

Écfrasis líricas y relaciones intertextuales alrededor de la *Melancolía I* de Alberto Durero

Jorge García Fernández Arroita

Universidad de Salamanca

jorgegfa@usal.es

ORCID: 0000-0002-4131-8803

RESUMEN:

La *Melancolía I* (1514), grabado del pintor alemán Alberto Durero, es sin duda una de las obras con más repercusión y más sometida a análisis de la historia del arte hasta nuestros días. No obstante, el campo pictórico no es el único en el cual han dejado poso sus fértiles semillas, generando también importantes repercusiones en el ámbito literario, especialmente dentro del género poético. Entre las diferentes écfrasis líricas que refieren a este prolífico grabado renacentista, encontramos una estela de relaciones intertextuales que parten del soneto “El Desdichado” de Gérard de Nerval, seguido de “La Tierra Baldía” de T.S. Eliot, a partir de la cual escribe Jaime Gil de Biedma su poema “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”; aparte de otras referencias líricas que llevan a este mismo grabado, como “Ciudades” de Enrique Lihn, o más recientemente el poema “Tres”, publicado por Rafael Ávila Domínguez en el número dieciséis de la revista *Apostasía*, que dialoga indirectamente con los dos primeros poemas antes señalados. Desde todas estas referencias interconectadas en torno al susodicho grabado, la materialidad de la *Melancolía I* consigue expandirse desde la imagen hasta la palabra, enhebrando las perlas de un linaje intertextual que amplía las significaciones del concepto de melancolía en relación con la creación artística, transmotivando sus connotaciones líricas desde el imaginario renacentista al romántico y al modernista, y desde ellos hasta nuestra idea de melancolía hoy en día.

ABSTRACT:

Melencolia I (1514), an engraving made by the German painter Albrecht Dürer, is certainly one of the most widespread and analyzed engravings in the history of art until today. However, the pictorial field is not the only one in which this work has left its fertile seeds, also producing significant repercussions in the literary field, especially in poetry. In between the several lyrical ekphrasis that refer to this prolific renaissance engraving, we can find a trail of intertextual connections which begins with the sonnet “El desdichado” from Gérard de Nerval, followed by “The Waste Land” from T.S. Eliot, and then Jaime Gil de Biedma writes his poem “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, influenced by the former; apart from other poetic references which also lead to this engraving, such as “Ciudades” by Enrique Lihn, and more recently the poem “Tres”, published by Rafael Ávila Domínguez in the sixteenth issue of the journal *Apostasía*, in indirect dialogue with the first two poems mentioned above. From these references, all interconnected around this picture, the materiality of *Melencolia I* has accomplished to expand from image to language, strung on the pearls of an intertextual lineage that broadens the significance of the concept of melancholia around artistic creation, transmutating the lyrical connotations from renaissance to the romantic and the modernist imagination, and from them to our present idea of melancholia.

PALABRAS CLAVE:

Gérard de Nerval; Gil de Biedma; intertextualidad; melancolía; T.S. Eliot

KEYWORDS:

Gérard de Nerval; Gil de Biedma; intertextuality; melancholia; T.S. Eliot

Date of submission: 30/05/2022

Date of acceptance: 29/06/2022

1. Hermenéutica y simbolismo en la *Melancolía I*: el concepto de melancolía en la creación artística y sus formas de representación

La *Melancolía I* de Alberto Durero es un grabado de raíces profundamente simbolistas, entendiendo este término no desde un sentido histórico, relacionado con las corrientes artísticas que reciben este nombre durante la segunda mitad del siglo XIX, sino como una matriz artística o forma técnica de producción que trabaja los significantes empleados como catalizadores de ideas, conceptos o sensaciones no directamente relacionados con ellos, de modo que esos significantes actúen en representación superficial de los trasfondos que ocultan tras ellos, al mismo tiempo que los reflejan indirectamente como mediadores entre la imagen o representación y la recepción, necesitando de esta última para poder ser decodificados e interpretados. Por ello, una técnica simbolista siempre necesita de una interpretación hermenéutica que juzgue los significantes simbólicos para extraer desde ellos determinadas significaciones¹, rehilando tales significantes con las ideas, conceptos o sensaciones a las que refieren, o al menos a las que el exégeta deduce que se deben referir, de una forma coherentemente argumentada. Desde esta lógica, podría decirse que la *Melancolía I* (Fig. 1) es un sistema interrelacional de símbolos dialogando entre ellos, aunque no hacia una interpretación unitaria o perfectamente definida. Más bien, este grabado busca dispersar la mirada del intérprete a través de su imaginería, llenándola de símbolos dispares que, a causa de su abstracción, complejidad y sobrecarga iconológica, dificultan sobremanera su interpretación, tanto en sentido particular como en sentido genérico. En lo particular, debido a que la diferencialidad entre los símbolos pictóricos dentro del grabado impide una interpretación clara y distinta de cada uno de ellos, al estar dialogando con otra gran cantidad de posibilidades que se afectan recíprocamente, provocando que la mirada hermenéutica tenga que volver sobre cada símbolo siempre que observe una afectación de otro en él, y así con el resto y reiteradamente, complicando sobremanera cada interpretación particular; y en lo general, debido a que esa heterogeneidad significativa de símbolos pictóricos, que refieren a ideas no definidas per se, resulta en una extrema dificultad para establecer una coherencia unitaria en la interpretación, permitiendo tan solo una coherencia dialéctica, como mucho, que sería además dependiente de cada interpretación particular cuya línea simbólica lleve, de forma recíproca con el resto de símbolos, a su interpretación general.

Aun estando cargado de símbolos, este grabado responde más bien a un principio alegórico, dado que la interrelación dinámica entre sus simbologías construye una red de carácter complejo, y en cuanto a ello, podría argumentarse que lo que separa el símbolo de la alegoría son dos factores esenciales: la referencia directa que interconecta un concepto y un significante en el símbolo, frente a la compositividad o heterogeneidad interna de una significación simbólica compuesta o compleja como la de alegoría; o, en su defecto, la estaticidad significativa del símbolo frente a la

¹ Utilizando la terminología de E.D. Hirsch en "Meaning and significance reinterpreted" (1984), donde a partir del estructuralismo saussuriano establece una diferenciación binómica entre significado, entendido como aquello a lo que refiere un significante de forma más directa o puramente semántica; y significación, que referiría a las interpretaciones hermenéuticas que un receptor puede extraer de unos determinados significantes.

dinamicidad significativa de la alegoría. En cualquier caso, esta complejidad significativa y su prolífica simbología pictórica son los dos factores que han provocado que la *Melancolía I* de Durero haya sido tan estudiada y haya estado tan sometida a debate por parte de historiadores del arte, semiólogos o artistas. Por la misma razón, que recuerde más a pinturas barrocas que renacentistas, y que tanto haya influido en estas primeras, como puede ser el caso de Juan de Valdés Leal y su famoso *Finis Gloriarum Mundi* (1670-1672), tal que indica Benito Navarrete Prieto en su tesis doctoral *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (1997), señalando de Durero “que tanto en sus estampas, como en su Simetría, está omnipresente” (Navarrete Prieto, 1997: 107).



Fig. 1. Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514). [The Metropolitan Museum of Art](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/1514).

No obstante, este texto no busca ahondar directamente en las significaciones de la *Melancolía I*, sino más bien en estudiar ciertas repercusiones materiales que ha tenido en el ámbito literario a través del concepto que le da título, para lo cual sí que habrá que estudiar e interpretar algunos de los símbolos pictóricos que han sido tomados desde ella, siendo transfigurados de imagen a palabra mediante un proceso de écfrasis. Desde estos fenómenos interdiscursivos² e intermediales que aquí serán

² Utilizando este término en la línea de teóricos como Cesare Segre, quien lo nominaliza en 1984 con su artículo “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia” (1984), como intertextualidades

estudiados, puede ser también rastreada una interesante estela intertextual que arrastra ciertas simbologías iconológicas por la historia de la literatura a partir de este grabado, tratando el propio concepto de melancolía desde diferentes ópticas epocales y formas de representarla, especialmente en relación con la pérdida, la memoria, la degeneración y el paso del tiempo, o la creación artística y el ánimo del poeta. Pues no es lo mismo la idea de melancolía ni las formas de hablar de ella o representarla que tenían los clásicos grecorromanos, ni los tratadistas medievales, los pintores renacentistas, los poetas románticos o modernistas, o los artistas que hayan producido su obra desde la segunda mitad del siglo XX hasta el día de hoy. Ni lo son, por supuesto, las respectivas formas de simbolizarla, proyectarla o representarla.

En cualquier caso, ya desde la antigüedad se tenía la idea de melancolía como un estado de ánimo relacionado con la tristeza y provocado por un exceso de uno de los cuatro humores internos del cuerpo humano, la llamada bilis negra (*melaina chole* en griego, lo cual le da nombre a este estado de ánimo), que ya para filósofos como Platón o Aristóteles era habitual en artistas, poetas y pensadores, personas singulares que para ellos eran capaces de catalizar esa bilis negra en la sensación melancólica, que podía ser productiva, en lugar de “producir apoplejía, desesperación o angustia” (Elgue-Martini, 2008: 12), como era normal para ellos en otros sujetos. Este estado anímico estuvo históricamente relacionado, además de con la inspiración poética y la creación artística, con el amor, el cual podía desequilibrar los humores internos del ser humano mediante un exceso de bilis negra, convirtiendo el amor en enfermedad y en obsesión, tal y como señalaba Bernard de Gordon en su *Lilio de medicina* (1480), indicando que el exceso de esta sustancia, definida como seca y fría, provocaba desde insomnio, pérdida de sueño o apetito, a necesidad incontrolada del llanto o incluso accesos de locura e irracionalidad. Este fue un tema muy comentado en la tratadística de medicina medieval, según su teoría de los cuatro humores, desarrollada por Hipócrates y luego retomada por Galeno, quienes relacionaban esta sensación a un problema físico proveniente de una afectación del alma, al menos hasta que se avanzara en el descubrimiento de los funcionamientos orgánicos y sanguíneos del cuerpo con la medicina moderna, ya en los siglos XVII y XVIII. Dejando fuera estas concepciones y las diferentes divergencias científicas que se han podido dar al respecto de la melancolía, esta siempre estuvo relacionada a una tristeza de espíritu o de ánimo que deviene en desidia o ataraxia, pero también a la inspiración artística, la imaginación y la creatividad, dualidad con la que precisamente juega Durero en su grabado, proyectando a su ángel saturniano (divinidad relacionada con esta cualidad) como creador suspendido entre el ánimo productivo y la afasia inventiva que impide al anterior dar sus frutos, como puede interpretarse desde simbologías intermedias como el compás, la balanza o los utensilios artesanales de carpintería y

que escapan al campo meramente literario (a pesar de que Marc Angenot ya se estuviera preguntando en la misma época por este concepto y cómo tratar las relaciones interdiscursivas exoliterarias), y otros tantos autores que lo retoman, como Norman Fairclough, Terry Threadgold, Luzón Marco o Ryszard Nycz, que diferencia entre campo interdiscursivo e interartístico, o Francisco Quintana Docio, quien establece la oposición en tanto que relaciones interdiscursivas endoliterarias y exoliterarias, lo que Marco o Fairclough denominan a su vez como intertextualidad manifiesta e interdiscursividad o intertextualidad constitutiva, añadiendo el aspecto explícito a la primera, y el aspecto de cambio de formato, género, registro o estilo a la segunda. Otros autores le dan diferentes nombres, como Heinrich Plett, que la llama directamente intermedialidad.

arquitectura. Por otro lado, tenemos la nostalgia, cualidad paralela a la melancolía pero dada a una connotación más positiva, relacionada con el recuerdo del hogar (de hecho, proviene de la raíz *nostos*, que significa hogar), aunque también con el dolor (correspondiente a su segunda raíz griega, *algos*) de no encontrarse allí, es decir, de la pérdida de lo amado o lo conocido, algo que será fundamental también para entender la melancolía en estos textos narrativos que se ven influenciados por el grabado de Durero. Sin más dilación en cuanto a estos aspectos periféricos, que pueden ser interesantes pero no apuntan al fondo de la cuestión que busca este artículo, pasemos al estudio de las referencias textuales.

2. Herencias y relaciones interdiscursivas desde la *Melancolía I*: del negro sol de la melancolía al príncipe de Aquitania en su torre abolida y el poliedro de Durero

La primera de las influencias de la *Melancolía I* en la literatura, al menos dentro de esta herencia filogenética por desarrollar, se encuentra en el poema “El desdichado” de Gérard de Nerval, originalmente perteneciente a la sección “Les Chimères” de su libro *Les Filles du Feu* (1854). Nerval, poeta romántico y simbolista de un gran hermetismo y habituado a las referencias clásicas, cita en el primer cuarteto de este soneto una de las piezas clave de la iconología del grabado de Durero: lo que él llama “le soleil noir de la Mélancolie”, que refiere al lejano sol de rayos claroscuros que se encuentra al fondo de la composición. Traducido por Alejandro Bekes, este primer cuarteto dicta así:

Yo soy el Tenebroso, el Viudo inconsolado,
De la Torre aquitana señor sin dinastía.
Mi única estrella ha muerto; mi laúd constelado
Lleva en sí el negro sol de la melancolía. (Nerval, 2005: 200)

Aunque esta traducción es, en mi opinión, la más estética y peculiar de las encontradas, especialmente por las variaciones originales en el segundo verso³, referiré también a la de Xavier Villaurrutia, debido a que conecta directamente con otro de los poemas que continúan esta herencia intertextual, “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, de Jaime Gil de Biedma en sus *Poemas póstumos* (1968).

Yo soy el tenebroso –el viudo–, inconsolado,
Príncipe de Aquitania de la torre abolida;

³ Donde Bekes traduce “Le prince d’Aquitaine à la tour abolie” por “De la Torre aquitana señor sin dinastía”, en lugar de la traducción habitual (por ejemplo, la de Octavio Paz o Villaurrutia), “El príncipe de Aquitania en su torre abolida”, que da nombre al poema de Gil de Biedma que más adelante será tratado. Esta original traducción de Bekes es especialmente interesante por señalar la carencia de dinastía, un tema que será clave tanto en el poema de Nerval como en el de Biedma, en relación con la pérdida y el paso del tiempo. Aparte, otra traducción interesante es la de Juan José Arreola, que en lugar de traducirla por “abolida” lo hace por “baldía”, término que tiene más significado en castellano y que además conecta con el famoso poema que cita este verso, “La tierra baldía” de T.S. Eliot, por el cual suele darse a conocer el poema de Nerval.

mi sola estrella ha muerto –mi laúd constelado
sostiene el negro sol de la Melancolía. (Nerval, 2005: 200)

En cualquier caso, la referencia base a la *Melancolía I* es prácticamente la misma en ambas versiones, siendo el segundo eje intertextual el único que varía sustancialmente. En este soneto de Nerval, el negro sol de la melancolía sirve para representar una noción melancólica de carácter romántico proyectada mediante tal éfrasis simbólica, rematando el cuarteto con una potente imagen que se interrelaciona con la anterior muerte de la estrella como una suerte de agujero negro, representante metafórico del vacío interno en el sujeto poético, del pozo de soledad y orfandad que parece guardar en el pecho como consecuencia de su pérdida ontológica, de su falta de sentido vital dentro del mundo una vez se pierde lo que le da a uno mismo significado y motivación, aspecto que conectará con el segundo eje intertextual antes comentado. Esta primera conexión interdiscursiva con el sol negro de la *Melancolía I* se reitera, desde un sentido más conceptual y referencial que plenamente simbólico, en el poema “Tres” de Rafael Ávila Domínguez, publicado en el reciente número dieciséis de la revista *Apostasía*, donde se cita lo siguiente (haciendo mención al número que da título al poema y que vertebró su idea de fondo), de una manera tan críptica como el resto del texto:

[...] el otorgado el tercer mes del año
a tres pueblos, a través de tres hijos,
el número de la casa del tenebroso
que escribió el sol negro de Durero.
He sido y soy el número tres.
El morir es un sacrificio peculiar.
Yo me dejo ser en tres partes,
y cada parte de mí no acaba
en ninguno de los tres caminos. (Ávila Domínguez, 2022: 28)

Esta referencia lleva directamente hasta la figura de Nerval, aunque cambiando los significantes de “el sol negro de la Melancolía” por “el sol negro de Durero”. Como puede observarse, este verso es más referencial que simbólico, aunque guarda un paralelo conceptual con el resto de las líneas del poema, proyectando este sol negro como un ente críptico, velando el sentido por medio de la penumbra de sus oscuros rayos, y que recuerda además a la numerología del cuadrado mágico en la torre del grabado principal, desde ciertos sentidos cabalísticos que asocian la trinidad y el cuatro como número terrestre con el siete como número de Dios. En el caso del poema de Ávila Domínguez, esta referencia al sol negro de Durero sirve para oscurecer la interpretación hermenéutica de la trinidad, que él focaliza en el cuadro *Tumba de tres partes* (1923) de Paul Klee, sobre el cual va acumulando referencias intertextuales y juegos simbólicos para hablarle al lector, sutilmente, del problema de la identidad, la trinidad, las elecciones vitales o la tensión de la dualidad. En todo caso, como tropo intertextual e interartístico transformado de imagen a verbo por medio de una éfrasis poética, este sol negro viene generalmente a simbolizar conceptos de fondo relacionados con la melancolía, el hermetismo, la pérdida y la decadencia o la degeneración.

Dentro de toda esta codificación semiótica, llena de isotopías bastante lúgubres o crípticas, se encuentra el segundo eje intertextual que amplía este linaje filogenético. Aunque este no emerja directamente de la *Melancolía I*, sí que entronca con ella por medio de su relación con el sol negro que le sigue a un verso de diferencia y con la misma idea de melancolía que proyecta su trasfondo. Lógicamente, este eje es el que refiere al príncipe de Aquitania en su torre abolida, que es si cabe más críptico que lo anterior. El motivo histórico al que parece apuntar no es del todo claro, debido a diferentes motivos que irán siendo señalados, y a que no hay ningún estudio ni ninguna referencia clara que distinga a quién puede referirse. El único personaje histórico que portó como tal este título fue Eduardo de Woodstock, también llamado el Príncipe Negro, que por estos dos factores parecería encajar perfectamente en el susodicho epíteto. Sin embargo, el trasfondo al que refiere este supuesto príncipe de Aquitania es el de alguien que ha perdido aquello que le importaba y ha quedado varado en el recuerdo de algo mejor, de algo arrebatado, encajando mejor con una figura caída en desgracia, desterrada o encerrada en una torre que con el mentado Príncipe Negro, cuyo desarrollo vital fue más bien glorioso en cuanto a sus campañas militares, y valorado en positivo hasta su muerte y tras ella. Por ello, considero que es más coherente asociar este sujeto lírico a otros personajes que, aunque no fueron nombrados príncipes de Aquitania como tal, en cierto momento fueron príncipes y también regentes del Ducado de Aquitania, y que además tienen relación con la mítica Torre de Londres, que albergó gran cantidad de prisioneros políticos o fue la guararnición de ciertos reyes y señores cuando ocurrieron rebeliones en sus dominios.

Estos tres personajes son los reyes de Inglaterra Eduardo II, Ricardo II y Enrique VI, los cuales cumplen las tres características antes mencionadas. El primero de ellos, Eduardo II, se fortificó de sus enemigos en la Torre de Londres, al menos hasta que la ciudad se alzó en revuelta contra él, tras lo que huyó de ella. Por lo que, aunque estuviera relacionado con una torre, su implicación es más bien parcial, siendo el candidato menos posible. En cuanto a Ricardo II, hijo del mismo Príncipe Negro, este se refugió en la misma torre durante la Revuelta de los Campesinos que siguió a la epidemia de peste negra en Inglaterra, y más tarde volvió a ser encerrado en esta misma torre ante su mal gobierno y las inclinaciones de su primo hermano, Enrique IV, a tomar el trono. No obstante, aunque la torre estuviera relacionada con su decadencia, no murió allí, sino que fue trasladado desde ella al Castillo de Pontefrac, y se desconocen sus últimos hechos de vida hasta su muerte. Por su parte, Enrique VI fue destronado durante la conocida Guerra de las Dos Rosas y encerrado en la misma Torre de Londres, donde luego fue brutalmente asesinado. Quizá Enrique VI ser el que más encaja en el papel, debido a su trágico destino y su relación más explícita con la torre, además de haber sido relatado por un literato de tal fama como William Shakespeare, en su saga homónima de tres partes.

Aun así, puede existir otra posible referencia, según C. J. Ackerley en *T.S. Eliot: 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' and The Waste Land*, donde señala lo siguiente, adelantando la siguiente pieza en esta cadena intertextual:

The poet laments his lost love and sees himself as the disinherited to the once glorious tradition of troubadour poetry, destroyed by Albigensian Crusades and symbolised by the ruined tower in Aquitaine. The Waste Land poet here identifies himself with the

Prince of Aquitane as one whose life is in ruins, and whose inheritance is destroyed” (Ackerley, 2007: 93).

Aunque Ackerley describe perfectamente el sentimiento que quiere imprimir en su lírica T.S. Eliot cuando cita el verso de Nerval, no hay referencias explícitas a ningún príncipe o duque de Aquitania afectado por las Cruzadas cátaras o albigeneses, a no ser que se refiera al mítico Juan sin Tierra, duque de Aquitania justo al comienzo de estas cruzadas, pero que no parece tener ninguna implicación aparente en ellas. La única figura que parecería encajar en este marco sería el occitano Raymond de Termes, que fue sitiado en el Castillo de Termes durante estas cruzadas, acusado de herejía por las fuerzas papales y capetas, y finalmente encerrado en Carcasona. El único problema es que esta figura no tiene ninguna relación directa con Aquitania. En definitiva, puede que Nerval extrapolara su personaje poético desde cualquiera de los personajes históricos antes mencionados, mas no queda claro a cuál podría referirse de ellos: si pudiera ser una composición entre varios, o directamente una invención lírica más basada en alguna influencia parcial de alguno de ellos, o incluso de algún otro personaje histórico que no haya sido aquí valorado. En definitiva, lo que termina importando es el sentido que Nerval y luego Eliot quieren depositar en esta figura a través de sus versos.

Avanzando hacia la obra de este segundo autor, Eliot cita a Nerval en el quinto verso que precede al final de “The Waste Land”, el cual discurre así:

[...] se cae el puente de Londres, se cae, se cae
poi s'ascose nel foco che gli affina
quando fiam uti chelidon –Oh golondrina golondrina
Le Prince d'Aquitane à la tour abolie
 estos fragmentos he orillado contra mi ruina.
 Pues entonces os obligaré. Jerónimo vuelve a estar loco.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih (Eliot, 2001: 17)

Aquí Eliot utiliza el verso de Nerval para, como decía Ackerman, representar el sentido de pérdida que separa al poeta visionario de “La tierra baldía” entre su decadencia presente frente al paraíso perdido, asociado a una suerte de mito de la edad de oro que es propio de la poesía elegíaca⁴, y el futuro apocalíptico que permea el poema, pero que también esconde un aire esperanzador en la voluntad de poder que insinúan ciertos recovecos subtextuales entre sus versos, como es el caso de las últimas líneas en sánscrito, cuyo término “shantih” refiere a la paz que trasciende o supera el entendimiento racional. El largo poema de Eliot es de esencia compleja, y daría para abrir otra gran cantidad de caminos y conexiones intertextuales con las que dialoga, pero centrémonos en la parte que nos ocupa, que sería la relación entre el sol negro de la melancolía, los poemas de Nerval y Eliot, y cómo desde ellos se

⁴ Como la definiría Friedrich Schiller según sus categorías en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* (1796), como un ideal estético que representa un conflicto entre el idilio (generalmente en tiempo pasado) y la realidad (generalmente en tiempo presente), favoreciendo al primero sobre el segundo, y generando así una condición de carácter nostálgico o melancólico; frente a la poesía idílica, que expone una condición utópica de felicidad mediante una vida ficticia dentro de ese idilio, en tiempo presente.

genera una nueva relación intertextual con el de Gil de Biedma. Al igual que el sol negro representa ese pozo de melancolía insondable, el príncipe de Aquitania encerrado en su torre representa la pérdida material o sentimental, los estragos causados por el paso del tiempo o el aislamiento de la realidad, que pudiera entroncar con la visión del poeta modernista en su torre de marfil, incapaz de comprender la sociedad cambiante que le rodea, algo que Eliot representa perfectamente en su poesía, siempre suspendida en una brecha indeterminable entre un pasado mítico, un presente banal y un futuro incierto. Mientras que la torre representa en Nerval el aislamiento, la pérdida y la desdicha, en T.S. Eliot representa más bien un punto de incertidumbre, un espacio aislado pero dual, suspendido entre dos mundos que le son imposibles de comprender y que tampoco le comprenden a él, sentimiento que transfigura en el mentado príncipe de Aquitania y su particular melancolía, señor sin dinastía (tal que rezaba la traducción de Bekes) que recuerda todo lo perdido desde el aislamiento en su torre. La sensación es melancólica, pero más dual e indeterminada que la que le precede, y aun así más afligida o apesadumbrada que la que le sigue, refiriéndonos a Biedma. Es interesante observar, desde estas variaciones entre el príncipe de Nerval y el de Eliot, el proceso inverso a la écfrasis que comienza todo este movimiento interdiscursivo, pues la pintora inglesa Elisabeth Collins devuelve este personaje al formato pictórico en su cuadro homónimo (*Prince of Aquitaine*, c. 1950, [Tate](#)), sin saber a cuál de ellos referencia, o si lo hace a ambos.

En “Príncipe de Aquitania, en su torre abolida”, Gil de Biedma renueva los sentidos líricos de Nerval y Eliot para ofrecerle una nueva óptica a esta alegoría poética. Para ello, reenfoca el reiterado verso para construir un poema más acorde a los reclamos de la Generación del 50, aunque ya asentada en la tercera etapa del franquismo, con tono más íntimo y positivo que pone el acorde en temas como la memoria y la historia. Así discurre el poema de Biedma:

Una clara conciencia de lo que ha perdido,
es lo que le consuela. Se levanta
cada mañana a fallecer, discurre por estancias
en donde sordamente duele el tiempo
que se detuvo, la herida mal cerrada.
Dura en ningún lugar este otro mundo,
y vuelve por la noche en las paradas
del sueño fatigoso... Reino suyo
dorado, cuántas veces
por él pregunta en la mitad del día,
con el temor de olvidar algo!
Las horas, largo viaje desabrido.
La historia es un instante preferido,
un tesoro en imágenes, que él guarda
para su necesaria consulta con la muerte.
Y el final de la historia es esta pausa. (Gil de Biedma, 1970: 232)

De esta forma, Gil de Biedma renueva la lógica preexistente en el verso primario de Nerval y la transposición de Eliot, proyectando un consuelo en esa pérdida que hace que la memoria sea un refugio, más que una desesperada condena romántica o una brecha de aislamiento entre un pasado mítico y un futuro incierto. Un refugio ante el dolor de la pérdida y el paso del tiempo que lastraban a sus

predecesores, y que se corresponde con el lugar del sueño o el recuerdo nostálgico, desde una óptica positiva, en este caso. La memoria es un consuelo ante la pérdida, en lugar de una privación. La historia, por su parte, guarda un halo de esperanza bajo la potencialidad de revertir el daño sucedido, por medio de recuperar lo que una vez fue conocido en ese reino dorado que evoca el recuerdo. Mediante esta transmotivación del verso recogido, Biedma consigue hacer de aquel príncipe de Aquitania en su torre casi un sujeto del compromiso, que sueña con recuperar lo perdido; o si no, al menos con existir en el asilamiento de su memoria para tener algo por lo que vivir, en lo que se da aquella pausa del final de su historia con la que termina el poema, casi con un deje metaliterario.

Por otro lado, despegándonos de las referencias interdiscursivas al sol negro y la torre de Aquitania, Enrique Lihn extrae otro motivo más desde la *Melancolía I* de Durero en su poema “Ciudades”, perteneciente a *Poesía de paso* (1966), donde empieza a tornar desde una lírica más conceptual, compleja o hermética, a una poesía más cotidiana y bajada a lo terreno, más acorde a la estética pop que empezaba a aflorar en dicha época, preconizando una de las vertientes de lo que posteriormente pasaría a llamarse posmodernidad, desde finales de los años setenta. En este poema, Lihn alude lo que llama “el cubo de Durero” (Lihn, 2014: 59), que Óscar Hahn, editor de la antología individual *Poesía, situación irregular* (2014), acota en una nota a pie de página como “El poliedro de Durero” (59), matizando el verso de Lihn para facilitar al lector su entendimiento. El poema comienza así:

Ciudades son imágenes.
Basta con un cuaderno escolar para hacer
la absurda vida de la poesía
en su primera infancia:
extrañeza elevada al cubo de Durero.
y un dolor que no alcanza a ser él mismo,
melancólicamente. (Lihn, 2014: 59)

En este fragmento, Lihn refiere a la famosa piedra irregular del grabado, en ocasiones interpretada como la parte terrenal y mundana, dada su forma de poliedro trapezoidal e irregular, que hace de contraparte a la esfera pulida caída en el suelo como representante de lo divino, mediante lo cual Durero establece una tensión entre los dos aspectos de la melancolía, el genio creador frente a la afasia que anula el ánimo y la voluntad, llevados en este caso desde la creación artística a la creación divina, a través de la figura del ángel. Por su parte, Lihn emplea esta referencia pictórica para, desde esa imperfección del ser humano, hacer una crítica al exceso de complejidad de la poesía, del cual ya reniega. De ahí que la extrañeza de ese absurdo se eleve a tal poliedro, paradójicamente, y que el dolor no sea capaz de alcanzarse a sí mismo, al ser representación artificial o falseada, es decir, poética, de otro dolor más puro y consistente, que es el dolor real. En esta oposición, podemos incluir de nuevo el dilema de la melancolía, el dolor y el aislamiento de la torre de Aquitania, tornando en falsedad la exacerbación del desesperado dolor romántico, el trascendentalismo efímero e insustancial de la nostalgia modernista, o incluso el banal optimismo vital de la memoria experiencial frente a la realidad en el poema de Biedma. Es interesante y consustancial a la historia literaria, que cada corriente epocal o

generacional parezca desdeír a la anterior, o que al menos avance en las cadenas de sentido, modificando o matizando las imaginerías precedentes mediante una adaptación contextual a su *zeitgeist* particular. Dentro de esta herencia filogenética de carácter intertextual, lo mismo ocurre con el concepto de melancolía, que va variando de representación en representación, de écfrasis en écfrasis, a partir de la referencia originaria del grabado de Durero que es tomada como base interdiscursiva.

3. Variaciones y transmotivaciones en el concepto de melancolía: el príncipe en la torre de Aquitania desde Gérard de Nerval a T.S. Eliot y Jaime Gil de Biedma

Según tales variaciones, se podría considerar un motivo derivativo o evolutivo de la idea de la melancolía, el cual puede guardar parecidos relativos con lo que Gerard Genette denomina “transmotivación hipertextual” (Genette, 1989: 402), aunque matizando algunos aspectos. Genette denomina este proceso como una “transformación puramente semántica” (402), de la cual ofrece tres casos posibles: una transformación positiva, que introduce un motivo donde antes no lo había; una transformación negativa, que elimina un motivo antes existente; y un tercer caso que es una mezcla de los dos anteriores, que “procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación (por una motivación nueva): desmotivación + remotivación = transmoción” (410). En este caso, aunque es el concepto de melancolía el que es modificado, dicho concepto está implícito en la significación de los versos recogidos, de modo que, aunque no haya una modificación de los significantes extraídos en la estela más puramente intertextual (cuando hablamos del verso “Príncipe de Aquitania en su torre abolida”), sí que hay una modificación de sus sentidos o significaciones, que transforma la motivación de los versos. Podría argumentarse que esta es una situación parcial del mecanismo relatado por Genette, mas este modo de proceder sí encaja con el hecho de ser una transformación puramente semántica. En todo caso, la poca definición en los condicionantes del proceso y la cantidad de ejemplos posibles que se pueden establecer bajo tales definiciones hacen que se pueda relativizar mucho el campo de aplicación de este concepto, pues este ejemplo diferiría bastante del que ofrece Genette en el *Salomé* (1891) de Oscar Wilde, aludiendo al cambio de un motivo político por uno pasional desde el relato bíblico hasta el suyo. A pesar de ello, sí que habría al menos algún grado de transmoción en la transformación de la idea de melancolía romántica a la modernista, y de esta a la de la Biedma, pues cada una de ellas trata este motivo desde patrones diferentes, sometiéndolo a ciertas modificaciones de sentido acordes a su época. Tales modificaciones transforman completamente la interpretación de versos como “Le Prince d’Aquitane à la tour abolie”, que se ve atravesado por una necesidad creadora relativa a otro periodo histórico y a otros estilos o corrientes poéticas, que a su vez genera una nueva percepción colectiva y epocal de su significación.

En el caso de este verso en concreto, que actúa como eje entre la referencia intermedial de Nerval con la *Melancolía I* y el resto de referencias intertextuales de esta cadena, el proceso de transmoción es ejecutado mediante una

transformación implícita en los significados y sentidos⁵ connotativos del verso, mientras que sus significantes permanecen inalterados en su aspecto nuclear, siempre que dejemos de lado la traducción al considerarla como una transformación mínima o superficial, en lugar de nuclear o profunda. Para sortear o ajustar el problema de definición en la amplitud del término de genettiano, en mi teoría en construcción sobre la intertextualidad, sus procesos y transformaciones⁶, denomino este caso como un proceso de “transposición intertextual”. Este proceso consiste en que, a partir de un mismo elemento, tropo o motivo sin una modificación literal o explícita de sus significantes, su posicionamiento cerca de un nuevo cotexto significativo cambia (en función de dicho cotexto) las significaciones que este verso es capaz de generar en el receptor mediante la lectura; la cual luego también adquiriría una diferencialidad individuativa propia de una “recodificación paratextual”, en tanto que un lector exégeta extraiga posteriormente sus significaciones fuera del texto y las adapte o recodifique de acuerdo a su propio imaginario e idiolecto. Según estos factores, la idea de melancolía (en este caso tratándola según su reflejo en el príncipe de Aquitania en su torre abolida) va mutando y evolucionando de época en época, escritor en escritor y lectura en lectura, conteniendo un germen o un núcleo común, pero que luego diverge en diferentes derivaciones dependientes de su contexto espaciotemporal, cuyas versiones más exitosas evolutivamente se arraigan en formas eficientes y estratificadas que establecen una interrelación dialéctica (y, en muchos casos, antitética) con aquellas que las preceden; como ocurre, por ejemplo, con la expresión artística de la melancolía (o nostalgia, como variación de la misma) en sus versiones romántica, modernista o de la Generación del 50, a pesar de que todas compartan invariantes comunes, como pueden ser la pérdida, el paso del tiempo, la soledad, la memoria o la degeneración.

Por ejemplo, en el caso de Nerval, el negro sol y la torre del príncipe de Aquitania sirven para simbolizar una noción melancólica de corte romántico, producto de la queja sentimental ante una vista desolada del mundo que rodea al sujeto poético, el cual asume su condición y, en lugar de escaparse hacia otras realidades, la enarbola como su propia bandera para sumirse en su perdición, al mismo tiempo que la explota como matriz generadora de su inspiración poética. De nuevo, puede observarse una relación entre la condición melancólica y la creación artística, ya presente en el propio grabado de Dürero y mucho antes de él. Solo que esta condición melancólica es plenamente negativa, a pesar de que sea afirmada y abrazada por el sujeto poético que la experimenta: es una melancolía triste, llevada por la vía negativa como negación de la experiencia o el mundo externo. A diferencia de Nerval, la melancolía que proyecta T.S. Eliot en su *Tierra baldía*, a la cual se adapta plenamente el mentado verso de Nerval, es una forma de suspensión entre dos mundos, entre aquel pasado mítico y aquel futuro incierto que generan, axiomáticamente, un presente falto de sentido o desmotivado, carente de una esencia concreta, pendiente de un hilo que se mece entre esos dos mundos. Esta es una imaginería sumamente modernista, que recuerda a la idea de la torre de marfil (más aún a la hora de ser puesta en

⁵ “Significados”, entendidos como el contenido semántico que quiere expresar el autor, y “sentidos” en tanto que contenidos semánticos extraíbles o interpretables desde ellos, en línea con lo que E.D. Hirsch llamaba “significación”.

⁶ La cual constituye el trabajo de mi tesis doctoral, que se encuentra actualmente en proceso de escritura.

contacto con la de Aquitania) y que también puede observarse en otros autores que se mueven en esta poesía de estética elegíaca, como pueden ser el Verlaine de los *Poemas saturnianos*⁷, el Rubén Darío de *Azul...*, el Juan Ramón Jiménez de *Piedra y Cielo* o algunas partes del Antonio Machado de las *Soledades*... En el otro extremo de la cuerda tendríamos a Gil de Biedma que, desde el mismo verso que en esta ocasión escoge como título de poema, en lugar de la vía negativa o la vía dual o indeterminada, toma la vía positiva para imprimir en su poema una interpretación de la melancolía en tanto que salvación a través de la memoria como refugio (y su reflejo metafórico en la torre aquitana), como posibilidad reconfortante capaz de devolver al sujeto a su antiguo reino dorado, o la historia a su cauce anteriormente desviado, frente al sentimiento de pérdida como desolación o pérdida como banalidad presente y nostalgia del pasado que atravesaban a Nerval y a Eliot, respectivamente.

Conclusiones

A través de estas variaciones o transmotivaciones del concepto de melancolía, partiendo desde la écfrasis del sol negro de Durero y llegando luego a las intertextualidades sucedidas a partir de la imagen del príncipe en la baldía torre de Aquitania, puede observarse como las progresivas relaciones intermediales e intertextuales van transformando evolutivamente esta herencia filogenética, transfigurando desde ella sus iconos en lenguaje, y luego haciendo cambiar sus sentidos progresivamente, de referencia en referencia.

De igual forma, las écfrasis líricas provenientes del susodicho grabado llegan a reverberar en prolíficos sentidos, desde aquella primera alusión de Nerval hasta escrituras tan contemporáneas como la de Enrique Lihn o la de Rafael Ávila Domínguez, las cuales van transformando los sentidos originarios hasta tal punto que ese sol negro o ese poliedro irregular sirven para hablar del problema de la trinidad, la identidad, la hermenéutica o la misma banalidad de la poesía. Ello se debe a que el amplio campo simbólico-conceptual y el fuerte hermetismo de la *Melancolía I* permiten su perfecta adaptación transmedial a las necesidades del lenguaje poético, abriendo esta serie de cadenas interdiscursivas que logran modificar y sofisticar los conceptos subyacentes a tales imágenes.

Lo mismo ocurre con las citas verbales que desde ellas han sido generadas en paralelo a las écfrasis poéticas, las cuales han sido capaces de generar una interesantísima herencia intertextual que parte desde el grabado renacentista de Durero y pasa desde el romanticismo a la modernidad y hasta nuestros días, dejando su marca en diferentes épocas a las cuales se adaptan cada una de las interpretaciones o transmotivaciones de los versos, tropos, alusiones o imágenes proyectadas, haciendo del concepto de melancolía una idea de carácter evolutivo, cambiante y

⁷ Los cuales, de hecho, hablan de la melancolía en diversas ocasiones. En una de ellas, Verlaine nombra al “bardo de su melancolía / como un dios que a la tierra se ha dignado a bajar” (Verlaine 23), versos que aunque puedan llegar a recordar a la *Melancolía I*, por su contraste mundano-divino y la figura del artista, no tienen una conexión explícita ni demostrable o argumentable con el grabado de Durero, motivo por el cual serán dejados de lado.

poligenético: adaptable y siempre sometida a los vaivenes del tiempo, en lugar de a una esencia cerrada que pueda llegar a agotarse en sí misma.

Bibliografía

- ACKERLEY, C. J. (2007). *T.S. Eliot: 'The Love Song Of J. Alfred Prufrock' And The Waste Land*. Humanities-Ebooks.
- ÁVILA DOMÍNGUEZ, Rafael (2022). "Tres". *Apostasía*, vol. 16, p. 28.
- GORDON, Bernard de (1697). *Lilio de medicina*. Ed. de Antonio González de Reyes. Fondo Antiguo de Universidades y Colecciones Singulares.
- NERVAL, Gérard de (2005). *Poesías de Gérard de Nerval*. Ed. de Alejandro Bekes. Ediciones del Copista.
- ELGUE-MARTINI, Cristina (2008). "Entre Nostalgia y Melancolía: algunas reflexiones teóricas". *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, vol. 2, pp. 11-20.
- ELIOT, T.S. (2001). *La tierra baldía*. Ed. de Juan Malpartida. Círculo de Lectores.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Taurus.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (1970). *Poemas póstumos*. Editorial Poesía Para Todos.
- GRUIA, Iona (2009). "Huellas de T.S. Eliot en *Poemas póstumos* de Jaime Gil de Biedma". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 20, pp. 139-154.
- HIRSCH Jr., Eric Donald (1984). "Meaning and Significance Reinterpreted". *Critical Inquiry*, vol. 11, n. 2, pp. 202-225.
- LIHN, Enrique (2014). *Poesía, situación irregular*. Ed. de Óscar Hahn. Visor.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (1997). *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- SCHILLER, Friedrich (1994). *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Ed. de Pedro Aullón de Haro. Verbum.
- SEGRE, Cesare (1984). "Intertestualità e Interdiscorsività nel Romanzo e nella Poesía". *Teatro e romanzo*, pp. 101-118.
- VERLAINE, Paul (2011). *Poemas saturnianos. Fiestas galantes*. Ed. de Antonio Martínez Sarrión. Ediciones Hiperión.

© 2022 Jorge García Fernández Arroita

Licensed under the [Creative Commons Attribution 4.0 International \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).