

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

# LOS OBJETOS MELANCÓLICOS

## DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. JESÚS CONDE AYALA

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

## CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE DERECHO  
EL DÍA VEINTITRÉS DE OCTUBRE



GRANADA

MMVIII

DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. JESÚS CONDE AYALA



LOS OBJETOS  
MELANCÓLICOS



Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**A**NTE TODO QUISIERA manifestar mi más profundo agradecimiento a esta Real Academia y de una manera especial a los Académicos Don Ignacio Henares Cuéllar, Don Antonio Pérez Pineda y Don Miguel Viribay Abad por haber depositado su confianza en mis méritos y mi persona al proponerme ante esta docta Institución como candidato para la Medalla nº 12, en la vacante de la Sección de Pintura, y a todos los presentes por acompañarme en este día, uno de los más importantes de mi vida profesional.

Así, en este momento, rindo honores al Académico del que tengo el placer de recoger el testigo, el recordado y admirado Don Manuel López Vázquez, un gran hombre al que tuve la suerte de conocer nada más llegar a esta ciudad, allá por el año 1977. El azar me llevó a alquilar un estudio en un viejo palacio de la Cuesta de Santa Inés, con la graciosa curiosidad de tener como vecinos al hoy dramaturgo y periodista Alejandro Víctor García, al famoso taller de los hermanos Ladrón de Guevara y el hermoso Carmen de Don Manuel, en

el que un día de otoño, por mediación de Don Joaquín, párroco de Santa Ana y gran enamorado del arte y de Granada, pude tener acceso al hermoso estudio del pintor. Esta relación sobrevivió a través de los años, y se fue nutriendo de conversaciones esporádicas, mientras daba sus habituales paseos por la ciudad.

Este acto está cargado de responsabilidad para mí, pues es mi intención continuar con la labor ejercida en el seno de esta noble Institución, que representa uno de los hitos y valores más importantes de la cultura occidental, digna heredera de la Ilustración del espíritu que surgió en las Reales Academias, instituciones que irrumpieron democráticamente, abiertas al conocimiento, al intelecto, a las ciencias y a las artes, y que por primera vez permitieron que las nuevas generaciones de artistas –fuera la que fuese su procedencia– desarrollaran en su seno todo lo que quisieran o pudieran aportar a la luz de una nueva sociedad que empezaba a izarse frente a un mundo pretérito, oscuro y amordazado. Y es esta Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias, ubicada en una ciudad donde la importancia de su patrimonio y su historia hace aún más necesario el cumplimiento en su labor de conservación, investigación y promoción de los valores e intenciones para la que fue fundada, admitiendo abierta y libremente la pluralidad de principios éticos, estéticos o sociales, y en la convicción de que el arte permite ampliar, orientar y a la vez desarrollar y enriquecer la conciencia del individuo, pues es el individuo el elemento primero y último de la obra de arte.

En este trabajo quiero emplear mi energía y mis conocimientos, y gracias a vuestro voto de confianza, y esperanzado a que el tiempo confirme mi esfuerzo, y me consideréis *primus inter pares*, unido a vuestros valores, para, juntos, dar respuestas y reparos en este “tiempo a destiempo que nos ha tocado vivir”, como decía el pintor Don José Hernández en el discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando de Madrid. Pero hoy, esta Academia, al igual que cualquier otra institución, está abocada a la adaptación a los nuevos

tiempos, y como el arte que ha de ser continuamente revisado y reajustado, puesto que los conceptos tienen simplemente un valor relativo y adecuado en un momento oportuno. “Todos los hechos valen por sí mismos y por lo tanto son dignos de ser descritos”, escribió James Joyce. Y es con este espíritu con el que las antiguas academias deben afrontar el presente.

Con motivo del ingreso en esta Casa, es tradición demandar a los artistas plásticos una obra que amplíe la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, que es hoy un *corpus* de los más interesantes de pintura y escultura de esta ciudad. Y para satisfacer esta solicitud tengo el placer de aportar este cuadro, que espero que me represente y me sobreviva, el cual quiero que sea mi memoria y testamento en esta docta Casa. El tiempo me ha hecho comprender que estamos condenados a parecernos a nuestra propia obra, por lo que he elegido un tema que encarne –en forma y concepto– mis propias convicciones ante el mundo artístico, intentando abarcar con ella un mundo comprometido entre las realidades y las quimeras; entre la solidez de la piedra y los metales, y lo sutil del espacio; entre lo opaco y hermético de paramentos, y el umbral que desemboca más allá de los límites permitidos por la lógica.

He elegido un motivo reflexionado en otras obras y series realizadas sobre la Catedral de Granada. Siempre me impresionaron las grandes catedrales; son como enormes bibliotecas o pinacotecas metódicas y funcionales, construidas más allá de un solo momento, activas y siempre inconclusas, con sus cambios religiosos y políticos. Dicha condición las convierte en humanas y complejas a pesar del motivo de su origen. No significa esto que reniegue de lo estático y permanente, pues bien saben los que conocen mi obra que dicho concepto también lo plasmo y lo asiento, admitiendo lo imperecedero e inmutable en la quietud de la función para la que fue creada, como límite y tránsito hacia otra extensión desconocida.

Nuestra Catedral, una nueva idea sobre el hombre y el renacimiento, enfrentada a una cultura en decadencia y agotada, que hasta hace poco resplandecía como dominante, propicia que se reconvierta la urbe para presentarla como el punto axial de un proyecto común, implantando la “metrópolis cristiana”. Esa montaña mágica que desarrolló en su arranque Diego de Siloé, quien trazó la puerta en la que al traspasar su umbral habríamos de encontrar la redención en la Fe y la Justicia: “La Puerta del Perdón de los Pecados”, catecismo en piedra de las pautas sociales y morales que regirán en el Hombre Nuevo. Y con esta declaración pintada, con este cuadro, dejo mi modesta contribución a esta Real Academia.

También es cierto que este cuadro es mi discurso, pues constituye mi soporte natural por donde discurren mis horas y mis días: el oficio de la pintura, muy alejado, a mi pesar, de la escritura. Siento envidia de los grandes pintores que utilizan la pluma con la misma maestría y seguridad con la que plasman sus conceptos plásticos en la tela. Paul Klee, Solana, los maravillosos diarios de Salvador Dalí, Antoni Tàpies, y cómo no, el *Velázquez pájaro solitario* de Ramón Gaya, entre otros tantos artistas asiduos de las letras y la palabra; o aquellos hombres de letras que con osadía acertaron en la aproximación del mundo plástico, como los cuadros de Strimberg, los grabados de Blake, las tintas de Victor Hugo, y el comprometido y terrible Castelao. Pero es condición de este acto de ingreso, y devoción al mismo, que verbalice los sentimientos y los conceptos que nos arroban y mantienen el celo encendido de la pintura.

Por ello he pensado utilizar este discurso para hacer una pausa y reflexionar sobre mi obra y, por lo tanto, en mí mismo, intentando que las deliberaciones y los sentimientos sueltos y deshilvanados confluyan en un cauce único –pese a resultar laberíntico– que discurra por algunas de las obsesiones que son la piedra angular de mi posición como artista.

La dificultad de resumir en un tema, en un discurso o en un pequeño tratado los sentimientos que conforman la vida de un pintor deja siempre entrever la idea de poder manifestar, más adelante y de una manera más concisa, a la vez que segura, las claves que sustentan el trabajo de una vida. Pero cuando intento revisar la trayectoria que me ha traído hasta aquí, siempre vislumbro dos elementos inseparables en casi toda mi obra plástica: la memoria y la necesidad del arte. Decía Tarkorsky: “La gente hace arte porque la vida no es perfecta”, o P. Auster, quien resumía todo su pensamiento en una pequeña frase: “El mundo no es satisfactorio”.

Los artistas son personas heridas, y por ello “el arte se elabora sin códigos establecidos, sin lenguaje común, conforme a la lógica del tiempo, individual, narcisista y libre. De manera simultánea, el humor y la ironía se convierten en valores esenciales de un arte soberano que ya no debe respetar nada, y que, desde este momento, se abre al placer de la desviación”. Dicha aseveración extraordinaria fue proclamada por Marcel Duchamp. Hay una necesidad inmediata de buscar la salida en este siglo enmarañado, donde todo lo cubre una espesa niebla y, siguiendo los consejos de Verlaine, “no hay mejor escapatoria que seguir nuestros propios impulsos”.

Tal vez haga esta reflexión para comprender mi propia obra: las ideas que siempre me han representado y en las que me he visto reflejado. Cada uno de mis cuadros es un OBJETO MELANCÓLICO, y creo que mis viajes, mis lecturas, mi propia vida han girado en torno a la *melancolía*.

En el *Corpus Hippocraticum* aparece por primera vez el término *Melankhole*, o temperamento melancólico relacionado con la teoría de los cuatro humores (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra) por lo tanto, no es un estado psíquico de abatimiento, desánimo y tristeza, el que aqueja a personajes lentos o desesperados, sino más bien el resultado de la infección de la sangre por las bilis o las flemas bajo la nefasta influencia de la noche de Saturno y del

dios Kronos, males que se manifiestan en el desaliento, la falta de apetito, el insomnio y los accesos de ira, todas las alteraciones que provocan los efluvios anormales de la bilis.

Los griegos, desarrollaron sus teorías acerca de la *melancolía*, y llegaron a determinar que ésta era somática y desencadenaba un mal. En este intento de superar el equívoco hipocrático de la no disociación entre lo psíquico y lo corporal, Anteo de Capadocia trata por primera vez el fenómeno, tras comprender que los fenómenos neumáticos y somáticos están vinculados sorprendentemente con la melancolía y apunta al amor como único remedio de curación; remedio que viene a devolver a los melancólicos el interés por Eros, anima al hombre melancólico a esforzarse por entender y a forzar los estados de ánimo cotidianos, y a buscar el equilibrio entre lo psíquico y lo corporal.

Aristóteles en su obra *Problemata*, señala: “no sé la razón, pero todos los hombres de excepción, sean de la filosofía, sean de la ciencia política, sean de la poesía o de las artes, son manifiestamente melancólicos, algunos hasta el grado de padecer males por la bilis negra”. Así, sostiene que los melancólicos son seres originales, extraordinarios, alejados del común de los mortales, que poseen rasgos que los distingue. Sin embargo, se mantiene la tradición hipocrática que asocia cada humor a uno de los cuatro elementos, de las cuatro estaciones, a las cuatro edades del hombre, los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales y las cuatro fases del mundo. La *melancolía* se asociaba a la tierra, al frío, al otoño y al viento boreal.

En la Edad Media, continúa vigente la concepción aristotélica sobre la vinculación de la genialidad con la *melancolía*, y seguirá viendo al hombre como un ser sombrío, sujeto a la maléfica influencia de Saturno. Saturno era el planeta de los creadores, sus cometas eran fenómenos de maleficio, y su influencia terrible se posaba en el ánimo de los melancólicos, por lo que habían de protegerse con talismanes astrológicos.

Es en el Renacimiento donde la *melancolía* adquiere una fuerza más positiva y creadora. Romano Alberti, dice en el *Tratado de la Nobleza de la Pintura*: “Los pintores se vuelven melancólicos porque para imitar a los objetos tienen que mantener sus fantasmas en el intelecto, al objeto de poder expresarlos después”. Ahora, el melancólico no es sólo el hombre abismal, triste y loco; es además un hombre enigmático, juicioso, ordenador del caos, simbólico. El melancólico renacentista deja de ser un enfermo, para ser un extraordinario y sublime activista intelectual, y Saturno cobra influencia como astro poderoso, noble y divino.

Durero, en su más alta expresión, intelectualiza la *melancolía* y la asocia directamente con el arte, la impregna de abundantes elementos simbólicos y opuestos, como vista a través de un espejo. En un contexto frío, solitario, cerca del mar, con un perro dormido a los pies de una mujer que observa los objetos como si no supiera darle significado, desdeñando la agitación vacía del mundo, con alas y coronada por hojas de ranúnculos y lotos, se rodea de atributos como la geometría –síntesis de las artes liberales y propia de los aristócratas– de las artes mecánicas de los artesanos, que con objeto de combatir su estado de ánimo se sume en una inactividad en la que la inteligencia se paraliza por completo.

Con todo, la obra maestra sobre la *melancolía* es el ensayo médico, filosófico e histórico del inglés Robert Burton publicado en 1621 titulado *Anatomía de la Melancolía*. Es un grandiosa obra barroca, libro de libros, gigantesca antología de textos clásicos con trece mil citas de mil quinientos veintiocho autores, admirada por Borges y de la que Émile Cioran dijo ser “Una obra sencillamente indigesta, aunque poseedora del título más bello que se haya inventado para un libro”. Burton escribiría este libro como terapia para su propia *melancolía*.

Sin embargo, son los renacentistas los más geniales intérpretes de los símbolos medievales que caracterizaron el ensimismamiento melancólico. En la

pintura renacentista, las ruinas siguen estando muy vinculadas a los temas sacros tales como la Natividad, que en épocas medievales se interpretaba el establo como alegoría a la decadencia al mundo pagano y al triunfo del cristianismo; ahora con el Renacimiento se representan estas escenas en ruinas que hablan de templos antiguos.

Posteriormente, en el siglo XVIII encontramos la *Adoración del Niño* de Gandolfino de Roberto como ejemplo de ruinas expresadas como melancólicas visiones del pasado, y que los románticos retomarían tiempo después en una fiebre viajera, buscando y realzando las ruinas como expresión de lo sublime.

El Barroco abre la puerta a lo sórdido, a la fealdad, a lo raro y esotérico, a lo extraño como experiencia, a todas las realidades y aspectos de la existencia que habían quedado hasta entonces excluidas de lo hegemónico y excelso del Renacimiento, enfrentándose así a la condición absurda de que todo conduce a la muerte. La muerte que se representa en la oscura noche, en un tiempo medido con relojes, calendarios, llamas de cirios, clepsidras, relojes con horas de arena y, en todo, el Hombre como sujeto pasivo; pues nada se puede hacer, salvo creerse la misma muerte (mito de Don Juan o Don Miguel de Mañara) única referencia en el desorden de la vida espantosamente vacía, que busca la solución final en la medida que lo hacían los antiguos Griegos: “*Que no sobre la vida cuando ya hemos cumplido el cometido*”.

Este mundo retorcido y desgarrado como una cornucopia de belleza convulsa se desparrama en una serie de tumbas, cuadros, esculturas o grabados, plenos de *vanitas* y bodegones donde el exceso quiere redimir el miedo al vacío (*horror vacui*), trampantojos y escenografías que toman a los objetos de lo perdido para recuperarlos en retablos de angustias y nostalgias.

En *Las enfermedades del alma en la España del Siglo de oro* –siglo de la melancolía, de judíos, moros, místicos y cortesanos– Roger Bartra concluye que la cultura peninsular de este periodo es como: “un mar de frontera, una

enfermedad de pueblos desplazados, de emigrantes donde las saudades, ostracismos y destierros producen una *melancolía* asociada a la vida frágil, de gente que ha sufrido conversiones forzadas, progromos y desplazamientos, afrontando las consecuencias de las grandes reformas y mutaciones de los principios religiosos y morales”. Un mal que ataca a quienes han perdido algo, o a los que no han encontrado todavía a los que buscan, siendo, en este sentido, una dolencia que afecta tanto a los vencidos como a los conquistadores, a los que huyen como a los recién llegados. La *melancolía* podría desequilibrar a quienes traspasaban las fronteras prohibidas, invadían espacios transoceánicos y alimentaban con su huída los deseos más peligrosos.

La cumbre de la *melancolía* en el Siglo de Oro será *El Quijote*, creado con la bancarrota de Felipe II, de la Batalla de Lepanto y la cautividad de Argel, en el momento álgido de la poesía mística y la decadencia de las novelas de caballería en España. Cervantes, nos hace vivir la angustia de un mundo heroico. *El Quijote* suma la cólera y la *melancolía* impregnada de recuerdos, influencias y vivencias que le resultan imposible disociar de su profunda *melancolía*, la cual discurre por un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quería acordarse.

En este contexto, la poesía mística está impregnada de metáforas de la locura melancólica extraídas de la tradición literaria y médica. La expresión del éxtasis en San Juan de la Cruz o de la Santa de Ávila que se consumía en Amor Divino en la soledad de su celda y reclusión monacal, eran una *melancolía* sublime que le imprimían un gran dolor espiritual al sentirse atrapados en su presidio carnal, ese cuerpo que les ahogaba, como lastre para ceder completa y libremente al dichoso lugar de sus visiones celestiales.

William Shakespeare, contemporáneo de este siglo, elige también un contexto y un fondo histórico de épocas cerradas y confinadas para construir la subjetividad melancólica de sus personajes no menos trágicos: *Hamlet*, *Otelo*, o la soledad de *El Mercader de Venecia* ante su odio.

Es a través de esta época, el Barroco, cuando nos acercamos a la renovación artística que se produce en Europa a partir del Romanticismo, movimiento también nacido de la crisis y la resistencia con respecto a la Ilustración y el clasicismo dieciochesco.

Las nuevas escuelas, frecuentemente derivadas de modelos alemanes, crearon una serie de narrativas góticas que establecieron una iconografía, que hoy todavía nos es familiar a través del cine, la literatura, la pintura o el grabado, arquitecturas orgánicas, criptas, paisajes escarpados, castillos, vampiros, licántropos, bosques oscuros, vegetaciones y selvas que conducen a ruinas, que incitan a desiertos o a viajes remotos, exóticos países, como España e Italia en un principio; y más tarde la *melancolía* toma la dirección de Oriente, reflejo de un inconsciente convulso y errante; son poetas del cementerio, relatos de hospital.

Una xilografía del romántico alemán Gaspar David Friedrich, que se conoce como *Melancolía*, con un marcado contenido simbólico, representado por los árboles secos y las flores destinadas a morir tras su explosión de color y vida simboliza, como la tela de araña, la fragilidad del arte y su belleza. Ella es una joven sentada con un cuervo junto al precipicio, en otra, un muchacho dormido cerca de una tumba. Estas obras pertenecen a un cuaderno de estampas que este autor, junto a su hermano, realizaron en torno a paisajes melancólicos y desdichados, abrumados por la angustia de vivir, en contextos ruinosos, vestigios de la fuerza y fragilidad de la existencia.

El siglo XIX expresó su desagrado hacia la razón, el orden y el sentido común, redescubriendo la relación escatológica entre el terror y el éxtasis, además de una atracción hacia la muerte como recarga y complacencia en el dolor.

Julia Kristeva nos aporta una gótica definición de la melancolía; durante el periodo melancólico, la persona se hace la muerta, se convierte en un cadáver

viviente, no quiere nada, no piensa nada, no quiere vivir pero vive, y aunque no quiere morir se quiere la muerte misma. El melancólico se hace límite entre lo vivo y lo muerto, además es sutil, lúcido, puede ser muy culto, personajes como el Conde Drácula (Voivoda de Valaquia – 1456, hijo de Vlad Dracul). Combatió la amenaza turca con una dureza que le valió el nombre del Empalador, poseía una cuidada biblioteca con la que deslumbraba a sus invitados. La leyenda exageró su crueldad y a partir de ella Bram Stoker creó el personaje homónimo de Drácula o Nosferatu, el Vampiro, tan melancólico como puede ser también Victor Frankenstein (sabio admirador de Paracelso). La condesa sangrienta de Valentina Penrose, siempre deprimida, siempre entre la vida y la muerte, o lo que es igual, entre la visibilidad violenta y la invisibilidad pacífica.

En el ochocientos, la afición por el exceso desemboca en el decadentismo, cuyo padre espiritual Charles Baudelaire, y los poetas adscritos, como fueron A. Rimbaud, R. Maria Rilke, G. D'Annunzio –y otros que exploraron las regiones más extremas de la sensibilidad y el inconsciente– defendieron la evasión de la realidad cotidiana, celebrando la individualidad heroica y desdichada, aderezado de viajes a países lejanos con la explosión orientalista –el “Grand Tour”–, como Pierre Louys en *Bilitis*, o Pierre Loti, Joris Kart Huysmmams que en su novela *Au Rebut* nos hace una exhibición de su dolencia. Otros buscaron el corazón de las tinieblas, o como Arthur Gordon Pym encuentra la esfinge de hielo en el Ártico.

El artista moderno enfermo de melancolía tiene dos alternativas: una huida radical que produce una parálisis contemplativa, o bien una huida parcial que origina una fidelidad a las pequeñas cosas, origen del coleccionista contemporáneo, que se evade del tedio fabricando un pequeño mundo, un cosmos paralelo a la superficie de las cosas, desprovisto de sentido, donde lo importante es poner a salvo o rescatar del tiempo un hallazgo raro. Un melancólico como

Gustave Flaubert experimentaba una profunda y placentera relación con los objetos, dedicándole una devoción contemplativa y fiel mucho más que la que le dedicaba a sus propios semejantes, con los que no mantenía ningún vínculo de fidelidad. En las cartas a Louise Colet le revelaba: “[...] es la hora en que me quedo sólo y, mientras los demás duermen, abro el cajón donde guardo mis tesoros. Contemplo tus zapatillas, el pañuelo, tus cabellos, el retrato, releo tus cartas y aspiro tu perfume almizclado, ¡si supieras lo que siento!”. Cuanto más inertes son las cosas, más potente, auténtico e ingenioso puede ser el espíritu que las contempla. “Hoy me anunciaron que de aquí a quince días recibiré desde Esmirna unos cinturones de seda. Me he puesto muy contento, confieso esa debilidad, hay un montón de nimiedades como esas que son importantes para mí [...]”. Y es la búsqueda de objetos, de aromas, sabores, sensaciones e incluso los recuerdos de viajes lo que podría configurar un Museo de la Melancolía. Objetos que al ser naturales, o hechos por el hombre, se pueden reunir, confrontar, disponer y exponer. Estos crean una enorme nómina de utensilios, símbolos, emblemas y metáforas, como los que podemos apreciar en *El ángel melancólico*, de Alberto Durero, rodeado de adminículos como compases, plantillas, escuadras y cartabones, molduras, que hallan la arquitectura y la geometría en el corazón mismo de las artes.

Los gabinetes de curiosidades de los mecenas y príncipes renacentistas –origen de los museos, y que el Siglo de las Luces y la Ilustración les puso etiquetas– originaron la metamorfosis de la melancolía. Coleccionar es un proyecto sin límites, como buscar el Santo Grial es una empresa melancólica, o viajar por el mundo inquiriendo fósiles y meteoritos, corales o culturas perdidas, escudriñando marfiles, cajas, minerales o ungüentos y venenos, queriendo apropiarse de todo el saber del mundo. Fue la colección de “Maravillas de Praga” de Rodolfo II una de las más exóticas de la Europa del momento; en ella atesoró compases, esferas, astrolabios, objetos que miden el espacio

y el tiempo. Pero también existía un bestiario, un herbolario, colecciones de gemas y plantas que curaban males y penas, atrabiliarios y jardines, como los de Bomarzo o Padua, donde un paseo entre arriates y parterres concilian la *melancolía* con el hombre hasta un estado de triste bienestar.

Hay museos que sin ser melancólicos registran la *melancolía* entre sus vitrinas, y donde al deambular por sus salas nos sentimos envueltos por los objetos transmisores de la memoria. Es el caso del Museo del Cairo –donde, además de las salas propias para los turistas, hay millares de cosas apiladas en altísimas vitrinas–, el Museo de la Ciencia de Nueva York, el de Londres, o el reducido, pero interesantísimo, del Instituto Padre Suárez de Granada, que nos introduce en un espacio con atmósfera –e incluso sonidos– con una gran carga melancólica.

La atracción que ejercen los jardines botánicos, estas colecciones entre emplastes de beleño, ajenojo, mandrágora y de rosas, las decocciones y licores son lo que Robert Burton nos aconseja como liberadores y remedios, como el vino aconsejado por Homero, quien encumbraba a Baco hasta el nivel de Padre Liber, porque su extracto libera. Baco es el dios preferido por los hipocondríacos, que aliñado con la música nos da los aromas más profundos del duende en el Flamenco. Hasta el propio Avicena nos lo recomienda en su *Canon de Medicina*, aspecto que el Islam ha olvidado por completo.

La melancolía impregnaba las cajas de latón llenas de cromos y mapas, las colecciones de conchas y minerales, los botes con arenas de diferentes desiertos, las fabulaciones de viejos emperadores y de países ignotos que coleccionaba Jorge Luis Borges. O como Ítalo Calvino, que catalogó en sus ciudades invisibles, como viajero melancólico de continentes imaginarios, un libro poliédrico de evidencia soñadora y visionaria, en el que algunos psicoanalistas han encontrado las raíces profundas de las evocaciones venecianas de Marco Polo, trayendo a la memoria la idea melancólica de la ciudad intemporal, un

poema de amor dedicado a las ciudades cuando hoy en día se nos hace cada vez más difícil vivirla.

“[...] En la vida de los emperadores hay un momento que sucede al orgullo por la amplitud inconmensurable de los territorios que hemos conquistado, a la melancolía y al alivio de saber que pronto renunciaremos a conocerlos y a comprenderlos, una sensación como de vacío que nos asalta una noche junto con el olor de los elefantes después de la lluvia y de la ceniza de sándalo que se enfría en los braseros, un vértigo que hace temblar los ríos y las montañas historiados en la leonada grupa de los planisferios, enrolla uno sobre otro los despachos que anuncian el derrumbe, de derrota en derrota, de los últimos ejércitos enemigos y resquebraja el lacre de los sellos de reyes que jamás oímos nombrar, que imploran la protección de nuestras huestes triunfantes a cambio de tributos anuales en metales preciosos, pieles curtidas y caparzones de tortuga; es el momento desesperado en que se descubre que ese imperio que nos había parecido la suma de todas las maravillas es un desmoronarse sin fin ni forma, que la gangrena de su corrupción está demasiado avanzada para que nuestro cetro pueda ponerle remedio, que el triunfo sobre los soberanos enemigos nos ha hecho herederos de su larga ruina. Sólo en los informes de Marco Polo, Kublai Jan conseguía discernir, a través de las murallas y las torres destinadas a derrumbarse, la filigrana de un diseño tan fino que escapaba a la voracidad de las termitas.”

Nietzsche, melancólico precoz, adolescente perseguido por el fantasma de la melancolía, que a los 16 años arroja sus poemas al fuego exclamando: “[...] paz también para estas cenizas”, exige a la arquitectura “la necesidad de generar espacios silenciosos y amplios, apartados del mundanal ruido, donde se pueda reflexionar. Construcciones e instalaciones que en su conjunto expresen la distinción de la meditación y del caminar apartado, donde podamos traducirnos a nosotros en piedra y planta, donde queramos pasearnos por nosotros cuando

caminemos por esos salones y esos jardines... que el lugar pase a formar parte de quien lo habite como si fuese una extensión de nuestro cuerpo”.

*A la Melancolía (1871).*

“No te enojés conmigo melancolía,  
porque tome la pluma para alabarte  
y alabándote incline la cabeza  
sentado sobre un tronco como un anacoreta.  
Así me contemplaste ayer,  
como otras muchas veces,  
bajo los manantiales negros al cálido sol;  
ávido el buitre graznaba en el valle,  
soñándome carroña sobre madera muerta  
[...]

En otro lugar Stevenson huye por los mares del sur perseguido por no sé cual fantasma; él, que era hijo, nieto, sobrino y primo de constructores de faros, él que era como una luz suspendida en medio del océano oscuro, descubridor de nuevas tierras, de costas, mares, paisajes agrestes y solitarias islas de tesoros escondidos, relata la indescriptible melancolía de paraísos cuyos habitantes esperan la muerte frente a una soledad basta y profunda como el océano.

En la misma inquietud leemos ese relato de E. A. Poe, *Ligelia*, la desesperación del “jugador” de Dostoiesky, o las desesperadas cartas al padre de F. Kafka. Tras la Gran Guerra una ola de melancolía invade la cultura de la vieja y herida Europa. Ni siquiera la terapia de un grupo de personas conversando en un café de Zurich, ni el diván de un afamado psiquiatra de Viena pueden remediar la tristeza de toda una generación.

De Chirico se pasea por sus espacios metafísicos, mujeres desnudas esperando en la noche de una estación del belga Paul Delvaux, la melancólica serie rosa de Pablo Picasso después de la tristeza azul, las cajas de Cornels, las adolescentes de Balthus, las frías luces de neón de los cuerpos desnudos de Lucien Freud, la pobreza de los bodegones de Morandi, los objetos encontrados después de una guerra de Beuis, las tierras despojadas y llenas de rastros de A. Kiefer o los tiempos de silencio de Antonio López.

Roberts Bartra está convencido de que lo que llama “condición del hombre posmoderno” no es más que el tercer retorno de la melancolía después del Renacimiento y el Romanticismo.

Posiblemente estemos hoy en un momento que podría definirse como la “Era del Vacío”, donde el pensamiento discurre bajo la hégira de una “filosofía líquida”, filosofía de vasos comunicantes, donde lo políticamente correcto impera y los logros sociales y culturales tienen el mismo destino que la suerte del último éxito de los discos más vendidos del *Hit Parade*. Es por ello que la *melancolía* es el sentimiento habitual de nuestra imperfección y sólo “el arte es el verdadero juicio final”, como nos advirtió Marcel Proust.

En el siglo XX la *melancolía* es un deseo sin nada de dolor, se parece a la tristeza como la neblina se parece a la lluvia. Ella se paseó por la novela, la poesía y la pintura, pero al final se ha hecho carne en el arte que más nos define en este siglo: el cine. Éste nos ha permitido relacionar el presente con el pasado y crear las emociones que más se parecen a nuestro recuerdo, donde están mejor dibujados nuestros fantasmas, proyectados con toda su intensidad, viéndolos sudar, sangrar o simplemente respirar delante de nuestros ojos en la sala oscura, a veinticuatro imágenes por segundo. Ésta es la secuencia de la melancolía universal, como Edward Hopper pintó en *New York Movie*.

La *melancolía*, “esta forma placentera de estar triste” decía Victor Hugo, es un sofoco del espíritu que afectará a generación tras generación, y Occidente la

persigue desde hace veinticinco siglos. Los viajes y los cuadernos de apuntes que dibujaron las ciudades perdidas, las cajas que guardamos de niños, los tesoros de los piratas, las tiendas de antigüedades, los mercadillos de viejo, escuchar boleros, buscar en la madrugada el duende del flamenco es a fin de cuentas un estado de ánimo entre “el ombligo y la lágrima” ya que no hay melancolía sin memoria, ni memoria sin melancolía. Ella crea el sentimiento habitual de nuestra imperfección, esa enfermedad de los héroes, la tristeza sin causa. ES LA LUZ DE LA SANGRE.

Y como la melancolía nos hace frágiles quisiera terminar como el poema de Luis Rosales *Autobiografía*:

“[...]  
así he vivido yo, con una vaga prudencia  
de caballo de cartón en el baño,  
sabiendo que jamás me he equivocado en nada,  
sino en las cosas que yo más quería”.

Muchas gracias.



DISCURSO  
DEL  
ILMO. SR. D. IGNACIO HENARES CUÉLLAR



Señor Director,  
Señores Académicos,  
Señoras y Señores:

**E**N EL ACTO DE RECEPCIÓN del nuevo Académico Don Jesús Conde Ayala, la memoria corporativa desea evocar viva y emocionadamente la figura de su predecesor, Don Manuel López Vázquez, pintor paciente y minucioso de nuestra tradición. Se significa así en este solemne acto el carácter societario de las tareas académicas y la permanencia en el mandato social y cultural que la Institución tiene depositado.

Resulta indudable que la memoria ocupa un lugar esencial en la poética del nuevo Académico, cuyo proceso creador ha representado una visión artística moderna capaz de recrear y actualizar modelos de experiencia estética inspirados por la memoria que han ejercido una poderosa atracción sobre la imaginación y la cultura contemporáneas desde el romanticismo a las vanguardias. Dentro de esta voluntad de innovación en los objetos de su figuración, Jesús Conde ha pintado durante largo tiempo desde una perspectiva cuyo principal interés artístico no es otro que el de transformar en emoción pictórica la cul-

tura; un propósito al que, sin duda, se ha dedicado con especial fortuna y al que debe el artista su principal caracterización estilística y el reconocimiento esencial de la apreciación y la crítica.

Antes que un excepcional dibujante, inspirado pintor de arquitecturas, cultivador de una renovada poética de las ruinas o intérprete de una solar visión del desierto africano y sus moradores, se hace preciso reconocer en el nuevo Académico al exigente protagonista de un modelo de creación artística del que ha resultado una complejidad figurativa, en continuo progreso tanto expresiva como técnicamente. La suya es una poética en la que confluyen y se reúnen conocimiento, inspiración y pasión creadora.

Debe destacarse en la presente ocasión, y dado el significado que en la sociedad cumplen las funciones académicas, el afán constante mostrado por este nuevo corporativo por conocer, hacer propias e interiores todas las formas posibles de la cultura, superando cualquier límite espacial o distancia cualitativa. Un afán que surge de una forma inagotable del deseo, que convierte la memoria en tensión creadora; la mediación de éste es la que dota de un carácter de profunda subjetividad a los inagotables temas del imaginario artístico del pintor, envueltos unas veces en un hálito de ensoñación y dotados otras de una especial espiritualidad. En ello su mirada se aleja de la arqueológica, al tiempo que se distancia de cualquier tentación exotista y de las formas de visión destinadas a satisfacer la mera evasión inconformista.

A la vista de su pensamiento y obra durante una ya amplia carrera artística no resulta en modo alguno extraño el hecho de que su reflexión en este solemne acto de ingreso académico conceda el protagonismo a la memoria como mecanismo y objeto poéticos. La asociación entre personalidad melancólica y artística representa ya una propuesta literaria y crítica que ha alcanzado un valor clásico, y si no nos cuidamos puede condicionar otros elementos y valores del juicio artístico que si bien consideran la proposición caracterológica también le

atribuyen un sentido más amplio. Siendo el más importante, sin duda, el referido a la consideración de la memoria como potencia vertebradora del pensamiento artístico y la acción poética, como motor esencial de la creación.

Cuenta con un antecedente mítico, en el que el aprendizaje de las artes sería una consecuencia de la inspiración divina, encomendado a las hermanas de Apolo, por lo que de ellas recibe el nombre de *mousiké*, participando de una cualidad intemporal y de la munificencia de las deidades protectoras de la creación. Pero lo más importante es que este aprendizaje se hace valiéndose de una facultad, llamada a ser la primera formulación en Occidente de la imaginación, que no es otra que la *memné*. Esto es, la memoria artística. Ella permite que se desarrollen los mecanismos imitativos, la función de la *mimesis* que el arte cumplirá en la Antigüedad grecorromana y en toda la tradición clásica occidental. Gracias a la *memné* puede la música reproducir los bellos sonidos de la naturaleza, la danza sus ritmos y la pintura sus colores.

En efecto, el primer modelo occidental de la creación artística, la *poiesis* griega, se fundamenta en la potencia artística de la memoria. Lejos de significar el concepto de *mimesis* simple imitación de los ejemplos de la naturaleza, imposibles de encontrar en la realidad sensible cuando del mito o de temas fantásticos se trata, representa un verdadero “monumento”, en que se reúnen la imitación y la memoria, el valor mítico, que en su pureza representa la música como educación de la humanidad por Apolo y las Musas, y el educativo que asegura por los medios de la creación la transmisión del conocimiento y las experiencias esenciales en la comunidad.

Tal vez por lo mismo, una de las más brillantes contribuciones al estudio histórico, estético y hermenéutico de los procesos de la creación artística, literaria y musical, así como de sus relaciones –el moderno problema de la *correspondencia de las artes*– en la cultura occidental, el libro de Mario Praz –verdadera Biblia para quien les habla– se titula *Mnemosyne*, en homenaje a la

madre de las Musas, cuyo nombre lleva en la raíz la idea de memoria. Aunque esta noción se halle alejada de la función imitativa de las artes del clasicismo y más cercana a los modelos modernos de la inspiración artística.

En la opinión de Russi, citado por Praz, las sensaciones estéticas se aprehenderían a través de la memoria, que “no desempeña en el arte una función subsidiaria o ancilar, como en la vida normal, sino que es en sí misma Arte y en ella se funden completamente las diferentes artes. En cierto sentido, la mitología antigua –afirma– percibió esto con claridad al imaginar a Mnemosyne como la madre de las Musas”. Se trata de una conquista de la Estética moderna que ha contribuido a disipar el malentendido que consideraba que los sentidos estaban presentes en el arte de idéntica manera que en la experiencia práctica, pero hasta nuestros días no lo había hecho claramente con respecto al modo en que la memoria opera en el arte, de modo diverso a como lo hace en la experiencia sensible. En tanto su objeto ha dejado de ser externo e imitado, aprehendido por los sentidos, para devenir algo interno, un estado de ánimo, que sólo puede ser aprehendido a través de la memoria.

Cita Praz al respecto la autoridad de uno de los más importantes manifiestos románticos, las *Lyrical Ballads* de Wordsworth, en las que se estima que el origen de la poesía es “*emotion recollected in tranquility*” (“la emoción serenamente recordada”). De donde se puede deducir un hecho significativo para la teoría moderna del arte, la atribución a la “imaginación” de las cualidades propias de la “memoria estética”.

Sobre las características de ésta Mario Praz concluye unas tesis decisivas para el pensamiento artístico, la estética y la crítica: “Las sensaciones concomitantes que la conciencia aprehende a través de la percepción de una obra de arte sólo pueden perdurar como memoria, y sólo en la memoria pueden ser vividas. La obra de arte es un objeto alusivo: según los diferentes materiales a que recurre la expresión, éste apela directamente a uno u otro aspecto del

alma, y a través de la memoria sugiere los demás aspectos. Las diferentes artes no cooperan como lo hacen los sentidos; cada arte trabaja en su propio terreno; una característica de la experiencia estética consiste en que a través de un solo arte se logra expresar el arte en general [...] La grandeza de una obra de arte siempre consiste en conceder a la memoria la posibilidad de establecer –a partir de los datos sensibles que presenta determinado arte– cierto margen de indeterminación en lo que al resto se refiere. En esto –subraya Praz– reside la diferencia entre la memoria práctica y la memoria estética: mientras que en la primera la respectiva sensación real puede reemplazar a la sensación imaginada, la memoria estética, en cambio, es sustancialmente memoria, porque ninguna sensación real, ninguna suma de sensaciones reales puede reemplazar a las sensaciones que a través de la memoria se ofrecen a la conciencia” (Praz, M. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 61-62).

La memoria en Jesús Conde, para quienes en algún momento nos hemos aproximado a su obra desde un punto de vista crítico, no es una memoria historicista sino esencialmente poética. Su fascinación por los objetos de la melancolía es de esta naturaleza. De hecho, tal vez convenga apuntar aquí los significados esenciales de una de las más lúcidas reflexiones de la filosofía de la cultura contemporánea. La iniciada por Georg Simmel, uno de los pensadores favoritos de Ortega y Starobinski, a propósito de la “poética de las ruinas”, por la que el nuevo académico ha mostrado una constante y creativa atención. Las ruinas representarían un proceso en el que la Naturaleza y la Historia intervienen y completan la obra humana. Su acción sobre ésta, resultante a su vez de una operación de la fuerza poética del hombre sobre materiales naturales, va a resignificar a la obra de arte original en una suerte de depuración estética, en la que las iniciales razones históricas, los modelos de poder en una sociedad dada, van a ceder su lugar a la memoria y al arte, a una

visión ética y estética que actualiza el monumento y lo ofrece como hito de la creación humana. Aquí radica el más universal y democrático de los valores que conforman “el culto moderno a los monumentos”, en expresión de Alois Riegl, el valor histórico que nos vincula al patrimonio cultural. En la poética de las ruinas, por tanto, de modo ejemplar la Naturaleza aliada a la memoria proporcionaría un paradigma de creatividad.

Tal vez uno de los modelos más acabados de la que podíamos denominar melancolía productiva lo ofrece la gran figura del artista moderno que fuera E. Delacroix, cuya reflexión sobre la creación y sus procesos incluida en sus *Diarios* ha seducido a la teoría contemporánea. El artista no lo es por su fidelidad en la reproducción, sino por la fuerza de su imaginación. Esta es la fuente del genio y la primera cualidad del artista. La que postula Delacroix parece atenerse, en opinión de Guillermo Solana, al concepto legado por Kant a la estética romántica de *imaginación productiva*, capaz de crear lo nuevo por una síntesis a priori. El pintor sostendría que los grandes artistas “no han creado nada en el sentido estricto de la palabra, que significa: de *nada*, hacer *algo*”; lo que se llama creación en los artistas, en su opinión, “no es más que una manera peculiar a cada uno de ver, coordinar y representar la naturaleza” (*Diarios*, 25 de enero de 1857), correspondiendo a la imaginación la tarea de componer, idealizar y escoger. “Imaginar una composición –escribe– es combinar los elementos de objetos que se han visto, con otros que pertenecen al interior mismo, al alma del artista” (*Diarios*, 1 de marzo de 1859).

La memoria y sus objetos constituyen un elemento primordial en la filosofía, el psicoanálisis o la teoría artística y literaria en la contemporaneidad, desde el Bergson de *Memoria y vida* (1957), que propusiera la existencia de dos categorías fundamentales: la vida activa (*vita activa*), o primera experiencia, y la vida contemplativa (*vita contemplativa*), o rememoración, a Walter Benjamin, que las considera coexistentes en un creador contemporáneo como Marcel Proust

tan significativamente unido en la tradición moderna a la reflexión y descripción de las funciones de la memoria en la experiencia estética. Las categorías antes citadas conformarían en Proust una a modo de memoria pura, compuesta a su vez de dos partes: el recuerdo involuntario (*mémoire involontaire*) y el recuerdo voluntario (*mémoire volontaire*). La segunda en la opinión de Benjamin “consiste en datos acumulados que afluyen a la memoria en forma inconsciente”, siendo según Proust este proceso de resurrección “producto del azar”, que actúa según un mecanismo poético que el gran escritor francés describe así:

“Cada día atribuyo menos valor a la inteligencia. Cada día me doy más cuenta de que sólo desde fuera de ella puede volver a captar el escritor algo de nuestras impresiones, es decir, alcanzar algo de sí mismo y de la materia única del arte. Lo que nos facilita la inteligencia con el nombre de pasado no es tal. En realidad, como ocurre con las almas de los difuntos en ciertas leyendas populares, cada hora de nuestra vida se encarna y se oculta en cuanto muere en algún objeto material. Queda cautiva, cautiva para siempre, a menos que encontremos el objeto. Por él la reconocemos, la invocamos, y se libera. El objeto en donde se esconde –o la sensación, ya que todo objeto es en relación con nosotros sensación– muy bien puede ocurrir que no lo encontremos jamás. Y así es como existen horas de nuestra vida que nunca resucitarán. Y es que este objeto es tan pequeño, está tan perdido en el mundo, que hay muy pocas oportunidades de que se cruce en nuestro camino” (Proust, M. *Contra Sainte-Beuve, Ensayos literarios*. Barcelona, Edhasa, 1971, pág. 43).

La larga cita se justifica por la significación de su autor en la poética de la memoria y la contemporaneidad. Para concluir este breve *excursus*, en el que sólo he pretendido acompañar al Académico recipiendario en el objeto de su reflexión y preocupaciones estéticas, recordaré una de las más recurrentes utopías literarias, la de la “máquina de la memoria”. Sirva de ejemplo la concebida por Adolfo Bioy Casares en su obra *La invención de Morel*, quien escribe:

“Algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado o sentido en la vida... será como un alfabeto con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo (como nosotros, con las letras de un alfabeto, podemos entender y componer todas las palabras). La vida será, pues, un depósito de la muerte. Pero aún la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado”.

La utopía llegará al cine con la obra de Wim Wenders, que en su película *Until the End of the World* propone una máquina que, aunque no lograba conectar a los vivos con los muertos, sí alcanzaba a leer los sueños y pensamientos.

Sea bienvenido, pues, este creador de algunas inspiradas e imaginativas “máquinas de la memoria” a esta Corporación y sus tareas, muchas de las cuales conciernen a la memoria –aunque yerran sus censores al considerarlas funciones anacrónicas en la cultura de nuestro tiempo–. Porque de acuerdo con lo creado y expresado por Don Jesús Conde también la memoria académica quiere por el bien del arte y la sociedad equipararse a la imaginación productiva.

Muchas gracias.



Puerta del Perdón, 2007  
Óleo sobre lienzo, 195 x 130 cm.

Depósito Legal: GR/xxxxxxx-2008

Impreso en gráficas**granada**