

# La melancolía de Alonso Quijano “el Bueno”

JORGE ALADRO\*

Dentro de la teoría de los humores, la melancolía es el mejor ejemplo para explicar el poder metafórico y mítico del método mediador conocido como el sistema hipocrático-galénico. Este poder metafórico se expandió extraordinariamente por Europa durante el siglo XVI, como bien lo documenta el libro del doctor Huarte de San Juan, publicado en 1575, *Examen de ingenios para las ciencias*. Aunque ciertos aspectos de la ortodoxia galénica fueron omitidos, este libro desarrolla en forma detallada la extendida aplicación de la teoría de los humores a diferentes aspectos de la vida cotidiana. Como se sabe, la melancolía no fue originalmente considerada un estado de la mente, sino uno de los cuatro humores que coexistían en el cuerpo humano, según la doctrina establecida por Hipócrates en el siglo V a. C. Lo esencial de su teoría sobre la melancolía, de sus descripciones clínicas y de su tratamiento desde el punto de vista médico continuó durante toda la Edad Media y el Renacimiento. El enfoque propiamente médico siguió las ideas de Galeno y Rufo de Efeso. Lo interesante fue el modo en que estas ideas fueron llegando al conocimiento europeo. En primer lugar fue la obra de los grandes compiladores y traductores, entre los que sobresale Constantino el Africano (1020-1087), y en segundo lugar, la importancia de la influencia de la cultura árabe, donde destaca la figura de Avicena (980-1037). Estos habían sido precedidos por la escuela de medicina bizantina, en lo que se refiere a la melancolía; quienes se ocuparon de ella en esta tradición fueron Oribasio de Pérgamo (325-423), que fue el médico personal de Juliano el Apóstata, Alejandro de Tralles (525-605) y Pablo de Egina (625-690). Todos fueron compiladores de Galeno y tomaron (vía Celio Aureliano) las ideas de Rufo de Efeso. A pesar de este común entendimiento, existieron, especialmente durante el Renacimiento, muy importantes debates y discrepancias entre médicos y teólogos. Esta diversidad de opiniones queda reflejada en la polémica

\* University of California, Santa Cruz.

entre Andrés Velásquez con Huarte de San Juan, y en cómo Paracelso (Teofrastus Bombastus von Hohenheim, 1493-1541) se rebeló contra la teoría de los humores, llegando incluso a quemar los libros de Avicena y Galeno, en 1527, ante las puertas de la Universidad de Basilea.

La teoría de los humores establecía que cuatro fluidos claves formaban parte de cada ser humano: la sangre, la bilis negra, la bilis amarilla y la flema. El equilibrio entre estas cuatro sustancias no era incompatible con el predominio natural de una de ellas en cada organismo, determinando así los cuatro temperamentos del ser humano: el sanguíneo, el melancólico, el flemático y el colérico. Se explicaba la salud y la enfermedad por la acción equilibrada o desequilibrada de los humores en el cuerpo. La crisis era el equilibrio entre los cuatro humores básicos; y se llamaba crisis a la expulsión de los humores mediante el sudor, los vómitos, la expectoración, la orina, las deyecciones, etc. La teoría hipocrática armó una ceñida red de significados e interpretaciones, sustentados por un bien establecido corpus de investigación por parte de Galeno, quien más adelante presentó una serie de asociaciones a la descripción particular del humor: sangre = caliente y húmeda – aire – primavera; bilis negra = fría y seca – tierra – otoño; flema = fría y húmeda – agua – invierno; bilis amarilla = caliente y seca – fuego – verano. A estas conexiones se añadieron después, a lo largo de la Edad Media y provenientes de la cultura árabe, –especialmente a través de la obra de Abu-Masar (?-885 d.C.)– otras correspondencias de signo astrológico que establecían estrechas dependencias entre la disposición sanguínea y Júpiter, la melancolía y Saturno, la flemática y la Luna y la colérica con Marte.

La integridad de este corpus teórico, profundamente arraigado en el pensamiento y la práctica a través de los siglos, perdió poco a poco su imparcial cualidad y se tiñó de diversos juicios de valor. Uno de los más emblemáticos, esencialmente peyorativo, fue que el temperamento melancólico era concebido como enfermedad predispuesta, intrínsecamente mórbido y propenso a varias deficiencias físicas así como a espantosos desórdenes mentales.

La Iglesia contribuyó a degradar el modelo de melancolía al considerarlo como sinónimo del vicio de la “acidia” o debilidad de espíritu y, a la vez, reforzando el sentimiento agustiniano de que la melancolía reflejaba no un estado de gracia sino como la desgracia de la gracia –en contraste con la perspectiva clásica–, describiendo la melancolía no únicamente como una enfermedad mental sino como un juicio, un criterio. La melancolía devino así asociada con el pecado original<sup>1</sup>. Por referirnos a un texto español, citemos como muy representativa la opinión que, a la altura de 1438, Alfonso Martínez de Toledo mantiene en la Tercera parte de su *Corbacho*, que es un estudio sobre las cuatro “complisyones” o temperamentos, al afirmar, categóricamente, que el mejor es el sanguíneo y el peor el melancólico.

Sin embargo, esta tradicional y negativa visión del humor melancólico sufriría una modificación sustancial en Europa durante el siglo XV, seguido de la publicación de la obra *De vita triplici*, de Marcillo Ficino, en 1489. Este renombrado humanista florentino parte en su libro de la doctrina hipocrática de los humores, promoviendo una extraordinaria rehabilitación de la vilipen-

<sup>1</sup> Ver Roger BARTRA, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.

diada condición melancólica. Sin olvidar ni justificar sus inevitablemente atormentados y sombríos aspectos, él considera que la melancolía es uno de los más genuinos y distintivos humores de los creadores.

Para asegurar el éxito de su empresa, Ficino propone esta reivindicación bajo los auspicios de Aristóteles y Platón; de este último adopta la teoría del furor, es decir, de la locura creativa, propia de bardos y profetas, de acuerdo a la doctrina platónica. Recupera un fragmento de Aristóteles, *Problemata* XXX, 1º, donde el mitológico concepto de furor de Platón deviene, en Aristóteles, el lógico enlace entre genio y locura, entre humor melancólico y un extraordinario talento para las artes y las letras. Apuntando a depurar sus argumentos, Ficino asimila tradiciones astrológicas en las cuales el humor melancólico está bajo la influencia de Saturno, mientras retiene las más amables facetas de esta influencia. Ciertamente, Saturno posee una doble personalidad: era el benevolente dios de la abundancia, de la actividad y de la realización así como el negro dios del abismo, la depresión y el miedo. Durante la Edad Media, el aspecto negativo de Saturno era predominante junto con el aspecto negativo de la melancolía. Sin embargo, Ficino en particular, y la escuela humanista en general, le restituyen su otra faceta. La melancolía, bajo la influencia de Saturno, fue desde entonces entendida como una fuerza positiva, la guía intelectual del genio moderno, dividido en una sublime y dolorosa moda entre el júbilo y la desesperanza. Curiosamente, en Ficino, se trata de un Saturno del que ha desaparecido, al menos en su contenido manifiesto, el tema central de la malignidad y especialmente el de la devoración de los hijos.

En Europa, la doctrina de Ficino fue inmediatamente muy bien recibida entre sus contemporáneos. Provocó, como decía Erin Panofski, una glorificación humanista de la melancolía<sup>2</sup>. La obra de Ficino, más que la de ningún otro, fue la señal de una nueva aproximación al problema del genio. Además, su doctrina resultó en un etiquetamiento de todos los talentosos artistas, incluso los hombres moderadamente dotados, como parte de una época melancólica. Ser melancólico estaba de moda en el siglo XVI, uno no podía considerarse “artista” si no adoptaba una actitud “melancólica” ante la existencia y el arte. Es cierto que la teoría del estudioso italiano estaba basada en fuentes confiables. Un siglo antes, Petrarca, talentoso en adelantar pensamientos futuros, ya había manifestado la toma de conciencia del ser melancólico, un concepto que después se diseminó muy bien entre los humanistas. En un celebrado pasaje del *Secretum*, el autor le cuenta a su interlocutor, San Agustín, acerca de sus frecuentes estados de tristeza de su mente. Y cuando se le pregunta por sus posibles causas, la responde que ellas son infinitas y se originan dentro de sí mismas tanto como de su entorno. La réplica de San Agustín refleja el pensamiento de su tiempo y que, sin duda, él está dominado por “una funesta enfermedad del espíritu: los modernos la han llamado acidia, los antiguos aegritudo”. Petrarca responde de la siguiente manera: “No le concedo demasiada importancia al nombre: llámese aegritudo, acidia o de cualquier modo; pero convengo contigo en lo importante”<sup>3</sup>. En verdad, aquellos que

<sup>2</sup> Erin PANOFSKY, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982, p. 180.

<sup>3</sup> PETRARCA, *Obras I, Prosa*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 85 y 87.

leen el autorretrato mental de Petrarca entenderán inmediatamente que él es un melancólico. Y Petrarca se anticipó a Ficino en más de un siglo, cuando entendió que la acidia que padecía estaba ligada a la *tristitia* de Séneca y la *aegritudo* de Cicerón.

Pero sólo será un siglo después cuando este nuevo espíritu se desplegará en toda su magnitud, alimentada por el apoyo que los humanistas le dieron a la obra de Ficino. Una genuina ola de conducta melancólica arrasó Europa en el siglo XVI, según Rudolf y Margot Wittkower<sup>4</sup>, generando un gran número de tratados sobre el tema. Para muestra bastan unos pocos ejemplos: Pedro Mercado (1558), Huarte San Juan (1575), Luis Mercado (1579), Andrés Velásquez (1585), Alfonso de Santa Cruz (1613). Al mismo tiempo, en otros lugares de Europa también fueron publicados tratados similares de English Timothy Bright (1586), usado por Shakespeare como modelo para su Hamlet, el renombrado Robert Burton (1621), así como por los médicos franceses del siglo XVI, especialmente los cirujanos de Montpellier Antoine Du Laurens, Jacques Ferrand y Ambroise Paré.

Artistas e intelectuales eran, indiscutiblemente, la vanguardia de esta nueva forma de ver el mundo. Este nuevo espíritu no afectó exclusivamente a la élite sino que progresivamente penetró todos los sectores sociales. Hacia el último tercio del siglo, Santa Teresa tituló el capítulo de su texto *Libro de Fundaciones* como sigue: “De cómo se han de haber con las que tienen melancolía”. Aquí la santa recomienda que las madres superiores usen una combinación de rigor, afecto y habilidad con el amplio número de novicias que sufría de dicho mal. Curiosamente, Santa Teresa escribe: “Me temo que el demonio, enmascarado detrás de este humor, quiera ganar muchas almas; porque ahora esta melancólica actitud ocurre más frecuentemente que nunca y todas las manifestaciones como la voluntad personal y la libertad son llamadas melancolía”<sup>5</sup>. Vale la pena destacar el hecho de que el demonio esté frecuentemente asociado con ese tipo de conducta. Es ampliamente conocido que Lutero se describía a sí mismo como melancólico, sometido bajo la influencia de Saturno. Él interpreta la dependencia entre melancolía y Saturno como un acto de Satanás, el mismo que sólo puede ser contrarrestado por el consuelo y la terapia mediante la palabra de Dios. Incluso es más significativo que el luterano Durero imaginara a San Pablo en sus pinturas como melancólico, una inevitable consecuencia del discurso de la melancolía del siglo XVI. Ciertamente, este apogeo de la melancolía coincide, previsiblemente, con una crisis que presupone un definitivo adiós a la cerrada visión cósmica medieval, en términos políticos, sociales y religiosos. Simultáneamente es también una bienvenida al nuevo mundo, cargado y complejo, ofreciendo en todo sentido nuevos horizontes por descubrir; es desde dicha perspectiva que nosotros contemplamos el comienzo, la duración y la intensidad del florecimiento de la melancolía renacentista, tanto como las peculiaridades que este proceso reveló en España.

<sup>4</sup> Rudolf y Margot WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>5</sup> TERESA DE JESÚS, *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Ediciones de El Monte Carmelo, 1949, p. 690.

Este extendido sentimiento de la melancolía, que duró a lo largo del período barroco en Europa, tuvo tan excepcional impacto en España que se convirtió en un distintivo rasgo español, abarcando todos los aspectos y rituales del quehacer humano, especialmente la literatura y las artes plásticas. Un claro precedente de este movimiento es el extraordinario monumento sepulcral dedicado a la memoria de Martín Vázquez de Arce, conocido como el Doncel de Sigüenza (fig. 1). No resulta difícil ofrecer una explicación de este fenómeno en España: el incuestionable ocaso del imperio español, junto con el auge de un nuevo orden en Europa, el mismo que relegaba los viejos ideales hegemónicos que prevalecían a nivel social, político y religioso, sin duda desencadenaron un íntimo y desilusionado estado mental, tendente a la nostalgia y al aislamiento. Marcel Bataillon lanza algunas hipótesis sobre este aspecto en un artículo titulado "¿Melancolía renacentista o melancolía judía?"<sup>6</sup>, en el cual sugiere que el idiosincrásico sentimiento melancólico español, que puede ser observado en las obras de Diego de San Pedro, Fernando de Rojas, Jorge de Montemayor, Garcí-Sánchez de Badajoz o Antonio de Villegas, todos conversos, se origina en una especial sensibilidad modelada en el multisecular dolor del exilio judío. Bataillon propone que es imposible encontrar la misma sensibilidad más allá de las fronteras de España y sostiene que "si no fue una creación de los judíos conversos y peninsulares, fue producto de una distintiva súplica que adquirió nuevas posibles resonancias gracias a este grupo". Bataillon enfatiza por ejemplo que el concepto de melancolía manifiesto en la *Diana* de Montemayor y reproducida en la novela pastoril que surge de su propia sombra en España, no es un atributo original del género ya que no se encuentra en la *Arcadia* de Sannazaro.

La interesante hipótesis de Bataillon no debería ser interpretada como prerrogativa ni excluyente. Estrictamente hablando, debería ser asumido que la formación del sentimiento melancólico en España en el siglo XVI fue producto de la amalgama de una peculiar psicología de los españoles conversos con el retorno de la melancolía durante el Renacimiento a lo largo de toda Europa, de acuerdo a Ficino. Ciertamente, no era difícil imaginar que el tema del amor que caracterizaba casi exclusivamente la novela escrita en España en dicho período, sea sentimental, caballerescas, pastoral, mora o bizantina, estaba íntimamente asociado a la noción de melancolía. Ya Galeno y Avicena habían recuperado y pasado a la posteridad la antigua tradición griega en la cual el generalizado mal de amor era asociado con la actividad de la bilis negra. Esta tradición luego fue recuperada por Ficino en su obra *De Amore*. Los amantes melancólicos entonces inundaron la literatura de aquella época, comenzando desde un degradado modelo como Calisto, en *La Celestina*, hasta el sublime Amadís de Gaula, sin olvidar otros textos, algunos bellamente idealizados, otros inequívocamente sombríos, representados por Garcilaso en su poesía pastoril; en la *Égloga II* de Garcilaso (vv. 886-97), por ejemplo, el pastor Albanio sufre un no correspondido amor por Camila que lo lleva a creer que se ha convertido en un ser sin un cuerpo, inmaterial, lo cual es parte de las espectaculares obsesiones que frecuentemente padecen los amantes, de acuerdo con las descripciones que encontramos en el tratado. Ya en el siglo XVII tenemos que destacar, entre otros títu-

<sup>6</sup> Marcel BATAILLON, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 39-54.

los, la *Comedia del príncipe melancólico*, de autor desconocido, *La gitana melancólica*, atribuida a Gaspar de Aguilar, *El melancólico*, de Tirso de Molina, al igual que personajes como Segismundo, en *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, o Adrenio y Critilo, en *El Criticón* de Gracián.



Figura 1.

Cervantes comienza su carrera como escritor dentro de este marco cultural y con un género específico: la novela pastoril. El género introdujo, de una manera natural, el concepto melancólico retratado durante el Renacimiento, canalizándolo hacia la belleza física y espiritual, el refinado arte literario y la delicadeza de los sentimientos<sup>7</sup>. En *La Galatea* (1585) encontramos una serie de personajes melancólicos que surgen del amor no compartido: Timbrio, Silerio, Galerico y muchos otros. De acuerdo a los estándares establecidos por el género y la tradición, Cervantes no se diferenció mucho, en este aspecto, de otros escritores españoles que cultivaron dicho estilo narrativo. Ello encaja dentro de la idea de lealtad cultural con el modelo pastoril con el cual él seguiría experimentando treinta años más tarde en la segunda parte del *Quijote*. Sin embargo, no es siempre sencillo deducir hasta qué punto Cervantes, en su primera novela, refleja el tono melancólico convencional de lo pastoril o, en verdad, crea su

<sup>7</sup> Ver Javier GARCÍA GIBERT, *Cervantes y la melancolía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1997.

propio estilo. Es aparente que en su primera novela encontramos algunas imágenes de melancolía concebidas deliberadamente por el autor con una detallada imitación a la iconográfica del tema. Ello, consecuentemente, realza el implícito e inevitable peso simbólico que Cervantes prodiga en su obra. En un pasaje del Tercer Libro de *La Galatea* el autor describe la celebración del matrimonio de los pastores Daranio y Siveria, mientras Mireno, otro pastor profundamente enamorado de Siveria, permanece triste y meditabundo al margen de las festividades y “habiéndose salido de la aldea por no ver hacer sacrificio de su gloria, se subió en una costezuela que junto al aldea estaba, y allí sentándose al pie de un antiguo fresno, puesta la mano en la mejilla, y la caperuza encajada hasta los ojos, que en el suelo tenía clavados, comenzó a imaginar el desdichado punto en que se hallaba, y cuán sin poderlo estorbar ante sus ojos había de ver coger el fruto de sus deseos”. El desdichado pastor comienza a llorar y algunos amigos, que así lo ven, se aproximan a consolarlo, pero Mireno ni siquiera lo advierte, pues estaba “con los ojos tan fijos en el suelo, y tan sin hacer movimiento alguno, que a una estatua semejaba”<sup>8</sup>.

En este pasaje podemos identificar una completa y meticulosa recreación de la tradicional postura melancólica de Cervantes. El motivo de la mano en la mejilla, para expresar estéticamente el dolor humano, es un antiguo gesto que aparece en algunos de los sufridos personajes en los relieves preservados en algunos sarcófagos egipcios o en algunos clásicos templos romanos. En el año 1514, Alberto Durero emblemizó este paradigmático gesto para la posteridad en su célebre aguafuerte *Melancolía I* (fig. 2), que tuvo significativa influencia en todas las posteriores representaciones del tema. El uso de este motivo habría bastado para confirmar la alusión de Cervantes al melancólico estado de la mente más que a cualquiera de los restantes sentimientos y/o ánimos humanos. Pero, aunque la recreación de esta pose hubiera sido suficiente para verificar la deuda cervantina a la idea tradicional en torno a la melancolía, Cervantes, de nuevo, se adelanta y añade. Así la ascensión de Mireno a una costezuela y la acción de sentarse “al pie de un antiguo fresno” se anticipa a otra de las tradiciones iconográficas del tema; nos referimos a la *Iconología* de Cesare Ripa (Roma, 1593) cuando testifica que la Melancolía “se pintará sentada en un peñasco [...] y poniéndose a su lado un arbolillo enteramente desnudo, despojado de hojas y plantado entre piedras”<sup>9</sup>.

El libro del doctor Huarte sintetiza y desarrolla en gran parte mucho de lo anteriormente citado; su popularidad, como su éxito editorial, fue enorme<sup>10</sup>. Su influencia es evidente en el *Quijote* y ha sido destacada desde prin-

<sup>8</sup> CERVANTES, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995, p. 329.

<sup>9</sup> Cesare RIPA, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002, tomo II, p. 65.

<sup>10</sup> El *Examen de ingenios para las ciencias*, Baeza, 1575, publicado en los talleres de Juan Bautista de Montoya, obtuvo un gran éxito, publicándose en Pamplona en 1578, Valencia y Bilbao en 1580 y en Huesca en 1581. La obra tuvo problemas con la Inquisición y estuvo incluida en el catálogo de libros prohibidos en Portugal en 1581, fecha en que desaparecen las ediciones españolas, aunque continuaron en el extranjero, Leyden 1591 y 1652, Amberes 1593 y 1603, Amsterdam 1662 y 1672, y Bruselas en 1702. En 1583 se incluye en el índice de libros prohibidos en España y en el índice de libros expurgados en 1584, lo que llevó a una nueva edición corregida, que se imprime en la misma imprenta de Juan Bautista de Montoya en 1594, a la que siguieron las de Medina del Campo –1603–, Barcelona –1607–, Alcalá –1640–, Madrid –1668– y Granada –1768–. Las traducciones son numerosísimas: francesas e italianas antes de terminar el siglo XVI; latinas y neerlandesas en el XVII.

cipios del siglo XX, cuando Miguel de Unamuno usó la teoría de Huarte para categorizar el humor de don Quijote como colérico. Rafael Salillas también mencionó la relación entre estos dos textos. En 1938, Mauricio de Iriarte mostró una vez más, en su importante libro sobre Huarte, la estrecha relación entre el *Examen* y el *Quijote*. La sola mención de estos primigenios trabajos debería servir como indicador de los numerosos estudios dedicados a esta relación<sup>11</sup>. Sin embargo, creo que la influencia que el libro de Huarte ejerció en la obra de Cervantes ha sido sobredimensionada, aunque Cervantes indudablemente tenía conocimiento de dicho texto.

Es sabido que el texto de Cervantes fechado en 1605 se inicia con la representación de una postura melancólica: "...y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla" (p. 11)<sup>12</sup> y en 1615 termina con la muerte del héroe debido a la melancolía: "¡Ay! —respondió Sancho, llorando—: No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie le mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía" (p. 1219). El tema de la melancolía es presentado al principio y al final de la novela, estableciendo así la estructura del texto. ¿Cómo trata Cervantes el tema de la melancolía a partir del gesto representado por el autor del prólogo hasta las páginas finales, cuando se describe la muerte del héroe? Empecemos recordando que la melancolía del Caballero de la Triste Figura es falsa porque es imitativa:

¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán? y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, ... Amadís fue el norte ... a quien debemos imitar todos... que el caballero andante a quien más imitare... Así que me es más fácil imitarle... que quiero imitar a Amadís... por imitar al valiente don Roldán... Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán... contentarme con sola la imitación de Amadís (pp. 275-77).

<sup>11</sup> Otros estudios importantes además de los mencionados en este trabajo son: Rafael SALILLAS, *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Juan Huarte de San Juan*, Madrid, Eduardo Arias, 1905; Mauricio de IRIARTE, "El ingenioso hidalgo y el *Examen de ingenios*. Qué debe Cervantes al Dr. Huarte de San Juan", *Acción Española*, 7 [41 y 42] (1933), 445-58; 535-47; Mauricio de IRIARTE, "El *Examen de ingenios* y *El ingenioso hidalgo*", en *El Doctor Huarte de San Juan y su "Examen de ingenios". Contribución a la historia de la psicología diferencial*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (3ª edición), pp. 311-32 [1ª edición: Münster, 1938]; Harald WEINRICH, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster, Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1956; Otis H. GREEN, "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review* 25 (1957), pp. 175-93; Yvonne DAVID-PEYRE, "L'observation psycho-pathologique et la fiction dans la folie de don Quichotte", en *Hommage à Amédée Mas*, Publications de l'Université de Poitiers, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 59-73; William MELCZER, "Did Don Quixote die of Melancholy?", en *Folie et déraison à la Renaissance, Colloque International, Nov. 1973. Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, pp. 161-70; Harka CHESTER, "Don Quijote in the Light of Huarte's *Examen de ingenios*: a Reexamination", *Anales Cervantinos* 19 (1981): pp. 3-13; Teresa SCOTT SOUFAS, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1990; Dolores ROMERO LÓPEZ, "Fisonomía y temperamento de don Quijote de la Mancha", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín. *Salamanca*, Ediciones Universidad, 1993, vol. II, pp. 879-85; Agustín REDONDO, "La melancolía y el Quijote de 1605", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 121-47.

<sup>12</sup> Cito por la edición de Francisco RICO, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998. Todos los subrayados son míos. Entre paréntesis doy el número de la página.

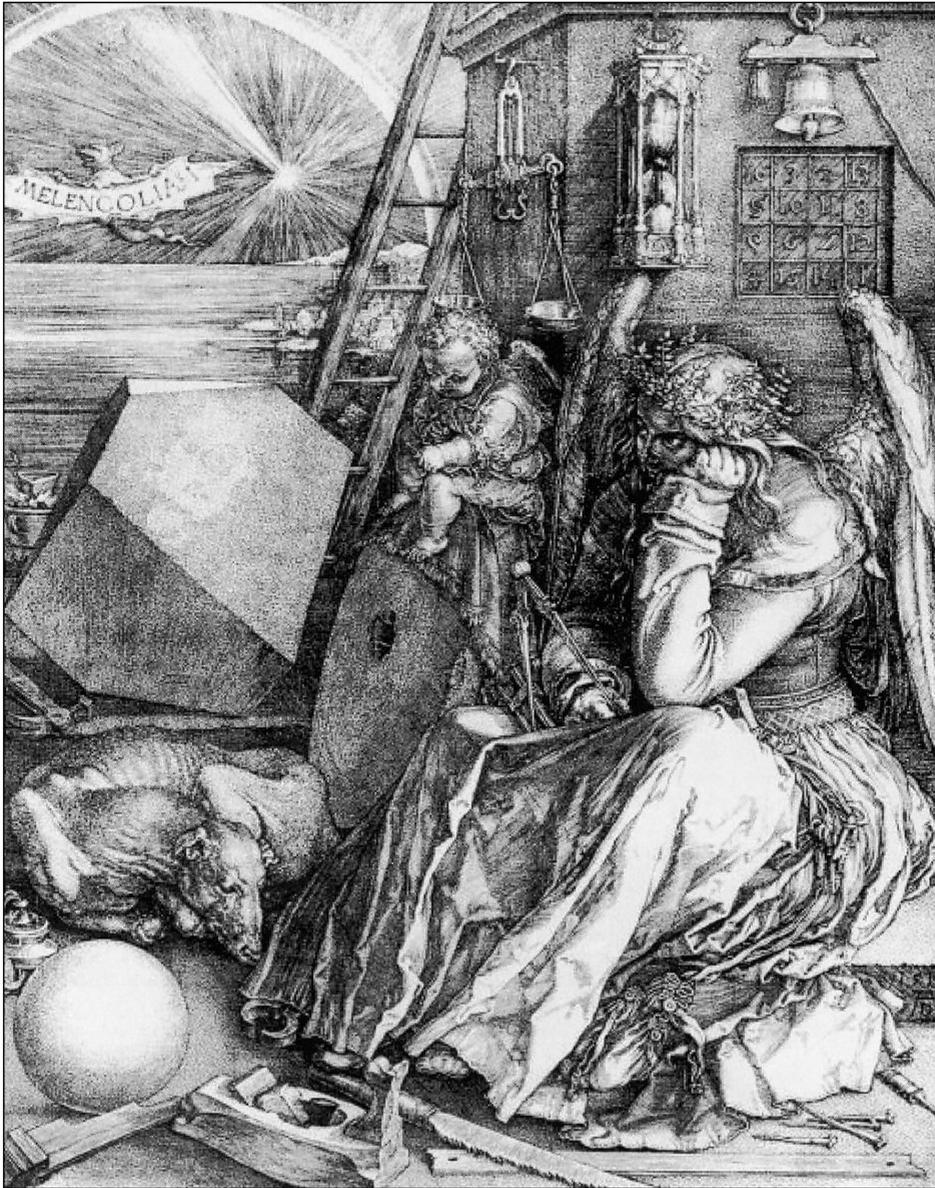


Figura 2.

Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros (p. 291).

En su novela, Cervantes conserva el rico bagaje sobre la melancolía en el Renacimiento de Europa y España, aunque parecido en lo esencial del tema con la obra de Huarte, también presenta algunas diferencias significativas; por ejemplo: “ser entero el hombre y constante proviene del humor melancólico” o “los melancólicos... todos son faltos de memoria”<sup>13</sup>. Por lo tanto, es difícil explicar la melancolía del *Quijote* dado que está inscrita dentro de

<sup>13</sup> Entero: “justo, recto, legal y ajustado en sus operaciones y acuerdos” (*Auts.*). HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 335 y 458.

un ritual de imitación y de parodia del mito. Los diversos síntomas de su melancolía siguen no sólo la variedad de formas que adquiere la ebullición de humores sino también la diversidad de artificios que la escritura de una novela requiere. Es evidente que Cervantes juega frecuentemente con metáforas e imágenes asociadas con la melancolía, pero no siempre es posible encuadrar al noble hombre de la Mancha dentro del molde melancólico. Debemos recordar, además, que Cervantes quiere que su relato permita que “leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa” (p. 18) y en conversación con el Canónigo, el mismo don Quijote le recomienda que lea libros de caballería “y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere y le mejoran la condición” (p. 571). Aunque no es sencillo saber con certeza si el fingimiento de la melancolía quijotesca exprese una genuina tristeza o más bien represente una ingeniosa invención, basada en la imitación de sus imaginarios héroes. La diferencia entre Montalvo y Cervantes respecto a la melancolía consiste en el hecho de que el último incorpora la parodia y el humor en su obra y, sobre todo, presenta los conceptos de artificialidad e imitación. Don Quijote imita la melancolía del *Amadís*, pero ello es nada más que un artificio, dado que lo hace sin razón o causa alguna. Dulcinea nunca lo engañó.

En la Primera Parte del *Quijote* no es precisamente un personaje melancólico sino todo lo contrario. Es un hombre de acción, agresivo, violento, colérico, excéntrico, obstinado; un loco que no reconoce la realidad porque él lee la realidad. Para él, el mundo es un libro, y sabiéndose personaje actúa como tal. Don Quijote tiene una fuerte conciencia de lo ritual. Y cuando sus empresas fracasan, él no tiene reparo alguno en culpar a Frestón, quien también le había robado su biblioteca. Está seguro de sí mismo en su locura: “Yo sé quién soy... y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia...” (p. 74), aquellos que quiera ser. Incluso un melancólico, ya que su melancolía es una actitud, un fingimiento, una “pose” de enamorado caballero.

El personaje de 1615 es diferente del personaje de 1605 porque su nueva salida es una búsqueda de su realidad existencial más que la búsqueda de una quimera. Cuando él descubre que la realidad está encantada, se siente confundido, un estado mental que se intensifica después del episodio de la Cueva de Montesinos. Y es aquí donde yo veo una de las claves que lo diferencian del personaje de la Primera Parte. Su estado de confusión aflora del hecho de que él ya no controla la realidad: todo lo contrario, la realidad lo controla a él. Ahora él es consciente de ser el protagonista de una novela, él es recibido como caballero andante en el palacio de los duques, él es famoso, aunque ya no esté seguro de su propia identidad. Irónicamente, ahora se siente confundido porque una realidad exterior y el libro de 1605 están marcando su destino. Su sueño se hace realidad mediante una pesadilla: la desilusión se apodera de él. El concepto de melancolía, tal como Cervantes lo entendía, emerge gradualmente con la aparición de los temas de la desilusión y de la muerte: los bandoleros colgados en los bosques de Cataluña, el asesinato de don Vicente por su amada Claudia Jerónima, la batalla marítima en las playas de Barcelona y, finalmente, la muerte de don Quijote de la Mancha como caballero andante por el Caballero de la Blanca Luna. Desde la muerte de sus sueños surge un nuevo personaje con un nuevo nombre: Alonso Quijano, el

Bueno. Alonso Quijano el Bueno es el verdadero personaje melancólico de Cervantes, quien confrontará finalmente a la muerte.

El final de Alonso Quijano el Bueno es, de esta manera, también una construcción basada en la idea de la imitación, caracterizada por la observación de los rituales. De acuerdo con los rituales católicos, él muere después de hacer su testamento y luego de confesarse. Sin embargo, esta muerte como una reproducción de un ritual se presenta como una exhibición al mundo externo. El verdadero significado de su muerte necesita ser entendida dentro del significado de la novela, modelada en base a la vida de don Quijote: es una imitación literaria<sup>14</sup>. Cuando Alonso Quijano el Bueno muere, los rituales cristianos se fusionan con la literatura. Fue Cervantes quien primero escarbó en el subjetivismo hasta el punto donde se encuentra con lo racional, en su “mesa de trucos” las líneas paralelas se juntan. Como he señalado antes, la razón de la sinrazón es descrita en términos de melancolía destructora, en este momento una melancolía auténtica, más que una imitación de una actitud. El entendimiento de la melancolía al final de la novela está mucho más próximo al *Werther* y al *Weltschmerz* asociado con los románticos alemanes, que a las falsas posturas de los neoplatónicos italianos o las filosóficas y fisiológicas doctrinas del doctor Huarte de San Juan.

Los últimos capítulos del *Quijote* representan un melancólico errante para quien la melancolía es una opción, una aseveración de la libertad, no más una pose o una tendencia de moda, y también una aseveración de la muerte. Recordemos que los primeros retratos de la muerte en el *Quijote* son también muertes causadas por “culpa” de la ausencia o del amor y su inseparable compañera: la melancolía. Guillermo, el padre de Marcela, muere “de pesar de la muerte” de su esposa (p. 131) y Crisóstomo el melancólico “se murmura que ha muerto de amores por aquella endiablada moza de Marcela” (p. 128). Alonso Quijano “el Bueno” se entrega a la muerte, usando la magnífica definición que Edwin Pansowski emplea para describir la actitud del Ángel de la Melancolía, de Durero, a través de “la inercia de un ser que renuncia a aquello que está a su alcance porque ya no puede alcanzar lo que él anhela”<sup>15</sup>: Dulcinea. Por esa razón de amor y muerte, la obra maestra de Cervantes es, entre muchas definiciones, un libro escrito contra las Imposturas Intelectuales, en particular contra aquellas de nuestro Siglo de Oro.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALADRO, Jordi, “La muerte de Alonso Quijano, la última imitación de don Quijote”, en *Actas del XI CIAC*, Seúl, 2005, pp. 429-41.
- BARTRA, Roger, *Cultura y melancolía*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BATAILLON, Marcel, *Varia Lección de Clásicos Españoles*, Madrid, Gredos, 1964.
- CERVANTES, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid, Cátedra, 1995.
- CHESTER, Harka, “Don Quijote in the Light of Huarte’s *Examen de ingenios*: a Reexamination”, *Anales Cervantinos*, 19 (1981), pp. 3-13.

<sup>14</sup> Ver Jordi ALADRO, “La muerte de Alonso Quijano, la última imitación de don Quijote”, en *Actas del XI CIAC*, Seúl, 2005, pp. 429-41.

<sup>15</sup> *Op. cit.* p. 183.

- DAVID-PEYRE, Yvonne, "L'observation psycho-pathologique et la fiction dans la folie de don Quichotte", en *Hommage à Amédée Mas*, Publications de l'Université de Poitiers, Presses Universitaires de France, 1972, pp. 59-73.
- GARCÍA GIBERT, Javier, *Cervantes y la Melancolía*, Valencia, Edicions Alfons el Magnanim, 1997.
- GREEN, Otis H., "El ingenioso hidalgo", *Hispanic Review*, 25 (1957), pp. 175-93.
- HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- IRIARTE, Mauricio de, "El ingenioso hidalgo y el *Examen de ingenios*. Qué debe Cervantes al Dr. Huarte de San Juan", *Acción Española*, 7 [41 y 42] (1933), 445-58; 535-47.
- "El *Examen de ingenios* y *El ingenioso hidalgo*", en *El Doctor Huarte de San Juan y su "Examen de ingenios. Contribución a la historia de la psicología diferencial*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (3ª edición), pp. 311-32 [1ª edición: Münster, 1938].
- MELCZER, William, "Did Don Quixote die of Melancholy?", en *Folie et déraison à la Renaissance. Colloque International*, Nov. 1973. Travaux de l'Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'Humanisme, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974, pp. 161-70.
- PANOFSKY, Erin, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
- PETRARCA, *Obras I*, Prosa, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.
- REDONDO, Agustín, "La melancolía y el *Quijote* de 1605", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, pp. 121-147.
- RICO, Francisco, *Don Quijote de la Mancha*, Crítica, Barcelona, 1998.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2002.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, "Fisonomía y temperamento de don Quijote de la Mancha", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín. Salamanca, Ediciones Universidad, 1993, vol. II, pp. 879-85.
- SALILLAS, Rafael, *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Juan Huarte de san Juan*, Madrid, Eduardo Arias, 1905.
- SCOTT SOUFAS, Teresa, *Melancholy and the Secular Mind in Spanish Golden Age Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1990.
- TERESA DE JESÚS, *Obras de Santa Teresa de Jesús*, Burgos, Ediciones de El Monte Carmelo, 1949.
- WEINRICH, Harald, *Das Ingenium Don Quijotes. Ein Beitrag zur literarischen Charakterkunde*, Münster, Westfalen, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1956.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1982.