



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

«POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU»

57

2 FJ

***LA MIRADA QUE SE OLVIDA
UN MODELO ARCAICO DE COMUNICACIÓN VISUAL
(EL CASO DEL CUADRO «ADÁN Y EVA»
DE LUCAS CRANACH)***

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

GLORIA HERNÁNDEZ JIMÉNEZ

DIRECTOR DE TESIS:
SALVADOR MENDIOLA

CIUDAD UNIVERSITARIA

MARZO DE 1995

FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Hermanita y Son...
Porque me despertaron a la pasión por saber.

Expreso aquí mi agradecimiento al Museo de San Carlos por el apoyo brindado facilitando mi análisis de la obra «Adán y Eva» que pertenece al acervo del museo.

En lo que se refiere a la investigación respecto a la correspondencia real de la variedad de fauna y flora representada en «Adán y Eva» la ayuda me fue proporcionada, en parte, por un grupo de investigadores del posgrado de la carrera de Biología, de la Facultad de Ciencias. A todas ellas y ellos que prefirieron ser mencionados como grupo, también mi agradecimiento.

Y como el paso final de la licenciatura, concluir la tesis, no es sólo llegar al final de una etapa de aprovechamiento académico y una demostración teórica. En el plano de lo personal significa una madurez real, y esa ampliación de la conciencia siempre es posible sólo gracias a muchas más que una persona, a una conciencia colectiva, gracias a la fuerza del pensamiento de muchas personas me habita el ánimo de saberme más autoconciente que antes de ahora, gracias, entonces, a la Universidad Nacional Autónoma de México, a los profesores y a toda buena voluntad con quien conversé de mi tesis.

«...Las cosas no son para ser dichas o entendidas en su totalidad, como quisieran hacérselo creer...Y más inexpresables que nada son las obras de arte, esas entidades secretas en las que la vida no termina y que superan la nuestra, que pasa.»

Rilke

«...Cuanto más dirigimos nuestra mirada en el pasado, menos obras ficticias, engañosas, descubrimos en él. Han desaparecido misteriosamente. Solo subsisten las creaciones auténticas del arte, las que poseen un alma (contenido) en su cuerpo (forma)».

Kandinsky

INDICE

Presentación

Capítulo I

La figura de Cranach 10

- 1.1 El pintor11
- 1.2 Ascenso económico y servicios públicos 16
- 1.3 La iglesia católica 17
- 1.4 La reforma 18
- 1.5 El final 20

Capítulo II

Raíces e Influencias 21

- 2.1 Herencia del Gótico 22
- 2.2 La Escuela del Danubio 24
- 2.3 Hans Holbein 25
- 2.4 Mathias Grünewald 26
- 2.5 Alberto Durero 27
- 2.6 Los contemporáneos 28
- 2.7 El procedimiento pictórico de los flamencos 29

CAPITULO III

El cuadro «Adán y Eva» 31

- 3.1 Procedencia 32
- 3.2 Lo manifiesto en el cuadro 33
- 3.3 Lo matérico 35
- 3.4 La composición 39
- 3.5 Lo alegórico 42

CAPITULO IV

Pintura y Comunicación 48

Conclusiones 59

Bibliografía 61

FALTA PAGINA

No. 1 a la 5

***P**RESENTACIÓN*

¿Por qué la pintura? ¿Por qué Cranach? ¿Por qué un cuadro? La respuesta "en sí" está en la tesis completa. Esa es mi respuesta, mi tesis, mis hipótesis y mi apuesta teórica. Sin embargo, la Introducción debe servir para volver comprensibles estas preguntas y su respuesta, es decir, para volverlas accesibles a la academia de Ciencias de la Comunicación, que es a donde va dirigido el escrito.

Resulta que los tiempos están cambiando en forma vertiginosa, y de forma todavía más sorprendentemente rápida la cultura entera del planeta. Como diría el profético McLuhan: cambia la perspectiva, cambia nuestra forma de percibir el espacio... Pasamos de un espacio "tridimensional y sólido", como el de la representación desarrollada por la pintura del Renacimiento, a un nuevo espacio "temporal y etéreo", como el de la electrónica contemporánea. Y así comenzamos a vivir, en serio, la muerte del libro, el fin de la civilización fonético-alfabética. Un cambio prodigioso, del que, ¿por qué?, nuestra institución académica apenas si comienza a darse cuenta. Pero la cosa es que ya cada vez nos comunicamos más y más a través de películas y pantallas,

donde lo dominante es lo icónico y puramente visual, la cinemática, la metamorfosis.

Así resulta que la pintura se ha convertido, en cosa de un siglo, en un modelo de comunicación "arcaico". Algo que más parece prehistórico que contemporáneo, y por eso adquiere un valor decisivo en la comprensión del cambio histórico que estamos viviendo. Un sitio ideal para medir los nuevos efectos y defectos de la comunicación electrónica. Estudiar la pintura deja de ser una cuestión meramente estético o semiótica, para devenir uno de los fundamentos de la nueva ciencia general de las comunicaciones, pues nos deja comprender el sentido del juego de la mirada, el valor de los ojos en la transformación actual de la especie humana.

De ahí la necesidad de tomar posiciones teóricas para encarar el cambio. La necesidad de situar la reflexión en condiciones de "ver" lo que sí está pasando.

Entonces, la pintura aparece como el "umbral", el sitio por donde cruzan las fuerzas del cambio; porque vamos pasando de un mundo acústico y verbal a otro completamente nuevo y diferente: visual y gestual. Porque apenas comenzamos a darnos cuenta de que no sabemos pensar con los ojos, es decir, pensar la mirada y lo que a través de ella se nos comunica, sin recurrir a las palabras; de que nuestro pensamiento está hecho casi sólo con palabras, y que por eso mismo ha predominado una fuerte servidumbre voluntaria al discurso del amo en todos los sujetos sociales.

Y de tal manera la pintura aparece como una opción para comprender mejor lo que significa comunicarse con los ojos. Porque la pintura es eso, comunicación visual. Quizá una forma de comunicación anterior a la verbal, y que ahora tenemos completamente perdida en los pliegues del inconsciente. Una forma de comunicación que debemos "recordar" y "nombrar" para volverla efectivamente nuestra. Es decir, para entender el cambio, tenemos que hablar de lo visual en y para sí, y la pintura es un lugar más "seguro" que los medios audiovisuales modernos. Más seguro, porque ya está quedando en el pasado, lejos de nuestra vida cotidiana, y por tanto en una distancia donde resulta posible pensar el presente. La pintura nos aleja para poder contemplar bien la amplitud del proceso de transformación de la civilización. Abre una posibilidad para comparar y ponderar las diferencias.

Entonces La Pintura, sin duda, es la del Renacimiento, que es el punto donde se fijan nuestras nociones de clasicidad, armonía, perfección, etc. Y dentro del Renacimiento juegan un papel muy especial los pintores alemanes, como Durero y Cranach. Pues ellos son los que entran en contacto con la reforma protestante y hacen ingresar en el campo de la cultura las nuevas propuestas y puntos de vista, las nuevas interpretaciones. Sobre los italianos

pesaba en forma opresiva Roma, la capital del papado.

Pero la razón decisiva para elegir a Lucas Cranach y su cuadro "Adán y Eva" como tema para esta tesis profesional, se encuentra esencialmente en el hecho de que este cuadro lo tenemos en México. Hasta se puede decir que éste es uno de los más importantes cuadros renacentistas que se pueden encontrar en nuestro país.

Me resultó imposible viajar a Europa para estudiar en forma amplia y detallada todo el fenómeno de la pintura renacentista. Todavía la institución académica no ha sabido comprender las razones modernas y comunicativas porque resulta decisivo estudiar estas cuestiones; a pesar de los cambios, a pesar de la semiótica y la hermenéutica y todo lo demás, la universidad sigue pensando que hablar de pintura es cosa de élites y no sé qué más rencores. Todavía no acaban de entender que las cosas han cambiado, y no es fácil hacer pensar diferente a los dinosaurios. Por eso, todo ha tenido que quedar en un cuadro y Lucas Cranach, que era lo único que tenía a la mano para mi investigación.

Como señalo en el texto de la tesis, este cuadro es una de las "joyas" del Museo de San Carlos. Sin embargo, hasta la fecha no existe ni un sólo estudio sobre él, ni por parte de los estudiosos del arte y la estética, ni de los historiadores y sociólogos. De ahí que me pareciera conveniente hacer un "reportaje" sobre él. Para hacer notar todo lo que la pintura da para hablar en ciencia de las comunicaciones, todo lo que una imagen visual nos comunica.

Entonces, la tesis en sí consiste en dejar "hablar" al cuadro. Hacer que emerja en mi escritura su aporte comunicativo, el infinito de mensajes que contiene una imagen visual. Poner en relación crítica la pintura figurativa y el discurso verbal, para establecer puentes, puntos de encuentro, donde sea posible analizar identidades y diferencias, con el fin de crear mejores condiciones para comprender el cambio de perspectiva en que actualmente se halla inmersa la humanidad entera.

Para dejar hablar al cuadro he seguido el método de análisis hermenéutico propuesto por María Adela Hernández Reyes y Salvador Mendiola en su Manual de apreciación cinematográfica. Ellos indican que "su" método no es nuevo ni original, proviene, entre otros, de Dante Alighieri. Pero de todas formas resulta novedoso, porque en realidad es poco utilizado. Consiste en estudiar los objetos de comunicación desde tres puntos de vista: mimesis o materia de la comunicación, diégesis o idea de la comunicación y hermeneusis o sentido de la comunicación. De esa manera se desconstruye el objeto y se reconocen los dispositivos de comunicación que pone en juego, se vuelven "visibles" los mecanismos profundos del trabajo comunicante. Cosa que resulta de gran valor para considerar las novedades de la visualidad creada ahora por los

medios electrónicos.

La forma concreta en que son presentados los resultados de mi investigación es la siguiente:

—El primer capítulo presenta la vida y el mundo histórico de Lucas Cranach. Corresponde al análisis del contexto o hermeneusis general del cuadro. Así el trabajo tiene la forma de un “reportaje profundo”.

—El segundo capítulo sitúa a Cranach dentro de las corrientes pictóricas de su época, es decir, analiza las influencias y relaciones que su obra tiene con lo que conocemos como “Renacimiento alemán”. Con ello se presenta la “perspectiva” inventada por esos artistas.

—El tercer capítulo corresponde al análisis en sí del cuadro. Allí aplico directamente el método hermenéutico, analizando lo manifiesto en el cuadro, la materia, la composición y lo alegórico del ícono en sí.

—Y en el último capítulo presento mis reflexiones sobre “pintura y comunicación”, esto es: el resultado teórico de mi análisis del cuadro desde la ciencia general de las comunicaciones. Que este tema, “pintura y comunicación”, sea la parte final del trabajo y no su principio quiere decir que es un “resultado”, una “conclusión”, y no un proyecto o plan de trabajo. Es lo definitivo de mi análisis.

Lógico, todo queda en un nivel de iniciación al problema del arte y la comunicación. Después de todo, ésta es una tesis de licenciatura y, rapito, la institución no quiso apoyarme para intentar reflexiones más complejas. De todas formas, considero que mis aportes tienen toda la seriedad y profundidad requeridas, y cuando menos logran señalar la dirección en que puede avanzar la reflexión, especialmente la originada dentro del ámbito de la ciencia de las comunicaciones.

capítulo I

L *A FIGURA DE CRANACH*

capítulo I

L ***A FIGURA DE CRANACH***

1.1. El pintor

En la región de Sajonia, casi en la frontera con Franconia, al Este de lo que actualmente es Alemania, se encuentra el pueblo de Kronach. Allí nació, en el año de 1472, Lucas Cranach (el viejo).

Quienes se dedican al arte suelen decidir cómo les gusta que se les llame, y este pintor no fue una excepción; algunos investigadores citan los apellidos: Sunder, Sonder y Muller como los posiblemente verdaderos. También se tiene noticia de que el padre de Cranach firmaba como "Mahler". Sin embargo, el maestro "Celerrimus" —adjetivo que le adjudicaron sus contemporáneos y amigos por la rapidez o celeridad con que producía sus obras— ha pasado a la historia con el nombre que él mismo adoptó para firmar su obra, "Lucas Cranach", nombre en que, como es de notarse, hace referencia a su lugar de origen.

Su padre, Hans Mahler, se dedicaba a la pintura y la escultura; su trabajo era generalmente el de decorar interiores, casi exclusivamente iglesias, sus creaciones no fueron muy notables. Pero fue él quien inició a su hijo en el arte pictórico. Pues Cranach sólo asistió a la escuela latina del pueblo para su instrucción básica, y más tarde se incorporó al estudio y el trabajo en el taller de su padre. Así permanece hasta 1498.

Hay quienes estiman que antes de 1495 realizó varias visitas a Nuremberg, capital de Franconia e importante centro de estudio y producción artística.

Además, recorre los poblados de Bamberg, Regensburg, Passau y Linz, de manera que recorre el Danubio. Estos viajes, además de significarle trabajo, le proporcionaron la ocasión de aprender. Entre 1495 y 1498 se encargó de hacer trabajos para su natal Kronach, Coburg y Gotha.

Su época de esplendor como genio pintor y grabador está situada por los investigadores Friedländer y Rosenberg¹ en el período que va de 1500 a 1505; para entonces sus viajes lo habían llevado hasta la ciudad de Viena. Lugar donde vive por un tiempo y establece relaciones con importantes académicos universitarios, como el historiador Johannes Cuspinian, nativo de Franconia; y el abogado Reuss, de quien Cranach pintará un retrato, y que fuera por entonces rector de la Universidad de Viena.

Además de pintar, Cranach tabajaba como grabador para el impresor más renombrado de aquella ciudad. Entre sus más celebradas obras pictóricas de este período se encuentran: "La crucifixión" y un "San Jerónimo penitente", ambos de 1502; "Cristo en la cruz" de 1503, que actualmente se encuentra en la Pinacoteca de Munich; y el "Descanso en la huída a Egipto" de 1504, que se encuentra en el museo Berlín-Dahlem. Pinturas en las que su voluntad de estilo se manifiesta en un desborde creativo.

El éxito del maestro en los círculos intelectuales de Viena le auguraba un brillante porvenir. Pero es entonces cuando llega el gran acontecimiento que definiría y encausaría el resto de su vida; en 1504 es llamado por el Príncipe Elector de Sajonia, Federico el Sabio, para ser pintor de la corte. Ofrecimiento que acepta, presentándose en Wittenberg durante la primavera de 1505.

Antes de continuar la narración de la vida del maestro de Kronach, conviene explicar un poco cómo era el panorama artístico anterior a 1505 en la corte de Sajonia.

Antes de Cranach, Federico el Sabio tuvo en su corte como pintores a Kunz, Ludwing y Jacopo de Barbari; al escultor Konrad Meit y el fundidor de bronce Vischer. Alberto Durero pintó en 1496 al joven príncipe, y existe otro retrato hecho por el mismo pintor en 1524; además, Durero realizó para el príncipe otros trabajos, tales como: "Las siete penas de María" (Munich y Dresden); el tríptico del "Altar de Dresden", "La adoración de los Magos" y "El martirio de los diez mil" (Viena). Pero desafortunadamente muchos otros trabajos que Durero hizo para la entonces naciente ciudad de Wittenberg se han perdido. Esto da testimonio de que el principado de Sajonia mostraba un enorme interés por las cuestiones artísticas; claro que no precisamente por lo sublime de tal actividad, sino porque el arte era un medio óptimo, quizá por pacífico, para demostrar la riqueza, el poderío y la cultura ante los ojos de los

¹ Friedländer y Rosenberg, *The Painting of Lucas Cranach*. Welfleet Press, Hong Kong, 1978.

otros príncipes y del imperio en su totalidad.

Esta "táctica" no era exclusiva de Sajonia, cada príncipe hacía lo propio. Pero en el caso de Federico el Sabio, a él no le bastaba contar con creaciones de maestros célebres y vanguardistas. Requería un cronista visual de la vida cortesana alemana. Buscaba, por tanto, un espíritu alemán orgulloso de serlo y leal a la corona; y que al mismo tiempo tuviera enorme talento pictórico, y que cumpliera sin muchas objeciones los deseos del príncipe. Ante esta perspectiva, el hombre ideal parecía ser Lucas Cranach.

Ya instalado en Wittenberg se dedica a sus múltiples obligaciones. Poco a poco va formando su taller, algo que le era sumamente necesario para cumplir con los retratos encargados por el Elector, su familia y amigos. Además se le pedían cuadros con motivos religiosos y mitológicos, como el "Altar de Santa Catalina", que fue pintado para la catedral de aquella ciudad. De 1506 a 1509 realiza un gran número de xilografías, en ellas representa escenas de la vida de Jesucristo, santorales, martirios y tentaciones.

Muy importante fue la serie de grabados "La Pasión" (1509), que fue un homenaje a la "Gran Pasión" del maestro Durero. También elaboró 119 grabados ilustrando el inventario de las reliquias de la iglesia de Wittenberg (joyas y vasos de oro y plata); y la serie de "Los martirios de los apóstoles".

Las labores del maestro "celerrimus" eran excesivas, pues además estaba a cargo de los festejos y torneos de la corte; era él quien debía diseñar vestidos, escudos, muebles, adornos de yelmos, armamentos de gala, etc.

La obra de este período es criticada, precisamente, por el estilo cada vez más aparatoso y decorativo que la caracteriza, pues abundan en sus representaciones los motivos cortesanos. Como en el grabado "La resurrección", de la serie de "La Pasión". Donde cinco guardias que custodian la tumba de Cristo ostentan armaduras con diseños complicados y aparecen en las posiciones incómodas a que los arroja el asombro que les produce el ver la figura de Cristo erguirse ante sus ojos, semidesnuda y lacerada; composición que coronan los escudos de armas sajones en el ángulo superior izquierdo del grabado.

Hasta 1509, Cranach trabaja en la corte al lado de un viejo pintor de quien no se conoce el nombre. Aún así, siendo el segundo en importancia jerárquica, empezó a disfrutar de un extraordinario renombre. Así tenemos que su salario, de unos 100 guilders (monedas de oro), era el doble que el de sus predecesores. En junio 6 de 1508 el príncipe honra al pintor otorgándole un escudo de armas. La referencia heráldica para Cranach fue un dragón con alas de murciélago, insignia con la que inmediatamente comenzó a firmar la mayor parte de los trabajos de su taller.

Así que Cranach puso más que su talento artístico a disposición de la

corte, con lo que ganó privilegios, empezando con un viaje a los Países Bajos en 1508-1509, que si bien pudo haber tenido como motivo inicial una misión diplomática, también fue para él un viaje de sorprendentes descubrimientos y delicioso aprendizaje. Fue entonces que por intermedio de los flamencos y holandeses, como Quentin Masays y Jan Gossaert, se encuentra con las propuestas del Renacimiento italiano. También por entonces sucedió que estando en la ciudad de Malinas, residencia del Emperador Maximiliano I, pinta un retrato del futuro Emperador Carlos V, quien por aquellos años contaba con sólo ocho años de edad.

Inspirado en los modelos italianos pinta en 1509 "Venus y Cupido", del que previamente había hecho un grabado. En este cuadro de un fondo oscuro -de un café tan tostado que casi iguala al negro- emergen ambas figuras en tonos que van del amarillo al dorado. Se presenta una Venus desnuda, de frente, cubriéndose el sexo con un velo transparente y gesto sumamente sensual, en tanto que Cupido, encarnado en una regordeta figura infantil, aparece por detrás de ella preparándose a tensar el arco y la flecha, y mirando interrelativamente al observador del cuadro; mientras en lo alto un cartel dice: "Contra Cupido lascivo lucha con toda tu alma, a fin de que, ciega, no caigas en las redes de Venus". Esta obra la habrá de repetir innumerables veces a lo largo de su vida. El motivo primordial de la primera versión, según todo parece indicar, era perfeccionar su construcción pictórica del desnudo femenino, tema que igualmente trabajará incansable en sus representaciones de Eva.

Sus trabajos para la corte no disminuían. Pintó frescos para los castillos de Wittenberg, Coburg, Weimar, Lichtenberg, Wolfersdorf, Torgau y Lochau. En 1513, con un equipo de ayudantes se encarga de decorar el castillo de Torgau, como parte de los preparativos para la boda del duque Juan de Sajonia, pintando muros y cuadros; y cuatro años más tarde el trineo nupcial para la corte fue decorado en el taller de Cranach. En 1521 pinta la caja del órgano de la capilla de Weimar. En 1525 realiza modelos en madera y dibujos para ser pintados en la tumba de Federico el Sabio; mismo año en que se le encomienda la decoración interior de la casa del Ayuntamiento de Wittenberg, lugar donde pintó composiciones en los techos, paredes, puertas y ventanas.

Lo que se le admiraba especialmente eran las representaciones de animales. Entre los que abundaban patos, perdices, pavorreales, palomas, faisanes, liebres, perros, venados, leones, caballos, entre otros. Se conserva en el museo de Historia del Arte de Viena un cuadro de 1529, "La caza del ciervo del Elector Federico el Sabio", en el que las figuras están representando la imagen de una cacería que había organizado el Elector en honor del emperador Maximiliano I. En el cuadro el artista pintó innumerables ciervos,

venados, caballos, perros de caza, y hombres, dos de ellos montando a caballo, otros en una balsa atravesando el lago, y algunos más a orillas del lago entre el escenario boscoso. Todos ellos en frenético movimiento tras las presas. Se dice que Cranach fue uno de los primeros artistas en dedicarse a la reproducción visual de las escenas cinegéticas.

A la muerte de su protector Federico el Sabio, queda al servicio del Elector Juan el Constante. Fue en el período de este reinado, que sólo duró siete años, cuando Cranach tuvo menos trabajo como pintor en la corte; pero en cambio se incrementaron sus obligaciones como servidor público, de las que hablaremos más adelante.

Durante casi toda su vida estuvo al servicio de la casa de los príncipes de Sajonia. El tercer príncipe que ocupó sus servicios fue Juan Federico, quien en una ocasión le pidió producir 16 retratos de sus ancestros, y en 1533 sesenta pares de pequeños paneles con los retratos de los difuntos electores Federico el Sabio y Juan el Constante. Lo que usualmente se hacía con los retratos de los soberanos, era enviarlos a los otros príncipes y reyes para hacer las presentaciones de los miembros de una corte.

En 1512 Lucas Cranach contrae nupcias con Bárbara Brengbier, hija del burgomaestre (alcalde) de Halle. De su matrimonio nacen cuatro hijos: Hans (¿-Bolonia 1537), Lucas (Wittenberg 1515-Bolonia 1586), Bárbara y Ana, de quienes no se saben fechas de nacimiento ni muerte. Sus dos hijos varones le fueron de gran ayuda en el ya afamado taller. Ambos se acataron a los lineamientos del estilo del padre, aun en sus obras individuales. A Hans se le consideraba como el discípulo más avanzado; así que cuando Cranach el viejo se encontraba muy ocupado, Hans se encargaba de la dirección del taller.

Para los muchos trabajos que se les pedían; el maestro se ocupaba de hacer un dibujo como modelo para que los miembros de su taller hicieran el cuadro; en otras ocasiones él iniciaba la pintura y otros la terminaban, o viceversa. Una vez muerto Hans Cranach, la dirección del taller la continuó Lucas Cranach (el joven); sin embargo, no hubo cambios en el estilo de las obras producidas, ni siquiera después de la muerte de su padre. El maestro "celerrimus" tuvo muchos otros discípulos, fuera de los familiares, entre ellos Heinrich Vogthert (el viejo), de 1516 se le conoce un cuadro que hizo por encargo del cardenal Albrecht de Brandeburgo, "El martirio de San Erasmo", su composición se identifica como una mezcla de Grünewald y Cranach. Otros pintores que aprendieron del maestro de Kronach fueron: Franz Tymmermann, Hans Brosamer, los tres hermanos Krodell, Swiss Gottfried Leigl, Georg Böhm, Johann Kreuter... Además de los aprendices, había un gran número de imitadores de Cranach, lo que los atraía era posiblemente el éxito que sus obras tenían en el mercado.

1.2. Ascenso económico y servicios públicos

En 1510 obtuvo su primer nombramiento en Wittenberg como inspector de impuestos; para 1513 tenía pagados derechos sobre propiedades y bienes raíces, en la misma ciudad; además era ya dueño de una destilería y en la región de Turingia, en el poblado de Gotha, contaba con una casa propia. Como se ve, el éxito económico y el prestigio social iban incrementándose. De tal suerte que en 1519, Cranach, el respetable cortesano, afamado artista y rico burgués, fue nombrado, por primera vez tesorero de Wittenberg. Unos años más tarde el príncipe le otorga una concesión de boticario, así que instala una magnífica farmacia en el mercado de la ciudad, en donde además de vender medicinas y drogas, por privilegio real tenía mercancías finas como especias y vino dulce. Ya en 1523 tiene su propia imprenta y una librería; en ese mismo año llega a ser consejal de Wittenberg, cargo que vuelve a tener en 1525-1526, 1528-1529, y 1531-1532.

El cobro de impuestos, para 1528, demuestra que de todos los habitantes de Wittenberg, un poblado de apenas 400 casas, Cranach poseía 4 y varias propiedades en bienes raíces. Todo esto junto, representaba un valor de 4066 guilders, lo que hacía de Cranach el más rico ciudadano. Después tuvo una oficina como consejal de 1534 a 1535; y finalmente fue electo alcalde en 1537, un honor que retuvo alternativamente con un colega hasta 1544. En los años que estuvo fuera de la oficina, le fue confiada la administración financiera de la ciudad.

1.3. La iglesia católica

Como ya se ha mencionado, Cranach pintó muchos cuadros con motivos religiosos, pero es importante mencionar que estuvo al servicio de los poderosos de la institución católica. Era el caso del cardenal Albrecht Von Hohenzollern, de Brandeburgo, quien era arzobispo de Mainz y Magdeburgo, para él trabajó de 1520 a 1527. Antes, sus pintores fueron Matías Grünewald y Simon Franck, este último pupilo de Cranach. Una pasión del cardenal era que se le hicieran retratos, y al parecer ningún otro maestro lo pintó tantas veces como lo hizo Cranach. Una muestra es "El cardenal Albrecht de Brandeburgo" (1526), ahora en el museo de El Ermitage de Leningrado, en él se aprecia sobre un fondo oscuro la figura seria con gesto digno y ataviada con finas ropas y pieles, a pesar de lo cual conserva la sobriedad de un servidor de la iglesia. Otro cuadro es "El cardenal Albrecht de Brandeburgo como san Jerónimo en un paisaje" (1527), actualmente en el museo Berlin-Dahlem, la composición presenta al cardenal sentado ante una improvisada mesa de trabajo, sobre la que tiene frente a él un libro, mientras que con la diestra sostiene una pluma y su mirada se distrae observando algo en la distancia; lo rodea un boscoso paisaje y le acompañan dócilmente algunos animales y un Cristo en la cruz, en escorzo a su izquierda; al fondo, en la distancia, una construcción de casas de aspecto burgués completan la representación.

Podría pensarse que no era una relación muy cordial la que mantenían el cardenal de Brandeburgo y Cranach, y de cierto modo así era, sus relaciones eran de tipo económico; el maestro podía cumplir a la perfección los requerimientos de su cliente y éste le representaba una excelente fuente de ingresos; así que las divergencias en cuanto a los conflictos religiosos quedaban a discusión en otro terreno.

1.4. La reforma

La necesidad de una renovación dentro de la institución católica nace por la creciente corrupción que se da al interior de la misma y que alegan los reformistas, pues a sus ojos la jerarquía dentro de la iglesia era inflexible; los altos cargos eran para los hijos de los nobles y los ricos burgueses, lo que no era garantía de su fe y educación teológica. Mientras tanto, el bajo clero era descuidado y esto permitía que existieran muchos sacerdotes sumamente ignorantes. Esta situación provocaba que entre la comunidad católica se aceptaran los dogmas pero al mismo tiempo se les ignorara. Es decir, se aceptaban las ideas pero eso nada tenía de relación con la vida práctica.

Cranach figura como el pintor de la reforma, primero porque realizó numerosos retratos de varios personajes importantes del movimiento anticatólico, así como interpretaciones de diversos dogmas luteranos, y segundo porque se convirtió en amigo de Martín Lutero. Es en 1520 cuando pinta por primera vez al líder antipapa, "Lutero vestido de monje" y "Lutero con bonete de doctor" (1521). Durante este mismo año es bautizada Ana, una de las hijas de Cranach, y Lutero se convierte en el padrino, de esa manera se estrechan los lazos de amistad.

Ya en 1521 por toda Alemania se empezaba a distribuir el folleto "Pasión cristiana y anticristiana", ilustrado en el taller de Cranach con 30 grabados que iban acompañados de breves comentarios, acción que ofendió profundamente a los católicos; por otra parte durante ese año Lutero es excomulgado por el papa León X, en respuesta a lo que el líder reformista excomulga al papa, y se inicia la distribución en el territorio germano de panfletos en los que se hacía burla de la figura y autoridad del máximo

representante católico, se le representaba como "El papa asno" o "El papa cerdo"; esos dibujos eran también parte de la producción del taller del compadre de Lutero.

Para 1522 aparece publicada la versión en alemán del Nuevo Testamento, traducido por Lutero e ilustrado con grabados de Cranach, un año más tarde puede ser adquirido, al igual que otros escritos luteranos, en la librería propiedad de Lucas Cranach.

Durante 1525, Katharina Von Bora, quien había renunciado a su condición de monja por simpatizar con la reforma, y como la única rebelión posible que tenía al alcance una mujer que se decía protestante era renunciar a la santidad de la inmaculación para entregarse a la santidad matrimonial, por lo que tras escapar del convento es depositada en casa de Cranach como la prometida de Martín Lutero; y apenas un año después el pintor se convierte en padrino de bautizo de Johannes, primogénito del reformador.

La familia de Lutero visita Wittenberg en 1527, y el maestro aprovecha para hacer sus retratos, de estos en Viena se encuentra el cuadro "El padre de Lutero". Entre las obras con carácter reformista se encuentra "Los mandamientos cristianos", Museo de Lutero en Wittenberg, y "El pecado original y la redención", Museo del castillo de Gotha; el propósito de la producción de estas creaciones era ilustrar para el pueblo los dogmas del movimiento.

Se pueden citar dos opiniones sobre el arte de Cranach, según los reformadores. Philipp Melancton, en una carta al poeta Johann Stigell, en 1544, le dice que descubre en el arte del maestro Cranach una completa disposición al servicio del nuevo espíritu dogmático protestante. Por su parte, Lutero parecía tener no muy buena opinión de las creaciones de su amigo, pues le parecía que sus figuras femeninas reflejaban demasiado lo sexual, en lugar de ocuparse del carácter materno intrínseco, según él, de la naturaleza de la mujer; y tampoco estaba de acuerdo con el aire de dignidad con que pintaba a los representantes de la iglesia católica.

1.5. El final

Una vida intensa y prolífica en la pintura fue la de Lucas Cranach (el viejo). Muchas de sus obras se han perdido para siempre y el resto se encuentra regado por el mundo, aunque la mayor parte de ellas quedó en tierra europea. Su lealtad y servicios a Sajonia lo llevaron hasta compartir el cautiverio de su soberano Juan Federico, quien pierde ante Carlos V la batalla Muhlberg, en el Elba en 1548, una de las tantas batallas que se libraron con el anhelo de resolver por medio de la guerra los conflictos entre católicos y reformistas, una lucha de fuerzas no fundadas en ninguna justicia real sino en el capricho viril de instaurar la sinrazón como razón única; el príncipe de Sajonia era protector de los protestantes; así que en ese año Juan Federico es tomado como prisionero y su pintor lo acompaña, son llevados a Ausburgo. Hasta 1552 el soberano es reinstalado como duque, la nueva capital de mando fue Weimar, y hacia allá se traslada Cranach a instalar su residencia y taller, precisamente en la casa del canciller Georg Bruck, el suegro de su hija Bárbara. Allí continúa su labor pictórica hasta el fin de sus días, la última obra notable fue su autorretrato, a los 78 años de edad. Es en Weimar, el 16 de octubre de 1553 cuando el maestro "celerrimus" abandona este mundo, dejando a los ojos de la humanidad su espíritu materializado en toda su abundante producción visual.

capítulo II

Raíces e influencias

2.1. Herencia del Gótico

Mirando hacia atrás en el sentido de la subjetividad del estilo del artista, nos encontramos que cuenta con las raíces germánicas del arte plástico en el Gótico, estilo que estaba animado por una voluntad de forma basada en el estilo geométrico abstracto, es decir, no buscaba la representación orgánica — según palabras de Worringer². El propósito no era representar fielmente las formas en su estructura material, sino la expresión de emociones y pensamientos usando la materia únicamente como el medio idóneo para expresar lo que se buscaba reconocer de la intimidad del ser humano. Desde entonces el arte alemán avanzó con tales características, hasta los días de Durero, Holbein y Cranach; pero caminando hacia la reconsideración de lo puramente matérico, giro que se aprecia en el renacimiento. “...En la esfera del arte plástico he aquí la cumbre más alta a la que podía llegar el arte nórdico, dadas las condiciones artísticas en que se desarrolló... Sin esta evolución anterior de un ejercicio abstracto de la línea, sería inconcebible el dibujo de carácter. A ella se debe el que haya podido verificarse entre la línea de expresión propia y existencia espiritual independiente y la línea sometida al objeto, sierva del objeto, una unión tan feliz que el valor expresivo de la línea se ha convertido en el intérprete que manifiesta la energía espiritual del objeto representado. En este período, la expresión espiritual y la reproducción de la realidad, que antes estaban yuxtapuestas, llegan a compenetrarse, dando así lugar al más elevado arte de la caracterización espiritual que conoce la historia...”³

2. Worringer, Wilhelm. *La esencia del gótico*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973.

3. *Ibidem*, pág 58.

A Cranach se le ha llegado a considerar retrógrado y tradicionalista, porque no buscaba ser en sus obras fiel a la realidad, sino que la interpretaba y sobrecargaba de ornamentos, complicando y aumentando los posibles significados. Por eso, su pincel se ocupa de dibujar su pintura aun con carácter tan espiritual, manifiesto en sus estilizadas figuras, que se entregan a la voluntad abstracta del gótico.

Por ejemplo, la ornamentación animal y vegetal del gótico no se ajustaba a los modelos reales, se plasmaba en sus figuras como un recuerdo de algo visto con anterioridad, esto quiere decir que no se hacía una copia con exactitud en detalles. En este aspecto, el arte de Cranach es afín al gótico, pues sus representaciones no hacen alarde de exactitud (esto se podrá comprobar más adelante, cuando se explique lo literal en la escenografía del cuadro "Adán y Eva"). Ahora bien, la composición en el arte gótico tenía la característica de ser asimétrica y no repetitiva, es decir, en lugar de hacer repeticiones en las formas para buscar el equilibrio simétrico en la composición, como en el estilo clásico, se buscaba una multiplicidad en las formas. En Cranach, al interior de sus cuadros se da una repetición asimétrica, por ejemplo en un caso sencillo, las manzanas en "Adán y Eva", las hay a izquierda y derecha pero no en mismo número. Sin embargo, a Cranach sí se le dan las repeticiones en los motivos de un cuadro a otro; los paisajes boscosos, los animales y los castillos, palacios o poblados a la distancia, llenando el fondo de los cuadros, integran un escenario constante en su obra. Todo esto hace de las composiciones de Cranach obras llenas de expresión emotiva, pero sus figuras aparecen "deformadas" y rígidas.

Cranach permanece relativamente alejado de las corrientes vanguardistas de su tiempo, ya que los italianos no le interesaban de primera mano; pues el estudio que realizaba de las obras de ellos era a través de estampas o reproducciones que hacían los artistas germanos o flamencos. Aunque bien pudo haber tratado con el pintor Jacobo de Barbari, quien viajara a Wittenberg en 1505. Así el maestro "Celerrimus" reúne en su arte la tradición flamenca y el realismo dramático de la Escuela del Danubio. Es por esto que se le considera uno de los maestros del gótico tardío.

2.2. La Escuela del Danubio

La Escuela del Danubio fue un estilo que floreció en el sur de Alemania, sus representantes más conocidos son Albrecht Altdorfer y Wolf Huber. Esta escuela se ocupa principalmente de los paisajes, su realismo concuerda con las dramáticas escenas de mártires y de ejecuciones hacia las que la edad media, según parece, sentía una especial predilección. A los representantes y seguidores de esta corriente les preocupaba la reconsideración de la naturaleza, no únicamente como paisaje pintoresco, es decir, que no se limitaba a plasmar la extrañeza sino a pensarla como parte del cosmos y a expresarla a través de la artificial mirada humana; como ejemplo, tenemos "La batalla de Alejandro" (1529), pintada por Altdorfer (Regensburg 1480-1538). Con su exquisito y tormentoso espíritu trabajaba el color y la forma con intención de materializar la intimidad "invisible", que según su genio existe entre el hombre y las cosas, nosotros diremos: el deseo.

La Escuela del Danubio aplicaba el color y las formas de maneras contrastantes, mostrando un estilo subjetivo que permitía a cada pintor expresar su personalidad, sus emociones. Estas características van disminuyendo y transformándose en los trabajos de Cranach, a medida que pasa el tiempo; pues desde el momento en que se vuelve pintor de la corte sajona su estilo se vuelve vehemente y egocéntrico, pero sometido a la objetividad que le imponía su posición oficial tanto para con la corte como para con la iglesia.

2.3. Hans Holbein

Otro favorito de Cranach fue Holbein (Augsburgo 1497-Londres 1543), quien estudia a los flamencos y los ingleses. En su juventud trabaja en Basilea, lugar donde se le respeta y admira como uno de los mejores pintores; sin embargo abandona el territorio germano cuando contaba con veintinueve años. Se instala en Londres, donde por recomendación de Erasmo de Rotterdam recibe ayuda de Tomás Moro. Poco a poco adquiere prestigio entre los ingleses, hasta convertirse en pintor de cámara en la corte de Enrique VIII. Holbein se interesa en el estudio del retrato, particularmente en el rostro humano. Por fortuna contaba con cierta libertad para decidir sobre sus materiales y los motivos de sus obras -privilegio del que no gozaban la mayoría de los pintores- así que estudia incansablemente las proporciones del rostro y sus dificultades para ser pictóricamente reproducido. Por este camino se impresiona descubriendo el rostro como una máscara que encubre los secretos del espíritu, y su propósito fue hacer evidentes esas máscaras en cada una de sus representaciones.

2.4. Mathias Grünewald

Las investigaciones acerca de su nacimiento arrojan datos que fluctúan desde 1455 hasta 1483, en tanto que su muerte está fechada en 1528; su verdadero nombre parece ser Mathis Neithart. A este pintor se le nombra al lado de Durero como maestro antecesor del barroco, el romanticismo y el expresionismo alemanes. Grünewald es considerado un místico y un enamorado del "realismo mágico". Parece ser que lo que influenció de él a Cranach fueron sus figuras femeninas de aspecto frágil y expresión sobrenatural. Grünewald muestra su pasión por la pintura haciendo uso de ella como medio de conocimiento y expresión del mundo interior, de la intimidad humana en su rostro doloroso y místico; pues en su pintura nos entrega imágenes cruentas, desgarradoras de la carne humana, flageladoras del cuerpo y exaltadoras de la energía vital en formas convulsas.

2.5. Alberto Durero

El magnífico maestro de Nuremberg (1471-1528), un espíritu melancólico ocupado en la permanente reflexión de la idea de la muerte y profundizando en el conocimiento que le concierne. Dedicó su vida a adiestrar la mano y el ojo buscando encontrar la manera más correcta de expresar el pensamiento en la materia visual. De 1500 a 1505 se dedica intensamente a estudiar las ramas esenciales de la teoría de las proporciones de los animales y la perspectiva. Para entonces, Durero se había ganado ya un nombre, pues colaboró con el Maestro del Libro de Casa y trabajó también en el taller de Wolgemut; superó a ambos en el dominio de la técnica. Sus xilografías ya circulaban por casi todo el territorio germano, pues ya desde 1498 había publicado su libro "El Apocalipsis", del que se hizo una versión en latín y otra en alemán; esta obra se componía de 15 xilografías que ilustraban el texto bíblico. Durero fue, al mismo tiempo, el artista creador y el editor de esta obra, cosa que no se había visto hasta entonces. Este trabajo y el de "La Gran Pasión", impresionan e influyen a Cranach, pues descubrió en ellas una fuerza nueva en la expresión de los sentimientos a través de la representación dureriana del cuerpo humano. Así Cranach se convierte en un discípulo del maestro y teórico de Nuremberg; estudia incansable las obras de Durero, haciendo copias de ellas. Le interesó especialmente el estudio de las proporciones y la perspectiva.

2.6. Los contemporáneos

A la generación de Cranach corresponden pintores florentinos, lombardos y venecianos como: Mariotto, Albertinelli, fray Bartolomeo, Bernardino Luini, Giorgione, Dosso Dossi y muy especialmente hay que mencionar a Miguel Angel y Tiziano. Ruhmer⁴, en el estudio que hace de la obra de Cranach opina que el nivel artístico alcanzado por los germanos en esa época correspondía con el logrado por Mantegna, Bellini, Pollaiuolo y aún Signorelli; pero siempre un nivel que correspondía al pasado italiano; pues no lograron la madurez de un Giorgione o un Tiziano. Esto puede confirmarse sólo hasta cierto punto si pensamos en Durero; quien era en gran medida un feliz y brillante discípulo de los italianos renacentistas; para muestra, se tienen de él dibujos de paisajes, indumentarias, animales y obras de arte que realizó desde su primer viaje a Venecia, en 1494, año en que copió varios buriles de Mantegna, entre ellos "La batalla de dioses marinos" y "La bacanal con Sileno".

Si hay que relacionar a Cranach con los italianos, diremos que sigue la línea de la escuela florentina, la de Botticelli, escuela que continuaba la tradición que se distingue por un dibujo preciso de la figura, en cuyos bordes deben aplicarse colores poco fuertes; mientras que la otra escuela, la veneciana, se vanagloria de comenzar con un esbozo sobre el cual el pintor debe trabajar la pasta coloreada, volviendo a dibujar y modelando continuamente las formas. A esta escuela pertenecen Giorgione y Tiziano.

4. Ruhmer, E. Cranach. Phaidos Press. London, 1963, pág. 87.

2.7. El procedimiento pictórico de los flamencos

Se manejan datos de que la pintura al óleo es de origen flamenco, y aunque esto no sea estrictamente verdadero, sí existe verosimilitud en el hecho de que fueron ellos quienes durante el siglo XV lograron avances muy exitosos en la técnica al óleo, y tuvieron tal calidad que la manera de trabajar los materiales según esta técnica ha permanecido casi intacta, casi sin alteraciones hasta nuestros días. Los italianos antes de 1450 ya usaban una especie de aceite extraído del huevo, para dar solidez y transparencia a los colores.

La innovación en el uso de aceites para mejorar el trabajo pictórico al óleo se atribuye a Jan Van Eyck; como muestra podemos citar el cuadro de "La adoración del cordero místico", terminado por él en 1432, obra que fue alabada por sus contemporáneos como la obra más hermosamente realizada en la época, y en él ya estaba plasmada la nueva técnica, de la que se volvieron los más famosos exponentes los hermanos: Van Eyck, Van der Weyden y Van der Goes.

"Muy probablemente, el invento de Van Eyck consistía en hacer un barniz secante mejor que el utilizado hasta entonces, habiendo llegado, después de varios experimentos, al descubrimiento de un vehículo resinoso transparente, que se mostraba perfectamente apto para el amasado de los colores, debiendo hacerlo únicamente un poco más deslizante con el aceite secante, se descubrió así la pintura al óleo, que, más o menos modificada, perdura desde hace cinco siglos."⁵

5. Manera, Domingo. *Curso rápido de pintura al óleo*. De Vicchi, Barcelona, 1979, pág. 28.

La preparación que hacían los flamencos en sus tablas para formar la base sobre la que aplicaban la pintura, se hacía de la siguiente manera: sobre un panel bien lizo, de madera, extendían una capa delgada de yeso y sobre ésta aplicaban una capa de preparación de cola de conejo, aumentando este proceso a veces hasta ocho capas de los mismos materiales, dejando que cada capa quedase bien seca antes de aplicar la siguiente; luego, para nivelar el emplasto, usaban polvo de piedra pómez y hueso de sepia, hasta conseguir una superficie bien pulida; sobre esta superficie, usando un pincel de punta fina o una pluma, dibujaban toda la composición, en algunas ocasiones se modelaba todo el cuadro en un solo color, que podía ser gris o marrón, entonces estaba lista la grisalla, más tarde, sobre ese trabajo, se aplicaban los colores, íntimamente mezclados con aceite secante y un poco de resina, para alcanzar el tono deseado a través de sucesivos velados, que podían llegar hasta siete; por supuesto que cada velado debía secar para ser aplicado el siguiente; con este procedimiento se evitaba el desastre de que llegasen a mezclarse pigmentos químicamente incompatibles; además, la ventaja que proporcionaban los velados transparentes permitía que las luces incidentes alcanzaran el fondo blanco, lo que proporcionaba a los colores un esplendor semejante al del esmalte.

“Cuando se aplican veladuras de colores mezclados con un medio oleoso, sobre un precipitado de temple o directamente sobre la base de gesso, y se sigue trabajando, pintando encima de la capa aceitosa con temple acuoso, antes de que se seque la primera capa, se obtiene un vibrante contraste de valores textuales y ópticos. Los efectos son tan diferentes de los que se obtienen con otros métodos que algunos pintores los consideran en una clase aparte... Los investigadores han atribuido a este proceso ciertos resultados obtenidos por antiguas escuelas de pintura, en especial los pintores flamencos y alemanes del siglo XV y principios del XVI. Parece que también se empleó este método durante el período de transición anterior a la adopción de las técnicas de pintura al óleo, con aceites y resinas; los antiguos escritos parecen apoyar estas suposiciones.”⁶

6. Mayer, Ralph. Materiales y técnicas del arte. Hermann Blume Ediciones, Madrid, 1993, pág. 303.

Capítulo III

El cuadro "Adán y Eva"

3.1. Procedencia

No se tienen los datos de quién pidió a Cranach que hiciera esta obra, pero se puede suponer que se trata de una de las muchas composiciones que el maestro hacía interpretando el mito bíblico, ensayando así sus desnudos, y que ponía a la venta en su taller.

Durante los años treinta, por efectos de la presencia de José Vasconcelos, en nuestro país había un enorme interés del gobierno por la cultura, y entre las acciones que se llevaron a cabo a favor del enriquecimiento cultural del acervo museográfico nacional estuvo la decisión de adquirir obras extranjeras, que representaban un importante objeto de estudio. Es así que "Adán y Eva" es adquirido en el año de 1933, en una subasta hecha por la casa Thomas Harris, de Londres, por el ingeniero Alberto J. Pani, enviado del gobierno mexicano. La obra es donada en febrero de 1934, por la Secretaría de Hacienda, al Museo de San Carlos, en donde ha permanecido hasta hoy.

El cuadro se encuentra instalado en la sala "Siglo XVI: El manierismo en Europa". El Museo considera "Adán y Eva" como una de sus joyas. La obra se conserva intacta, pues hasta la fecha no se le ha restaurado ni una sola vez, y es por ello que se aprecia craquelada toda la superficie de la pintura. Para su conservación se le ha colocado un cristal sobre el marco.

Los datos oficiales de la obra en el Museo de San Carlos son: "Adán y Eva", 1530, Lucas Cranach (el viejo), óleo sobre tabla, 53 X 40 cm. Escuela Alemana. Número de Inventario XI-10-115364. Clave MSC/INBA. Número de Registro P/SC/II/D/ALE/00003.

3.2. Lo manifiesto en el cuadro

La construcción del escenario, de carácter naturalista, está formada por un árbol de tronco angosto y alargado, sin ramificaciones; en el nacimiento de la copa tiene dos gruesas ramas, que a su vez se dividen en otras dos ya no tan gruesas. Las ramas se extienden a izquierda y derecha, su posición da la apariencia visual de elevarse; extendidas sobre estas ramas hay una cantidad considerable de hojas, que al parecer corresponden a las de un naranjo⁷, entre éstas y el tronco del árbol, que es un híbrido indefinible, no hay relación real, ni tampoco la hay con los frutos, ya que estos parecen sí acercarse a una representación fiel de manzanas. Por lo que en definitiva se puede afirmar que el árbol es un cuerpo "natural imaginario", una composición.

En cuanto a los animales, tenemos a la vista una serpiente que desciende del "manzano". Ésta podría ser de una especie de nombre *Natrix natrix*, culebra de collar que habita en los bosques de toda Europa, y tiene por lo regular un cuerpo cilíndrico de unos 120 cm. de largo; es de cabeza grande y redondeada, con ojos también redondos; sus escamas son carenadas, es decir, salientes y alargadas; el cuerpo es a menudo de colores gris oliva, verdoso, gris acero, con diversas manchas oscuras o líneas claras. Otra posibilidad es que pertenezca a la especie de la *Coronella austriaca*, también europea; culebra lisa de cuerpo cilíndrico que llega a medir 60 cm. de largo; es de cabeza pequeña y poco definida, hocico ligeramente puntiagudo; sus escamas en el dorso son lisas, y

7. Parte de la información recabada acerca de la correspondencia real de la variedad de fauna y flora representada en "Adán y Eva" fue proporcionada en forma oral directa por investigadores especialistas de la carrera de Biología, de la Facultad de Ciencias, UNAM.

su coloración es variable, puede ser grisácea, parduzca, rosada o rojiza, con manchas oscuras en el dorso; el vientre puede ser rojo, naranja, negruzco o gris.

Resulta complicado saber con certeza cuál es la especie de culebra representada en "Adán y Eva", pues identificar a un reptil es un trabajo arduo, que se realiza más satisfactoriamente con el espécimen en las manos de quien lo examina, porque es necesario contar las hileras de escamas y cuántas escamas hay en cada una; revisar minuciosamente su cuerpo en cuanto a la forma, los colores y dibujos o "manchas"; por lo tanto, sujetarse a la reproducción de un cuadro no es suficiente; pues tampoco se puede confiar en que Cranach haya pintado la representación exacta de una sola especie. Así que por sus características "deformes" con respecto a un cuerpo común de culebra, igual que el árbol es una composición imaginaria.

Ocupémonos ahora del ciervo. La mayoría de los machos adultos tienen las astas con dos puntas dirigidas hacia adelante desde la parte inferior de la rama principal, estas puntas se encuentran muy próximas entre sí y bastante separadas de la tercera; este tipo de astas son características en el ciervo común. El color de su pelaje es pardo rojizo, y en verano e invierno se torna un poco gris. Entonces el ciervo en "Adán y Eva" se acerca mucho a esta descripción, así que es un ciervo común de edad adulta. No era difícil que con frecuencia el pintor observara animales de esta especie, pues sólo recordemos que parte de su trabajo en la corte era reproducir pictóricamente los días del rito de cacería realizado por los nobles.

Ahora bien, los arbustos que se encuentran a derecha e izquierda del cuadro, así como un tercero que se ve a la distancia, tras el hombro derecho de Adán, son unas plantas de origen europeo que se llaman Ihujas, de las que existe una múltiple variedad de tamaños. En México se usan en los jardines como adorno. Sumemos a la escenografía el pasto crecido y escaso sobre la mayor parte del terreno. También están las ramas con que Eva y Adán cubren sus genitales, que corresponden a alguna variedad de vitácea.

Los cuerpos de Eva y Adán bien pudieron haber sido copiados de modelos del natural, aunque en la época de Cranach existía la prohibición de reproducir desnudos de esa manera. Sin embargo, en el cuerpo de Eva se puede apreciar una marca, a la altura de las clavículas, que indica un cambio en el tono de la piel, ese cambio que indican las conocidas huellas que deja el sol en las partes del cuerpo que no protege siempre la ropa. Por tanto, las figuras fueron imitadas del natural, esto es, de modelos desnudos presentes en el estudio de Cranach. De esta manera el pintor se pone en evidencia, burlándose de las restricciones conservadoras que cuidaban del pudor y la decencia, después de todo su condición masculina le permitía ejercer una doble moral.

3.3. Lo matérico

Hago la aclaración de que el análisis visual de la materia constitutiva del cuadro fue hecho sólo con la ayuda de una lupa común y por encima del cristal de resguardo, por lo que lo aquí explicado se funda, más que nada, en la observación y la información histórica con que se cuenta acerca de los materiales pictóricos en el proceso al óleo y su uso en la época de Cranach.

La base o soporte del cuadro, que es de madera, probablemente cedro, pino o roble, no alcanza a distinguirse, porque se encuentran sobre ella varias capas delgadas de yeso, recubiertas con cola de conejo, esta base debió ser pulida a la manera de los flamencos — como ya se explicó —, y así quedó lista la grisalla, como ellos le llamaban. Quizá sobre esta preparación se aplicó después una capa uniforme de pintura, que bien pudo ser marrón, para, entonces, dibujar la totalidad de la composición, es decir “el dibujo”. Después viene una división del espacio en el cuadro, en lo que va de la cintura de Adán hasta arriba se aplicó un color azul ultramar, que se va intensificando a medida que se acerca a la orilla superior del cuadro, hasta perderse. Ya sobre éste, se ve una capa de blanco desde la altura de la cintura de Adán hasta el nacimiento del azul del cielo, que con la base marrón atenuada por el azul, proporciona el tono rojizo de una puesta de sol. Bajo el blanco se alcanza a ver, cerca del lado derecho del tronco del árbol, frente al rostro de Adán, un poco de azul

que no fue completamente cubierto, y detrás de Adán, a la altura de la parte más ancha del tronco del arbusto que se ve a la distancia, en el espacio que no cubren sus ramas, se aprecian diminutas manchas azules que no sofocó el blanco. También en el ángulo superior izquierdo, a la altura de la manzana que está más abajo, se aprecia un poco de materia abultada que no corresponde con la idea de unas posibles nubes, más bien parece un error que quiso ser corregido, un "pentimento", tal vez una manzana más, pero el emplasto debió secarse antes de aplicar la corrección y la solución final fue cubrirlo con el mismo azul del cielo.

En esta base de color se pueden ver finos trazos largos en dirección horizontal, que pudieron haber sido aplicados con un pincel de punta ancha y cerdas duras.

Ahora vamos al dibujo. El orden en que parecen haber sido trazadas las figuras en el escenario es: el tronco del árbol, con sus ramas, hojas y manzanas; después la serpiente, más tarde los arbustos, luego el ciervo y finalmente los cuerpos de Adán y Eva, y las ramas que cubren sus genitales.

En cuanto al color, trataremos de acercarnos lo más que se pueda al posible uso que de los materiales hizo el pintor; tomando en cuenta la distancia en tiempo que nos separa del siglo XVI, cito entonces, para empezar, lo que dice Mayer⁸: "...Los brillantes tejidos rojos de algunos cuadros antiguos se hacían aplicando una veladura de laca —por ejemplo, de rubia— sobre un bermellón bastante fuerte. Los cielos azules se pintaban sobre un precipitado claro, amarillo o rosa, los tonos de carne, con diversos colores transparentes. A veces, la carne se modelaba por entero con un sólo color frío, y después se le añadía una veladura caliente, que le da vida; para el precipitado solían usarse tierra verde y blanco, aunque también se empleaban otros muchos colores muy claros. Un método de pintar la tierra en un paisaje consistía en modelarla completamente con siena tostada y blanco, y repintar las tonalidades locales con colores opacos y transparentes..."

Los colores, para el proceso de pintura al óleo, debieron ser mezclados con aceite secante de linaza o trementina. La aplicación del color se hacía en forma local. Para el árbol, que tiene una apariencia muy vigorosa y en el que no se alcanzan a distinguir los trazos del pincel, bien se pudo usar una mezcla de negro de vid con cinabrio o tierra roja, y la misma combinación para la tierra y el cuerpo del ciervo, pero en éste predomina un tono más rojizo con veladuras en tono ligeramente amarillo en la cabeza, más fuertes en el contorno de los arbustos, y las astas del ciervo aparecen en negro de vid con ligeras veladuras en blanquecino.

8. Mayer, op. cit, pág. 302-303.

Los arbustos tienen un mismo color verde oscuro en las hojas, que resalta con el negro de las ramificaciones, y puede ser de la llamada tierra verde o de malaquita, y es atenuado con blanco en donde se supone a la planta marchita; aunque el arbusto de la izquierda en su parte inferior parece más oscuro, pero eso es por el color negruzco de su tronco y el rojizo de la tierra, además por el contraste que hace con el tono tan claro de la piel de Eva. En cuanto al arbusto de la derecha, es más claro. Las hojas en las ramas del árbol tienen perfectamente dibujadas las líneas de su cuerpo interior, así como su contorno, y su verde es bastante más oscuro que el de los arbustos, lo que es provocado por el azul intenso del cielo, que anuncia la noche. Algunas hojas en las ramas inferiores de la copa tienen apariencia marchita, con veladuras en blanco, dando un tono amarillo-seco.

El verde en las hojas de vid es oscuro pero el tono se atenúa por el fondo claro de los cuerpos de la pareja. El verde más claro es el del pasto y la pequeña planta silvestre que se ve en el ángulo inferior izquierdo. Las manzanas, cinco, son casi perfectamente redondas, en un color rojo cinabrio, intenso en los bordes y un poco deslucido hacia el centro de las circunferencias, ya que para darles volumen y brillo, el pintor puso toques de valor más claro, acercándose al blanco.

En la serpiente es perceptible un dibujo pormenorizado, su cuerpo es de un color plateado a la vista distante, pero está trabajado con blanco en el vientre y va haciéndose gris azulado hacia el dorso, en donde tiene pequeñas manchas alargadas en gris y café, en tonos vivos; un ojo negro, brillante y ovalado, mientras por su hocico entreabierto se ven cuatro diminutos y puntiagudos dientes.

Para las carnaciones de los cuerpos, quizá el pintor uso tierra roja o cinabrio mezclado con las cantidades de blanco que le convenían para obtener los tonos deseados. La piel de Adán es de un tono rojizo, lo que hoy llamamos pelirrojo, los rizos son delicados en la corta cabellera y la escasa barba. Su figura erguida, de hombre joven, alto y esbelto, se sostiene sobre la pierna izquierda. El rostro ovalado, que vemos de tres cuartos, tiene cejas arqueadas, ojos negros ovalados, nariz aguileña, labios delgados; su expresión en conjunto es interrogante. El tono oscuro que fue trabajado aplicando transparencias, manifiesta las sombras en su cuerpo, éstas se pueden observar a lo largo de la parte inferior de su brazo derecho, en el vientre y en la entrepierna.

Eva es una rubia de aspecto infantil, su piel es de tono rosado, con una impresionante cabellera rubia-dorada que descende en rizos hasta por debajo de sus caderas. Su figura alta y delgada, de pie, descansa sobre la pierna derecha. Tiene curvas ligeramente marcadas, como las de una adolescente; los pechos son pequeños y redondos, mientras el vientre está ligeramente

abultado; el rostro es redondo, cejas arqueadas apenas perceptibles, ojos negros en óvalos alargados. Su expresión es un tanto enigmática. Las sombras en ella se ven en su costado izquierdo, bajo el antebrazo, de donde se extienden atenuándose a medida que se acercan al centro del tórax; en el contorno de la cadera, hasta la mitad del muslo, para después continuar debajo de la rodilla hasta el tobillo; en el costado izquierdo del lado interior del brazo derecho y en la palma de la mano; también se ve un poco de sombra en la entrepierna.

Los cuerpos de Adán y Eva parecen estar perfectamente situados por encima de todos los demás elementos del cuadro, pues gracias al minucioso trabajo dibujístico se aprecia una separación perfecta entre las figuras que integran la escenografía del cuadro.

Finalmente tenemos la firma de Cranach, el dragón alado, que tiene un cuerpo cilíndrico que dibuja curvas ascendentes y descendentes, lo coronan las alas de un murciélago, y la cabeza poco definida apunta hacia la derecha. El pintor imprimió su emblema en color verde sobre el tronco del árbol, a la altura de los muslos de la pareja.

El claroscuro, es decir, las veladuras y transparencias, buscan redondear las figuras, o sea, darles apariencia de tener volumen. El uso de veladuras, sobre todo en las manzanas, la cabeza del ciervo y el cuerpo de Eva —en la frente, el pecho y los muslos— indican la incidencia de la luz, que llega frontal al cuadro. En tanto que las transparencias indican las sombras, de las que ya expliqué su ubicación.

Nos encontramos así con una obra que privilegia el trabajo dibujístico sobre el pictórico, por tanto, una obra con estructura de composición florentina. Dadas las dimensiones del cuadro, Cranach debió trabajar con el antebrazo y casi sólo con la muñeca, usando en la aplicación local del color pinceles anchos de cerdas suaves, tal vez de pelo de marta; esto para las figuras grandes, en las que no es posible ver las huellas del pincel al deslizarse. Para las figuras más pequeñas y los detalles, debió usar pinceles delgados, pues al tiempo que colorean, reafirman el dibujo.

Algo muy especial es la cabellera de Eva, que parece agitarse por la acción del viento. En su costado izquierdo se pueden distinguir claramente un cabello de otro, en parte por la aplicación de veladuras, en tanto que en el costado derecho el cabello se ve sólo como un emplasto dorado.

La combinación en el manejo de colores cálidos y fríos, según los cánones clásicos, resulta ser equilibrada.

Actualmente, todo el conjunto pictórico "Adán y Eva" se encuentra craquelado, por efecto del paso del tiempo sobre los materiales que lo integran.

3.4. Composición y perspectiva

La línea del horizonte se sitúa a la altura de la cintura de Adán, indicando claramente la separación entre el cielo y la tierra. El punto de fuga base se encuentra detrás del tronco del árbol, ligeramente arriba de la línea del horizonte, o sea, se encuentra traslapado. Y lo encuadran y organizan dos puntos de fuga dependientes situados a la altura de la punta de los dos arbustos.

El punto de cierre, siendo considerado éste, por una parte como la distancia ideal para contemplar el cuadro durante su ejecución por parte del pintor, y por otra parte, como la distancia también ideal que el observador en general debe establecer para enfocar claramente el campo pictórico del cuadro dentro de su mirada; entonces, para nuestra interpretación, ambos puntos están situados a un metro de distancia, justo frente al centro del cuadro.

Las líneas de tensión (ver esquema 1):

—Como horizontal únicamente se presenta, en traslape, la del horizonte, más las que insinúan las ramas del nacimiento de la copa del árbol y las que trazan las manzanas centrales y las superiores.

—Las verticales predominan, pues llenan el cuadro de izquierda a derecha. Comenzando por las astas del ciervo y el tronco del arbusto que aparece distante en el fondo. Luego por Adán. Y en el centro, el tronco del árbol. Sigue Eva. Y en la orilla derecha, el tronco del arbusto situado a espaldas de ella. Todas estas líneas, cinco básicas, presentan una clara dirección ascendente, de fuerte carácter gótico.

—Las diagonales ascendentes de derecha a izquierda son: la que indica el brazo derecho de Adán, que se dobla en el codo, y la que dibuja la rama de vid que sostiene con la mano izquierda. El antebrazo derecho dibuja otra diagonal, pero de izquierda a derecha; en ésta misma dirección una diagonal más la que va de la manzana inferior en el lado izquierdo a la inferior en el lado derecho.

—Las diagonales descendentes, de izquierda a derecha son: la que forma el hombro izquierdo de Adán, otra en la orientación que tiene la cabeza de la serpiente, la siguiente se ve sobre el hombro izquierdo de Eva y deja ver una más su brazo, otra la dibuja su antebrazo derecho que se levanta sosteniendo en la mano la manzana, podría parecer con orientación ascendente, sin embargo, el dedo meñique de la mano izquierda apunta hacia abajo, y esto cambia la primera impresión respecto a la dirección. Igualmente en descenso pero de derecha a izquierda tenemos las que traza su antebrazo izquierdo y la rama de vid que sostiene con la mano izquierda.

Una diagonal más, con orientación ascendente, es la que va de la manzana inferior en el lado izquierdo a la inferior en el lado derecho.

—Otras líneas, ahora imaginarias (ver esquema 2), son las de los ejes de las miradas. La serpiente y Adán miran a los ojos de Eva, mientras ella mira por encima del hombro derecho de Adán, por lo que no hay correspondencia en sus miradas; una cuarta mirada integra este juego, la del ciervo, dirigida hacia afuera del espacio pictórico, en dirección al espectador.

En el cuadro las líneas curvas están en el contorno del cuerpo de Eva, en el costado derecho de la cintura a la rodilla, y en su costado izquierdo en el contorno del muslo; y en la punta de la ramita de vid ligeramente curvada. En Adán hay una en su costado izquierdo, de la cintura a la rodilla y una más en la parte superior de su cabeza. La serpiente, ondulante en el nacimiento de la copa del árbol, traza con su cuerpo tres curvas. También hay cuerpos esféricos dibujados por las cinco manzanas del árbol y el rostro de Eva.

Las figuras geométricas (ver esquema 3) son todas irregulares. Un triángulo va del ombligo de Eva al de Adán y de ahí al fruto que ambos sostienen, para luego regresar al ombligo de ella. Otro adquiere forma yendo de los ojos de Eva (ubicando el ángulo en su ojo izquierdo) a los de su compañero (ubicando el ángulo en su ojo derecho) y de él asciende al ojo de la serpiente, de donde desciende a los de Eva. Un tercero lo forman las miradas de ellos dos y la del ciervo. Luego tenemos un rombo en la figura del arbusto a espaldas de Adán y otro se forma con las miradas de los cuatro personajes. Y hay un cubo dibujado por los pies y las rodillas de Adán y Eva. Siguen dos pentágonos, uno va del fruto que sostienen ambos en la mano al ombligo de Eva, su sexo y después al sexo de Adán, de donde sube a su ombligo, para de ahí volver a

subir a su lugar de origen en el fruto. El segundo lo forman las manzanas en el árbol.

La disposición de las figuras en el cuadro se organiza según tres planos de profundidad en el escenario: en primer plano tenemos a la pareja, en el segundo encontramos el centro del escenario, habitado por la naturaleza (la tuja de mayor tamaño, el ciervo, el árbol y la serpiente), y en el tercer plano vemos otra tuja, es ésta precisamente la que establece la perspectiva lineal más explícita, como referencia proporcional tiene la mitad de la altura de la tuja en el segundo plano y de la pareja en el primero. En tanto que los cuerpos de Adán y Eva miden siete veces sus cabezas, medida que corresponde a los cánones griegos de la proporción, mientras el árbol mide siete cabezas y media.

La intención de insinuar una distancia que crece a medida que la mirada se desplaza del primero hacia el tercer plano es bien reforzada con el recurso de la perspectiva aérea, con un espacio que da aire a la escena y al mismo tiempo pretende la ilusión de distancia infinita, y en el cielo, que aparece en tono azul tenue, a la altura del nacimiento de la copa del árbol, desde donde a medida que asciende va oscureciendo su tono.

Las proporciones se organizan de la siguiente manera: la superficie se divide en tres partes en dirección vertical, de estas tres la central es la de mayor proporción y la de la izquierda la de menor; las líneas que marcan estas divisiones y los puntos de fuga secundarios son la base de apoyo de la perspectiva oblicua, que toma forma a partir de los cuerpos geométricos; pero principalmente en relación a cuatro planos rectangulares que ascienden desde la tierra hasta las ramas del árbol (ver esquema 4); el primero y el segundo lo constituyen las caras inferior y superior del cubo que indican las distancias entre los pies y las rodillas de la pareja; el tercero indica las distancias entre los sexos y los ombligos de Adán y Eva; y se cierra el recorrido con el rectángulo que se forma a partir de las dos líneas centrales verticales, que dividen la superficie del cuadro, y que son cortadas por la diagonal que va de la manzana inferior del lado izquierdo a la inferior del lado derecho, así como la línea horizontal que une las dos manzanas superiores. Así el espacio se extiende con el primer rectángulo, se reduce con los dos centrales y vuelve a abrirse en el cuarto, pero nunca más allá de la distancia establecida por el primero.

La figura que completa esta compleja perspectiva es un enorme pentaedro con base en el polígono central, sus lados se elevan abriendo sus ángulos de manera que la cara superior del pentaedro es de mayor superficie que su base, y la figura queda cargada hacia la izquierda.

3.5. Lo alegórico

La escena que se representa en "Adán y Eva" es una referencia al mito bíblico de "la caída del hombre". Para explicar la simbología, primero es conveniente explicar la creación del mundo y del hombre, según la Biblia. En ella, en el Génesis encontramos dos versiones distintas del hecho. La primera dice que al quinto día de la creación del universo ya Dios había formado el mundo, y el sexto día que: "...creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra (...) Dijo también Dios: Ahí os doy cuantas hierbas de semillas hay sobre la haz de la tierra toda, y cuantos árboles producen fruto de simiente, para que todos os sirvan de alimento."

Sin embargo, en la otra versión cuando se habla de la creación del paraíso se da una explicación distinta de la creación del hombre; según dice en La creación del Paraíso, Dios lo creó con arcilla, y también formó el jardín del Edén, para que en él viviera el hombre. "Hizo Yahvéh Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal." Un mandato dio Dios al hombre: "De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres, ciertamente morirás". Entonces Dios quiso darle al hombre compañía de su misma condición, fue así que tomando una de las costillas del hombre

formó a la mujer, juntos habitarían el paraíso siendo felices por siempre. Pero viene "la caída del hombre"; la serpiente seduce a la mujer para que coma del árbol de la ciencia, diciéndole que si Dios se los había prohibido era porque al comer de sus frutos ellos serían como dioses. Es así que ella come del fruto prohibido e invita a su compañero para que también lo haga. Una vez descubierto el acto de desobediencia, Dios les impone un castigo: son expulsados del paraíso y condenados a vivir con trabajos y a padecer dolor hasta el día de su muerte, en que regresarán a la tierra.

Pasemos ahora a describir los elementos que integran el escenario diegético en "Adán y Eva":

—El árbol de la ciencia del bien y del mal. "...Es el símbolo de la línea divisoria entre lo lícito y lo pecaminoso, señalada por Dios", según notas al Antiguo Testamento. También representa la figura del árbol, proliferación; como vida inagotable equivale a inmortalidad; y es puente entre los mundos infernal, terrestre y celeste. "...A las raíces del árbol corresponden los dragones y serpientes (fuerzas originarias, primordiales), al tronco los animales como el león, el unicornio y el ciervo, que expresan la idea de elevación, agresión y penetración. A la copa, aves y pájaros o cuerpos celestes."⁹ Coincide también el árbol con la cruz de la redención cristiana, pero para que esto se cumpla debe estar emplazado en el centro.

—Manzanas. En ellas se simboliza el desencadenamiento de los deseos terrestres. "...El intelecto, sed de conocimiento, es, como sabía Nietzsche, una zona sólo intermedia entre la de los deseos terrestres y la de la pura y verdadera espiritualidad."¹⁰

—Serpiente. En el paraíso "...es un símbolo literario de la astucia y encarna el principio del mal dentro de la escenificación del conjunto".¹¹ Simboliza la energía pura. Las serpientes son poderes protectores de las fuentes de la vida y de la inmortalidad. En el mito nórdico es principio del mal inherente a la tierra. Por mudar de piel es símbolo de la resurrección; fuerza vital que determina nacimientos y renacimientos, por lo que se le identifica con el ciclo vital.

—Ciervo. Es animal simbólico de la elevación, va ligado al árbol de la vida por la semejanza de su cornamenta con las ramas arbóreas, por lo que también es renovación y crecimientos cíclicos. Y es enemigo secular de la serpiente, está en relación con el cielo y la luz.

⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor, Barcelona, 1992, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 297.

¹¹ *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1966, nota 3, p. 1349.

—Adán. Su nombre significa tierra. Hombre primordial. "...Representación extensiva de la fuerza del universo, que en él halla su resumen."¹²

—Eva. "El hombre llamó Eva a su mujer, por ser la madre de todos los vivientes."¹³ Es símbolo de vida. Refiriéndonos a su cabellera, ésta es manifestación de la energía y alegría de vivir, va ligada a la voluntad del triunfo, corresponde al elemento del fuego y siendo abundante significa evolución espiritual. El aire, que en el cuadro la agita, es considerado un elemento masculino, es movimiento y producción de procesos vitales.

—La vid. Son las ramas con que la pareja se cubre los genitales. Tiene un doble significado, de sacrificio y fecundidad. El vino, su fruto, aparece con frecuencia simbolizando la juventud y la vida eterna. "...Según Eliade, a la Diosa Madre se le dio primitivamente el nombre de diosa cepa de vid, representando la fuente inagotable de creación natural."¹⁴

También es importante el significado de los elementos cromáticos en "Adán y Eva".

"El simbolismo del color es de los más universalmente conocidos y conscientemente utilizados, en liturgia, heráldica, alquimia, arte y literatura. Desde la somera división establecida por la óptica y la psicología experimental, en dos grupos: colores cálidos y avanzantes, que corresponden a procesos de asimilación, actividad e intensidad (rojo, anaranjado, amarillo y, por extensión, el blanco), y colores fríos y retrocedentes, que corresponden a procesos de desasimilación, pasividad y debilitación (azul, añil, violado, y, por extensión, negro), situándose en medio el verde, como matiz de transición y comunicación de los dos grupos."¹⁵

Para empezar, consideremos que en "Adán y Eva" no hay colores totalmente puros, así que "También hay que tener en cuenta que la pureza de un color corresponderá siempre a la pureza de un sentido simbólico; al mismo modo, los matices primarios equivalen a fenómenos emotivos primarios y elementales, mientras los colores secundarios y terciarios se refieren a paralelos grados de complejidad."¹⁶ Hecha esta aclaración ahora vamos a algunos significados de los colores manipulados en la obra que nos ocupa.

Marrón, ocre: tierra.

Azul, color del espacio y del cielo claro, es el color del pensamiento.

Blanco, "...tiene una función derivada de la solar, de la iluminación mística,

¹² Cirlot, op. cit., p. 52.

¹³ Sagrada Biblia, Génesis 3, 20.

¹⁴ Cirlot, op. cit., p. 462.

¹⁵ Ibid., p. 135.

¹⁶ Ibid., p. 137.

de oriente; como amarillo purificado... es el color de la intuición, y el del más allá, en su aspecto afirmativo y espiritual.”¹⁷

Negro, tierra estercolada, tinieblas, la negatividad.

Rojo, color de la sangre palpitante y el fuego.

Amarillo, “...el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad —es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y los acontecimientos.”¹⁸

Verde, es el de las plantas terrestres, también el de la lividez, la muerte; igual que es la esperanza en la resurrección.

Porque el color es un actuante mimético en el cuadro ya “Instalado en la obra, el color asume un doble papel: es significativo (símbolo referido a algo específico, definido e inmutable) y resulta significativo (porque es símbolo de sí mismo, de su propia significación). El primero hace referencia a un aspecto de la realidad, de ese mundo en el que vive el artista; el segundo expresa al creador, totalidad individual que trasciende su integridad para sentirse expresado a través de un lenguaje policromado.”¹⁹

Ahora revisaremos los números simbólicos representados por las figuras, su disposición y la relación que guardan entre sí en el espacio escénico del cuadro.

“Los diez primeros números, en la tradición griega (doce, en la oriental), pertenecen al espíritu: son entidades, arquetipos y símbolos. Los demás resultarán de las combinaciones de esos números primordiales.”²⁰

Los números son ideas-fuerza; los pares son negativos-pasivos y los impares afirmativos-activos.

Según el diccionario de Cirlot:

—Uno. Un varón, una mujer; una serpiente, un árbol, un ciervo. Es la aparición de lo esencial, la unidad, símbolo de la divinidad. También se identifica el uno con la luz.

—Dos. La pareja Adán y Eva, las dos ramas de vid, y dos manzanas del lado derecho. “...Eco, reflejo, conflicto, contraposición: la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales; geométricamente se expresa por dos puntos, dos líneas o un ángulo. Simboliza el primero de los núcleos materiales, la naturaleza por oposición al creador, la luna comparada con el

¹⁷ Ibid., p. 139.

¹⁸ Ibid., p. 136.

¹⁹ López Chuchurra, Oswaldo, *Estética de los elementos plásticos*. Ed. Labor, Barcelona, 1975, p. 104.

²⁰ Papus, *La ciencia de los nombres*, citado por Cirlot, op. cit., p. 328.

sol. Todo el esoterismo considera nefasto el dos, significa asimismo la sombra y la sexuación de todo o el dualismo (Geminis), que debe interpretarse como ligazón de lo inmortal y lo mortal, de lo invariante a lo variante”.

—Tres. Las tujas, las manzanas en el lado izquierdo, y tres triángulos, uno que va del fruto entre las manos de la pareja al ombligo de Eva y de ahí al de Adán, de donde vuelve al fruto, otro formado por las miradas de la pareja y de la serpiente, y el tercero con los ángulos en las miradas de la pareja y la del ciervo “Síntesis espiritual... resolución del conflicto planteado por el dualismo... corresponde geoméricamente a los tres puntos y al triángulo”. Lezama Lima, en *Paradiso*, dice “...Trifolia griega: bien, verdad y belleza. En el tiempo: pasado, presente y futuro. En el espacio: la línea, el plano y el volumen... En los misterios: el padre, el verbo y el espíritu santo”.

—Cuatro. El rombo que forma el arbusto a espaldas de Adán, el cubo que forman las rodillas y los pies de la pareja y las miradas de cuatro de los actuantes. Según Cirlot: “Símbolo de la tierra, de la espacialidad terrestre, de lo situacional, de los límites externos naturales, de la totalidad mínima y de la organización racional, cuatro es el cuadrado y el cubo.”

—Cinco. Los actuantes: Eva, Adán, el árbol de la ciencia, la serpiente y el ciervo; hay además cinco manzanas formando uno de los pentágonos y el otro se forma del fruto que sostiene la pareja, al ombligo de Eva, su sexo, el sexo de Adán, su ombligo y de nuevo el fruto. En Cirlot, “símbolo del hombre, de la salud y del amor; la quintaesencia actuando sobre la materia. Los cuatro miembros regidos por la cabeza, como los cuatro dedos por el pulgar; los cuatro puntos cardinales más el centro. Número de la hierogamia, unión del principio del cielo (3) y de la magna mater (2), pentagrama, estrella de cinco puntas; ...los cinco sentidos correspondientes a las formas de la materia.” En tanto que Lezama Lima, en la obra antes mencionada, dice: “—La pentada, el cinco —dijo de nuevo Fronesis como si cantase—, compuesto de los dos primeros números. El número hembra, el dos, sumado al número macho, el tres. Es el número esférico, porque multiplicado por sí mismo varias veces la desinencia del producto mantiene la fidelidad a sí mismo. El rosetón pentagonal, según Ptolomeo. Al pentágono estrellado o pentagrama los pitagóricos y neoplatónicos lo llaman pentalfa, símbolo de plenitud vital. Ley de la tasa de oro, de los vasos egipcios y griegos. Número de Afrodita, espejo universal, ora pro nobis.”

Con este número termino el conteo, porque es aquí, en el cinco, donde se cierra la simbólica numérica del cuadro “Adán y Eva”.

Por último, comentaremos el carácter simbólico de la firma de Cranach...

La personalidad pública de este pintor, se sintetizó en una representación que siempre fue su nombre artístico, concretado en la ambigua y fascinante

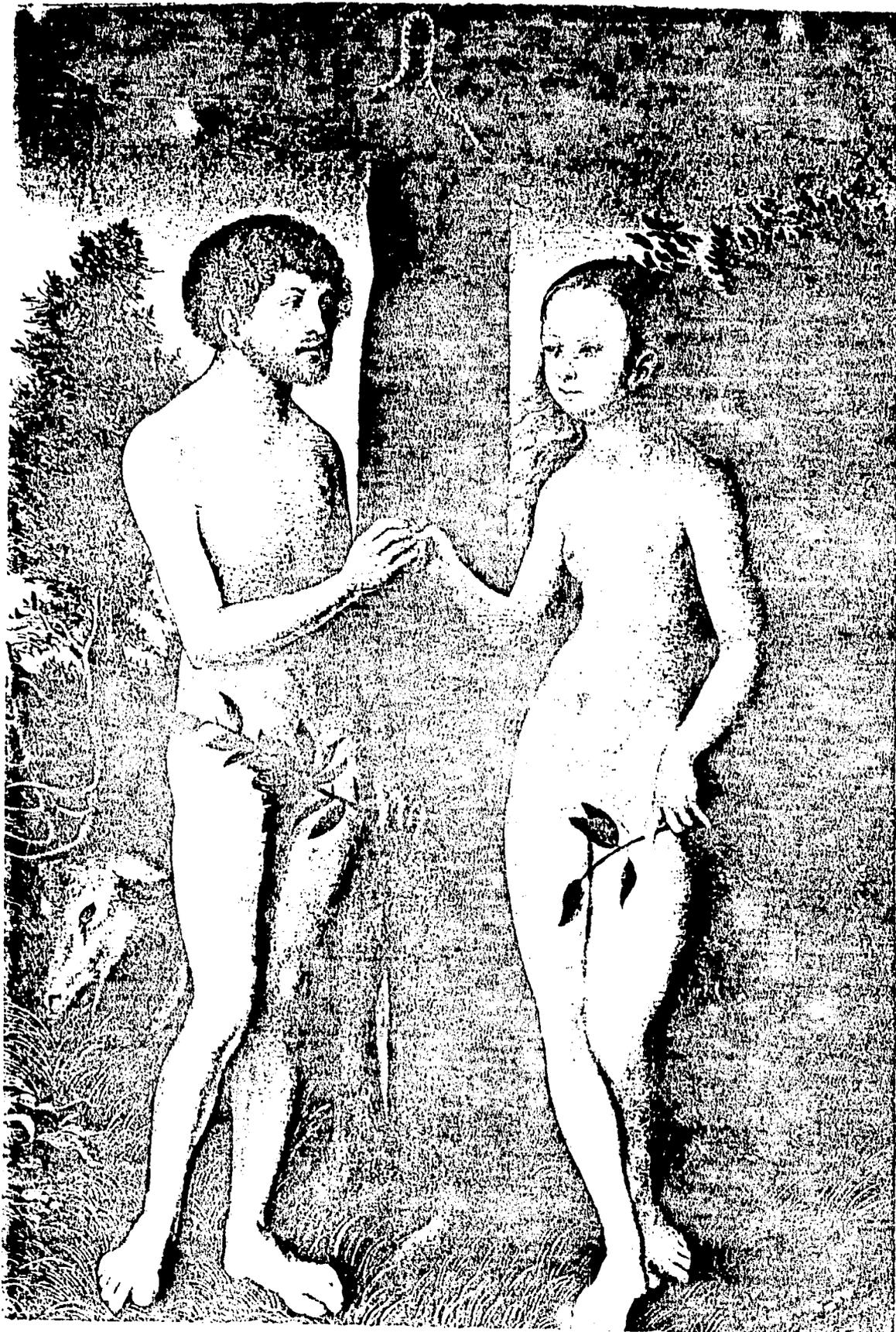
metáfora una insignia heráldica de un dragón con alas de murciélago.

Los dragones son encarnación de lo animal como adversario, sin embargo, también suelen aparecer como figura de poder y dignidad, como en los estandartes de la dinastía Manchú, los fenicios y los sajones. Plinio, Galiano, Pascal: "...tratan del fabuloso animal. Dichos autores atribuían a los dragones las propiedades simbólicas siguientes: son fuertes y vigilantes, su vista es agudísima y parece ser que su nombre procede de la palabra griega *dersein* ("viendo"). Por esta razón, en plena ambivalencia, aparte de su sentido terrorífico, los hicieron —como a los grifos— guardianes de templos y tesoros, y también alegoría del vaticinio y la sabiduría."²¹

"En la edad media y en occidente, los dragones tienen el busto y las patas de águila, el cuerpo de enorme serpiente, alas de murciélago y la cola terminada en dardo y vuelta sobre sí misma. Estas partes, según Piobb, significan la fusión y confusión de todos los elementos y posibilidades: águila (cualidad celeste), serpiente (cualidad secreta y subterránea), alas (posibilidad intelectual de elevación) y cola en forma del signo zodiacal de Leo (sumisión a la razón)."²²

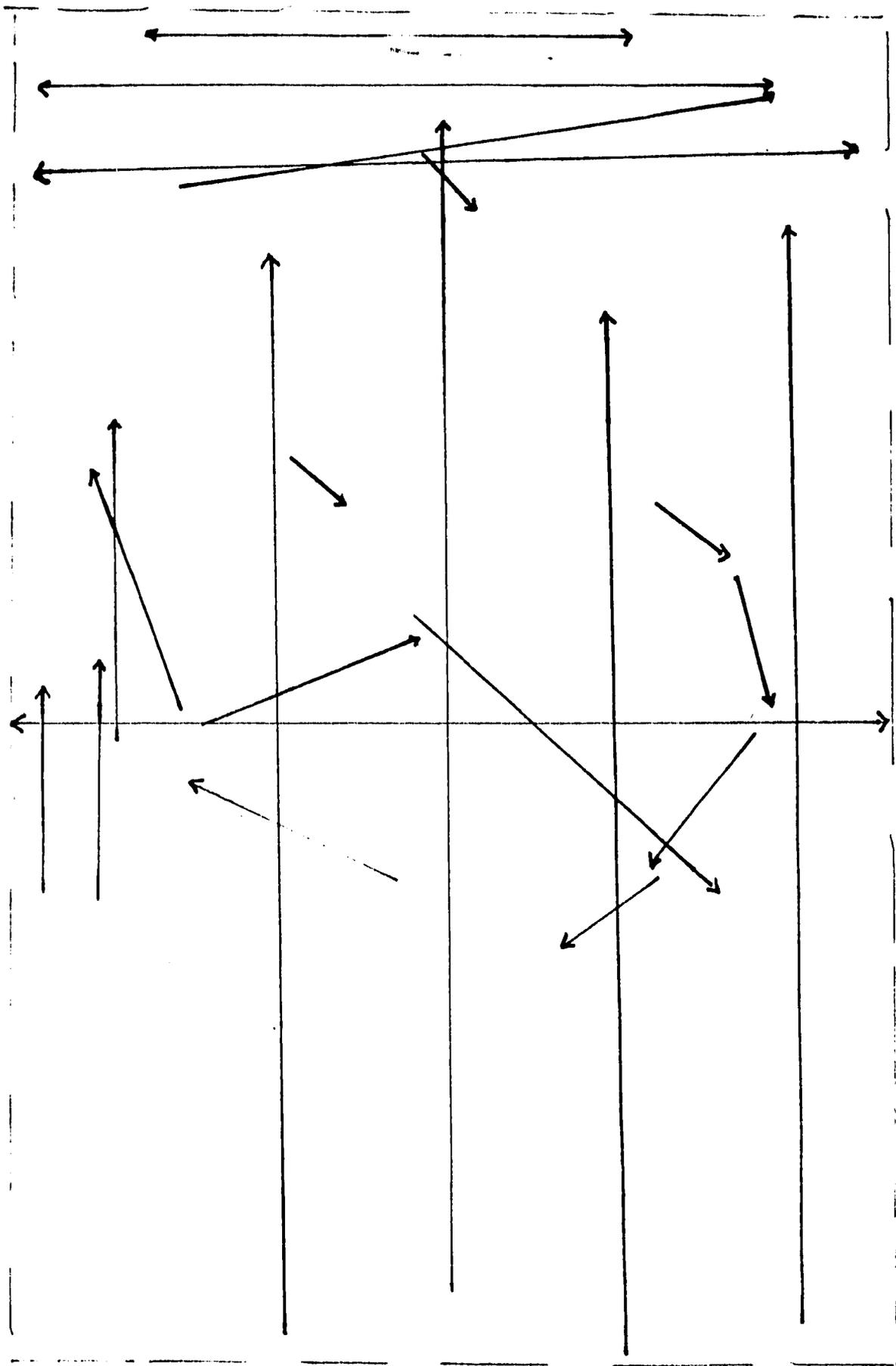
²¹ Ibid., p. 176

²² Ibid., p. 177

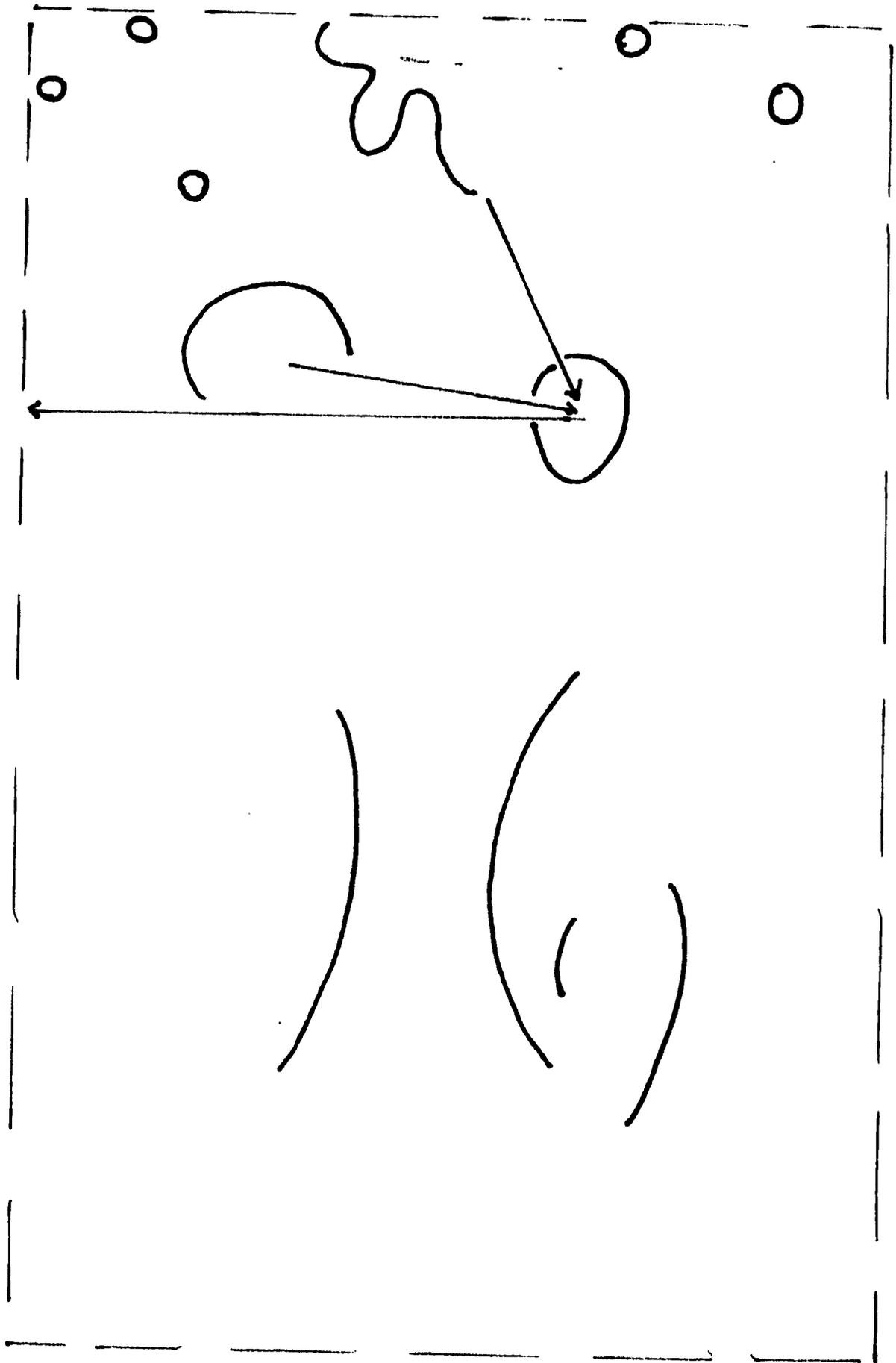


"Adán y Eva" 1530

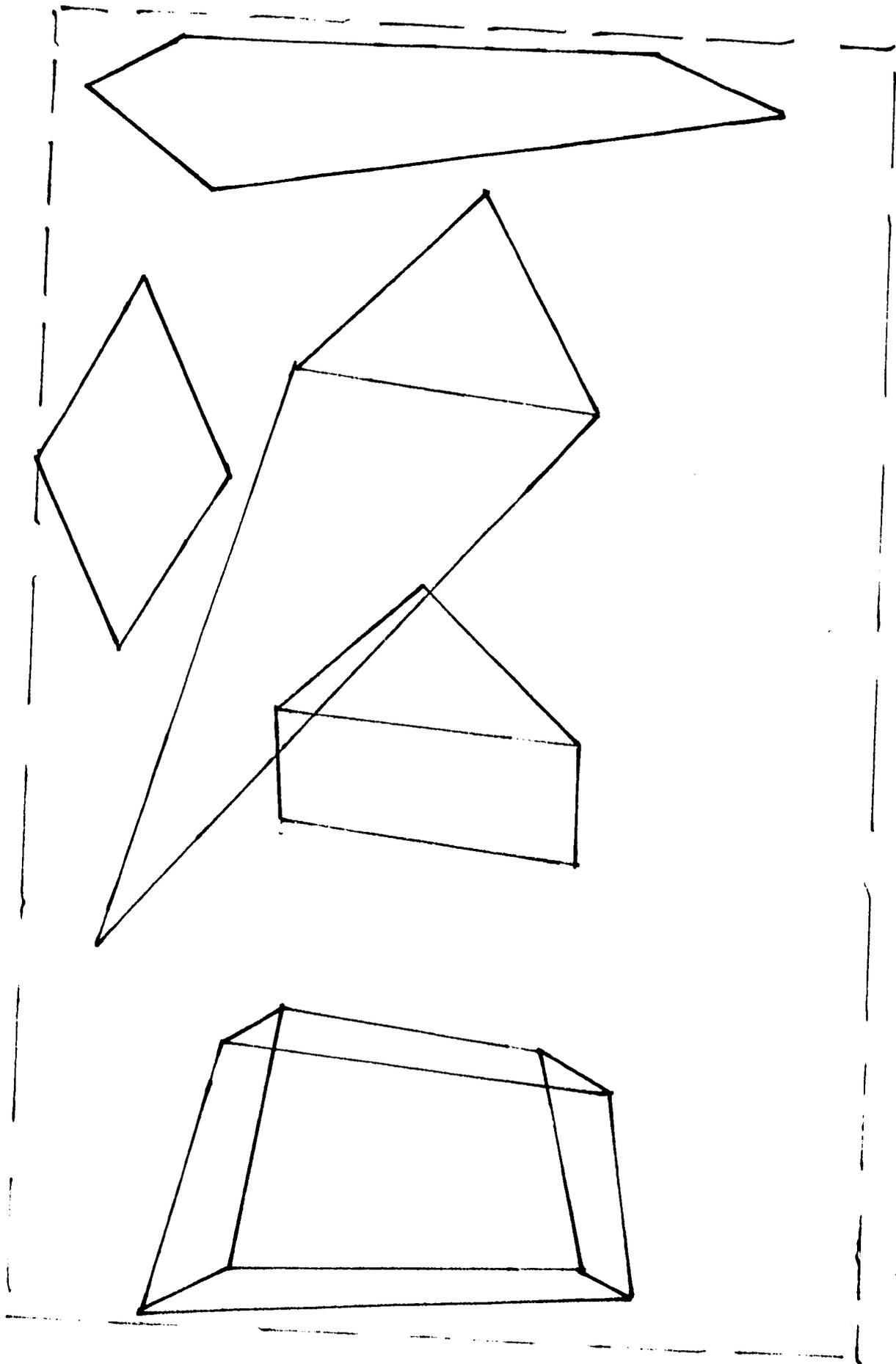
Esta reproducción fue tomada de la Guía del Museo de San Carlos con fecha 1988. Desafortunadamente deja fuera de cuadro dos manzanas en la parte superior.



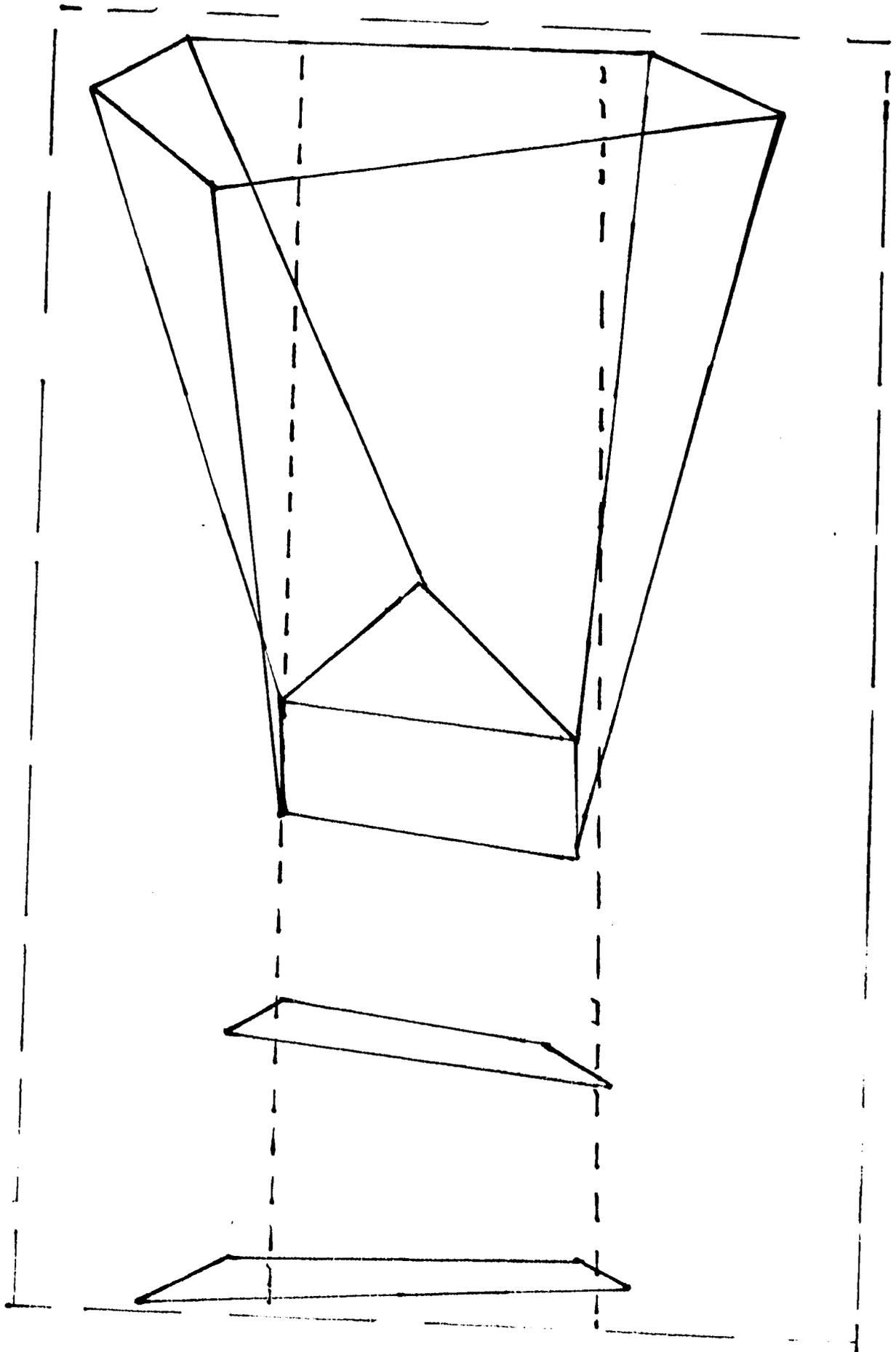
Esquema I



Esquema 2



Esquema 3



Esquema 4

Capítulo IV

Pintura y comunicación

La pintura y la comunicación forman una pareja indisoluble desde los más antiguos tiempos de la conformación de la conciencia humana. El ser humano parece ser, más que nada, su efecto, un resultado de tal relación simbólica. Así pues comunicarse mediante la representación visual es un acontecimiento que sólo tiene valor para la mente humana.

Las huellas o trazos de lo visual son comunicación porque cada cosa que se nos aparece como "imagen" nos significa en la conciencia; es en y con ella que obtenemos lo que Freud llama el principio de la realidad, la línea que distingue, en tanto que une y separa, lo simbólico y lo imaginario de lo real. Saber distinguir entre una representación y el objeto representado nos permite reconocernos en el tiempo y el espacio, sabernos existentes; poder pensar. Y esto sucede porque la imagen se concentra en los efectos de repetición del pasado, al mismo tiempo que en lo inesperado pero deseado del futuro, dejando entrar aunque sea por un instante la posibilidad de la inmortalidad (memoria infinita)...

Más, para identificarse, proyectarse, reflexionar y ser autoconsciente ante la imagen, se requiere de llevar a cabo el trabajo de la interpretación. Interpretar es hacer ciencia de la comunicación, porque: "El mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan las semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así, pues, conocer será interpretar; pasar de la marca visible a lo que se dice a través de ella y que, sin ella, permanecería como palabra muda, adormecida entre las cosas."²³

²³ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México 1968, p. 40.

Siendo muy amplia la gama de posibilidades de ser de los signos visuales, he tenido que decidirme por un único modelo de imagen para el análisis, la pintura, un medio pre-eléctrico; y de la pintura he elegido un sólo cuadro, "Adán y Eva" de Lucas Cranach. He elegido el medio quizá más antiguo utilizado por la humanidad como espacio de representación externa al cuerpo de los significados sociales. Para tratar de conocer el significado de la comunicación visual he remitido mi reflexión al pasado de los medios audiovisuales, he querido trazar un gesto que me permita conocer su diferencia actual, al mismo tiempo que lo común, lo visual en y para sí. Así he querido estudiar la dinámica de lo visual, el largo y amplio camino que actualmente desemboca en el gran acontecimiento audiovisual eléctrico.

La representación tridimensional en un medio bidimensional nos entrega una metáfora muy cercana a nuestra realidad corpórea. Por lo tanto, nos entrega un espacio de reflexión, una posibilidad de detener las palabras y volverlas "materia" de análisis. Pues sólo llegamos a las imágenes por medio de las palabras, pensamos pensar en ellas a través de la mirada y a ellas regresamos al hacerlo. Mantener la atención en el momento únicamente de mirar nos parece casi imposible, debido a que nos horroriza al mismo tiempo que nos fascina, es decir, creemos no entender nada al abandonarnos a la "contemplación", por eso regresamos al orden del lenguaje ya conocido, otra vez las palabras.

Vayamos a la construcción del ícono: para realizar la producción de la imagen, primero se piensa, se imagina lo que se quiere traer al lienzo. Para el trabajo plástico del ícono hay que tener una visión primera del deseo, tras la cual el lenguaje permite la transfiguración de dicho deseo enunciado en la fabricación del escenario del cuadro. Es decir, primero viene el Logos, el pensamiento puro, así quiero decir que lo deseado aparece en palabras sonoras dentro de la cabeza del artista, en su conciencia, y poco a poco va tomando forma en el pensamiento imaginario. Luego debe venir el trabajo de adscripción e inscripción de la imagen sobre el soporte, "lo escrito" como dice Salabert; hay que traer a la realidad sensible la presencia de la imagen concreta, y es entonces cuando empieza el proceso de la transformación de la materia. De esta manera el deseo del sujeto no se ajusta exactamente a lo escrito; porque la materia del arte pictórico sólo le entrega al artista una metáfora de su deseo. Ahora bien, uno es el deseo que pretende plasmar el pintor en y a través de lo plástico, y otro es el deseo que anima al intérprete al pretender descifrar la obra, uno se supone y el otro se siente, desde el punto de vista del interpretante. "Trabajo del artista, trabajo del espectador, de este intercambio de signos comunes —el saber y el trabajo son las formas sociales de la comunicación— va a surgir el cuerpo del placer, cuerpo especular del

objeto, cuerpo estallado del sujeto descentrado.”²⁴

Pere Salabert explica que lo visual puede analizarse en dos sentidos, de forma inmediata, primero en lo que se refiere al cuerpo como espacio de la representación, apertura del escenario, siendo esto resultado de un entorno cultural; y en segundo término viene lo procesal, es decir, el trabajo y los materiales del mismo, esto es entender la pintura como un discurso. Salabert llama a este análisis el trabajo de la des/figura, un desconstruir la imagen en su multiplicidad para vislumbrar una posible unidad. Esta división analítica me conduce a lo que Soren Kierkegaard, en *El concepto de la angustia*, dice, al explicar el sensorio humano en tanto: una “máquina” compleja que se articula para existir como: cuerpo/mente que conforman en síntesis el espíritu, ya que éste brota con el trabajo de la interpretación de esas mismas articulaciones, o sea, de la hermeneusis. Y en el caso que nos ocupa, el cuadro “Adán y Eva”, viene a ser una síntesis, expresión del espíritu de Lucas Cranach.

El espíritu de una gestual, la estructura ideal de una acción física. Porque la pintura, a diferencia de la fotografía, requiere de un orden para la producción de la imagen. Esta no es resultado de una acción instantánea, sino de un proceso de trabajo lineal acumulado, con un comienzo y un final perfectamente separados en el espacio del soporte y el tiempo de creación. Un recorrido y suma de materiales concretos.

Dispongámonos, entonces, a desglosar la hermeneusis de este signo icónico.

La escena que se ofrece y resiste a la mirada, pues nos es visible (imagen, trazo, figura, materia) en tanto se sostiene en lo invisible (esquema, huella, fantasma), Cranach la tituló “Adán y Eva” — tómesese en cuenta que ésta es sólo una de las muchas obras que hizo Cranach con este motivo— que para nuestra cultura occidental es un mito bastante conocido, pues al mirar en el cuadro una pareja desnuda, acompañada de un árbol y una serpiente — ingredientes esenciales— nos hace recordar la historia de la primera pareja humana, según el relato de la Biblia. Por lo que sería extraño que un occidental que observara esta imagen —esté o no de acuerdo con las propuestas bíblicas— no pensara de inmediato en la historia del Paraíso y la Caída del hombre, aun si el cuadro careciera de título.

Designar un objeto, darle nombre, es un doble ejercicio de descubrirlo y encubrirlo a un mismo tiempo, situándolo en terreno ambiguo, porque si buscamos correspondencia entre el título y el ícono, ésta no se halla explícitamente; ya que según las sagradas escrituras a que nos referimos, a

²⁴ Baudinet, Marie José, “Invisibilidad de la pintura”, en W.A.A., *La práctica de la pintura*. Ed. Gustavo Gilli, Madrid, 1978, p.106

la primera mujer sólo se le llamó Eva después de haber cometido el pecado de la desobediencia, cuando el Padre de los cielos ya había dictado su sentencia. Frente a este hecho el cuadro no nos permite ver de inmediato si Eva está a punto de comer del fruto prohibido, si ya lo han probado los dos o si sólo la mujer lo ha hecho. Al afirmar esto no se está tomando en cuenta el uso de las ramas de vid con que la pareja cubre sus genitales, porque este hecho puede obedecer más a la censura eclesíástica de la época de Cranach que a un motivo relacionado con la narración diegética en el cuadro.

En "Adán y Eva" el mito no nos es transmitido de manera literal, su representación interpretante se encuentra afectada por una subjetividad, la conciencia y la inconsciencia del pintor, y su correspondiente entorno cultural. Por esto, el cuadro es una auténtica elaboración iconológica, un símbolo más que una factualidad. Los cuerpos de Adán y Eva tienen las características, aunque no exactas, de la raza aria; los animales y las plantas que evocan a la naturaleza, corresponden a una variedad europea, de tal suerte que se delimita una región. Ni África ni Asia, ni siquiera Italia, sino Alemania misma, el contexto inmediato de Cranach. Por lo que todo el tiempo estamos viendo una elaboración simbólica antes que una realidad histórica, más el pensamiento de Cranach y su mundo fantástico medieval que nuestras preocupaciones fotográficas por la realidad y lo verdadero.

La imagen de referencia apunta de inmediato hacia un sentido religioso, dentro de la fe cristiana, en donde se señala a Dios como responsable de la existencia del mundo y de los humanos, quienes aparecen como las criaturas predilectas de Dios Padre. En "Adán y Eva", el pintor entrega una representación del pecado original. La desobediencia, el motivo del castigo. El destierro, el dolor y la muerte. Los que antes fueron los favoritos, pagarán así la rebelión contra el Padre. Según el antiguo testamento: "Díjose Yahvé Dios: he ahí al hombre hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida, y comiendo de él, viva para siempre. Y le arrojó Yahvé Dios del Jardín Edén, a labrar la tierra de que había sido tomado. Expulsó al hombre y puso delante del Jardín del Edén un querubín, que blandía flamante espada para guardar el camino del árbol de la vida."

En "Adán y Eva", el cielo, muy próximo a la puesta de sol, ensaya una pausa, el preludio al oscurecimiento, a la noche, después de la que nacerán los mortales a su destino, su ingreso en el encierro a que han sido condenados por atreverse a discernir, a no saber ni querer respetar una orden. Y, sin embargo, cumplir, de algún modo horrible, la expectativa divina; caer por completo en la trampa de Dios y echar a andar para él la historia de la salvación, su entretenimiento solipsista, nuestro, ya se dijo, horrible destino. Después de lo que han perdido, el favor divino, han adquirido conciencia de su

existencia y con ello la responsabilidad de encarar la vida, sabiéndose materia irremediabilmente finita.

Complejo mito que teje de mil y una maneras la columna vertebral del sentido de la civilización occidental; una trama de enunciados donde se confunden y enredan el sexo, la metafísica, la teoría sobre la lucha y unión de los contrarios, y la explicación del mal.

Debemos recordar que el pintor era protestante. Un auténtico protestante, un creador real de la vida y el imaginario de la Reforma. De ahí el carácter sin fe de su pincel. En la construcción simbólica, triunfa el realismo óptico sobre el simbolismo gráfico... Su adoración por los cuerpos desnudos. Sus representaciones paganas dan ejemplo de liberalidad, ahí su pincel entrega ardiente sensualidad en lugar de apasionada piedad. Como en "El Juicio de Paris" de 1529, "Apolo y Diana" y "El siglo de plata", estas dos últimas pinturas las realizó, según parece, en el mismo año que "Adán y Eva".

En "El siglo de plata" nos muestra a un grupo de hombres y mujeres desnudos de cuerpo y alma, para la mirada del observador. La escena parece ser la orgía pagana deseada y sin embargo imposibilitada por el contradeseo cristiano; censura que se repite en las ramas de vid sobre los genitales, sostenidas por la misma mano de los actuantes desnudos. No es un rasgo único de la personalidad del pintor, sino parte de los efectos "visibles" de la agitación de la época.

Cranach mantenía en apariencia una posición neutral entre los católicos y los protestantes, cuando estos últimos luchaban por conseguir libertades que Roma negaba con cada vez más indiferencia institucional. La disidencia quería condiciones benignas para pensar la verdad espiritual sin olvidar lo imprescindible de la materia. Sin embargo, aun frente a la ruptura del protestantismo con Roma, la moral, en el sentido que aquí analizamos, no varió radicalmente; pues sólo se realizaron modificaciones en favor de los sacerdotes, quienes abandonaron el celibato para contraer matrimonio y procrear hijos. Y en otro terreno, establecieron reglas para cuidarse de no cometer corrupción en las operaciones financieras. Nada más.

La neutralidad de Cranach entre ambas corrientes salvaguarda al artista y sus intereses, tanto económicos como plásticos; como el desnudo, que, por una parte, representa un valor en tanto mercancía, pornografía, la imagen del cuerpo de las mujeres como producto susceptible de venta; y por otra parte, la búsqueda del artista en la idea del cuerpo femenino como alegoría de lo mortal y manantial de vida finita (Muerte/Madre). Su pretensión parece haber sido presentar el cuerpo, la carne de la mujer, como medio y mensaje de una divinidad contradictoria, como el en definitiva deleitoso enigma de la visión de lo sagrado; en figuras poco naturales, que se presentan con

movimientos suaves y actitudes fingidas, ficticias. Nos atrae así el cuadro como cuadro, una pausa en el tiempo, la visión de lo imposible, la fijeza de lo visible, huella que guarda la memoria... pero que ahora está ahí presente, todo el tiempo. Un remanso sobrenatural para el espíritu inquieto en su encierro carnal.

Volvamos entonces a "Adán y Eva"...

Mientras la pareja aparece imbuída en la acción que realiza, indiferente al observador, el ciervo — encarnación de la luz, del fuego vital — manifiesta su saber del afuera del cuadro, e invita con mirada interpelante a traspasar el umbral, a penetrar en la escena, a participar de lo que sucede en ella, a ser testigo, a deshacerse de la ignorancia. Aunque en el juego de la mirada, que puede tanto llamar como rechazar, pudiera ser que el ciervo descubre a quien observa, lo observa observar, y sabiendo burlada su vigilancia despliega una mirada atónita.

Pero quedémonos con la primera posibilidad. Franqueada la entrada, por la mirada escrutadora del observador, tenemos al árbol de la ciencia del bien y del mal, emplazado casi en el centro del cuadro, ya que está ligeramente cargado a la izquierda. Su simbología lo sitúa como elemento de conexión entre los tres mundos (infernol, terrestre y celeste), según las partes que lo forman. Así pues, lo único que vemos completo, en este caso, es el tronco, que establece la presencia del plano terrenal, lo mundano. Las raíces del inframundo quedan ocultas y la copa celeste desaparece en lo alto, fuera de cuadro, como una promesa de regreso a la eternidad paradisiaca. Pues todo el cuerpo arbóreo evoca la cruz de la redención. Por estar más próximo a Adán favorece la situación del varón en el tránsito de la vida. Tómese en cuenta que, respecto al frente del árbol, Adán se encuentra a la derecha, el lado positivo. Como Jesucristo resucitado, que ascendió al cielo y tomó asiento a la diestra del Padre, según reza el Credo. De igual manera tiene a su favor el símbolo de la elevación, y por ello al enemigo secular de la serpiente: el ciervo. Y aún más. Sobre su cabeza, como si estuviera coronado, una triada de manzanas. Bendición superior del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Su vida pendiente del pasado, el presente y el futuro. Con un claro principio de la realidad, manifestado por el rombo insinuado por el arbusto distante, la "totalidad mínima y organización racional" de la configuración terrenal de la imagen.

La mujer, Eva, está a la izquierda respecto del frente del árbol, y por tanto habita el espacio negativo, la oscuridad simbólica, lo siniestro. Y en lo alto del tronco está la serpiente, encarnación de la fuerza vital y de la energía pura. Sin embargo, para los nórdicos la serpiente era más un símbolo de la maldad que cualquier otra cosa; y en la escena representada ésta se orienta en dirección a Eva. Sobre la cabeza de ella, las ramas arbóreas sostienen dos

manzanas, otro signo negativo, la naturaleza en oposición al creador, la sexuación de todo como relación entre lo mortal y lo inmortal. El mismo cuerpo de Eva está visiblemente marcado por un signo "monstruoso"; una deformidad expresada físicamente por su oreja izquierda, de figura horrible. Después de todo el mito bíblico la condena porque con los oídos se dejó seducir por la serpiente, porque "escucho" la invitación al pecado y lo llevó a la práctica. Aunque en otra lectura simbólica ella es quien cuenta consigo misma, por su condición de cuerpo femenino es ella la vida misma, pues la tiene y la puede dar, de lo cual es manifestación clara su larga y abundante cabellera, que remite al intelecto por su color amarillo rojizo; agitada, trastornada por la acción viril del viento.

Luego viene el objeto simbólico de la realización del pecado. El fruto prohibido está entre las manos de los hijos de Dios. La sed de conocimiento y el desencadenamiento de los deseos terrestres se concentran en la manzana.

La escena parece representar el momento en que ella le da el fruto a él. Adán mira interrogante a Eva, en tanto que ella dirige la mirada a la distancia, por encima del hombro izquierdo de Adán, a ningún lugar explícito hacia la izquierda del espectador. El enigma que guarda esa mirada se proyecta hacia el futuro, un tiempo que sólo se nos anuncia, y ante el que ella parece cerrar sus labios con denuedo. Su destino bien lo sabe, aunque ahora no vea a la serpiente que decidida se desliza hacia ella desde lo alto del árbol, con brillante mirada y siniestra sonrisa. Eva, para ser ella misma, deberá enfrentarse a las condiciones desfavorables del porvenir, pues, aunque cuenta con el pensamiento, con el raciocinio, se le ha enajenado la voluntad, ha sido puesta a resguardo y servicio del varón. Bajo estas circunstancias, la pareja se vuelve consciente de su unión, el enamoramiento está prohibido y la situación escindida entre tirano y siervo en que vivirán desde el momento de ser expulsados del Edén, hará imposible el bien mutuo de amarse.

Ellos habitan ya la espacialidad terrestre, la finitud mortal. En el cuadro, sus pies y rodillas forman un cubo irregular, en él se funda su racionalidad mundana. El escenario se abre hacia el cielo conforme asciende también el juego simbólico de los elementos que lo integran. Del uno de la tierra sobre el que se paran, se levanta el dos de la pareja, el tres del árbol, el cuatro del ciervo, el cinco de las manzanas... Así, todo lo une y desune la presencia de las triadas, porque sólo la triada invisible puede unificar de verdad el todo de las partes, el todo de los números, el todo de las imágenes. El triángulo de sus ombligos y el fruto, su nacimiento a la vida natural y el principio del conocimiento prohibido, el primer paso a la muerte, el triángulo de los ombligos y la tierra. Más todavía el triángulo del saber dibujado entre sus miradas y la de la serpiente, y el de la buena razón con la mirada del ciervo. La multiplicidad de

la unidad de la conciencia humana.

En el cuadro ronda la mortalidad como promesa... en el verde de la vegetación terrestre. Pero las posibilidades de lo eterno emergen desde las formas abstractas de la geometría, especialmente la múltiple del pentágono: la triada y el binario, el cuadro que estalla hacia el cielo, la punta que se eleva. De manera que la fuerza de la divinidad se halla presente en lo oculto de la composición. Los cinco puntos, el pentágono. Metáfora medieval de la materia regida por el intelecto. La escisión entre lo espiritual y lo material, la superioridad de lo primero sobre lo segundo.

"Lo que se muestra no es siempre lo que se ha de ver. En pintura, la materia visible tiene esto de específico: que es manipulada, distribuída de tal forma que funciona a la vez como obstáculo y como espejo, como visible y como invisible; y el trabajo, la creación, se desvanece en la nube que hechiza, aunque la situación imaginaria del espectador esté unida a su situación teórica, a su trabajo sobre la obra, y es necesario interrogarse sobre el trabajo que hace visible y también sobre el que permite acceder a la invisibilidad."²⁵ Este interrogarse ya lo he iniciado. El proceso de trabajo semiótico realizado por el pintor al hacer aparecer su deseo en el ícono, en el campo reconocible y autodelimitado de lo figural pictórico, oculta el mismo trabajo semiótico que ha transformado el trabajo en una imagen visual, sólo una imagen visual, una sola.

Veamos el esqueleto que sostiene lo figural en "Adán y Eva". Me refiero al tema estructural de la composición.

En un primer momento el espacio virtual se sostiene apoyado en las rectas verticales, que ascienden imponentes, completas, dominantes (visibilidad, la luz que viene del cielo). Pero sólo con la intervención de las horizontales (invisibilidad, la línea del horizonte, lo imaginario absoluto) toma cuerpo el espacio propuesto por Cranach.

Ver el mundo real donde se encuentran "Adán y Eva" significa reconocer lo que hay que dejar de ver, la superficie, lo inmediato, el espacio en que todo lo encierra su pecado, morder el fruto del conocimiento. La presencia de la pintura aparece como umbral hacia la otredad. El cambio se detiene en la imagen, y la imagen se mueve en la fijeza. Da una medida de lo eterno, la redención del pecado carnal. Así, a pesar de que el escenario sólo es posible con la participación de ambos elementos, predomina, en definitiva, la verticalidad, el ascenso, la acción de salida del mundo horizontal inmediato, el paso hacia arriba.

²⁵ Ibid., p. 85.

La verticalidad, metáfora del logos dominante, el ir y venir de la razón entre el cielo y la tierra, con sus tintes ascendentes, positivos, dinámicos, se corresponde con la línea de la identidad en el esquema del comunicar(se)²⁶. Y de veras que en la composición de este cuadro la verticalidad es tan fuerte que opaca, acalla la horizontalidad; según el mismo esquema, lo trascendente superior, el más allá después de la muerte, predomina sobre la socialidad mundana de los sujetos. El cuadro aparece, así, como metáfora de que somos individuos aislados en el mundo, egoístas, nosotros solos, sin contar con los demás, sin mirarles el rostro, considerándolos medios y no fines; sólo nos libera del encierro individual la noción de trascendencia, la presencia de la otredad indudable, la fijeza del mundo como extrañeza y del Otro como extrañeza trascendente. La sacralidad de la noción de trascendencia, la sacralidad de la esperanza de que el encierro individual sólo sea causa de la ilusión mundana.

La época reformista de Cranach fue un tiempo en que se quería recuperar la realidad, salir de la ilusión romana, filtrando la ilusión a través del arte, en un intento por llegar a reconocer la senda original de lo sagrado — algo así como la acción de mirarse al espejo para confirmar la propia presencia, encontrar la realidad al reconocer el reflejo precisamente como ilusión. El estilo que predominó en este pintor germano fue siempre el figural, la recreación de las imágenes según el orden de la retina; pero, igual que Durero, hizo uso de este recurso realista sabiendo que sus creaciones únicamente eran una representación figurativa de lo real, la conversión del espacio y el tiempo tridimensionales en un plano fijo bidimensional. Así domina lo pictorial retiniano, la valoración cromática, la imaginación de las líneas y contornos. Cranach someta la materia a la extrañeza de la mancha (rasgo esquizoide), pero encerrada en meticuloso trazo minimal (rasgo neurótico).

El orden neurótico de la realidad visual aparece agrietado por el orden esquizofrénico de la imaginación bíblica. Despegar las figuras de lo real y realizar el despliegue figural, para llevar ambos órdenes al territorio del deseo del artista, el lugar donde el creador determina la construcción de la imagen, la semiótica de la obra. Para mantener la integridad unitaria, la intención sustancial de comunicar(se). El deseo del pintor. La imagen que hace pensar en el sentido de pensar.

“Finalmente, los diferentes elementos de los sistemas figurativos poseen, como ya sabemos, grados de realidad diversos y remiten a conjuntos

²⁶ Cf. Hernández Reyes, María Adelay Mendiola Salvador. *Apuntes de teoría de la comunicación*. I. ENEP Aragón, UNAM, México, 1993. pp 20-30

significantes que no poseen entre ellos otras afinidades más que las producidas por los elementos de la representación.”²⁷

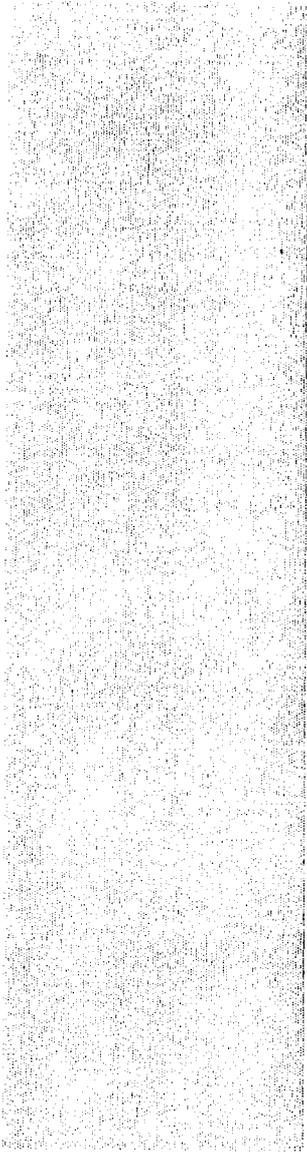
“Adán y Eva”, en definitiva, es una condensación simbólica, pues su fuerza comunicante se concentra en síntesis de la metáfora. Con su lectura literal, bíblica, religiosa, teológica, mítica, ilusoria, domina el orden simbólico falocéntrico, la imagen al servicio de la ideología. Un enunciado sobre la angustia del pecado original, la mancha y la deuda del alma. El individualismo posesivo, el egotismo, la avaricia, la usura. Un hecho simbólico, porque nos regimos bajo el peso de lo acordado por los muertos, nos domina el pasado.

En la imagen de este cuadro vemos que la sociedad es fálica, ya que privilegia simbólicamente la situación del varón sobre la de la mujer. A esta última se le presenta como causante del pecado, ella es quien hace caso a la serpiente. El varón peca por culpa de la mujer. Siendo en apariencia relativamente iguales, dos cuerpos desnudos, en realidad son completamente distintos, la mujer está del lado del pecado y el varón no. La mujer es el medio del pecado, al varón ella lo hace pecar.

Para Cranach, la virilidad se encarna en las figuras de: Cristo, los príncipes, Apolo, Adán y los caballeros; de todos ellos hizo pinturas y grabados. Las actividades propias del varón eran para él los torneos, la caza y la guerra; sin embargo, de esta última nunca pintó un cuadro, o al menos no se tiene noticia de ello. La violencia de su condición de varón la sublima en sus cuadros con estos motivos. Incluso cuando toma partido por su protector, el príncipe Juan Federico de Sajonia, y lo acompaña en su cautiverio; así como cuando protege a los protestantes perseguidos, su posición siempre fue desde las filas intelectuales.

De su trato con las mujeres en la vida real, no se sabe más que de su matrimonio con Barbara Breninger, a través de quien se realiza su deseo de ser padre. Por eso son muy significativas las mujeres en su obra, en ella abundan representaciones de Evas, Venus y damas; en todas ellas mantenía rasgos de estilo constantes, se trata de delgadas figuras, en ocasiones de apariencia frágil, prefería darles aspecto infantil con piernas largas, pechos pequeños y vientres abultados. Pero como ya se ha dicho, tenía una especial predilección por el desnudo femenino; tal vez tras de la fascinación que sentía por los cuerpos de las mujeres escondía un sentimiento contradictorio a lo desconocido en ellas, en sus representaciones son la maldad enmascarada por la inocencia, allí están “Adán y Eva”.

²⁷ Francastel, Pierre. *La figura y el lugar* (El orden visual del Quattrocento). Monte Avila, Caracas, 1969, p. 179.



Conclusiones

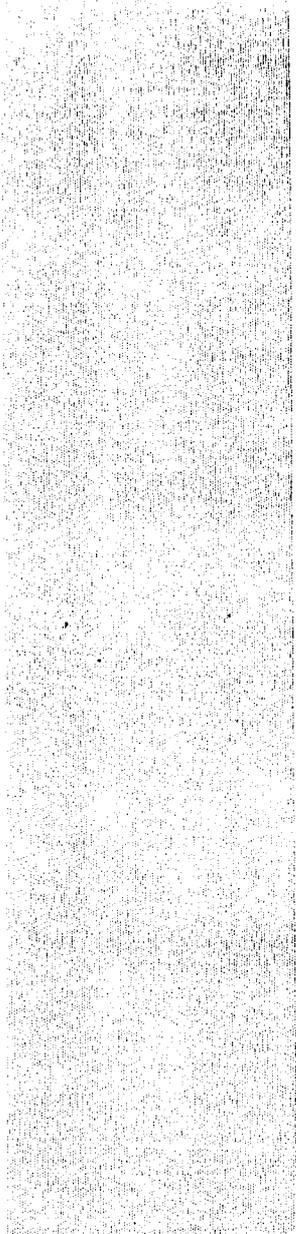
ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

El capítulo anterior presenta mis conclusiones sobre el hecho de estudiar la pintura desde la perspectiva de la ciencia general de las comunicaciones. Por eso, aquí presentaré sólo mis conclusiones con respecto a lo que todo esto significa para el futuro de las reflexiones de este tipo.

—La pintura ha sido poco estudiada desde nuestra área (ciencias de la comunicación). En la gran mayoría de los casos, las aproximaciones han sido desde el punto de vista sociológico, que se encuentra prácticamente “ciego” para la pintura. Y los estudios semióticos prefieren vérselas con comerciales de televisión y campañas políticas que con cosas inteligentes. Al grado de que puede decirse que existe una fuerte aversión, por parte de nuestra academia, con respecto al arte y la pintura. Ello significa que, aquí, la ciencia de la comunicación sigue encarcelada dentro de las ciencias políticas y sociales, sin posibilidad de expresar sus propias opciones epistemológicas. En este sentido, pienso que mi trabajo, al menos, viene a señalar este hecho.

—También estas “ignorancias” y “desprecios” sirven para reconocer que nuestra área de estudio todavía no sabe tratar con la historia y la cultura, vive encerrada en el presente y en la vulgaridad. Que todavía se cree superficial y elitista un tipo de investigación que, como todo hace suponer, resultará decisiva para comprender el sentido en y para sí de la comunicación.

—Hay que experimentar con muchos métodos de análisis. Todavía está por desarrollarse una aproximación específicamente “visual” sobre la cuestión de las imágenes. Todavía predomina el discurso sobre la figura. En este desarrollo de nuevos métodos habrán de jugar un papel decisivo los más recientes aportes de la informática, donde un medio visual comienza a estar en situación de hacer verdaderos análisis visuales.



Bibliografia

- Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza forma. Madrid 1984.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Alianza Forma. Madrid 1981.
- Barthel, Gustav. *Historia del arte alemán*. F.C.E. México 1983.
- Baxandell, Michel. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. (Arte y experiencia en el Quattrocento)*. Gustavo Gili. Barcelona 1978.
- Bogis Liom. *Técnica del óleo. Las ediciones de arte*. Barcelona 1987.
- Buchner, Ernst. *La batalla de Alejandro de Altdorfer*. Alianza. Madrid 1982.
- Burton, J. A. *Guía de campo de los reptiles y anfibios de España y de Europa*. Omega. Barcelona 1978.
- Busquets, Joan. *¿Quién era Martín Lutero?*. Ediciones Sígueme. Salamanca 1989.
- Bríon, Marcel. *Pintura Alemana*. Garriga. Barcelona 1962.
- Ciriot, Juan Eduardo. *Pintura Gótica europea*. Labor. Barcelona 1969.
- Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona 1992.
- Corbet, Gordon/Ovenden, Denys. *Manual de los mamíferos de España y Europa*. Omega. Barcelona 1982.
- Da Vinci, Leonardo. *Tratado de pintura. (selección de Edgar Ceballos)*. Gaceta. México 1985.
- De la Encina, Juan. *La pintura italiana del Renacimiento*. F.C.E. México 1977.
- Pintura Española*. F.C.E. México 1982.
- De Rotterdam, Erasmo. *Elogio de la locura*. Editores mexicanos unidos. México 1992.

- Doerner, Max. Los materiales de la pintura. Reverté. Barcelona 1989.
- D'ors, Eugenio. Cézanne. Aguilar. Madrid 1966.
- Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Siglo XXI. México 1968.
- Francastel, Pierre. La figura y el lugar. (El orden visual del Quattrocento). Monte Avila. Caracas 1969.
- Friedlander, J, Max/Rosenberg, Jakob. The paintings of Lucas Cranach. The wellfleet press. Hong Kong 1978.
- Garín, Eugenio. La revolución cultural del renacimiento. Grijalbo. Barcelona 1984.
- Guía del Museo de San Carlos. INBA-SEP. México 1988.
- Guichard Meili, Jean. Cómo mirar la pintura. Labor. Barcelona 1975.
- Hale, J. R. La Europa del Renacimiento 1480-1520. Siglo XXI. Madrid 1973.
- Haller-Dannenbaver. De los Stauffer a los Habsburgo. Tomo III. UTEHA. México 1964.
- Hernández Reyes Ma. Adela / Mendiola Salvador. Manual de Apreciación Cinematográfica. ENEP-Aragón (UNAM). México 1993.
- Apuntes de Teoría de la Comunicación. ENEP-Aragón (UNAM). México 1993.
- Hofstatter, Hans. Historia de la pintura Europea. Blume. Barcelona 1981.
- Kandinsky, Wassily. De lo espiritual en el arte. Selx Barral. Barcelona 1973.
- La gramática de la creación. Paidós. Barcelona 1987.
- Punto y línea sobre el plano. Ediciones Coyoacán. México 1994.

- Kierkegaard, Soren. El concepto de la angustia. Espasa-Calpe, México 1990.
- Klee, Paul. Bases para la estructuración del arte. Premia. México 1985.
- Lezama Lima, José. Paradiso. Oveja Negra. Colombia 1985.
- López Chuchurra, Oswaldo. Estética de los elementos plásticos. Labor. Barcelona 1975.
- Lucas Dubreton, Jean. Carlos V. Herrero. México 1964.
- Manera, Domingo. Curso rápido de pintura al óleo. De Vecchi. Barcelona 1979.
- Mendiola, Salvador (compilador). Sociología de la comunicación. UNAM. México 1985.
- McLuhan, Herbert Marshall. La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. Diana. México 1975.
- Moro, Tomas. Utopía. Alianza. Madrid 1991.
- Nieto Alcaide, Victor. La pintura del Renacimiento del siglo XVI. Vicens Vives. Barcelona 1990.
- Nikulin, Nikolái. Lucas Cranach. Aurora. Leningrado 1980.
- Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte y otros ensayos. Austral. Madrid 1987.
- Panofsky, Edwin. Vida y arte de Alberto Durero. Alianza Forma. Madrid 1989.
- Paris, Jean. El espacio y la mirada. Taurus. Madrid 1967.
- Parkhurst, Daniel. The painter in oil. Lothrop Lee and Shepard. Boston 1930.
- Pierce Sanders, Charles. La ciencia de la semiótica. Nueva Visión. Argentina 1989.

- Ruhmer, E. Cranach. Phaidos press. London 1963.
- Sagrada Biblia. Biblioteca de Autores cristianos. Madrid 1966.
- Salabert, Pere. (D)efecto de la pintura. Anthropos. Barcelona 1985.
- Schefer, Jean Luis. Escenografía de un cuadro. Selx Barral. Barcelona 1970.
- Sebeok, Thomas. Sherlock Holmes y Charles S. Pierce. El método de la investigación. Paidós comunicación. Barcelona 1987.
- Vogot, Paul. Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán. Blume. Barcelona 1980.
- Wedewer, Rolf. El concepto del cuadro. Labor. Barcelona 1973.
- Westheim, Paul. Mundo y vida de grandes artistas. Era. México 1973.
- Wolfflin, Heinrich. Renacimiento y Barroco. Paidós Estética. Madrid 1986.
- Worringer, Wilhelm. La esencia del estilo gótico. Nueva visión. Buenos Aires 1973.