

José Joaquín Parra Bañón

EL OÍDO MELANCÓLICO



ARQUITECTURAS

ATHENAICA

EDICIONES UNIVERSITARIAS

El oído melancólico comienza preguntándose por el perro que Ayne Brun agazapó en la esquina inferior izquierda de *El martirio de san Cucufate* y se interrumpe en la audición de los que ladran en el *Infierno* febril del *Tríptico del jardín de las delicias* imaginado por Hieronymus Bosch. No es este, sin embargo, un ensayo sobre zoología ni sobre acústica, ni acerca de la música o de la pintura, ni de fisonomía ni patología, aunque, entreveradas con la literatura comparada y con las asignaturas de arte en vanguardia, cocinadas con la fotografía y el santoral, entretejidas con los martirologios y la iconología, hay algo de estas y otras disciplinas colindantes.

Especulativo, espiral y múltiple, *El oído melancólico* trata de la melancolía no destructiva que, mientras escucha un silbido interior en el oído izquierdo, le exige al genio creativo que se detenga, y tal vez que se siente, y que reclina su cabeza, habitada por el ruido, en su mano siniestra, y así, acunándose la cara en busca de sosiego y de silencio, insatisfecho y disconforme, comience a proyectar la transformación y la invención de la realidad. Desde la certidumbre de que la historia de la melancolía es la secuencia de sus imágenes, de sus encarnaciones y de cada una de sus representaciones, se analizan los semblantes, los gestos, las figuras, las posturas, las posiciones, las actitudes y los escenarios que ciertos artistas, parasitados y activados por ella, le han atribuido con líneas, con manchas, con volúmenes, con sonidos o con movimientos, desde que se empeñaron en darle apariencia a lo inexpresable. *El oído melancólico* se pregunta por la forma de pensar y de expresar la melancolía espetada por el zumbido zurdo que incita a la creación, por sus hábitos de coexistencia con las cosas en el complejo espacio sonoro de la tristeza y de la alegría.

ARQUITECTURAS

Director del Consejo: José Joaquín Parra Bañón
Universidad de Sevilla

Consejo editorial: Maria Fernanda de Abreu
Universidade Nova (Lisboa)
Enric Bou Maqueda
Università Ca' Foscari (Venecia)
Juan Calatrava Escobar
Universidad de Granada
Nina Hormazábal Poblete
Universidad Federico Santamaría (Valparaíso)

ÍNDICE

PRELUDIO	9
1. EL PERRO DE SAN CUCUFA	11
2. POSICIÓN, POSTURA Y ACTITUD	17
3. EL GESTO MELANCÓLICO Y LA POSE ACÚFENA	24
4. PROPÓSITOS Y PROBLEMAS.	29
Obras de ficción	31
Imágenes y figuras	35
Proyectar e idear.	36
<i>I Modi</i> . Giulio Romano	39
Disposición espacial.	41
5. GENIO Y SILBIDO EN EL OÍDO SINIESTRO	43
Aristóteles. Hombres de excepción	44
Agamben. El silbido en la oreja izquierda.	50
6. AUDICIÓN DE <i>MELENCOLIA I</i> . ALBRECHT DÜRER, 1541.	59
7. SATURNINOS Y SATURNALES.	69
Miguel Ángel Buonarroti en Atenas.	70
Bajo el signo de Saturno.	72
Esferas melancólicas.	77
Venus redonda	81
Giovanni Bellini en celeste.	83
Lo demoniaco.	84

8. ETIMOLOGÍA E ICONOLOGÍA	88
Isidoro de Sevilla. Amamos con el hígado	88
Cesare Ripa. Vieja, muy triste y dolorida	92
Abraham Janssens. El envés de la alegría	94
Melancolías ancianas	96
Rembrandt Harmenszoon van Rijn se oscurece	98
9. LUCAS CRANACH: CUATRO MELANCOLÍAS	101
Melancholia	103
Melancolía, 1528	105
Alegorías de la melancolía, 1532	107
Estereofonía y estereotomía	111
Niños, perdices y doncellas angelicales	112
10. DUPLICACIONES, DISIDENCIAS, DEMENCIAS	117
Giorgione multiplicado	117
Vincent van Gogh disidente	119
Victor Hugo albino	123
Torcuato Tasso en el manicomio	125
11. MELANCÓLICAS	131
Encarnación de la melancolía	132
Matthias Gerung, 1558	135
Hans Sebald, 1539; Virgil Solis, 1550	138
Allaert Claesz, 1520; Jost Amman, 1589	142
Georg Pencz, 1545	145
Paul Delvaux, 1946; Constanza Charpentier, 1801; Antonio Maria Zanetti, 1760	147
George Glover, h. 1630; Bartolomé Esteban Murillo, h. 1665	150
Domenico Fetti, 1618; Benedetto Castiglione, 1645	154
Jacob van Loo, h. 1660; Francesco Hayez, h. 1840; Paula Modersohn- Becker, h. 1907	157
Ary Scheffer y Jean Auguste Dominique Ingres, decimonónicos	159
Edward Hopper, 1990; Angélica Liddell, 2015	162

12. NINFAS	167
Androginia	167
Bipedestación y disidencia	169
Artemisia Gentileschi en Sevilla.	173
Ninfas narcóticas. Leonbruno, Mocetto, Raimondi y Renoir.	177
13. MARIAMAGDALENAS	183
Claude Mellan recostado	184
Hendrick ter Brugghen con una vela, Goya a la intemperie	186
Caravaggio y Cagnacci en éxtasis	188
Correggio y Furini entristecidos	190
Penitencia de Vouet, Giordano y Guercino	192
Georges de La Tour a oscuras	195
Voluptuosidad	197
14. FARMACOPEA Y ENCICLOPEDIAS.	200
Hildesheim, Robert Burton, Rivera Garza	201
Muerte de Raymond Roussel en Palermo	205
Oribasio de Pérgamo, Evagrio Póntico y Jeremiah . de Saint-Amour	208
Fuelles en el oído	210
Melancolía razonada	212
Maarten de Vos.	220
Marsilio Ficino. <i>De vita triplici</i> y Síndrome de fatiga crónica	222
Hipócrates de Cos y la epilepsia. Celio Aureliano, Ishaq Ibn Imran, et alii	226
15. JERÓNIMO DE ESTRIDÓN	231
San Jerónimo en su estudio	232
Rabia residente en el bazo	236
Hieronymus acosado por los ángeles	238
Sonidos terapéuticos. Anish Kapoor y Baldessari.	240
Exvotos. Cézanne.	243
Robert Walser a la deriva	246

16. LA IMAGINACIÓN	249
Freud sin Bergman	250
Ron Mueck.	254
Cirugía, pecados capitales y meditación	257
Endimión duerme	261
Inseminación del acúfeno	265
Desesperación	268
Silencio. <i>Rayuela</i> y Zurbarán	270
17. PERROS E INFIERNO	273
Perros melancolicoacúfenos	273
El <i>Infierno</i> del <i>Tríptico del jardín de las delicias</i> . Hieronymus Bosch	278

*A Ascensión Bañón Lafont
todos los treinta de mayo*

PRELUDIO

Al igual que Gregor Samsa en un incierto coleóptero, con similar extrañeza y desagrado, el autor se despertó de madrugada convertido en un *acufenóforo*: en un organismo que al alba de un día cualquiera de otoño, en la habitación de Kafka en Praga o en la alcoba de ella en Sevilla, descubrió que hospedaba en su oído izquierdo un persistente zumbido irritante al que, supo después, mientras hurgaban con un espejo auricular en su intimidad, los otólogos denominan, unas veces acúfeno y, otras, con una ene reiterativamente latina, *tinnitus*. Instintivamente el portador del clamor, del silbido pulsátil arraigado en algún vacío lateral de su cerebro, se lleva la mano al oído y reclina su cabeza en ella con el propósito terapéutico de acallararlo, o con la intención quirúrgica de extirpárselo con el trépano de la uña afilada de su dedo índice. Al hacer el gesto de acunarse la cara, al adoptar esa postura en la que el cuerpo abatido se inclina hacia la izquierda y apuntala con el antebrazo la testuz poseída por el ruido, la figura imita, inconsciente y despreocupada la actitud que la melancolía les exige a sus víctimas. Las relaciones carnales entre la melancolía y la que bien podría denominarse de aquí en adelante *acufenalgia*, así como las singularidades de su dependencia recíproca, comenzaron a ser descritas por los peripatéticos hace casi veinticinco siglos, aunque solo ahora han alcanzado el clímax.

No se sabe aún con total certeza qué es esa monótona y letárgica percepción auditiva mediante la que se manifiesta un acúfeno (cuál es el origen de ese parásito metafísico, su residencia, su naturaleza o cuál el mejor método para aniquilarlo antes de que nos mate) del mismo modo que no hay ninguna definición satisfactoria para la palabra melancolía: una que incluya la teoría de los humores y la tradición medieval sobre las complexiones, la iconografía y la literatura sobre los caracteres y las heterogéneas hipótesis de la psiquiatría sumada a las luminosas, y no

siempre persuasivas, acepciones del arte: de las disciplinas cortazianas que terminan en *-ura* y de las emparentadas con la música. La melancolía no existe por sí misma y el acúfeno no tiene consistencia real. Ambas manifestaciones, al fin y al cabo, solo son conocidas como experiencia indescriptible, incommunicable por ser individual, intransferible por estar enraizada en la soledad más absoluta.

La historia de la melancolía es la de la expresión de la melancolía y la del acúfeno es la anamnesis de un deseo frustrado de comunicación de la tortura acústica a la que se ve sometida una existencia, no necesariamente precaria, que padece libido de silencio. No hay una definición científica, objetiva y precisa, de la melancolía: una definición universal que contenga todas sus variantes, sus versiones, sus múltiples y heterogéneas nociones, desde las formuladas a orillas del Mediterráneo por Aristóteles hasta las postuladas por Agamben, y que considere sus innumerables encarnaciones, cada una de sus representaciones: todos los semblantes, los gestos, las figuras, las posturas, las posiciones, las actitudes y los escenarios que los llamados artistas, con líneas, con manchas, con volúmenes, con sonidos o con movimientos, le han atribuido desde que se empeñaron en darle apariencia a lo inexpresable. La historia de la melancolía es la secuencia de sus imágenes, que a menudo son más elocuentes que las palabras que la describen, más significativas que la bibliografía que la diagnostica y que prescribe fármacos para mitigarla. El análisis del álbum de la melancolía quizá sea útil para diferenciarla de la nostalgia y de la tristeza, de la acidia y la murria; para evitar que se use como sinónimo de depresión o de lipemania, para excluir de su ámbito la indiferencia y la angustia, la abulia y la apatía y para, por el contrario, poner en evidencia sus vínculos con el genio creativo y con la imaginación, su pertinencia en los procesos de ideación, su necesaria participación en la poética y, como eficaz lubricante, en la cópula entre los paraguas y las máquinas de coser sobre las mesas de disecciones facilitadas por Lautréamont en sus *Cantos del Maldoror*. *El oído melancólico*, al fin y cabo, trata de la melancolía no destructiva que, mientras escucha un silbido interior en el oído izquierdo, se detiene, y tal vez se sienta, y apoya su cabeza en la zurda para acunarse la cara y así, insatisfecha y disconforme, proyectar la transformación y la invención de la realidad.

1
EL PERRO DE SAN CUCUFA



Ayne Bru. *Martirio de san Cucufate*, 1502-1507. Óleo sobre tabla, 164 x 133 cm. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Ayne Bru, o Aine Bru si se opta por otra de las caligrafías propuestas, o Hans Brün si se da por cierto que era de origen germánico quien pintó en la primera década del XVI la tabla después titulada, según el lugar y la circunstancia, *El martirio de san Cucufa* o *El martirio de san Cugat* o, en vez de *martirio*, *La degollación de san Cucufate* o *La degollación de san Cucufato*, pues degollando están a ese hombre maniatado al tronco bífido del árbol que ocupa el eje del cuadro, pintó en la esquina inferior derecha un perro lacio, mustio, tumbado en el suelo de tierra, como dormido, con la cabeza vencida sobre sus patas delanteras y el rabo cilíndrico, sin energía, perdido entre las traseras, ajeno al suceso, indiferente a la ejecución, sin que le despierte el apetito la sangre humana que ha comenzado a encharcarse cerca de él, a emparar la capa de pelo forrada de rojo, imperturbable a la aparición celestial de un Cristo resucitado que por primera vez se manifiesta casi desnudo, impúdicamente cubiertas las ingles por un velo que transparenta la carne y que resalta, aunque sin estridencia, la prominencia del miembro divino. Un perro tal vez innecesario, un testigo ciego, sordo y mudo, quizá esclavo de uno de los dos que conversan mientras esperan a que el matarife acabe de hacer su trabajo, quizá siervo del que desde atrás mira hacia la izquierda entre las dos cabezas cubiertas, quizá compañero de Cucufato (santo que fue incluido en la *Leyenda áurea* después de que Santiago de la VoráGINE lo hubiera excluido; cuyo martirio fue relatado por el poeta Aurelio Clemente Prudencio en su *Peristephanon*, cuya existencia histórica no está por completo documentada) cuando aún no se merecía la corona de los mártires ejecutados a cuchillo (la suya, de filigrana de alambre de oro), antes de ser incluido en la nómina de los que fueron degollados y decapitados, nomenclatura mucho más larga la de ellas que la de ellos (en el inventario masculino ni siquiera figura el conato de degüello de Isaac por su padre), en la que abundan los nombres de vírgenes infantiles, las águedas y las julianas y las lucías y las bárbaras, sacrificadas por sus pretendientes o por sus propios progenitores frustrados, por sus gobernadores o por sus violadores, o por cualquiera que quisiera hacer de verdugo y derramar por arriba la sangre que no pudo ser derramada por abajo, porque es a ellas a quienes sajan y extirpan los miembros y los órganos, los senos y los ojos, las manos y las cabezas.



Díptico de la melancolía canina. [Ayne Bru. Det. *Martirio de san Cucufate*, 1502-1507. Dürero. Det. *Melencolia I*, 1514].

El perro de san Cucufato no ladra ni participa de la acción, como tampoco lo hace el monasterio en obras que, en el ángulo opuesto, al otro lado de la diagonal, forma parte silente de la representación: se trata de Sant Cugat del Vallès, de cuyo altar mayor esta tabla pintada al óleo entre 1502 y 1507, de ciento sesenta y cuatro centímetros de alta y ciento treinta y tres de ancha, era parte constituyente, y hoy, patrimonial y descontextualizadamente, expuesta en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El perro arrinconado, como el aura que sobrevuela la mano que tira de la cabellera de Cucufato para despejarle el cuello y que así el cuchillo de carnicero no encuentre obstáculos, es un símbolo. Es un perro fantasmal, un espectro canino, más irreal que los ángeles custodios que acompañan al Hijo de Dios en las alturas: ingrávito a la vez que telúrico, menos terrenal que ellos a pesar de permanecer firmemente adherido al suelo. El perro de san Cucufato tal vez aluda a la melancolía: más a la ajena que a la propia. El perro de san Cucufato no está melancólico: es el perro de la melancolía, uno más antiguo que el galgo de Dürero; otro de los que vinieron de Occidente a la Aurora: uno de los que huelen la muerte y no se espantan de ella.

El perro de san Cucufato, quizá, como su patrón, procedente de Scila, lleva en el cuello un collar, y en el collar de cuero una anilla en la que su dueño enhebró la correa precisa para dominarlo. La piel del perro de san Cucufato, láctea, nocturna y cartográfica, conduce a la piel de la capa, tal vez despojo del santo, que hay tirada de mala manera en el suelo

para que el cárdeno sanguinolento del forro, para que con su aspecto de víscera y de cosa procedente de un desuello (el de san Bartolomé en la Sixtina, el de Marsias a manos de Apolo, el del prevaricador Sisamnes ilustrado por Gérard David, uno de los que se enfunda Xipe-Tótec en el lado precolombino del mundo) sirva de pedestal a la escena.

Cucufato tiene algunos pelos circunvalándole los pezones y una rala mata de vello en el esternón; no le han depilado ninguno de los sobacos, ni siquiera el pubis: el pelo inguinal le sobresale por encima del nudo del cordel que le ata a la cintura el calzoncillo (la cuerda a la que alude la oración blasfema de los que lo invocan para encontrar lo perdido). Tiene los brazos delgados, menos musculoso el izquierdo, que lo han delineado más nervudo que el derecho, también atado por la muñeca, aunque de la atadura solo se vean tres vueltas de cuerda, al árbol sin ramas, a la «Y» a la que también sujetaron a Sebastián para que fuera asaeteado. Detrás de él hay una zarza. En el cesto, del que asoman las empuñaduras de los dos cuchillos que están a la espera, hay una cuerda que aún no ha necesitado usar el verdugo para ejecutar al condenado, para cumplir profesionalmente con su obligación de hacer santo, sacrificándolo como al nutritivo cordero, al comerciante. Faltan cinco minutos para que el carnicero, que ahora, debido al esfuerzo, aprieta los dientes, vacíe su capazo de esparto y para que, después de guardarse las herramientas en el jubón, meta dentro de él la cabeza exenta del mártir. Si, como le sucedió al padre de santa Bárbara, no lo fulmina antes un rayo celestial, irá a despeñarla por un barranco, a abandonarla en una madriguera de lobos, a sepultarla en un agujero excavado en la tierra, o a clavarla, verticalmente espetada por la garganta, en una pica izada frente a la puerta de la ciudad como advertencia a los transeúntes, si acaso son estas las últimas órdenes que ha recibido de quien le paga el servicio, de Rufo, el prefecto (el sucesor del prefecto Maximiano, quien no pudo acabar con Cucufato a pesar de haberlo sometido a la hoguera, que fue quien sucedió al prefecto Galerio, quien antes que él no pudo exterminar a Cucufato porque después de desgarrarlo con peines de púas le sanaron todas las heridas y no dejaron ningún rastro en su cuerpo).

Galerio, Maximiano, Rufo, sea prefecto, clérigo o mercader ilustre, y en este caso compañero de oficio del mártir, podría llamarse alguno

de los tres ciudadanos, ese con sayas que parece que bendice o ese al que por debajo de la capa le asoma, indiscreta y premonitoria, la punta de la vaina de su espada, el que se apoya en un mástil (en un astil si la pantorrilla de Cucufato dejara ver lo hay en su base) que apunta a los omóplatos del perro, a ese depósito orgánico de la melancolía que yace arrinconado ahí debajo. Los dos hombres que hablan se dicen lo mismo que se estaban diciendo los dos testigos que dialogan en *La flagelación* (h. 1450-1455) de Piero della Francesca: utilizan las mismas palabras en idéntico tono, acaso pronunciadas en otro idioma, quizá diciendo columna donde aquellos dicen muñón, o solicitando el látigo en vez de la faca. El murmullo de la conversación impía no es lo único que se oye en el cuadro. Además del fluir silbante de la sangre al brotar de la brecha y del chapoteo del chorro al impactar en la tierra, hay un hombre que sale del templo arrastrando los pies y hay dos campanas en la espadaña incompleta, dos campanas conventuales que ya han comenzado a tañer para que las oiga y las silencie Jannis Kounellis siglos después.

El perro de san Cucufato fue adoptado por Salvador Dalí para hablar nostálgicamente de sí mismo y de sus añoranzas, y, una vez que se hubo apropiado, lo sumergió, primero agazapándolo bajo una superficie acuática, sesteando a la sombra, aunque evitando que el agua lo humedeciera: fue hacia 1950 y lo completó rematándole la grupa inconclusa de Bru y le tintó de ocre las manchas, antes brunas, en el cuadro que tituló *Yo mismo a la edad de seis años cuando creía ser una niña levantando con suma precaución la piel del mar para observar a un perro durmiendo a la sombra del agua*, y, cuatro años después situó a su «perro favorito» en el mismo lugar en el que lo tumbó su predecesor, en el denominado *Dalí desnudo en contemplación ante cinco cuerpos regulares metamorfoseados en corpúsculos, en los que aparece repentinamente la Leda de Leonardo cromatizada por el rostro de Gala*, donde el animal continúa ensimismado bajo la costra del mar, en un espacio intermedio, ajeno al medio ambiente y a los sucesos, ciego ante los atributos del pintor.¹ Su indiferencia es, sin embargo, fingida: está

1. Descharnes, R.; Néret, G. 1994. *Salvador Dalí. La obra pictórica. Tomo II, 1946-1989*. Köln: Taschen, pp. 443 y 471.

atento al sonido: se ocupa de filtrar, de depurar, de limpiar los ruidos de la realidad. De extraerle los cálculos microscópicos, los escrúpulos, las impurezas en flotación que la hacen chirriar.

El perro melancólico de san Cucufato le muestra al porvenir su oreja izquierda: una oreja blanca y negra, alicaída y desganada. Las orejas, propone la estética, son las alas de la melancolía. El perro de la melancolía, dicen los hechos, es un perro siniestro. El aullido mudo de un perro hilvana una sección de la historia interdisciplinar de la melancolía: un aullido aún no emitido que comienza a engendrarse en algún lugar de la creación situado a la vera del Mediterráneo y que, enhebrando manos y oídos, atravesando de parte a parte a san Cucufa y a su Cucufato, llega hasta las once de la mañana de treinta de mayo de dos mil dieciocho.