de Durero, los símbolos son velos tendidos sobre lo sagrado para incitar a adivinar el secreto. Sólo la formación y la sensibilidad del intérprete le permiten llegar a una interpretación digna de la obra.

En el extremo opuesto, no faltan exégetas recientes que se creen en posesión de una intuición especial, y que han propuesto hipótesis tan ingeniosas como fantásticas. Así, se ha dicho que *Melencolia I* podría representar la vanidad del conocimiento humano, olvidando la predilección constante del artista por el valor de las ciencias exactas. ¿Habría que subrayar que, para que una interpretación se justifique, debe tener en cuenta el contexto en que se hizo la obra, y las circunstancias de la vida del artista en 1514 y en los años precedentes? Si se habla de las fuentes literarias que pudieron inspirarle, hay que tener la seguridad de que le eran conocidas, sea directamente, sea por mediación de las personas que trataba.

En cuando a conocimientos literarios, Durero es muy deudor de su amigo Pirckheimer, autor de varias traducciones del griego, entre ellas la de los *Hieroglyphica* de Horapolo, traducción que hizo para el emperador Maximiliano y que Durero había ilustrado, así como la de los *Caracteres* de Teofrasto, dedicada al propio Durero. Sabemos también que fue por mediación de Pirckheimer como Durero hizo amistad, durante su estancia en Italia, con Giovanni Francesco, sobrino de Pico della Mirandola. La obra de Ficino que contenía sus teorías sobre la melancolía, el *De vita triplici*, le era accesible en la nueva traducción alemana de Johannes Adelphus Muelich. Trithemius, abad del monasterio de Santiago de Würzburg, había dado a conocer en Nuremberg el manuscrito de la primera versión de la *Occulta Philosophia* de Henricus Agrippa de Nettesheim, que da una explicación verosímil del numeral I de *Melencolia*.

Las notas de Durero ponen de relieve la importancia que concedía a la doctrina de los temperamentos. Los diferentes tipos humanos sólo se explican por las cuatro «Complexen». Observarlas y tenerlas en cuenta es el primer deber del aprendiz, afirma (*Schriftlicher Nachlass*, Berlín 1969, III, págs. 277-86). Que el propio

<sup>5</sup> [¿Qué es lo que sujeta su mirada fija y distante, sin dejarla vagar? No es el extraño mar, ni la extraña tierra, ni el cielo aún más extraño: sino su propio espectro, más grande que esas tres cosas, más extraño que todas, más viejo que el cielo, la tierra, el mar.] (*Durer's Melencolia*.)

Durero fuera melancólico lo testifica Melanchthon, que le conocía bien y habla de la *melancholia generosissima Dureri*. ¿Habría en ello un motivo más para escoger ese tema?

Las notas de Durero pueden asimismo proyectar alguna luz sobre la significación de su grabado. Él mismo explica algunos de sus detalles. Pero es sobre todo la concepción que del arte tenía el artista lo que permite especular sobre el sentido que daba a su propia composición. En el borrador que acompaña a su *Teoría de la proporción humana* (*Schriftlicher Nachlass*, Berlín 1966, II, pág. 109), decía: «Un buen pintor está lleno de imágenes interiores, y, aun si pudiera vivir eternamente, haría siempre, mediante sus obras, brotar alguna cosa nueva de las ideas interiores de que habla Platón».

Esas ideas interiores son, evidentemente, muy distintas de la idea platónica de unas ideas eternas, independientes de los seres humanos que las contemplan. Se encuentran, como las imágenes («die inneren Bilde») de que hablan los místicos alemanes, en el espíritu del hombre. Pero, a diferencia de todos sus predecesores, Durero compara al artista con Dios porque, a semejanza de Dios, él tiene la posibilidad de crear cada día, a partir de las ideas que están en su espíritu, nuevas formas de hombre o de otras criaturas. El artista ya no es simple imitador de la naturaleza, sino creador.

Sin embargo, esta nueva concepción del papel del artista se acompaña, como muestran las notas de Durero, de una conciencia aguda de la distancia que separa la visión del artista y la obra hecha.

Thomas Venatorius, editor de Leon Battista Alberti (*De pictura*, Basilea 1540), escribía en su prefacio, en 1540 y en Nuremberg: «Me acuerdo de Alberto Durero, el mayor pintor de su siglo, que, cuando hacía imágenes —*πρότυπα* y *ἔκτυπα*, como las llamaban los griegos—, satisfacía siempre a los hombres con capacidad de juicio. Pero él solía decir que, si comparaba todo lo que había intentado hacer con la belleza del arquetipo concebido antes en su espíritu, no quedaba satisfecho nunca... Lo que yo escribo aquí lo he oído decir a muchas personas dignas de crédito y doctas».

Durero llegaba incluso a declarar que sentía vergüenza ante sus obras cuando las contemplaba al cabo de algún tiempo. Pero sus notas revelan que no rechazaba *Melencolia I*, porque a menudo la daba en obsequio, mucho tiempo después de haberla creado. El hecho de que acostumbrara regalarla junto con el *San Jerónimo en su celda*, grabado el mismo año, parece indicar que las veía formando un conjunto por el contraste entre la paz y la serenidad que rodean al hombre de fe y los conflictos que dominan un mundo inquieto y angustiado, cuyos aspectos negativos están subrayados por el carácter hostil del murciélago que huye de la fuente de la luz.

Sería legítimo, pues, pensar que Durero, consciente de la distancia que separa la concepción de la producción, quiso expresar, en ese grabado repleto de símbolos de un mundo pagano, la impotencia final del artista que tiene a su disposición todos los instrumentos y conoce las fuerzas naturales de Saturno y de la magia astral, pero está privado del auxilio de Dios.

Conocemos el interés de Durero por los escritos de Lutero y sus estrechas relaciones con Melanchthon, pero son sobre todo sus propios escritos los que



manifiestan el lugar central que atribuía a Dios. Es a Él a quien el artista debe su fuerza creadora. Cualquier explicación, por erudita que fuera, que no tuviera en cuenta esta convicción profunda no haría justicia ni al artista ni a su obra. Si hubiera que probar la intensidad de la fe de Durero, bastaría recordar su *Varón de Dolores*, representado, por otra parte, en la actitud del melancólico.

Finalmente, aun teniendo en cuenta todas las interpretaciones de los eruditos, los artistas y los poetas, hay que decir que los intentos de explicación de la composición dureriana no pueden penetrar sino hasta cierto punto en el misterio de la obra. Su magia guarda un aspecto irreducible a toda explicación histórica.

Los libros importantes que han tratado de la melancolía en los últimos decenios tienen el mérito de enriquecer nuestro conocimiento en ámbitos concretos tan diferentes como su tratamiento a lo largo de los siglos o el papel que desempeñó en la poesía francesa de la Edad Media o en el Siglo de las Luces alemán. En su examen de los síntomas de la melancolía, Burton había expuesto la hipótesis de que fuera una enfermedad social, y, resumiendo su obra, proponía como tratamiento un cambio de toda la textura de la sociedad. Recientemente, la relación entre melancolía y sociedad ha sido objeto de un interesante estudio. Raros son aún los libros que la contemplan como fenómeno europeo y que presentan una visión global más allá del punto donde nuestro libro se detiene.

Dar una visión global y hacer justicia a los escritores y artistas que han tratado el tema durante el gran período de los siglos XVI y XVII en Inglaterra, en Francia, en Italia y en Alemania, pero también en la España de Cervantes, y de ahí pasar a examinar el lugar que ocupa en los siglos posteriores, llevando el estudio, más allá de Kierkegaard y de Nietzsche, hasta nuestros días, sería escribir la historia de la sensibilidad del hombre contemporáneo. Nuestro libro pretende esbozar una parte de su prehistoria.

No tengo espacio ni tiempo para hacer una lista, ni siquiera selectiva, de los trabajos o ensayos publicados en estos últimos años. Me limitaré a rendir un homenaje aislado, pero demasiado rápido, a Jean Starobinski, de cuya atención perseverante y singularmente perspicaz dan testimonio muchos escritos después de su *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900* (Basilea 1960).

Resta expresar mi agradecimiento a la Hannah Foundation for the History of Medicine de Toronto, cuyo apoyo ha hecho posible el reexamen de las fuentes manuscritas y de los libros raros, así como a Louis Évrard, de las Éditions Gallimard, cuya erudición y cuidado constante de los detalles han sido una ayuda inapreciable para mí.

RAYMOND KLIBANSKY  
Montreal y Oxford, diciembre de 1988



## Prólogo a la primera edición (1964)

Desde los remotos tiempos en que por primera vez se afirmó la existencia de un nexo entre los sucesos humanos y los astros, se pensó que Saturno retardaba toda empresa relacionada con él. Sin duda los antiguos habrían encontrado amplias pruebas de su influencia entorpecedora en la suerte de este libro.

En 1923, Erwin Panofsky y Fritz Saxl publicaron *Dürers 'Melencolia. I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung* (Studien der Bibliothek Warburg, B. G. Teubner, Leipzig). Cuando ese estudio se agotó, se decidió preparar una nueva edición revisada y ampliada, en la que se describiría detalladamente el desarrollo de la doctrina de los temperamentos y se haría la historia de «Saturno, Señor de la Melancolía» hasta los umbrales de la época moderna. Con el tiempo, la extensión del objeto de la obra obligó a abandonar el esquema de la monografía sobre el grabado dureriano, y surgió el proyecto de un libro nuevo sobre Saturno y la melancolía, que llevarían a cabo los tres autores cuyos nombres figuran ahora en la portada.

La preparación del libro se vio continuamente obstaculizada por retrasos y contratiempos. Tras una larga interrupción debida a los trastornos políticos de Alemania en los años treinta y la emigración de los autores de ese país, se reanudó el trabajo en Gran Bretaña. En el verano de 1939 se devolvieron las últimas pruebas a la imprenta, que estaba en Glückstadt, cerca de Hamburgo; en 1945, poco después del armisticio, se supo que la composición había sido destruida en la guerra. Resucitar el difunto libro alemán parecía impensable. En lugar de eso, los autores aceptaron publicar una traducción inglesa, hecha a partir de un juego que había sobrevivido de las pruebas alemanas. Debido a la muerte prematura de Fritz Saxl en marzo de 1948, la ejecución de ese proyecto sufrió un largo retraso.

Cuando por fin se volvió a acometer la obra, se vio que precisaba algo de reorganización y varias modificaciones; aun así, el contenido se mantuvo esencialmente inalterado. Durante las dos últimas décadas se ha escrito mucho sobre los distintos temas que se tocan en el libro; en particular, casi cada año se presentan nuevas interpretaciones del grabado de Dürero, algunas de las cuales se mencionan en el *Albrecht Dürer* de E. Panofsky (4.ª edición, Princeton 1955). Para tomar en cuenta toda esa literatura habría habido que dar un tamaño excesivo al presente

volumen. Podrían haberse incluido algunos detalles más, se habrían podido examinar más a fondo varios aspectos discutidos; pero los autores tienen la confianza de que la argumentación en su conjunto no se habría visto afectada.

Al mismo tiempo, son conscientes de que en el tratamiento de su vasto objeto quedan algunas lagunas. Son muchos los temas conexos que se podrían haber desarrollado. Por citar sólo unos pocos: la leyenda de Demócrito, el filósofo melancólico a quien «la vanidad del mundo, llena de ridícula contradicción» mueve a risa, se podría haber seguido desde sus orígenes helenísticos hasta su memorable aparición en el prólogo de «Democritus Junior» a la *Anatomy of Melancholy*. Mucho se podría haber añadido acerca del papel que desempeña la melancolía en la literatura francesa de la Edad Media tardía, por ejemplo en la poesía de Carlos de Orleans. Al hablar de la astrología, los autores se ciñeron a investigar los orígenes y el desarrollo histórico de la creencia en el influjo de Saturno; quedan las tareas más amplias de entender la significación de toda creencia de esa clase en el poder de los astros y esclarecer las razones que han llevado a los seres humanos a atribuir a los planetas las fuerzas que gobiernan su propio microcosmos.

Los límites impuestos a este libro excluían todo intento de tratar como se merece el tema complejo y apasionante de la melancolía isabelina y jacobea. Hubo que resistir la tentación de adentrarse en las riquezas de Burton, y contentarse con rendir homenaje al gran «melancolizador» anteponiendo su efigie al presente volumen.

Estamos vivamente agradecidos a la señorita Frances Lobb, que llevó a cabo la ardua tarea de preparar el primer borrador de la traducción del alemán. Recordamos con especial gratitud la ayuda que nos prestó el personal del Warburg Institute de la Universidad de Londres, sobre todo en la búsqueda de fotografías para las ilustraciones y en su valioso apoyo durante todo el largo período de preparación y en las primeras pruebas. Estamos particularmente reconocidos al fallecido Hans Meier, que fue el primero que señaló a nuestra atención la versión original del *De occulta philosophia* de Agrippa, que él había descubierto en un manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Würzburg.

También queremos manifestar nuestro agradecimiento a los muchos institutos y bibliotecas cuyas colecciones hemos podido utilizar: en particular, al Johns Hopkins Institute of the History of Medicine de Baltimore, y al Institut für Geschichte der Medizin de la Johann Wolfgang Goethe-Universität de Frankfurt (del Meno); al Courtauld Institute de la Universidad de Londres; al British Museum de Londres; a la Bodleian Library de Oxford; a la Bayerische Staatsbibliothek de Munich y la Biblioteca Apostolica Vaticana; y en último lugar, aunque no de importancia, a los bibliotecarios y personal de la Redpath Library y la Osler Library de la McGill University de Montreal.

Estamos en deuda con los muchos eruditos y coleccionistas que respondieron a nuestras consultas, y con la señorita Désirée Park, M. A. (McGill), por haber compartido el peso de la lectura de pruebas.

Agradecemos el esfuerzo de todos cuantos colaboraron con nosotros en la revisión de la traducción: la doctora Gertrud Bing de Londres, la señorita Rosemary Woolf, *Fellow* del Somerville College de Oxford, y sobre todo la doctora Lotte Labowsky, *Lady Carlisle Research Fellow* del Somerville College de Oxford,

que con sus valiosas observaciones contribuyó también a establecer el texto griego del famoso Problema XXX, 1, atribuido a Aristóteles.

Por último, estamos en deuda con los editores, Thomas Nelson & Sons, por su paciencia y su ayuda en el proceso de producción del libro.

R. K.

E. P.