COMENTARIO SOBRE ALGUNAS OBRAS DE JUAN ANTONIO PRESAS

Juan Antonio Presas

MELENCOLIA NOVA

Si en el cuadro *"El borde del estanque"* la inclusión de un dibujo ajeno busca servirse del préstamo de la belleza y del efecto de aire contenido en éste como contraposición e incluso alivio de la reiteración de un sólo plano por todo la superficie pintada, en "*Melencolia Nova*" (2013), la estampa que se incluye tiene más bien intenciones contrarias, insistiendo en el tema del cuadro y procurando servir de clave interpretativa del mismo. En el borde superior derecho, simulando estar clavado con una chincheta a un caballete, aparece, semidoblado, un papel con una parte del grabado *Melencolia I*, de A. Durero. Su uso es cercano a *Danza de campesinos*, (1568, Viena, Kunsthistorisches Museum) de P. Brueghel, donde una imagen de la Virgen con el Niño clavada en un árbol, en el lado derecho del cuadro, explica el sentido de la fiesta que se celebra. El fragmento del grabado reproducido en este cuadro corresponde al compás que sujeta la misteriosa figura alada protagonista y una pierna de ésta, con el perro agazapado a su lado, la rueda de molino, el "*putto*" y la figura poliédrica.

Es sabido que el propósito de este grabado no es ilustrar un estado de ánimo, tal como hoy en día indica comúnmente la palabra que le da título, sino que se enmarca dentro de la teoría clásica de los "cuatro humores". Dentro de esta clasificación, el humor "melancólico" (así denominado por derivación del término griego usado para referirse a la bilis negra), seco y frío, era asociado a la tierra, al viento Bóreas, al otoño, al atardecer y a una edad avanzada, de alrededor de los sesenta años.[1] En su clásico estudio sobre Durero, señala Erwin Panofsky[2] que la costumbre establecida popularmente asimilaba al hombre melancólico con la tristeza y la somnolencia, por lo que las cualidades de la Melancolía se asimilaron con las de la Acedia, que también las poseía, de modo que aquella pasará a ser representada en imágenes populares como una mujer dormida sobre una rueca, modelo del que Durero toma tanto la estructura básica de su grabado como el espíritu de "*inercia triste*", si bien, en la línea aristotélica rescatada por Marsilio Ficino, cambia el carácter de la figura:

> "*la Melancholia está, si se nos permite decirlo así superdespierta. Su mirada fija es una mirada de escrutinio atento, aunque infructuoso. Si está inactiva no es por ser demasiado holgazana para trabajar, sino porque el trabajo ha perdido para ella todo su sentido; su energía está paralizada no por el sueño, sino por el pensamiento. (...).En lugar de un ama de casa abandonada tenemos un ser superior- superior no sólo por estar dotada de alas, sino también por su inteligencia y capacidad imaginativa- rodeado de los útiles y símbolos del*

[1] Panofsky, E, *Vida y arte de Alberto Durero*. Alianza Editorial. Madrid, 1982, p. 172.

[2] *Ibid*, p. 171-185.

empeño creador y de la indagación científica".[3]

La Melancolía aparece en el grabado de Durero en medio de una peculiar serie de objetos, tomada de los modelos que mostraban las utilidades de la Geometría, de modo que en la imagen se funden la tradición de los *melancolici* de los calendarios y el *Typus Geometriae* de los tratados filosóficos. Tal como indica Panofsky, el producto de esta mezcla fue, de un lado, una intelectualización de la melancolía, y por otro, una humanización de la geometría. Como ilustración de este proceso, Durero muestra a un ser dotado de potencia intelectual y capacidad técnica para la producción de un Arte, "*pero que, al mismo tiempo, desespera bajo la nube de un "humor negro", mostrando una "Melancholia Artificialis" o Melancolía de Artista*".[4]

Haciendo que la figura apoye su cabeza, centro de las facultades intelectivas e imaginativas, en una mano, en una actitud que aparece ya en el arte egipcio antiguo como indicativa de un espíritu meditabundo, transforma en gesto indicativo de una actitud mental lo que era inicialmente sólo un indicio de carácter o patología.

De este modo, el grabado refiere las condiciones de producción de la maestría artística, que, tal como recuerda Panofsky, debía conjuntar le penetración teórica y la pericia práctica:

> "*la madura y docta Melancholia tipifica la penetración teórica que piensa, pero no puede actuar. El niño ignorante, que traza en su pizarra garabatos sin sentido y da casi la impresión de ser ciego, tipifica la pericia práctica que actúa, pero no puede pensar*".[5]

El fracaso y la tristeza serían el resultado de esa falta de integración. No extrañará que Durero escriba:

> "*De tal modo está alojada la mentira en nuestro entendimiento, y tan firmemente atrincherada está la oscuridad en nuestro espíritu, que aún nuestra búsqueda a tientas fracasa*",[6]

lo que legitima ver a su grabado como una suerte de autorretrato espiritual.

Por ello, la inclusión de este grabado de Durero en el cuadro quiere tener una función de clave, llamando al auxilio de su poderoso significado para que complete o supla las debilidades del cuadro. Se confía, para que se obre el milagro, en que el espectador atento reconozca en la muchacha protagonista con la mano apoyada en la cabeza la consabida representación de la Melancolía, reivindicada y enaltecida por el trío Marsilio Ficino- Cornelius Agrippa- Alberto Durero, dando eco y continuidad a la visión positiva de Aristóteles. Hay aquí, sin embargo, más derrota que en Durero: el compás, una pequeña bigotera, está inactivo, colgado en la pared, y los objetos de la mesa, limitados a asociaciones modernas de la idea de arte- una viola, una marioneta, un pincel, una caja de placas fotográficas de 9x12 cm., un antiguo grabado de elementos de arquitectura- parecen contagiados del abatimiento del oso de peluche, que mira al espectador sorprendido ante la visión de en qué han parado los sueños y las esperanzas que hubo. Junto a ellos, la protagonista apoya su codo en un caballete de pintor y, con la mano sobre la que no

[3] *Ibid*, p. 175.

[4] *Ibid*, p. 176.

[5] *Ibid*, p. 178.

[6] Cit. *Ibid*, p.184.

descansa la cabeza sujeta una cámara Rolleiflex de formato medio, con la que apunta a un encuadre de la realidad mientras duda si tiene sentido hacer o no la fotografía.

Los contornos de la hoja con borde rosado, que hace referencia a la arquitectura y sirve para introducir un triángulo blanco en el medio tono del bodegón, "unen", de un lado la pata izquierda del muñeco con las piedras de la caja del centro, y de otro el tirador dorado de la mesa con el final del plumero en la parte superior. Introduce dentro el tono la pura línea del dibujo, y, aunque esté cercano a ser paralelo al plano del cuadro, es en realidad oblicuo y le da algo de profundidad a esa zona. Para evitar una excesiva simetría de los lados de ese triángulo, uno de ellos está algo doblado. Algo parecido se ha hecho con los bordes del grabado.

Finalmente, señalar que en un pequeño papel colocado en el caballete en el que la muchacha apoya la cámara, aparecen reproducidas las anhelantes palabras finales del *Moisés y Aaron* de Arnold Schönberg, *O Wort, du Wort das mir fehlt!,* (Oh Palabra, Tú Palabra que me faltas).