

Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente

Victoria Quirosa García

Ningún ingenio fue grande sin mezcla de locura.

Séneca

Introducción

La locura y el Arte han desarrollado estrechos vínculos a lo largo de la historia; para comprender esta estrecha relación hemos tenido muy en cuenta las líneas historiográficas que ya lo habían analizado y que en cierto modo habían contribuido a crear una imagen condicionada de la enfermedad que, como veremos, no siempre fue tratada como tal. La fascinación por la rebeldía artística, por los *enfants terribles* del Arte ha generado ríos de tinta, recibiendo una mayor atención la propia biografía del artista que su obra¹.

Hemos decidido partir de argumentos filosóficos y literarios que nos ayuden a tener una visión más amplia y novedosa de un tema tan complejo, aplicándolos a la representación plástica de la locura y basándonos para ello en una selección de obras concretas que nos permitían ver su evolución.

Sufridores, el loco y la locura testimonian mucho, y lo testimonian con un gran número de señales, las cuales son al mismo tiempo físicas y psíquicas, emocionales pero también mímicas o gestuales, expresando más a fondo la doble naturaleza de cada dolor...²

La idea principal que articula el texto es la asimilación de la dicotomía platónica: locura clínica y locura creativa, en diferentes periodos ya que será una idea constantemente retomada y reinterpretada y nos permitía desarrollar el tema desde un punto de vista rico de matices.

Cada bien de la vida es un don de la locura.

Erasmus de Rotterdam

El Arte ha sido asiduamente refugio de todo lo que se ha considerado irracional a lo largo de la historia. La locura, o lo que se entendía por ella, que en siglos pasados iba más allá de la enfermedad mental para conformar un complejo panorama en el que convivían los melancólicos, los paranoicos, los excéntricos y otros “marginados” al borde de la sociedad³, ha protagonizado muchos de los episodios más fecundos de la Historia del Arte, ha estigmatizado a muchos artistas y marcado la propia comprensión y aceptación de su obra. Por todo ello, en primer lugar queremos analizar de forma breve qué ha condicionado esta visión mantenida a lo largo de más de veinte siglos. Vamos a ir comentando las principales fuentes que hemos usado en nuestro estudio y extrayendo de ellas algunas de las definiciones que nos ayudaran a entender muchos de los conceptos que iremos viendo en los diferentes apartados de este estudio.

Partimos con Platón, que distinguía entre la locura clínica y locura creativa, y es más, añade: “la vista de un cuerpo bello, suscita el ardiente deseo de la belleza divina y es cuando las personas inspiradas son llevadas a un estado de locura divina”⁴. De esta teoría partirá el indisoluble vínculo que atará al artista a la “locura” entendida en cierto modo como mecanismo necesario para la creación artística.

Si damos un gran salto en la historia, una segunda obra muy interesante para comprender la visión de la locura es *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam; en este ensayo, dedicado a Tomás Moro, es la propia locura la que en primera persona nos habla de su condición⁵. En ella encontramos todo un corpus de citas y características que la definen de forma crítica y que realzan su importancia frente a la sabiduría.

Una constante en la obra de Erasmo será la defensa de la locura como mediadora de la felicidad; la sabiduría sólo trae infelicidad y es mejor vivir en la despreocupación del desconocimiento o de la inconsciencia que en la racionalidad de los libros. No deja de ser una crítica a los propios ensayos dogmáticos de la época y, desde un punto de vista muy personal, nosotros

entendemos que en este juicio perviven parte de las creencias medievales (que analizaremos en el segundo apartado) en las que la locura podía entenderse como sinónimo de libertad frente al encorsetamiento moral reinante en la época.

A la larga, la sabiduría seria y austera se vuelve aburrida, mientras que la locura desencadena siempre, allí donde esté, la hilaridad porque atrae a los recursos sorprendentes de buen humor, vanidad, argucia y de agudeza que convienen al instinto de felicidad de la naturaleza humana⁶.

Y más adelante nos hace reflexionar:

La locura prolonga la juventud y aleja la vejez, ¿no veis aquellas caras oscuras de aquellos hombres dedicados a la filosofía o a ocupaciones serias y difíciles? Están envejecidos aun antes de ser jóvenes, porque las preocupaciones y la continua tensión del pensamiento agotan al mismo tiempo el espíritu y la esencia de la vida ... Así bien con toda razón se suele decir con proverbio de la gente de Brabante que mientras normalmente con la edad uno se vuelve sabio, más se envejece y más se enloquece⁷.

La reinterpretación de la dicotomía platónica se centrará en la lucha entre el bien y el mal, también de proyección medieval:

Por tanto, hay dos géneros de locura: uno es aquél que sale de los infiernos, cuando las furias vengadoras arrojan sus serpientes, provocando en el corazón de los mortales el furor de la guerra. La insaciable sed de oro, el amor vergonzoso e impío, el parricidio, el incesto, el sacrilegio y otras miserias de este género, o también persiguen con sus linternas un animo conecedor de haber cometido los delitos. La otra locura muy diferente de ésta nace de uno mismo y es deseable sobre todas las cosas imaginables. Esta locura surge cada vez que una dulce ilusión libera el ánimo de todos las ansias y angustias y embriaga de mil sensaciones agradables⁸.

Erasmus no dejará de reflejar la aceptación de la locura pero, aún muy lejos de las consideraciones del *Ottocento*, ésta se centrará en conceptos muy primarios, como hemos visto, en los que la locura es sinónimo de espontaneidad, despreocupación o desconocimiento y cuya principal vía de expresión es la libertad⁹. Estos planteamientos quedarán reflejados en la pintura de Bruegel El Viejo o El Bosco, que veremos más adelante.

En el Renacimiento, tal y como refleja el ideario de Erasmo, se retomarán las teorías de la Antigüedad clásica, resurgirá con fuerza la imagen del “artista loco”, pero en este periodo de lucha activa por el reconocimiento social, la

concepción, hasta entonces, de la locura quedará desdibujada bajo la proyección de la melancolía, tratada ya por Hipócrates en el siglo V a.C.¹⁰, y su comprensión será heterogénea.

Hasta el siglo XIX el término “loco” estaba lleno de matices semánticos¹¹, de hecho en muchos casos se recurre también al vocablo latino “*Stultitia*” como sinónimo de locura, cuando su verdadero significado es necedad o tontería. Locura era sinónimo también de extravagancia o excentricidad, ambos términos muy relacionados con la comprensión del ideal artístico, acepciones que no contribuían a la formación de un verdadero léxico referente a la locura como enfermedad mental, como ocurrirá en el 1800, con el inicio de la institucionalización de la locura. Así aparecerá expresado por Voltaire: “Locura...locura...llamamos locura a aquella enfermedad de los órganos del cerebro”¹².

A partir de este periodo la comprensión y la aceptación de la locura darán un giro de 180 grados. Y, desde la Historia del Arte, se potenciará la interiorización, la representación de los pacientes, de los lugares de reclusión y el análisis estético de sus características formales. Entrarán en juego los clasificados por unanimidad como ejemplos máximos de la locura entre los que se alza la figura de Vincent Van Gogh. Tendríamos por tanto una doble vertiente en nuestro análisis de la locura, por un lado su representación y por otro su personificación e incidencia en la trayectoria artística de estos autores. Recordemos para ello una frase de Cosme El Viejo¹³ que nos parece muy acertada: “Cada pintor se pinta a sí mismo”.

En el origen... los mitos

En este estudio nos hemos marcado como prioridad partir del origen, ya sea en la experiencia plástica ya en la primera gestación ideológica de los fenómenos, y cuando nos planteamos realizarlo en función de la representación de la locura nos pareció muy necesario volver nuestra mirada hacia la Mitología y

su incidencia estética en la Antigüedad clásica.

En el origen fueron los mitos los depositarios de la tradición artística, el Arte se basaba pictórica y escultóricamente en su representación. La riqueza del Arte Clásico pone a nuestra disposición una gran cantidad de material, pero hemos intentado buscar la peculiaridad estética de este periodo, en este caso personificada prioritariamente en la representación plástica del rito dionisiaco y sus participantes.

Ya en el siglo XVI, Erasmo de Rotterdam en su *Elogio de la locura*, venía a relacionarla con el mundo clásico, fijaba su nacimiento en la Isla de Delos (del Archipiélago de las Cícladas y de reconocida referencia mítica) y como árbol genealógico daba como padre a Hades (Dios de los muertos, hijo de Cronos y de Rea y hermano de Zeus y Poseidón) y como amas de cría a las ninfas, Mete, la Ebriedad, hija de Dionisos y Apedia, la Ignorancia, hija de Pan¹⁴, ambos dioses presentes directa o indirectamente en el rito.

Como característica del periodo clásico, siempre hablaremos de locura como fruto de un estado inducido en el rito, que la fijaría a un estado transitorio, estableciendo una dicotomía plástica en función de la representación estática o en movimiento, dependiendo del momento del rito que se desee recoger. Cada una de las representaciones tendrá unos elementos comunes, vivenciales, pero éstos no serán siempre homogéneos.

Dionisos siempre ha sido símbolo de la locura emocional, de la ambivalencia, del caos¹⁵, el Dios del vino, del toro y de las mujeres¹⁶. Será Homero quien lo mencione como el loco Dionisos¹⁷ por su influjo, creando una representación de la locura que parte del interior y que traspasa los límites físicos en aquellos que forman parte del séquito pero que no afecta al propio Dios, hierático y mayestático, siempre representado joven y cuyos atributos, la serpiente, la copa, los racimos de uvas, la hiedra o la pantera anuncian su efecto. Sus primeras representaciones las encontramos en la cerámica griega y en tipologías que contendrán el vino, elemento que diviniza y personifica (ilustración

1) pero serán muchos los artistas a lo largo de la historia que lo representen: Sansovino (que recogemos en la ilustración 2), Caravaggio, Tiziano o Rubens, por ejemplo.



1. Dionisos



2. Baco. Sansovino

Dionisos no muestra características formales de la locura pero será el origen de aquellas de los que le rindan culto o que formen parte del ceremonial¹⁸ como por ejemplo las ménades o bacantes. Su representación en un baile desenfrenado, caótico e inconsciente pero al mismo tiempo contenido, con los ojos fijos, en un estado de “trance”, dando rienda suelta a sus pulsiones vitales, con serpientes en las manos o a modo de tocado desafiando los límites, son la representación de lo irracional, de la locura¹⁹.

De entre las obras conservadas y que reúnen estas características queremos destacar: La Ménade de Skopas del Albertinum (Dresde), conocida a través de una copia romana del original, como tanta estatuaria griega. El artista ha creado con ella un nuevo lenguaje plástico de gran intensidad y delicadeza (ilustración 3)²⁰ en el que capta a la Ménade en pleno baile.



3. Ménade de Skopas

Queremos citar otras representaciones interesantes de ménades como: La Cratera de Lydos del Metropolitan Museum (Nueva York) y El Kýlix del Pintor de Brygos en el Antikensammlung (Múnaco). Normalmente la danza en estas representaciones cerámicas es más contenida o se vincula la representación de

estos personajes legendarios a la estética de las matronas, mayestáticas y de gran fuerza, como: La Cubierta de un Sarcófago de Tarquinia del Museo Británico (Londres). Pero como hemos indicado, la representación con mayor o menor desenfreno depende del momento en el que se desarrolle el culto. Como ejemplos de ménades danzantes destacamos: La Estatua de Ménade Danzante, copia romana de original griego de Villa Adriana, actualmente en el Museo Nacional Romano o La Pintura Mural proveniente de Pompeya, conservada en el Museo Nacional de Nápoles, entre otras²¹.

En la representación artística del culto a Dionisos aparecen otros personajes vinculados al mundo natural como son los sátiros (con patas y cola caprina) y los silenos (con patas y cola equina)²², éstos últimos se relacionarán con la embriaguez, serían la representación de los espíritus de vida salvaje de bosques y montañas, de los deseos y comportamiento bestial²³, características que han definido un tipo de representación plástica de la locura que analizaremos más adelante, personificada por eremitas, mendigos y personas consideradas locas que presentan el desaliño propio de sus condiciones de vida.

Entre los ejemplares conservados de sátiros y silenos destacamos: La Cabeza de Sátiro Danzante Lisippeo conservada en el Museo Arqueológico de Florencia, El Sátiro Durmiente o "Fauno Barberini" y el Sátiro Ebrio, ambos del Antikensammlungen (Múnaco), etc²⁴.

En la Antigüedad muchas de estas manifestaciones diversas de la psique tenían una explicación mítica o iniciática que recibe el nombre de teolepsia:

La teolepsia es un fenómeno común en las religiones antiguas y, concretamente, en la griega. La presencia constante de los dioses en la vida terrenal se expresaba con bastante frecuencia a través de la posesión del fiel por parte de la deidad, posesión que ayudaba a explicar comportamientos que se salían de la norma (es famoso el caso de los epilépticos) pero, también, a fomentar la sensación de que los dioses formaban parte inexcusable del discurrir humano (...) En principio, cualquier dios puede poseer a un ser humano y condicionar su comportamiento. Dependiendo de los síntomas de la posesión, la mentalidad popular la atribuía a la acción determinada de una deidad que se relacionaba en sus atributos, mitología o epíteto con el comportamiento

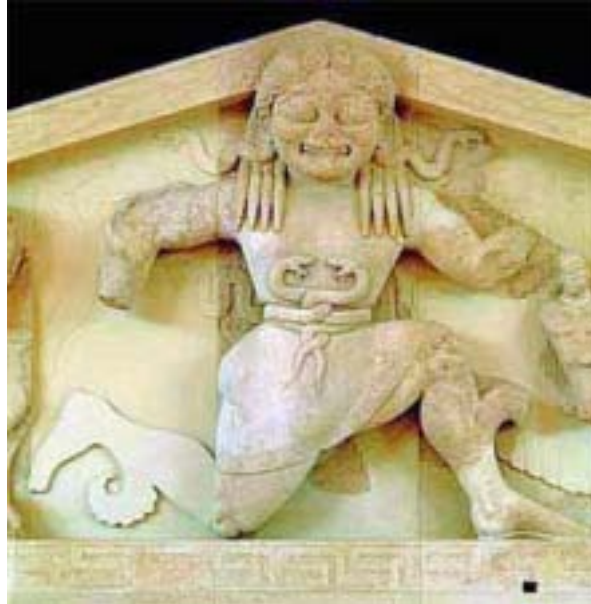
desmedido que presentaba el poseído²⁵.

En este apartado nos hemos centrado en el culto Dionisiaco pero no queremos dejar de citar otras representaciones plásticas que directa o indirectamente se enmarcan en la estética de la locura, de lo irracional, bien sea de un modo teórico o meramente expresivo. Por ejemplo, la bipolaridad siempre ha sido representada artísticamente y personificada, por ejemplo, en las figuras de los filósofos Heráclito, que se representa llorando y Demócrito, riendo.

Demócrito diría: “Yo me río sólo del hombre, lleno de necesidad, vacío de acciones, infantil en sus aspiraciones (...)” y añade que “para buscar la causa de la locura distingo sobre el banco o secciono los animales, pero la causa debería buscarse en el hombre”.²⁶

Desde un punto de vista teórico, las Sibilas, a través de su función profética, sintetizan la caracterización de la locura eremítica que se aleja y se aísla, se asocia a lo marginal y a la incompreensión y es ahí donde tienen cabida estos personajes. Sin embargo, su representación plástica no siempre aparece caracterizada por estos parámetros a pesar de su consideración por parte de la historiografía como “vírgenes locas”²⁷; recordemos las Sibilas de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel y su carácter mayestático.

En muchas ocasiones la locura se asocia a lo sobrenatural, a la regresión animal que ya veíamos en sátiros y silenos y que también podemos aplicar al personaje mitológico de las gorgonas, que eran monstruos, descritos por las fuentes literarias, cuya mirada era petrificante. Su representación plástica primitiva incide sobre esta característica, creando rostros desencajados, ya que era uno de los personajes más temidos en la Antigüedad clásica²⁸, así lo podemos ver en el Frontón del Templo de Artemisa en Corfú (ilustración 4).



4. Gorgona

La extracción de la piedra de la locura

Dios ha elegido en el mundo al necio para confundir a los sabios, Dios ha elegido en el mundo al débil para confundir a los fuertes (...).

San Pablo.

Durante el Medievo la locura se manifiesta plásticamente como oposición a lo preestablecido, se atribuía a aquellos individuos de conducta libertina e irracional que estaban en contra de la ortodoxia fijada prioritariamente por la Iglesia Católica.

La temática elegida para su representación artística, será la lucha de los opuestos²⁹, entre el bien y el mal, el Carnaval y la Cuaresma, la Iglesia y la herejía, etc., a lo que debemos añadir que en este periodo la locura se consolida temáticamente como género pictórico y literario, como veremos más adelante.

La locura se concibe como una lucha interna, hacia lo establecido, la

marginación y la propia enfermedad. Una batalla que ya se siente perdida y que en cierto modo así se representa:

En consecuencia, como así lo indican algunas representaciones medievales, la locura puede convertirse en la incapacidad para aceptar los límites, para obtener y perseguir una dirección propia y personal, o también la incapacidad para salir de un estado de avidez que es más una oralidad afectiva, una necesidad inagotable, o también, en fin, indecisión por rendirse, por huir al hecho de deber renunciar a la omnipotencia del poder ser todo y del poder hacer todo³⁰.

Se presenta pues, como un estado libre, un medio privilegiado para llevar a cabo transgresiones, infringir las normas morales y sobre todo llevar a cabo acusaciones, desde un punto de vista impune, a determinados círculos sociales, prioritariamente el eclesiástico, como veremos en las obras de El Bosco.

Las obras que analizaremos se mueven prioritariamente en un contexto lúdico, de cierta relajación, dejando a un lado las penurias cotidianas. Podemos hablar incluso de una fiesta popular entre la Navidad y la Epifanía, que tenía una duración de uno o más días, llamada "Fiesta de los locos" o "*Festa Fautuorum*"³¹, venía a coincidir con nuestra celebración de Nochevieja.

Nos parecen muy significativas, nuevamente, las palabras de Erasmo de Rotterdam en las que la locura pasaría a ser ese barniz con el que matizar los aspectos más duros de la existencia, se concibe como sinónimo de libertad y es así que se despoja en este periodo de sus connotaciones negativas:

De hecho, ninguna sociedad, ninguna atadura en la vida podría ser agradable o duradera sin mí, ni un pueblo podría ser agradable o duradero sin mí, ni un pueblo podría soportar por mucho tiempo su príncipe, ni un amo su sirviente, ni una sirviente su ama, ni un maestro su discípulo, ni un amigo al amigo, ni una mujer al marido, ni un arrendador al arrendado, ni un compañero al compañero, ni un huésped a su huésped, si no se engañaran recíprocamente, si no se adulasen, si no cerrasen prudentemente un ojo, si no se adulasen con las mieles de la locura. Ciertamente todas estas cosas os parecerían de una enormidad que no las sentiríais nunca bellas³².

En la obra de El Bosco tanto la representación del pecado como de la locura humana juegan un papel importante en su arte, pero sólo podemos comprender su

significado, si entendemos cómo en el Medievo tienen un gran peso estas ideas en relación al Juicio Universal³³, tema que también será representado por el pintor. Para el artista el pecado y la locura eran, en general, las condiciones de la existencia humana y las responsables del destino natural del hombre hacia el Infierno. Esta concepción tan pesimista de la naturaleza humana será desarrollada por el Bosco en dos de sus obras más representativas: El Carro de Heno y el Jardín de las Delicias³⁴. En esta última recreará un falso paraíso en el que su efímera belleza conduce a la humanidad a la ruina tal y como se reflejaba en la literatura medieval³⁵.

Hay otras dos obras del pintor flamenco que protagonizan por excelencia la representación de la locura; ambas ironizan sobre los estados mentales como instrumento de crítica, nos referimos a: La Barca de los Locos y La Extracción de la Piedra de la Locura.

En La Barca de los Locos, la locura lleva a la deriva a los personajes que integran tan peculiar embarcación (ilustración 5) sin mayor preocupación que la celebración del periplo. “Esta es la sabiduría fecunda que la locura introduce en el círculo de los alegres naufrados del vasto mundo”³⁶. Este tema contaba con un antecedente literario, la obra de Sebastian Brant “*Das Narrenschiff*” (La Nave de los Locos) publicada por primera vez en Basilea en 1494 (ilustración 6). En forma de poema, narra el viaje de estos personajes inmersos en la locura que deciden partir a *Narragoniem* o el “País de los locos” terminando por naufragar y ahogándose miserablemente antes de conseguir su objetivo. Esta obra es el punto de partida de un nuevo género literario, la literatura de locos, *Narrenliteratur*, que tendrá continuidad prácticamente hasta el siglo XVIII. Recogemos a continuación un fragmento de esta obra:

Cualquiera viene informado sobre lo que ellos son
se mira por bien en el espejo de los locos
si uno bien se refleja, toma por verdad
lo que no debe tenerse por sabiduría,
presumir de sí mismo sin tener:
no existe de hecho ninguno al que no falte algo
o que pueda decir sinceramente
que es sabio y no un loco.³⁷



6. Nave de los locos

Son muchos los elementos referidos al cuadro que nos llevan a la interpretación de sátira social. Algunos expertos han visto una crítica a la “nave de la Iglesia”, que viajaba hacia su salvación y que en este caso en vez de coronarse con una cruz, como era habitual en estas representaciones, lo hace con una cucaña³⁸. Ha sido una obra sometida a profundos análisis iconográficos pero, sin alejarnos de nuestro discurso inicial, queremos destacar el uso de la representación de la locura como dardo arrojado en contra de la moral católica imperante, como representación personificada de los peligros que acechan a la humanidad y que desde esta “distracción mental” se viven con despreocupación, nos referimos a la tríada: mundo, carne, demonio, en la que se centraban los temores medievales. “Mi barca está sin timón y navega con el viento que sopla hacia los confines de la región de la muerte”³⁹.

Otra obra muy interesante del pintor es: La Extracción de la Piedra de la Locura (ilustración 7). La trepanación del cráneo como método de cura en las enfermedades mentales era una técnica usada desde la prehistoria que debía propiciar la salida de los “vapores” nocivos que creaban el desequilibrio psíquico⁴⁰. En la pintura de El Bosco el paciente adopta la típica postura característica del maníaco o poseído, con el busto encorvado, que ya aparecía en los ritos dionisiacos y que se extenderá hasta los tratamientos del siglo XIX. La inscripción

en letras góticas dice: “*Maestro, extrae la piedra, mi nombre es Lubbert Das*”⁴¹.



7. Extracción de la piedra de la locura. El Bosco.

Pulsar en la imagen para ampliar

En holandés “tener una piedra en la cabeza” quería decir “estar loco”, pero en este caso la representación nos hace plantearnos: ¿quién es más loco de todos los personajes que aparecen? ¿el médico que lleva un embudo en la cabeza? ¿la monja que asiste con indiferencia? ¿o el fraile que arenga de forma desmedida? De nuevo el tema de la locura es usado como vehículo para la sátira social.

Otros ejemplos pictóricos que representan el tema son: el grabado El Cirujano de Luca de Leida o la pintura del mismo título de Jan Sanders Van Hemessen, ambas también del siglo XVI⁴².

Hemos visto cómo el tema lúdico prevalece como canal emisor de los desequilibrios mentales. De entre todas estas representaciones queremos destacar la visión del pintor flamenco, Bruegel El Viejo, uno de los elegidos para exaltar este binomio, que realizará El Combate entre el Carnaval y la Cuaresma (ilustración 8).



8. Combate entre el Carnaval y la Cuaresma. Bruegel El Viejo.

En este cuadro podemos ver cómo aparecen toda una serie de personajes no comunes, por sus características físicas, por su vestimenta, por su modo de obrar, la representación de la locura es expresiva y se hace partícipe de estos rostros desencajados, que se refugian bajo máscaras y cuyo comportamiento es totalmente irracional. De entre las variadas interpretaciones a las que ha sido sometida la obra, la más asentada es aquella que la considera una sátira clerical y política, una representación del combate entre Lutero y la Iglesia Católica, o aquella otra que considera la visión de la pintura como una metáfora de la locura humana en general⁴³.

En nuestro análisis plástico no podíamos olvidar la génesis de una iconografía que tendrá gran trascendencia en la consolidación de un modelo estético para la locura. Nos referimos a la carta del Tarot: el loco⁴⁴, número

veintidós de los arcanos mayores y de significado vacío, hecho que no es circunstancial ya que la etimología del término latino “*follis-is*”, literalmente quiere decir “saco lleno de aire, fuelle, balón, vaina” y por derivación “cabeza vacía”. En una de las primeras barajas conocidas, la llamada Visconti-Sforza, creada en Italia en el último tercio del siglo XV, aparece en esta carta un hombre hirsuto con una maza en la mano, vestido con jirones y con siete plumas en la cabeza, que aluden a su ligereza mental. Con las mismas características había representado Giotto a la Locura un siglo antes en la Capilla de los Scrovegni en Padua, lo que nos confirma la tradición formal de esta alegoría que tiene continuidad en dicha baraja⁴⁵.

En esta representación podemos ver determinadas características formales que pueden ser asociadas estéticamente a la locura; el tema del desaliño que tiene su origen en “*akedia*” o “*acedia*” eremítica y que se caracteriza por la indiferencia o falta de cuidado hacia cualquier cosa⁴⁶. En esta línea cabe destacar a los filósofos y bufones pintados por Velázquez y sobradamente conocidos, que nos hablan de la marginalidad y aislamiento al que se sometía a las personas “diferentes”.

La extraña dolencia del alma: la Melancolía

Hemos visto como la locura se reviste de un complejo entramado semántico por el que, más allá de la visión de la propia enfermedad, se asociará a lo meramente irracional. La locura, siguiendo la dicotomía platónica, adoptaría múltiples personalidades dependiendo de la persona que la posea, por ejemplo, en el caso de los artistas del Renacimiento, sobre todo, será la melancolía la depositaria de estas pulsiones vitales ocultas de la mente humana.

La melancolía se redefinirá en este periodo, comprendido entre 1480 y 1630, en el que son máximos representantes el famoso grabado de Durero y la obra del clérigo y escritor Robert Burton, “*Anatomía de la melancolía*”, publicada en 1621.

La melancolía es el sentimiento acostumbrado de nuestra imperfección. Es

opuesta a la alegría que nace de la satisfacción del alma y de los órganos; es la mayoría de las veces el efecto de la debilidad del alma y de los órganos. Todo ello sumado a la certeza de la existencia de la perfección, que no se encuentra ni en uno mismo, ni en los otros, ni en los placeres, ni en la naturaleza (...)⁴⁷

Ya recogimos el testimonio de Hipócrates que en su teoría médica de los cuatro humores establecía la melancolía como uno de los cuatro temperamentos. Esta teoría será punto de partida, al que sucede la teoría neoplatónica entre otras. Ficino distinguirá dos tipos de Melancolía: La *melancolía candid bilis (blanca)* que causará brillantez y la *melancolía atra bilis (negra)* que causa las manías⁴⁸.

Agrippa von Nettersheims en su obra *De occulta Philosophia* (que comenzó a circular en manuscrito hacia 1510 y que no sería publicada hasta 1531) distingue tres tipos de melancolía: *melancolía imaginativa*, propia de artistas, arquitectos y artesanos, *melancolía rationalis*, característica de la medicina y las ciencias naturales, y por último la *melancolía mentalis*, para la teología y los secretos divinos⁴⁹. Timothy Bright en su *Treatise of Melancholy*, obra también del XVI define las características físicas de la melancolía que convierten a las personas en taciturnas y solitarias⁵⁰.

Su representación plástica más característica, como hemos dicho, es el grabado de Alberto Durero: La Melancolía (ilustración 9), pero si analizamos su obra gráfica podemos adscribir otro de sus grabados a las categorías referidas. Así lo comenta Erwin Panofsky por ejemplo, La Melancolía pertenecería a la primera categoría de Ficino y de Von Nettersheims, mientras que el grabado El Hombre Desesperado⁵¹ (ilustración 10) pertenecería a la segunda categoría especificada por Ficino.

Nos llama mucho la atención cómo en esta categorización siempre hay una vertiente que legitima la adscripción del artista a la aflicción desde un punto de vista positivo. Son aspectos que legan estos conceptos a la Historia del Arte y que llegan a nuestros días, como veremos luego. En un tratado escrito en 1585, Romano Alberti codificaba el derecho del artista a formar parte de la tribu melancólica⁵², pero sin duda será la personalidad de un artista como Miguel Ángel

la que personifica las características asignadas a la dolencia, y así sería representado en la Escuela de Atenas de Rafael. El artista usaba la palabra locura para definir un estado de ánimo y hacer referencia muy a menudo a sus obsesiones anticonformistas basándose en la teoría platónica⁵³.



9. La melancolía. Durero.



10. El hombre desesperado. Durero.

La representación plástica de la melancolía “artística” será alegórica bajo un personaje alado, encarnado en la mayoría de los casos por una mujer, en estado reflexivo que apoya su cabeza en uno de los brazos como señal de introspección, y que se rodea de una serie de atributos que van variando, aumentando o disminuyendo, dependiendo del periodo de realización, pero que plásticamente no deja entrever los síntomas a los que estamos habituados y que sí se representan para las categorías de la melancolía no artísticas, como hemos visto en El Hombre Desesperado de Durero.

De este primer tipo haremos un repaso cronológico de sus principales representaciones artísticas ya que ha sido un tema muy reiterado en la Historia del Arte:

- Relieve conocido como “Atenea Melancólica”, del Museo de la Acrópolis

(Atenas).

- La Melancolía de Lucas Cranach El Viejo, del Statens Museum (Copenhague).
- Alegoría de la Melancolía de Domenico Fetti, Galleria Pallatina del Palacio Pitti (Florencia).
- Mujer joven en un sillón de Edgar Degas de la Phillips Collection (Washington)
- El chico del chaleco rojo apoyado sobre un codo de Paul Cezanne en la Fundación E.G. Buchrle (Zurich).
- Chico con calavera, de Paul Cezanne., en la Barnes Foundation (Merino, Pennsylvania).
- Melancolía de Giorgio di Chirico, Estorick Collection (Londres)⁵⁴.

El sueño de la razón produce monstruos

*Nosotros somos de la misma sustancia de la que están hechos los sueños y
nuestra vida está rodeada por un sueño.*
Shakespeare

A partir del siglo XVIII la percepción plástica de la locura cambiará y ésta se materializará en los sitios concretos de reclusión, para así poner la base de su legitimación como enfermedad en el siglo XIX. La Ilustración representará un cambio ideológico y de la lucha entre el bien y el mal se pasará a la lucha entre la razón y la locura⁵⁵.

Una obra que nos parece muy evocadora del momento es el grabado de Goya El sueño de la razón produce monstruos (ilustración 11), forma parte de la colección titulada Caprichos, que fue publicada en enero de 1799. Se acompaña de la siguiente frase: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida a ella es la madre de las Artes y origen de sus maravillas”⁵⁶.

La situación que atravesaba la sociedad de la época y el propio pintor le hace crear esta imagen en la que los especialistas ven una crítica a la incultura, a la supersticiones, pero que desde un punto de vista meramente ideológico puede

ponerse en relación con la licencia que se concede al artista para traspasar la frontera de la *psíque* en el proceso creativo y que no deja de alimentar la figura del genio loco: “Genio y locura se tocan en cercanía” (Diderot).



11. La fantasía... De la serie Caprichos. Goya

Pero este grabado no será el único contacto del artista con la locura, metáfora de los aspectos oscuros e inciertos del periodo histórico, ya que será protagonista de alguna de sus obras como: La Casa de los Locos (ilustración 12) que nos sobrecoge por su veracidad y crudeza, y muy en la tradición del XIX algunos retratos de enfermos (por desgracia, en paradero desconocido)⁵⁷.



12. Casa de los locos. Goya.

El retrato del paciente será una temática novedosa de la época, en la que el pintor desea capturar la psicología de su personaje; así lo haría Géricault, unas décadas más tarde con sus diez retratos de las monomanías, protagonizados por enfermos psiquiátricos (en la ilustración 13: mujer ludópata)⁵⁸: la obra asumirá valor documental.



13. Mujer ludópata. Géricault.

Se ha abandonado la idea de la locura como posesión diabólica de la antigüedad o el medioevo; asume el carácter misterioso que le concede el Romanticismo, la enfermedad se cubre de un halo de misticismo en el que lo onírico y lo sublime maquillan los desequilibrios psíquicos. Son muy reveladoras al respecto la obra gráfica de William Blake y la labor pictórica de Füssli que ejemplifican la atmósfera de lo inesperado, el temor a lo desconocido, las criaturas sobrenaturales y las pesadillas.

.....El grito

Nunca ví una época más devastada por la desesperación, por el horror de la muerte. Nunca un silencio tan sepulcral ha reinado en el mundo. Nunca el hombre ha sido tan pequeño. Nunca ha estado tan inquieto. Nunca la alegría ha estado tan ausente ni la libertad tan muerta. Y gritar la desesperación: el hombre pide gritando su alma, un solo grito de angustia sale de nuestro tiempo.

Aunque el arte grita en lo ténébre, pide auxilio, invoca el espíritu: es el expresionismo.⁵⁹

Hermann Bahr

Estamos en el umbral de la modernidad, la locura tiene consideración médica, tiene un tratamiento clínico, la Historia del Arte la refleja como una enfermedad del alma, de los estados carenciales, del crear atormentado. La locura se camufla en la angustia de la creación, pues como ya decía Cosme El Viejo, “cada pintor se pinta a sí mismo” y será ahora cuando Van Gogh (ilustración 14), Schiele o Münch, mediante el autorretrato busquen la catarsis.



14. Autorretrato. Van Gogh

El siglo XX ha sido sin duda el periodo más documentado, estudiado y observado⁶⁰. La locura, la enfermedad mental sigue produciendo ese efecto turbador para aquellos que con ojos escépticos se adentran en su representación plástica, no podemos negar que serán las propias vidas de los artistas, más que su obra, las que generen esta expectación póstuma y la incompreensión para los coetáneos.

Vamos a analizar un par de testimonios como ejemplos de una corriente global que podría protagonizar por sí misma todo el estudio. En primer lugar, el autorretrato de Schiele (ilustración 15), uno de los muchos que realizará, pero en el que podemos ver cómo el cuerpo se hace partícipe del propio desequilibrio, la posición de los dedos y de las manos, constante en su plástica, la ausencia de fondo que arroje a la figura que se encuentra perdida, circundada de una atmósfera imaginaria⁶¹.



15. Autorretrato. Schiele.

Freud, Wittgenstein, Kraus, Loos, Kokoschka, Schiele explorarán en ámbitos diversos la fragilidad del lenguaje y los oscuros sedimentos que habitan en la psique⁶². Es en este momento cuando la angustia vital sustituirá a la melancolía.

Hemos decidido concluir con una obra de la que el autor realizó más de cincuenta versiones y que nos parece muy significativa como expresión no de la locura sino del tratamiento que recibe por parte de la sociedad. Nos referimos a “El Grito” de Munch (ilustración 16). La propia biografía del autor fue un grito mudo ante la enfermedad, la locura y la muerte que comparten sus horas con las del pintor.



16. El grito. Munch.

Algunas de las muchas interpretaciones que se han realizado de la obra nos hablan de ella como: el manifiesto de la inseguridad ontológica, que acelera el

ansia del individuo, perdido el control de lo que le rodea (se siente incontrolable incluso la propia realidad interior). Representa el ansia, la enfermedad moderna, se convierte en el generador y el tema prioritario en la literatura y el arte⁶³. Pero de entre todas ellas acudimos a la propia opinión del autor, que pintó el más trágico de los autorretratos realizados y escribe con lápiz entre las nubes rosas de la versión conservada en la Nasjonalgalleriet de Oslo: “Podía ser pintado sólo por un loco”.....

* * * *

A lo largo de este estudio hemos visto cómo Arte y locura se relacionan creando una vinculación que parte de la propia aceptación plástica. Son muchos los artistas que de forma deliberada han elegido plasmar la locura como vehículo de búsqueda, de sus propias pulsiones vitales o de una mayor ansia de veracidad del mundo que les rodeaba.

Frente a otras materias, el Arte otorga a la locura una doble visión, basada en la dualidad platónica, que otorga valores positivos o negativos dependiendo si se analiza el tema de la locura creativa, que en cierto modo no es considerada como enfermedad sino que forma parte innata de la condición artística o la locura clínica en la que su representación artística se torna menos amable. Ésta sería la clave para entender la indisoluble vinculación de ambas a lo largo de la Historia.

NOTAS

1. "Tantos son los artistas que han encontrado en su vida la enfermedad mental, muchos de ellos permanecerán desconocidos, de todos se puede decir que su creación artística es fruto de una trayectoria difícil, vivida a menudo entre la soledad, la indiferencia y la marginación, fruto no obstante de la imaginación y la creatividad de una humanidad anormal y atormentada, que ha buscado a través del arte dar voz al propio sufrimiento". Alessandrini, M.: *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*. Roma: Edizioni Magi, 2002. [Traducción de la autora]

2. Alessandrini, M.: *Ibidem*. P.11. [T. de la a.]

3. Hoy día si buscamos el término **locura** en DRAE, encontramos una serie de acepciones que no están relacionadas con la enfermedad mental y que son depositarias de la tradición semántica de siglos pasados: **1.** f. Privación del juicio o del uso de la razón. **2.** f. Acción inconsiderada o gran desacierto. **3.** f. Acción que, por su carácter anómalo, causa sorpresa. **4.** f. Exaltación del ánimo o de los ánimos, producida por algún afecto u otro incentivo. **con** ~. **1.** loc. adv. Muchísimo, extremadamente. **de** ~. **1.** loc. adj. Extraordinario, fuera de lo común.

4. Wittkower, R. y Wittkower, M.: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Torino: Einaudi, 1996. P.112

5. Fue publicada por primera vez en Paris, en junio de 1511 e inmediatamente reeditada en Basilea en agosto del mismo año. En pocos meses se sucedieron las reediciones (sólo en Francia serían cinco). El texto definitivo, bajo la dirección de Erasmo, con comentario de Gerardo Listrio, se publicará en Basilea por el editor Froben entre 1514 y 1515.

6. Rotterdam de, E.: *Elogio della follia*. Roma: Newton, 1995. P.12. [T. de la a.]

7. *Ibidem*. P.43. [T. de la a.]

8. *Ibidem*. Pp.85-87. [T. de la a.]

9. Es un concepto recurrente que podemos ver no sólo en el arte sino también en la literatura. Recordemos como en la obra de Pirandello, *Enrique IV* se refleja así:

Porque encontrarse delante de un loco ¿sabéis qué significa? ¡Encontrarse delante de uno que os sacude de los fundamentos sobre todo que habéis construido en vos, en torno a vos, la lógica, la lógica de todas vuestras construcciones! ¡Construyen sin lógica, afortunados ellos, los locos! ¡O con su lógica que vuela ligera como una pluma! ¡Volubles!

¡Volubles! ¡Hoy así y mañana quién sabe como! Vos decís: "esto no puede ser" y para ellos puede ser todo. Pero vos decís que no es verdad. ¿Y por qué? Porque no os parece verdadero, a ti, a ti y a cien mil otros. Haría falta ver por el contrario qué os parece verdadero a estos cien mil que no son llamados locos. Yo que cuando niño, me parecía bella la luna en mi locura, y ¡cuantas cosas me parecían ciertas! Y creía en todas ellas, y en lo que me decían los otros, y era afortunado...

10. AA.VV.: *La follia nell'arte. Mostra dei bozzetti scenografici degli allievi del Dipartimento di Scenografia*. Roma: Comune di Frasso Sabino, Academia di Belle Arti di Roma. 1998. [T. de la a.]

11. El cuerpo humano estaría compuesto por cuatro humores, o sustancias fluidas: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. La salud depende del equilibrio de estas sustancias, mientras que el exceso de una o de otra produce la enfermedad (...) la mayoría de la sangre genera los tipos sanguíneos, de la flema los tipos flemáticos, de la bilis amarilla los coléricos y de la bilis negra los melancólicos. Wittkower, R. y Wittkower, M.: *Op.cit.* P. 116.

12. *Ibidem*. P. 115.

13. AA.VV.: *La follia nell'arte. Mostra dei bozzetti scenografici... Ibidem*.

14. Florencia (1389-1464)
15. Rotterdam de, E.: *Op. cit.* Pp. 33-35
16. Alessandrini, Marco: *Op. cit.* Pp. 19-21
17. Kerenyi, K.: *Dioniso, archetipo della vita indistruttibile*. Milano: Adelphi Edizioni, 1992. P.69.
18. *Ibidem.* P. 135.
19. Las Bacanales, en la Península Itálica, fiestas o ceremonias orgiásticas del culto a Dionisos, se extenderían desde la Magna Grecia a Etruria y de aquí a Roma, por su carácter licencioso fueron prohibidas por el Senado después del 186 a.C. Las representaciones de estas ceremonias o ritos afines no son muy comunes. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen I, pp. 956-957.
20. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen IV, pp. 1002-1013.
21. Becatti, G.: *L'Arte dell'età classica*. Firenze: Sansoni, 1999. Pp. 251-255.
22. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen IV, pp. 1002-1013.
23. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen III, pp. 67-71.
24. *Dizionario d'Antichità Classiche di Oxford*. Roma: Alba, Edizione Paoline, 1963.
25. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen III, pp. 67-71.
26. Cardete del Olmo, M.C.: "Un caso específico de Teolepsia: La Panolepsia". En: *Arys. Antigüedad, religiones y sociedad* (En prensa)
27. Alessandrini, M.: *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*. Roma: Edizioni Magi, 2002. Pp. 168-169.
28. *Ibidem.* P. 23.
29. *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1966. Volumen III, pp. 982-986.
30. La idea de enantiodromía tiene su origen en Heráclito y será retomada entre otros por Jung. Alessandrini, M.: *Op. cit.* p.73.
31. *Ibidem.* P. 87. [T. de la a.]
32. Se conserva un grabado de Pieter Bruegel, El Viejo, en el Museo Británico de Londres de esta temática.
33. Alessandrini, M.: *Op. Cit.* Pp. 55-56.
34. Rotterdam de E.: *Op. Cit.* P. 55. [T. de la a.]
35. Bosing, W.: Bosch. *Tutti i dipinti*. Germany: Taschen, 2001. P. 33
36. *Ibidem.* P. 45
37. *Ibidem.* P. 56
38. Rotterdam de, E.: *Op. cit.* P. 9. [T. de la a.]
39. Alessandrini, M.: *Op. cit.* P. 43. [T. de la a.]
40. Bosing, W.: *Op. cit.* P. 28
41. Kafka. En: Centini, M.: *Bosch, una vita tra I simboli*. Firenze: Edizione Polistampa, 2003. P. 143

42. Alessandrini, M.: *Op.cit.* Pp. 102-105.
43. Bosing, W.: *Op.cit.* Pp. 48-49.
44. Alessandrini, M.: *Op.cit.* Pp. 102-105.
45. Wied, A.: *Bruegel, il Carnevale e la Quaresima*. Milano: Electa, 1996. P. 9.
46. Tarot que no deja de ser fruto del neoplatonismo, con la representación de las cincuenta imágenes alegóricas como una transposición de los estados del alma. Alessandrini, M.: *Op.cit.* P. 109
47. *Ibidem.* Pp. 107-110.
48. *Ibidem.* P. 137.
49. Diderot, M.: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des métiers / par une Société de gens de lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot ... et quant a la Partie Mathématique, par M. D'Alembert...* Paris: chez Briasson, chez David, chez Le Breton, chez Durand, 1755.
50. Strauss W.L.: *The complete engravings, etchings & drypaints of Albrecht Dürer*. New York: Dover Publications, 1973. Pp. 166-169
51. *Ibidem.* Pp. 166-169.
52. Wittkower, R. y Wittkower, M.: *Op.cit.* P. 120.
53. Strauss W.L.: *Op.cit.* Pp. 170-171.
54. Wittkower, R. y Wittkower, M.: *Op.cit.* P. 119
55. *Ibidem.* P. 119.
56. Alessandrini, M.: *Op.cit.* Pp. 145-158.
57. Reyero, C.: *La belleza imperfecta: discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid: Siruela, 2005. P. 80.
58. Rapelli, P.: *Goya, un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Milán: Electa, 1997.
59. Reyero, C.: *Op.cit.* P. 204
60. Alessandrini, M.: *Op.cit.* P. 119.
61. Stefano di, E.: *Schiele*. Firenze: Giunti, 1992. P. 7. Trad. de la autora.
62. Cabe destacar el estudio realizado por Karl Jaspers: *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001.
63. Alessandrini, M.: *Op.cit.* Pp. 60-61.
64. Stefano di, E.: *Op.cit.* P. 6
65. Stefano di, E.: *Münch.* Firenze: Giunti, 1994. P. 6 y p. 28.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *La follia nell'arte. Mostra dei bozzetti scenografici degli allievi del Dipartimento di Scenografia*. Roma: Comune di Frasso Sabino, Academia di Belle Arti di Roma. 1998.
- Alessandrini, M.: *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*. Roma: Edizioni Magi, 2002.
- Barcia Caballero, J.: *La locura en el arte: Conferencia...* Publicación: Santiago: Tip. de El Eco de Santiago, 1918.
- Barcía Salorio, D. y Ayuso Arroyo, P.P.: *El arte de la locura*. Madrid: International Marketing & Communication, 1995.
- Becatti, G.: *L'Arte dell'età classica*. Firenze: Sansoni, 1999.
- Bosing, W.: *Bosch. Tutti i dipinti*. Germany: Taschen, 2001.
- Brenot, P.: *El genio y la locura*. Barcelona: Suma de Letras, 2000
- Cardete del Olmo, M.C.: "Un caso específico de Teolepsia: La Panolepsia". En: *Arys. Antigüedad, religiones y sociedad* (En prensa).
- Centini, M.: *Bosch, una vita tra I simboli*. Firenze: Edizione Polistampa, 2003.
- Detienne, M.: *Dioniso e la pantera profumata*. Roma: Laterza, 1983.
- *Dizionario d'Antichità Classiche di Oxford*. Roma: Alba, Edizione Paoline, 1963.
- *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*. Roma: Istituto

Poligrafico dello Stato, 1966.

- Jaspers, K.: *Genio artístico y locura: Strindberg y Van Gogh*. Barcelona: El Acantilado, 2001.
- Jaspers, K.: *Genio e follia. Strindberg e Van Gogh*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2001.
- Kerenyi, K.: *Dioniso, archetipo della vita indistruttibile*. Milano: Adelphi Edizioni, 1992.
- Lafuente Ferrari, E.: *Goya. Incisione e litografie. Opera completa*. Milano: Antonio Vallardi Editore.
- O'Shanahan, R.: *Ensayos sobre locura, arte e historia y otras meditaciones*. Las Palmas : Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1991
- Rapelli, P.: *Goya, un genio irónico en el umbral de la pintura moderna*. Milán: Electa, 1997.
- Reyero, C.: *La belleza imperfecta: discapacitados en la vigilia del arte moderno*. Madrid: Siruela, 2005.
- Rotterdam de, E.: *Elogio della follia*. Roma: Newton, 1995.
- Salas de X.: *Goya*. Milano: Mondadori, 1978.
- Stefano di, E.: *Schiele*. Firenze: Giunti, 1992.
- Stefano di, E.: *Münch*. Firenze: Giunti, 1994.
- Strauss W.L.: *The complete engravings, etchings & drypaints of Albrecht*

Dürer. New York: Dover Publications, 1973.

- Vinchon, J., González Anselmo, A.: *El arte y la locura*. Madrid: Lib. y Casa Edit. Hernando, 1926
- Wied, A.: *Bruegel, il Carnevale e la Quaresima*. Milano: Electa, 1996.
- Wittkower, R. y Wittkower, M.: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*. Torino: Einaudi, 1996.
- Wittkower, R. Y Wittkower, M.: *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1995.