

José Joaquín Parra Bañón

ARQUITECTURA DE LA MELANCOLÍA



ARQUITECTURAS

ATHENAICA

EDICIONES UNIVERSITARIAS

En el umbral de *Arquitectura de la melancolía* reside un ángel que se debate entre el cielo y la tierra y, en su habitación final, otro, al igual que el número Φ , con unas «alas inmensas abiertas en medio de un silencio absoluto». Entre el ágil de El Greco y el terminal de Federico García Lorca, entre el espacio sin límites del *Entierro del conde de Orgaz* y el escenario almeriense de *Bodas de sangre*, ajenos a la cronología y al alfabeto, en ausencia de un índice onomástico, intervienen ordenada y desigualmente, trenzados con la melancolía que silba su melodía en el oído izquierdo y con la arquitectura proyectiva, José de Ribera, San Jerónimo, Alberto Durero, Charles Baudelaire, Félix Nadar, Gustave Courbet, Walter Benjamin, Le Corbusier, Dinócrates, Luis de Morales, Hans Holbein, Trude Fleischmann, Adolf Loos, Lina Obertimpfler, Giorgio Agamben, Saturno, Giorgio de Chirico, Dimitris Pikionis, Aldo Rossi, Jean-Jacques Lequeu, Giovanni Bellini, Caspar David Friedrich, J. M. Coetzee, Ariadna, Don DeLillo, John Cage, Antonio Tabucchi, Arnold Schönberg, Walter Gropius, Alban Berg, Pablo Picasso, Joan Miró, Lee Miller, Vincent van Gogh, Hipólito de Este, Aby Warburg, Bartholomeus Hopfer, Francisco de Goya, Alison Smithson, Louise Bourgeois, Michelangelo Antonioni, Monica Vitti, Edvard Munch, Mark Rothko, Phyllis Lambert, Jannis Kounellis, Goethe, Emil Cioran, María Magdalena, Elías Parra, Alphonse Bertillon, Salvador Dalí, Brassai, Alberto Giacometti, Alberto Savinio, Claudio Magris, Amedeo Modigliani, Jeanne Hébuterne, G. T. di Lampedusa, William Shakespeare, Parrasio de Éfeso, Carlo Mollino, Job (profeta), Sócrates (filósofo), Franz Kafka, Fernando Pessoa, Arturo Martini, Frigyes Karinthy, Tiziano, Elena Garro, Gabriel García Márquez, Lorenzo Lotto, Adán Buenosayres, Raymond Russel, Gérard de Nerval, Kazimir Malévich, Emilio Renzi, Mario Levrero, Guercino, Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, Virginia Woolf, Van Eyck, Van der Weyden, Homero, Andrómaca y Héctor Parra.

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

UMBRAL	8
I. REIVINDICACIÓN ARQUITECTÓNICA DE <i>EL POETA</i>	
DE JOSÉ DE RIBERA	14
El incierto y enigmático poeta	17
La piedra angular	22
Peanas y pedestales.	32
Copias especulares y orejas.	38
II. EL PERPETUO ESTRÉPITO EN LOS OÍDOS	
Spleen Baudelaire.	45
Walter Benjamin en París.	51
El arquitecto malherido	53
III. LA SACRÍLEGA MELANCOLÍA DEL VARÓN DOLIENTE.	
LUIS DE MORALES	57
Sentado en la piedra fría	61
Ecce Homo	65
Pasiones pequeñas y grandes	69
La herética melancolía del <i>Vir dolorum</i>	76
IV. TODO HOMBRE LLEVA DENTRO UNA HABITACIÓN	
Retratos de Trude Fleischmann	83
Adolf Franz Kart Victor Maria Loos	85
El dormitorio de Lina Obertimpfler.	87
Condenas por abusos	90
V. ARQUITECTURA, NOSTALGIA Y METAFÍSICA	
Somnolencia meridiana. El horario de la melancolía	93
Gorgio de Chirico. Escenarios metafóricos	96

Aldo Rossi, quizá atrabiliario	99
Restricciones a lo sombrío	104
Extraña sensación de despojamiento	106
VI. CONCIENCIA DEL RUIDO	108
Geometría descriptiva y zoología	110
J. M. Coetzee. La melancolía de los babuinos	114
Diversos ruidos de fondo	120
Antonio Tabucchi. Onomatopeyas	125
Walter Gropius hacia Alban Berg	127
VII. DONDE POSAR LA MANO IZQUIERDA	131
Pablo Picasso y Joan Miró de frente	133
Lee Miller dentro de la bañera de Adolf Hitler	136
Hipólito de Este en Tívoli	139
Bartholomeus Hopfer y los eruditos	141
Francisco de Goya hundiéndose	144
Alison Smithson en pijama	146
<i>El desierto rojo</i> de Antonioni	147
Edvard Munch junto al mar	150
VIII. PINTAR A MUERTE, SILENCIAR CAMPANAS, COMPONER LO UMBRÍO	152
Mark Rothko en negro tras Phyllis Lambert	152
El ajuar de la melancolía. Kounellis, Goethe y Friedrich	159
A propósito de <i>Lágrimas y santos</i> . Emil Cioran	162
Elías se hace sitio	169
IX. ÉXTASIS, LUTO, TORMENTO, ENOJO Y RESIGNACIÓN	171
Antropometría. Alphonse Bertillon	172
El fenómeno del éxtasis melancólico: Dalí y Brassai	173
Alberto Giacometti, Alberto Savinio y Claudio Magris	177
Amedeo Modigliani retrata a Jeanne Hébuterne	181

Lampedusa sobre Shakespeare y Parrasio de Éfeso sobre la muerte . . .	183
Murria de Job y micción sobre Sócrates	186
X. KAFKA, PESSOA, KARINTHY.	191
Franz Kafka dibuja.	193
Fernando Pessoa. Una tristeza sin ideas	199
Escritos heterónimos sobre genio y locura	204
Frigyes Karinty de cráneo.	209
Ojos azules de perro alado	223
XI. IXTEPEC, MACONDO, BUENOSAYRES, NERVAL	
EN MALÉVICH	226
Elena Garro en Ixtepec. <i>Los recuerdos del porvenir</i>	229
García Márquez en 1957. La desazón del anhelo frustrado.	238
Lorenzo Lotto retrata al arquitecto en su soledad	242
<i>Adán Buenosayres</i> . Un silencio que parecía gozarse en su misma perfección	244
Impertinencia de la literatura melancólica.	248
El sol negro de Nerval	251
Kazimir Malévich sobre fondo blanco	253
XII. DIARIOS Y DISCURSOS VACÍOS	256
Acerca de <i>Los diarios de Emilio Renzi</i>	258
Estadísticas insignificantes.	264
Lectura y melancolía	267
Sobre <i>El discurso vacío</i> de Mario Levrero.	271
XIII. EL LUGAR DE LA ANUNCIACIÓN.	275
Michel de Montaigne en su alta habitación de citas.	277
El espacio de la concepción y del proyecto.	280
Alcobas de Van Eyck y de Van der Weyden	283
Filacterias como partituras.	286
Héctor se despide de Andrómaca	290
En medio de un silencio absoluto.	293

*Para Héctor y para Elías,
antídotos y analgésicos*

UMBRAL



El Greco. Fragmento de *El entierro del conde de Orgaz*, 1586-1588. Óleo sobre lienzo, 480 x 360 cm. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

¿Acaso es la melancolía el umbral del alma? ¿O será el alma la materia de la melancolía, o la melancolía eso a lo que los psicootoneurólogos llaman infundadamente alma? ¿Será alma uno de los nombres en desuso de la antigua melancolía: de la creativa y de la destructiva, si es que entre ellas hubiera alguna diferencia? Un ángel gris vestido de amarillo acoge entre sus brazos, cerca de su boca, el alma vaporosa y traslúcida de Gonzalo Ruiz de Toledo. Es el alma fantasmagórica (la idea a la que ciertos filósofos griegos llamaron *psyche*) del señor de la villa de Orgaz, quien en esa escena multitudinaria imaginada por Doménikos Theotokópoulos va a ser enterrado en la iglesia toledana de Santo Tomás, asistido su cadáver, mano a mano, por san Esteban y por san Agustín, que han descendido voluntarios del cielo, lujosamente revestidos con su casulla dorada, para hacer de sepultureros. El ángel es la primera de las criaturas celestes que entre 1586 y 1588 pintó El Greco sobre las cabezas de los veintinueve hombres, entre vivos y muertos, santos y pecadores, profanos y eclesiásticos, legos y sacramentados, veintisiete adultos y dos adolescentes, que componen el séquito terrestre. Aunque las manos son tan importantes como los ojos, hay que atender primero a sus miradas, al semblante de veintiocho de estas figuras masculinas que, en pie, cada una escudriña el horizonte en una dirección distinta, evitando encontrarse unas con otras. Algunas de estas expresiones, las más extraviadas en la nada, esa del que inclina hacia atrás su cabeza y se fuga fuera del cuadro, podrían incluirse en el catálogo de las melancólicas. Es razonable postular que el pintor les atribuyó un gesto, una postura, un carácter o una actitud melancólica. Quizá la melancolía no sea más que la suma y resultado de la fundición de sus expresiones y sus pensamientos, el conjunto de sus caras y de sus manos palpándose unas a otras.

Este ángel de rubios y rizados cabellos, constreñido en un triángulo bajo las piernas de María de Nazaret y de Juan el Bautista, algo tiene que ver con el que Alberto Durero sentó en 1514 en su *Melencolia I*, aunque el pintado por el cretense para *El entierro del conde de Orgaz*, ingrávido y en movimiento, no se acode la cabeza en la mano siniestra. Ambos ángeles de la melancolía son apariencias del alma inexpresable: versiones de un mismo aliento expirado, de un idéntico hálito que aletea sin destino.

Heteróclito, paráclito, cada uno de ellos ejerce su oficio: uno, el de transportista de espíritus evasivos («almáforo») y, otro, el de arquitecto disfrazado de geómetra y de cantero, o de agrimensor y de filósofo, de poeta (dijo José de Ribera) y de Ecce Homo (propuso Luis de Morales). Ambos, cada cual a su manera, mensajeros como el arcángel de la Anunciación. A ambos sus progenitores les han ocultado las orejas. De los veintiún castellanos vestidos de luto, de las cuarenta y dos posibles, solo se muestran veinte orejas, atribuidas a catorce varones enjutos. Los dos frailes con capucha, al contrario que el Cristo resucitado que huérfano gobierna en las alturas, y que el hijo del pintor, ese que desde el suelo apunta con su índice hacia la escena, esconden las suyas. La casa de la melancolía, como más adentro se pondrá en evidencia, comparte algunas de sus habitaciones públicas con la muerte y con el oído interno: «¿Y si la muerte no fuera otra cosa que ruido?», se preguntaba Babette en *Ruido de fondo*. Las tres circunstancias, o las tres dependencias, la melancolía, la muerte y la música, componen un triángulo que no es equilátero: un territorio común en el que hurga, sin método aunque con pasión, *Arquitectura de la melancolía*: trenzadas en una única idea, la arquitectura creativa y la melancolía proyectiva. Una región curvilínea denominada Memumu, o Mumemu, o Mumume, en la que siempre prevalece la u minúscula de Au, de Qu, de Mu, de Lu de Nu, en la que hay engarzadas inaudibles referencias biográficas y una O reciente que oscila indecisa. La sustancia y la materia de la melancolía es, qué duda cabe, el tiempo: «Tu materia es el tiempo, el incesante Tiempo. Eres cada solitario instante», testificó Jorge Luis Borges antes del juicio final.

¿Qué es ahora, aquí, la melancolía? Podría ser eso que queda enclausurado en el Panteón de Agripa cuando nieva dentro, o cuando se ahueca y se cierran al atardecer sus puertas, y podría ser ese volumen humeante que el pintor funeral dice que asciende, esa idea que se eleva empujada por un ángel que la representa, y también podría ser eso indecible que, metafísico pero gravitatorio, nos obliga a sumergirnos en la ciénaga oscura de nuestros propios pensamientos y que luego, como una baba densa y pegajosa, nos impide emerger de ellos. Para unos, la melancolía es la nada craneal en la que flotan ingravidos dentro de sí mismos; es el

vacío interestelar del pensamiento errático, un líquido amniótico que, suministrado por ellos mismos, los acuna y los abastece de energía limpia mientras les llega el momento del parto; para otros, sin embargo, la melancolía es el fango espeso de detritus en el que bracean angustiosamente para evitar que los excrementos y los desechos se les cuelen por los orificios hasta asfixiarlos; es la crema consistente que los subsume, en la que se somorgujan hasta el cuello, hasta alcanzar el borde del labio inferior que inicia la boca. Pendular, entre lo vacuo y lo cartilaginoso se columpia, por tanto, la melancolía. Enemiga de lo sólido, se debate entre lo gaseoso y lo líquido: fluye en espiral de lo profundo a lo superfluo, y también en sentido contrario.

Me refiero, dice el autor, a la melancolía proyectiva que es una mezcla a partes desiguales de conciencia y de inconsciencia, de razón y de imaginación, de realidad y de misterio. A la melancolía no malsana en la que son indistinguibles la poética y la política, la sensatez y la demencia, la sensación y el sentimiento que enajena y vitaliza. De aquella anfibia, híbrida, impura y benéfica en la que, aliada con los ruidos del interior, madura el genio; de la transida, como el immaculado corazón de las vírgenes dolorosas por siete puñales radiales, por los afilados sonidos del conflicto perpetuo entre el espíritu y las neuronas. Hablo de la melancolía de la que se nutre el arte: con la que se drogan y se atormentan los artistas que tienen derecho a ese nombre. Los artistas a los que llaman visuales o plásticos y los artistas a los que llamo ciegos, que no son otros que aquellos que, liberados de la tiranía perceptiva, proyectan arquitecturas opacas para sí mismos y para otros ciegos afines, arquitecturas reconocibles por el olor y el sonido, aprehensibles por la lengua y que se conmueven al tacto. Hablo de la melancolía concupiscente que encarna al genio creativo, de la que incita a su huésped al celibato, aunque a menudo fracase en su voluntad de imponerle aislamiento absoluto. Aunque el genio de la creación tiende a la clausura, al encierro y al ensimismamiento, necesita la ternura y la caricia para cumplirse; aunque es proclive a la soledad y a romper sus vínculos con el entorno, no germina sin diálogo. Hablo de la melancolía no paralítica que no se deja domesticar ni por el corazón ni por el páncreas ni por ninguna otra víscera biliar.



Barthel Beham. *Mors Omnia Aeqvat*, 1614. Grabado, 52 × 76 mm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Hablo de aquella melarquía afanada en el proyecto en la que fructifica el genio creativo antes de su funeral.

Arquitectura de la melancolía cobija una serie de fragmentos sustraídos de los lugares en los que acontece la melancolía: procedentes de una teoría acerca de los lugares en los que feliz y violentamente cohabitan desnudas la imaginación y la razón con el propósito común de reproducirse. La arquitectura, como una casa de citas y un templo, como un libro y un abrazo, es un lugar de encuentro. *Arquitectura de la melancolía*, subtitulada reiterativamente *Sobre la melarquía proyectiva y el genio creativo*, analiza los escenarios y las escenas, los sitios y las situaciones, las habitaciones y los personajes en los que se resguarda la melancolía. Hablo, por tanto, de la melancolía fecunda. No de la melancolía productiva sino de la melancolía que, ajena al comercio, es más fértil. Hablo desde el convencimiento de que ninguna de ellas es, por completo, en todo momento, estéril. Desde la certidumbre de que no hay melancolía

huera ni yerma. Hablo de la melancolía sonora que percutió en el oído izquierdo de Adolf Loos y en la que se hundió Miguel Ángel Buonarroti, de la que conocieron Elena Garro y Lee Miller y de aquella de la que bebieron grandes tragos Alberto Giacometti y Frigyes Karinthy. Hablo de la melancolía sin género, plurisexual y multiorgásmica, libidinosa y ninfómana y amarilla y verde, y también del éxtasis y del éxito de la melancolía y, además, de la libido de melancolía que emana de la soledad. Hablo de la de los poetas y de los pintores, de la de los músicos y de los arquitectos que, de algún modo, la experimentaron en la intimidad de sus propios ámbitos, en el silencio de sus dependencias secretas. Hablo, en consecuencia, de la melancolía franciscana en la que se engendra y germina la arquitectura y la música y la pintura y la poesía y la danza y de toda forma de vida que se afana en transformar la realidad. De esa a la que Federico García Lorca llamó en su *Libro de poemas* «Lluvia», de la que «tiene un vago secreto de ternura, / algo de soñolencia resignada y amable... / que hace vibrar el alma dormida del paisaje».

Arquitectura de la melancolía también se afana, al igual que antes se esforzó *El oído melancólico* (Parra, 2018), en establecer relaciones carnales entre la melancolía (o algunos de sus términos afines) y los acúfenos que atormentan al genio arquitectónico y aniquilan su paciencia. Distingue, como se hacía con el trigo y la paja en las eras cuando se aventaba la parva, a la melancolía de la nostalgia y de la tristeza. El estudio del álbum de la atrabilis y de su iconografía ha sido estratégicamente eficaz para diferenciarla de la acidia y de la murría; para evitar que se use como sinónimo de depresión o de lipemanía; 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 la creatividad artística y con la imaginación, al igual que su pertinencia en los procesos de ideación, su necesaria participación en la poética y, como eficaz lubricante, durante el coito convulso entre los paraguas y las máquinas de coser sobre las mesas de disecciones facilitadas por el conde de Lautréamont en sus *Cantos de Maldoror*. La melancolía proyectiva, como bien saben los geómetras y conoce por experiencia el amor, es la guarida del número phi.

I
REIVINDICACIÓN ARQUITECTÓNICA DE *EL POETA*
DE JOSÉ DE RIBERA



José de Ribera. *El poeta*, h. 1620-21. Aguafuerte, 159 × 123 mm. Col. E. Harris Frankfort, Londres.

La inmediata y acrítica asociación con la melancolía de la figura del aguafuerte de José de Ribera conocido como *El poeta*, grabado hacia 1620, o quizá en 1621, en la ciudad de Nápoles, ha sido habitual e inquebrantable en los dos últimos siglos debido, cabe sospechar, tanto al lastre de la tradición iconográfica sobre este carácter, a lo afirmado por Aristóteles en el *Problema XXX*, como a lo que de la *Melencolia I* de Durero preserva esta estampa: al laurel y al gesto compungido. Así, el catálogo del Metropolitan Museum of Art neoyorquino correspondiente a la amplia exposición que en 1992 le dedicó al artista, informa en la ficha que comenta esta obra (situándola en el tercer lugar de la sección titulada «Jusepe de Ribera as Printmaker», firmada por Jonathan Brown) que los estudiosos que se ocuparon de su iconografía encontraron en ella «una síntesis de los atributos de la Melancolía y la poesía», así como «paralelos literarios que van desde los versos de Walther von der Voelgweide a las obras de Petrarca».¹ El profesor Furió en *El arte del grabado antiguo*, a propósito de la estampa riberana de su colección, incita al analista a observar en ella «la relación entre el gesto melancólico y la actitud pensativa de la figura (casi abatida, como parecen sugerir las sombras oscuras de su rostro), y el hecho de que se apoye en un sillar agrietado, detrás del cual sobresale un envejecido trozo de árbol con una rama truncada. Los graves pensamientos del poeta —que parece indicarnos Ribera— son acerca del paso del tiempo y su naturaleza destructora».² Adam Bartsch, sin embargo, en el volumen número veinte de *Le peintre-graveur* (Viena, 1820) que le dedica al autor, colocándolo bajo el epígrafe *Sujets profanes* y ordenándolo con el número diez de su pionero y trascendente listado para la nomenclatura, aunque titula la estampa de Ribera como «*Le Poëte*»,

1. *Jusepe de Ribera, 1591-1652*. 1992. (Cat. Exp. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York; J. P. O'Neil, edit.) Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, p. 175. La sección dedicada al grabado *Jusepe de Ribera as Printmaker*, encabezada por el texto de Jonathan Brown, ocupa las páginas 165 a 191. Cf.: Brown, Jonathan. 1973. *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings* (cat. Exp. Princeton University, The Art Museum and Harvard University, Fogg Art Museum, 1973-74). Princeton: Princeton University.

2. Furió, Vicenç. 2014. *El arte del grabado antiguo. Obras de la colección Furió*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, pp. 69-70.

quizá denominándola de este modo por primera vez en la historia, no hace ninguna alusión al carácter melancólico ni del modelo ni de la escena: ni del actor ni de la situación. Una vez bautizada omitiendo a la Melancolía mayúscula que la clasifica como un tipo de humor y a la melancolía minúscula que adjetiva un estado anímico, de ella dice descriptivamente que se trata de «Un poeta coronado con laurel en la actitud de un hombre que medita profundamente. Él está de pie, apoyado en su brazo izquierdo sobre una piedra cuadrada, más allá de la cual se alza un gran árbol cuyo tronco único es visible».³

El catalogador no explicó las razones por las que le atribuyó el oficio de poeta a ese hombre escultórico que parece estar posando conscientemente para el retratista:⁴ los argumentos los han añadido con posterioridad quienes, sin cuestionarlo, han asumido el título con la justificación, casi exclusiva, del laurel que corona al sujeto,⁵ aunque es del todo improbable, en unos tiempos que eran enemigos de atribuirle títulos a las obras artísticas, y más en un autor despreocupado por los inventarios, que fuera el propio «Iusepe de Rivera Español», que es como el íbero acostumbraba a firmar sus dedicatorias entonces, quien se refiriera a su propia estampa como *El poeta*.

3. «Un poëte couronné de laurel dans l'attitude de un home que médite profondément. Il est debout, s'appuyant du bras gauche sur une pierre carrée, au dela de laquelle s'élève un gros arbre dont on ne voit que le tronc». Bartsch, Adam. 1820. *Le peintre-graveur* (Volume 20). Viena: J. V. Degen Impresor.

4. Si se asume provisionalmente la propuesta de E. Panofsky de que la estampa «*Melancolía I* es en cierto sentido un autorretrato espiritual de Durero», *El poeta* podría ser considerado, con toda cautela, un autorretrato ideal del propio José de Ribera. Cf. Panofsky, Erwin. 1995. *Vida y arte de Alberto Durero* (1943). Trad. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza, y Klibansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz. 2006. *Saturno y la melancolía* (1964). Edic. M. L. Balseiro. Madrid: Alianza.

5. Portús, Javier. 2011. *Ribera*. Barcelona: Polígrafa.