

# Acercamiento a “Adán y Eva” de Durero. Desde la visión de Panofsky

>Aurora Kristell Frías López

>Sergio R. Arenas Martínez\*

## INTRODUCCIÓN

El motivo de este texto radica en realizar un análisis a la pareja de pinturas “Adán y Eva” de Durero (Óleos sobre tabla, 1507) de acuerdo al modelo desplegado por Erwin Panofsky en el capítulo 1, “Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento”, de su libro *El significado en las Artes visuales* (2004). Acceder a significados profundos posibilita internarse en modos de pensar de toda una época, los cuales presentan relaciones con otros, ya sea más o menos en oposición (Neoclasicismo vs. Romanticismo, por ejemplo), o más o menos en concordancia (Clásico y Renacimiento). Dicha relación, por lo tanto, tiene proximidades con la actual en tanto que forma parte de la tradición artística, hallarlas es un punto a favor de nuestro propio conocimiento.

Acercarse a la representación de la obra abre caminos de entendimiento que bien pudieran atracar en la comprensión de lo humano. Si la metáfora “camino”, que se refiere a lo terrestre, no conjuga con “atracar” que remite a lo marino, indica en es-



*Adán y Eva* (detalle).

te texto, la inclusión; en este caso, considerar lo religioso y lo científico, la fe y la razón en el despliegue del análisis. Se sabe que no es posible, y menos en un texto breve como este, arribar a todos los puertos por todos los caminos; por ello, se pretende atender el modelo de Panofsky y llegar a una interpretación de corta

distancia, pero que permita conocer un girón del pensamiento renacentista, tan caro al pintor que nos ocupa, y establecer posibles nexos con distintos pensamientos.

En este orden, la finalidad es encontrar el significado más allá de lo evidente e identificar la base de su fundamentación. Para ello, apoyados

13  
Cinzontle

\* Ambos profesores de la Lic. en Comunicación en la DAEA-UJAT y estudiantes del Doctorado en Estudios Trans-disciplinarios de la Cultura y Comunicación en el Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura.

en el modelo propuesto por Panofsky se entrelazará con la información obtenida de la pintura hasta llegar, paso a paso, al descubrimiento y la interpretación de los valores simbólicos, lo cual constituye el objeto de la Iconología. Previo al análisis se ofrece una contextualización de la imagen en cuestión, que permitirá situar al objeto de estudio y a su autor para su cabal comprensión.

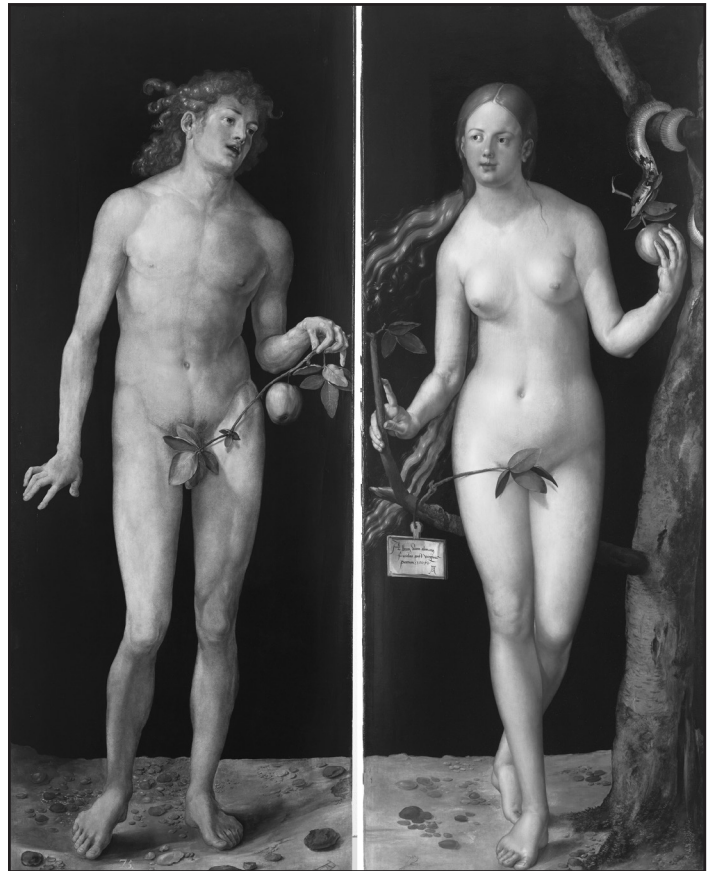
## DESARROLLO

### Contexto

En la Alemania del siglo XVI, los ideales renacentistas penetraron más fácilmente en la pintura que en el resto de las artes. En ella se puede observar cómo, a pesar del peso de la tradición gótica y la influencia de la pintura flamenca del siglo XV en la pintura alemana, surge una serie de artistas que se infundirán del espíritu humanista y del interés por las formas clásicas provenientes del Renacimiento italiano. Entre estos artistas podemos destacar a Alberto Durero, Hans Holbein el Joven, Lucas Cranach el Viejo y el más conservador, Matías Grünewald (Mendi 2014).

Nüremberg fue el foco principal del humanismo alemán. Esta tendencia es una corriente filosófica surgida en Italia y que propugnaba la conciliación y la complementariedad entre el conocimiento y la cultura clásicos y la fe cristiana, que en la mentalidad medieval habían sido vistos como incompatibles. Las doctrinas humanistas se difundirán y llegarán a Alemania gracias a que en este periodo se dio una intensificación de los intercambios comerciales entre Italia, Alemania y el norte de Europa.

Albrecht Dürer (1471-1528), conocido en España como Alberto Durero, nació en Nuremberg. Hijo de un orfebre húngaro que se había establecido en esta ciudad. Su vida transcurrió en el pleno apogeo del Renacimiento



*Adán y Eva*, de Durero.

en Italia. Viajó dos veces a Venecia y al resto de ese país, donde asimiló las nuevas tendencias de la pintura y se empapó del espíritu renacentista, pero sin olvidar la tradición alemana y nórdica que caracterizan el estilo de su pintura: una gran fuerza, un enorme dominio del dibujo y un nostálgico dejo al Gótico, período anterior que en Alemania y en todo el centro y norte de Europa tuvo un gran desarrollo.

Los preceptos del Renacimiento llevarán a Durero a dedicarse al estudio intensivo de las matemáticas y la geometría y a componer sus cuadros, combinando el interés por lo pictórico y el gusto por el color veneciano con el interés por lo clásico, el deseo de estudiar la naturaleza y la voluntad de situar las figuras en un espacio ordenado y coherente, propios de la pintura florentina.

Entre sus obras destacan sus autorretratos, *Adán y Eva*, *Los evangelistas* o la *Adoración de los Magos*. (Mendi 2014)

El diptico *Adán y Eva* es una pintura al óleo sobre tabla. Está fechado en 1507, según consta en un cartel junto a Eva en la pintura. Ambas miden 209 cm de alto, y en cuanto a la anchura, una mide 81 cm. y la otra 80. Se exhiben actualmente en el Museo del Prado de Madrid.

Precisamente esta obra refleja sus estudios y conocimientos sobre el cuerpo humano. El tema, que hace referencia al pecado de Adán y Eva, está desarrollado en dos tablas independientes; pero tanto por su tema como por su diseño y técnica forman una unidad.

Durero pintó *Adán y Eva* después de su segundo viaje a Venecia, tiempo en el que estaba especialmente interesado en el estudio teórico sobre las

proporciones humanas. Durante su estancia "...el pintor profundizó en el dominio del color y, además, buscó, incluso matemáticamente, el ideal formal clásico." (Checa 2014).

Este mismo analista supone que Durero realizó el conjunto pictórico con destino al Ayuntamiento de Nuremberg, donde permaneció hasta finales del siglo XVI. Luego, en 1586, pasaron al castillo de Praga regalado por la ciudad de Nuremberg al monarca Rodolfo II. En 1648, a la caída de Praga, formaron parte del botín de los suecos. Ambas tablas fueron obsequiadas en 1654 por la reina Cristina de Suecia al rey Felipe IV de España, quien supo apreciar estas pinturas como modelos clásicos de perfección del desnudo humano. Estuvieron en la Academia de San Fernando desde 1777 hasta 1827, junto con otros cuadros de desnudo que Carlos III mandó tener recogidos y escondidos allí. Hoy esta magnífica obra se encuentra en Madrid, en el Museo del Prado. (Checa 2014)

## ANÁLISIS

Panofsky elabora en *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento*, una propuesta de análisis de la imagen, que servirá de base para comprender la obra pictórica "Adán y Eva" de Durero.

En aquel texto, Panofsky se ocupa de la investigación de las artes visuales desde tres niveles: descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica. Por principio, hace una distinción entre la forma y la significación de una obra de arte. La forma, dice, es percibida como "... la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye mi universo visual." (Panofsky 2004: 45). Cuando se superan los límites de lo puramente formal se identifica en la configuración anterior "... un objeto (un individuo) y la

modificación de detalle como un acontecimiento..." (45). Entonces se avanza hacia una esfera del asunto o significación. Con base en esta idea, el autor concibe su análisis desde dos posturas: iconografía e iconología.

La primera, siguiendo al autor, es una rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación. Su sustento es la descripción y se aprehende identificando formas visibles con ciertos objetos que se conocen de la experiencia práctica y se identifican por el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos. Implica un método puramente descriptivo que informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos. Para captar la significación iconográfica se debe guiar la experiencia práctica investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos se han expresado a través de los objetos y acontecimientos. Por esta razón, la iconografía es una base indispensable a toda interpretación ulterior. En esta parte se encuentran la descripción pre-iconográfica y el análisis iconográfico.

La segunda, tiene que ver con la significación intrínseca o contenido y denota interpretación; por tanto, se ha convertido en parte integrante del estudio del arte. Se establece como un método de interpretación que procede más bien de una síntesis de análisis. Se aplica no sólo a la relación entre la interpretación de las imágenes, historias y alegorías, sino también a la relación entre la interpretación de las significaciones intrínsecas y la historia de los síntomas culturales en general o símbolos. El análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica.

Tres esferas independientes de significación, se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea, la obra de arte como una totalidad.

Se desdobra a continuación los tres niveles del análisis panofskyano, aplicándolos paso a paso a la pintura "Adán y Eva" antes mencionada. Se presenta una imagen de ésta para su examen:

## PINTURA "ADÁN Y EVA" DE DURERO

En la obra de arte que nos ocupa se analizarán, en su asunto o significación, los tres niveles propuestos por Panofsky.

## ICONOGRAFÍA

### Significación primaria natural

**1. Significación fáctica:** Carácter elemental y fácil inteligibilidad, es aprehendida por identificación.

Identificar formas puras (ciertas configuraciones de línea y color, o bien, ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente moldeadas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.

Identificar sus relaciones mutuas como acontecimientos.

Los objetos y acontecimientos representados por medio de líneas, colores y volúmenes constituyen motivos, identificados, como ya vimos, sobre la base de la experiencia práctica.

En este apartado, se observan dos tablas independientes pintadas al óleo. En una hay, sobre un fondo negro, una figura joven, masculina, desnuda y de cuerpo entero. Es de complexión robusta. Se muestra vigoroso y armónico. Está de pie sobre un terreno irregular un tanto arido y con piedras. Su postura presenta un leve ladeamiento hacia su izquierda y flexionada levemente la pierna derecha, no se nota firmeza en su pie al apoyarse en el suelo, aunque sí tensión en el músculo de la pierna. Su mano izquierda sujeta una rama de un árbol que le cu-

# 16

Cinzontle



*Adán y Eva (detalle).*

bre los genitales, de esta rama pende una manzana un tanto podrida; mientras, la otra mano se encuentra separada del cuerpo, tiene los dedos abiertos, con el meñique doblado y el pulgar hacia dentro. Su cara, ligeramente enrojecida, está inclinada hacia atrás y a la derecha, tiene entreabierta la boca. Su mirada es a la derecha. Su rostro tiene facciones proporcionadas. El rubio y rizado cabello ondea como movido por el viento. Su piel es blanca, aunque levemente bronceada.

En la segunda tabla encontramos de cuerpo entero a una figura femenina desnuda, pero con el pubis cubierto por las hojas de una ramita que surge de otra rama mayor (de donde cuelga una nota) en la cual posa delicadamente su mano. El extremo superior de esta rama se extiende hacia arriba y el inferior pasa por detrás de la figura hasta la parte donde brota de un árbol en la zona derecha de la composición. En su mano izquierda detiene una manzana roja que, a su vez, una víbora, enroscada en el árbol anterior, le ofrece con su boca del tallito que sale de esta fruta, por tanto ha sido arrancada del tronco. El cuerpo es grácil y armónico, se apoya en un suelo muy austero con un fondo negro que acentúa su esbeltez y elegancia. La tez es blanca y rosada. Su mirada se dirige hacia la izquierda. El rostro es claro y sonrosado que hace resaltar su boca pequeña y de labios rojos. Su larga melena rubia, peinada de raya en medio y vuelto atrás, ondea al viento. Tiene un delgado mechón de pelo que corre de la nuca hacia el pecho.

La víbora se encuentra enroscada al manzano, su cuerpo es café con manchas negras cerca de la cabeza, que es roja.

El árbol es un manzano y no es frondoso, apenas y le sale una rama con hojas que toca a las dos figuras humanas, tiene otra rama sin hojas en la parte superior, de donde pende la serpiente. Su tono es cobrizo, oscuro.

Existe una estrecha relación entre ambas tablas: el piso es el mismo, como una continuación, idea reforzada con el fondo negro en ambas pinturas y que permite que toda la atención se centre en las figuras humanas; la rama de árbol, del cual parece recargarse la mujer, tiene una continuación en el cuadro correspondiente al hombre; al respecto, el pelo femenino parece cortado al final del cuadro respectivo, esto es, no continúa en el otro, lo que pudiera indicar que el paisaje se extiende, pero no las personas; ambos están desnudos y tienen cubiertos sus genitales por la misma rama, y aunque las miradas no se cruzan, su dirección va en el sentido de la otra pintura, lo que insinúa complementariedad. Esta misma idea se insinúa por medio del contraste: el color de la piel de Eva es más claro que el de Adán; los colores son más intensos en la figura del hombre que de la mujer, parecería que no son iluminados por la misma fuente de luz, sin embargo las sombras indican que proviene del mismo sitio, de arriba a la izquierda. En este sentido hay unas letras marcadas en la parte inferior derecha de la tabla del hombre y un cartel con inscripciones suspendido de la rama en la otra tabla. Así, se puede afirmar que forman un díptico complementario. Por ello, en adelante se tratarán las tablas como un díptico, como una unidad diferenciada, en un primer momento, por lo masculino y lo femenino.

En el conjunto, los colores, así como el claroscuro empleados son ligeramente más intensos [vigor, acaso] en la figura del hombre que en la de la mujer, tratada con unos tonos algo más claros que reproducen perfectamente la morbidez de la piel femenina (Mendi 2014).

De esta manera se encuentran motivos de fortaleza y fragilidad, de tensión y quietud, de vida (cuerpos, manzana roja, viento) y decrepitud (suelo, manzana podrida, árbol, ne-



*Adán y Eva* (detalle).

grura del fondo) que se complementan. Así como de elegancia, gracilidad e inocencia en ambas figuras. Él es la espera y ella la entrega. Él apenas y toma la rama con la manzana podrida, ella apenas y coge la manzana madura ofrecida por la víbora. Ambos dudan. Ambos son bellos, perfectos. Acontece una acción previa a un acto.

**2.Significación expresiva:** Requiere sensibilidad de parte de la experiencia práctica. Es aprehendida por empatía. Captar cualidades expresivas, como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. Relación de los objetos y los acontecimientos.

El universo de las formas puras reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales, puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituye una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

La cara del hombre muestra una inquietud, desconcierto y hasta sorpresa por encontrarse en una situación incómoda. Contempla con mesurada ansia algo que ocurre delante de la mujer, aunque quizá por motivos de composición la mirada no es hacia ella, ya que por su posición, para verla tendría que torcer el cuerpo y la composición perdería en belleza por tratar de ser realista. Su cuerpo bien formado denota tensión en los músculos y hace que su mano derecha contraiga unos dedos y la otra muestre tirantez en los dedos que asen la rama, cuestión observable en los tendones. La expresión de la cara revela deseo carnal, pero aún desconocido, por el leve pasmo que refleja su expresión.

De la actitud de la pose de la mujer se desprende inocencia y duda, parece caminar sin decisión hacia delante (afuera de la pintura), sus brazos simulan una espera, una entrega. El cuerpo esta relajado, pero sensual.



Adán y Eva (detalle).

La blancura de su piel da a entender candidez, aunque la sensualidad revela cierta gracia para que no se sepa una cosa, incluso dirige la mirada hacia otro lado.

La aridez del suelo proporciona, apoyada por el fondo oscuro, una atmósfera inquietante, un tanto sombría, coincidente en las dos pinturas.

En la de ella, el manzano se encuentra casi desnudo armonizando con los cuerpos y el reptil que tiene un talante agresivo: está en disposición de malignidad para sacar provecho de cierta situación. Vistas en conjunto las tablas dejan una sensación de soledad.

El vacío al fondo, la quietud en los objetos que habitan la pintura. No hay vida, salvo en las cosas tocadas por las personas. Se destaca que la manzana en el espacio del varón se encuentra en el inicio de descomposición: una parte del frente amarillenta, café, y alrededor rojo pálido. La escenografía denota suspensión. Es la nada habitada por tres cuerpos: hombre, mujer, serpiente. La vida en ellos y por ellos (la rama

que tocan) junto con el acabamiento del entorno, auguran un suceso.

La composición de las formas revela que una tabla sin la otra no tiene sentido propio porque juntas conforman el tema del origen de la humanidad desde la perspectiva cristiana, asunto notorio desde el mismo el título de la obra: "Adán y Eva".

En este orden, las tablas vistas por separado otorgarían un rumbo distinto al entendimiento, a diferencia de contemplarlas juntas, la del varón a la izquierda y la de la mujer a la derecha. Esto es, son un conjunto que configura un significado completo. No obstante, su separación también tiene una carga de sentido propia.

En esta obra, sostiene Cirlot en *Museo del Prado I* (2007) "el artista realiza un estudio en profundidad de la anatomía humana y demuestra su gran habilidad como dibujante. Representa la culminación de las búsquedas de Durero del color absoluto y la belleza ideal; se pueden considerar, en su armonía abstracta, la síntesis del ideal de belleza del pintor." (170)

**3. Significación secundaria o convencional.** Se establece una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen historias y alegorías.

Las imágenes que transmiten la idea, no de personas u objetos concretos e individuales, sino de nociones abstractas y generales (como la fe, la lujuria, la prudencia) son denominadas personificaciones o símbolos, según la acepción corriente, como por ejemplo La Cruz o la torre de la castidad. Así pues, las alegorías, por oposición a las historias, pueden definirse como combinaciones de personificaciones y/o símbolos.

A la identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente se denomina Iconografía. El análisis formal, en el sentido de Wofflin, constituye en gran parte un análisis de motivos y de combinaciones de motivos (composiciones).

La pintura de Adán representa la masculinidad y la de Eva la feminidad. En la primera destaca la fuerza en sus músculos, intensidad en su comportamiento y el deseo en su rostro. La segunda delicadeza y cierta fragilidad, además de candidez en su postura y una picardía casi infantil en su rostro. El color de la piel de Adán es más intenso (la fuerza, el arrebató) contrastando con la suavidad y blancura de tez de Eva (la inocencia, la pureza y la aparente calma, ya que tiene un dejo de nerviosismo). Estos hechos desvelan los conceptos de hombre y de mujer, es un modelo tomado del contexto renacentista del artista y que por la calidad y contundencia temática de las tablas, afirma su continuidad.

También se presenta un modelo de belleza, tanto varonil como femeni-

na, los rasgos físicos del cuerpo y de la cara, el color de la piel. Es un prototipo de la belleza humana fundado en patrones clásicos. Del mismo modo se puede decir del cortejo, un agente externo incita a la mujer, que a su vez llama al hombre con sensualidad y cierta coquetería. Se puede decir que es la mujer provocada por el mal quien provoca pasión en el hombre. En este sentido, lo femenino toma la iniciativa al provocar de manera pasiva un asunto penoso (la relación sexual). Entonces, lo masculino se configura como víctima de la feminidad. Idea congruente con la noción misógina de la mujer que seduce al hombre para hacerle caer en la tentación.

***La serpiente que ofrece  
la manzana a  
Eva, descubre una  
representación del mal.  
Sus colores  
y expresión corresponden  
al estereotipo plástico  
del mal.***

Del conjunto de las piezas se revela a unas personas en su primera juventud. Su expresión general muestra elegancia, gracilidad e inocencia, pero sobre todo duda e inquietud, propios de un estado de inmadurez y de ausencia de malicia como tal. Se dejan llevar por la emotividad y no por la razón.

La desnudez de los cuerpos deja ver la ausencia de pudor, una categoría plenamente humana, ya que connota vergüenza, incluso a los genitales aún en la actualidad se les llama "vergüenzas". Si bien es cierto que los tienen tapados por unas hojas del manzano, este hecho aparece como casual, es la intensión del artista ocultarlos y no de los personajes. El pudor está en él, o quizá en el público (del mecenas, tal vez)

transita de un modo teocéntrico de pensamiento hacia uno antropocéntrico, sin hacer a un lado la moral cristiana.

La serpiente que ofrece la manzana a Eva, descubre una representación del mal. Sus colores y expresión corresponden al estereotipo plástico del mal. Es un motivo recurrente en las imágenes cristianas, a veces la serpiente tiene patas, otra alas, pero por lo regular con la misma expresión. En este sentido se configura el símbolo del mal, donde serpiente y demonio se emparentan, mejor aún, son la misma cosa.

De lo anterior, se desprende una escena previa al pecado original bíblico. Si la inocencia aún se muestra en ambas pinturas; y si existe incomodidad, inquietud y duda; y si él expresa deseo es porque no lo ha satisfecho; y si ella es sensual es porque está en el proceso de atracción; y si la víbora todavía no suelta la manzana, mientras Eva parece apenas asirla; y si no muestran pudor, entonces la escena es decididamente anterior al acto que presupone el pecado, que no se trata de otra cosa más que de una relación sexual, a pesar de que en varios textos interpretativos digan que el pecado es la desobediencia por comer del fruto prohibido del árbol del saber. La composición de los motivos y la tematización del conjunto no dejan espacio al conocimiento, si acaso al de la carne, al de la pasión, pero esto no ha sucedido aún.

En el Génesis se establece que después de comer del fruto prohibido "y viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos ceñidores". Por tanto, se colocan el taparrabos sólo después de haber mordido la manzana, no antes.

El origen de la humanidad, desde el punto de vista cristiano, está tematizado en los cuadros priorizando la inocencia del género humano; al contrario de lo que ocurría generalmente en el arte del medievo, donde el énfasis está puesto en el pecado,

en la culpa, en la conformación del género humano como pecador. A pesar de tratar el tema antes del acto condenatorio, ya sus imágenes tienen la conformación del mal, desde la perspectiva estética. Aspecto que le da entrada a la venida de un Salvador que expíe las culpas de la humanidad, eje semántico en el relato cristiano.

Tocan la rama, ellos le dan vida, la composición anuncia el surgimiento de una rama, de una estirpe: el género humano.

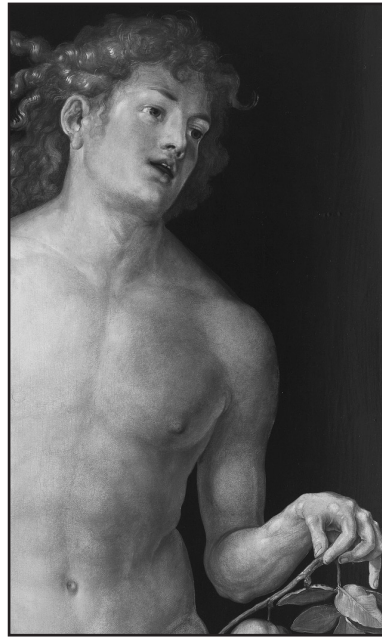
### ICONOLOGÍA

**3. Significación intrínseca o contenido.** Esta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra; *a través de procedimientos de composición y de la significación iconográfica.*

En estas obras, Alberto Durero hace uso de su gran habilidad como dibujante y manifiesta un gran conocimiento de la anatomía humana.

“...existe un perfecto equilibrio entre lo típicamente germánico de su origen y lo italiano de su influencia. Así, mientras el estudio de las proporciones y de la anatomía de los cuerpos es perfectamente italiano, el dibujo cuidadoso —sobre todo en la línea de los perfiles—, el espíritu observador y realista que se aprecia en la serpiente y en los motivos vegetales, y la expresividad del gesto de deseo de Adán, recuerdan su formación alemana.” (Cirlot 2007 173).

La circunstancia del autor queda manifiesta en sus influencias artísticas, así como también en su pensamiento. Al revisar los motivos fundados en la experiencia práctica, encontramos que los objetos y los



*Adán y Eva (detalle).*

acontecimientos corresponden a las condiciones históricas renacentistas, que recoge de la tradición pictórica anterior ciertos elementos. A manera de ejemplo citamos a Zumthor, cuando habla de las proporciones: “los cuerpos siguen un canon muy alargado: nueve cabezas de altura, en lugar del canon tradicional de ocho cabezas. Algunos críticos lo atribuyen a una influencia gótica.” (Zumthor 1987 345) Esta influencia en la proporción de los cuerpos sugiere que la modificación puede obedecer a una concepción religiosa y geométrica (él era un gran matemático). Esta proporción puede derivarse de la suma de tres veces tres (nueve), porque en el cristianismo el tres es un número que simboliza a Dios en la Santísima Trinidad: Dios Padre, Dios Hijo y el Espíritu Santo. De ser así, el conjunto manifiesta religiosidad cristiana, amen del pensamiento antropocéntrico.

Otro asunto que permite observar las pinturas es la fundación del género. Creo que lo humano remite a las pasiones, a la debilidad, a la in-

suficiencia individual y la mortandad. En el Paraíso terrenal habitan seres perfectos, inmortales y fuera de toda malicia, entonces la condición humana es dada por el Castigo Divino. En cuanto al tamaño de las figuras humanas y su manejo maestro, donde el cuerpo de Adán es robusto, vigoroso pero armónico y el de Eva es un cuerpo igualmente armónico pero sensual y grácil, es posible encontrar estilos semejantes al Apolo, el dios de la belleza y serenidad del clasicismo griego, y la postura grácil y elegante de Eva nos recuerda a la de su correspondiente femenino, Venus, la diosa griega. Mendi argumenta que el artista...

...aplica el canon de Lisipo a las figuras. Pero los ecos de la escultura clásica no acaban aquí ya que vemos como Durero emplea la clásica postura del contraposto (con la figura de Adán apoyándose en su pierna izquierda a la vez que la derecha se flexiona ligeramente y la figura de Eva sosteniéndose en su pierna derecha mientras que la izquierda se dobla y cruza graciosamente tras ella). (Mendi 2014).

De acuerdo con Zumthor “Ambas [pinturas] representan la culminación de las búsquedas de Durero del color absoluto y la belleza ideal; se pueden considerar, en su armonía abstracta, la síntesis del ideal de belleza del pintor.” (Zumthor 1987 345) La recuperación de la estética del clasicismo no deja dudas, su conjunción con temáticas cristianas y constituyen la estética del Renacimiento, fundada en la supremacía del Hombre, el rey del universo. Esta idea se retomará en el precapitalismo posterior y será la base de la modernidad, donde el Hombre es el dueño de la naturaleza. Al respecto del tema bíblico en el díptico, y un tanto en oposición al análisis desarrollado líneas atrás, Fernando Checa Cremades expone en la Enciclopedia online del Museo del Prado que:



Como ha señalado Fedja Anzelewsky, las dos tablas con el tema Adán y Eva [...] no pertenecen, como resultaba habitual en la época en la que fueron pintadas, a ningún conjunto de especial significación religiosa, como podían ser trípticos con una escena en su mitad o partes exteriores de las alas de un altar. La pareja en cuestión ha de ser contemplada como tal, y solo así, en una visión de conjunto, se entiende su composición y las relaciones de tipo compositivo que establecen entre sí ambas figuras y sus gestos. No estaríamos tan solo, ni siquiera principalmente, ante unas obras de predominante sentido religioso, sino más bien delante de dos estudios de desnudos que tienen que ver con el interés de Durero por el tema de las perfectas proporciones humanas, una preocupación muy típica del Renacimiento y que sería obsesiva en el artista de Nuremberg. (Checa 2014).

Más adelante, Checa nos dice que en 1504, Durero realizó la estampa "Adán y Eva", precedente de las dos tablas tratadas. En ella se muestran figuras de Adán y Eva en el Paraíso terrenal, rodeados de animales y de vegetación, sus rostros están de perfil y menciona que "con una clara relación psicológica y gestual entre ambos". Sin embargo en el díptico, indica citando a Anzelewsky, "la relación entre ambas figuras es más formal y compositiva que psicológica". (Checa 2014)

Agrega al argumento que "el árbol bíblico de la ciencia del bien y del mal, del que surge la serpiente, que centraba el grabado, se desplaza, perdiendo su protagonismo, a la izquierda de la tabla en la que aparece Eva." A mi entender, en cada tabla aparecen el primer plano las figuras humanas, pero éstas indudablemente están cargadas de sentido religioso. Las religiones siempre han comunicado sus creencias a través de los símbolos, tanto para dar a conocer el poder del universo como para expresar sus verdades más profundas y misteriosas.

Con el fin de elucidar este asunto, se recurre a la simbología:

El fruto es un símbolo de la abundancia, si apelamos al significado dado en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier. Allí se menciona que "en la literatura muchos frutos han tomado una significación simbólica [manzana] que hace de ellos la expresión de los deseos sensoriales, del deseo de inmortalidad, del de prosperidad." (Chevalier 1986 510).

Apunta Chevalier en ese libro que la manzana consumida por Adán y Eva es medio de conocimiento, pero que es fruto tan pronto del árbol de la vida como del árbol de la ciencia del bien y del mal: "conocimiento unitivo que confiere [...] conocimiento distintivo que provoca la caída." (688).

En el mismo texto encontramos que según el Abate, "comer la manzana significa para ellos [los iniciados] abusar de la inteligencia para conocer el mal, de la sensibilidad para desearlo y de la libertad para perpetuarlo." (Chevalier 1986 688).

Según el análisis de Paul Diel, citado en el mismo libro, "significaría los deseos terrenales o la complacencia en tales deseos." (Chevalier 1986 689)

La prohibición de Yahvé, continúa, "da a conocer la vía de los deseos terrenales y la vía de la espiritualidad. La manzana sería el símbolo de semejante conocimiento y de la aparición de necesidad de escoger." (689). Chevalier, dice páginas antes: "el árbol de la vida del Génesis prefigura la cruz y la muerte de Cristo; ya es árbol-cruz." (125).

De este modo, el díptico además de referirse al tema bíblico que las inspiró, con la alusión al pecado simbolizado por las manzanas (la que la serpiente ofrece a Eva y la que sostiene Adán), parecen constituirse como un nuevo canon y en símbolo de esa cultura humanista que deriva hacia cierto antropocentrismo.

Si se retorna a la afirmación de Anzelewsky, en el sentido de que la relación entre ambas figuras (Adán y Eva) es más formal y compositiva que psicológica, se puede decir que

los objetos no están como un mero motivo compositivo o una referencia histórica, sino que tienen un propósito. Se afirma en acuerdo con Panofsky que: "bajo diversas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos se han expresado a través de los objetos y acontecimientos (o sea, profundizando en la historia de los tipos)." (55).

No solamente se está ante una historia del estilo, donde los objetos y los acontecimientos se expresan en las formas (bellas al estilo clásico), ya que también el tema religioso le da sentido a los cuerpos bellos con el acontecimiento con carácter de admonición. No considerar el significado religioso o restarle importancia sería comportarse como el rey Carlos III de España, quien quiso destruir las obras por sus desnudos, aunque al final sólo las ocultó; es decir, destruir u ocultar su relevancia simbólica religiosa para ocultar su carácter de reforzador de la fe cristiana, el cual se ha utilizado en primera instancia entre los observadores no iniciados. Sin el tema religioso el sentido del díptico perdería valor.

Gilberto Giménez trabaja en su libro *Teoría y análisis de la cultura* (2005) distintas miradas a la cultura, subraya la importancia capital de Lévi-Strauss en la concepción simbólica de la cultura.

Lévi-Strauss ha vinculado explícitamente la cultura así entendida al mundo de los símbolos, y ha sido uno de los primeros en postular que la cultura pertenece íntegramente al orden simbólico. Y no hay que olvidar que para nuestro autor el símbolo no es simplemente algo superpuesto a lo social o una parte integrante del mismo sino un elemento constitutivo de la vida social y una dimensión necesaria de todas las prácticas humanas. (Giménez 2005 47)

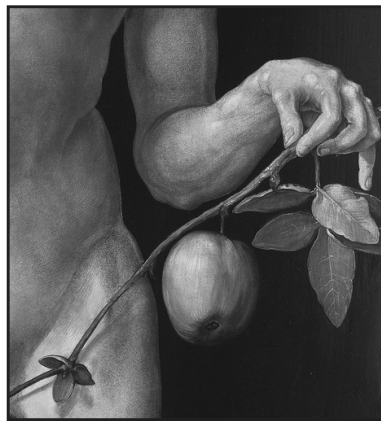
Indudablemente la pintura, el arte, es una práctica humana, por tanto portadora de símbolos que le dan

sentido al quehacer humano. Los sistemas de representación renacentistas mantenían los temas religiosos resinificándolos con las formas clásicas del arte. Tal condición conformó, entre otras, el pensamiento renacentista en todos los órdenes. Checa señala al final de su análisis que...

En estas tablas los paradigmas de la belleza masculina y femenina del clasicismo se aplican a la historia de nuestros primeros padres, con lo que se lograba una interpretación clasicista del asunto [...]. Durero planteaba [...] la *concordatio* de un modelo antiguo de procedencia clásica con otro de ascendencia cristiana: una operación no solo formal, estética y puramente artística, sino también ideológica y teórica, que le emparenta, por su complejidad, con Leonardo da Vinci y lo mejor del renacimiento italiano de principios del siglo XVI. [...] Nada mejor que nuestros primeros padres, el origen bíblico de la Humanidad, para realizar una auténtica confesión de fe en las posibilidades del arte para representar la belleza humana, incontaminada antes del pecado. (Checa 2014)

## CONCLUSIÓN

La representación del pecado original se extiende hasta nuestros días, podemos observar rastros de significación y representaciones por oposición o por empatía de los símbolos manejados en las pinturas. Es innegable que la significación de representaciones religiosas en imágenes populares actuales conciben a Adán y Eva humanizados de acuerdo a los cánones clásicos-renacentistas, porque las imágenes anteriores provocan rechazo por su fealdad, sólo lo bello (apegado al canon clásico-renacentista) es bueno y lo feo, malo; por tanto nuestros primeros padres no podían ser malos antes de cometer el pecado de probar de la fruta prohibida, que



Adán y Eva (detalles).

de acuerdo con la simbología significa caer en la tentación de la carne o la búsqueda de lo material a costa de lo espiritual o la búsqueda de la libertad, cuestión última tan manoseada por el poder hegemónico actual. El ideal de lo bello en buen trecho del siglo xx, estuvo marcado también con el ideal de la estética del Romanticismo, que predominó en el sentido común y su producción de estampas religiosas para el consumo de la fe.

En los tiempos posmodernos la proporción perfecta no es posible, ya que la desproporción ahora es la nueva propuesta de proporción. La estética de lo grotesco se ha impuesto en lo general a la vida cotidiana, después de recorrer las instancias del arte y lo mediático, configurando la cultura del espec-

táculo. Sin embargo, los temas y las formas aún conservan su sabor de antaño, a pesar de que unos ateos lo mancillen con representaciones inspiradas por el demonio. Es la condición del arte, la tradición contiene el germen del cambio, que a su vez instaurará una nueva tradición, quizá no tan nueva, sino únicamente reactualizada.

En los albores del tercer milenio: época de cambios, de incertidumbres en pos de certezas nuevas, donde lo único, el centro, ya no es suficiente para explicar la realidad o para representarla por medio del arte, asumo, con Esther Cohen, su afirmación en el prólogo del libro *En qué creen lo que no creen* de Eco, que el siglo XXI será religioso o no será. Y el sentido de lo religioso va más allá de la religión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cirlot, L. (Dir.), *Museo del Prado I*, Col. «Museos del Mundo», Tomo 6, Espasa, Madrid, 2007, pp. 170-173.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder Editorial, Barcelona, 1986.
- Durero, Alberto. "Adán y Eva", Óleos sobre tablas, 1507. Imagen consultada el 14 de mayo de 2014.
- Checa Cremades, Fernando, "Adán y Eva [Durero]" Enciclopedia online <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/adan-y-eva-durero/>. [consultada el 16 de mayo de 2014]
- Giménez, Gilberto. "La cultura en la tradición antropológica"; "La concepción simbólica de la cultura" en: *Teoría y análisis de la cultura* Volumen 1, CONACULTA, México, 2005.
- Mendi. <http://aldapetarte.blogspot.mx/2010/11/adan-y-eva-alberto-durero-1507.html> Etiquetas: 08.f. Pintura renacentista en Alemania. [consultado el 16 de mayo de 2014]
- Panofsky, Erwin. "Iconografía e iconología: Introducción al Estudio del arte del Renacimiento" capítulo 1, en *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 2004. Págs. 45-76.
- Zumthor, B., "Durero" en *Diccionario Larousse de la Pintura*, Planeta-Agostini, 1987.
- Cohen, Esther. "Introducción" en Eco, Umberto *En qué creen los que no creen*, Barcelona, Lumen. 3ª. Ed. 1998.