

## La melancolía y hechicería femeninas desde la óptica de Lucas Cranach

Cruz María Martínez Marín

*Melancolía*, de 1528, está expuesto en la National Galleries of Scotland. Está realizado en óleo sobre tabla, y sus dimensiones son de 113 cm x 72 cm. Se adscribe al estilo del renacimiento alemán, a pesar de que su autor, Lucas Cranach el Viejo, se demuestra muy influido por la pintura flamenca.

La obra muestra una mujer alada que parece estar pelando un palo con un instrumento afilado. Una serie de objetos la rodean, y en primer término aparece un grupo de niños y un perro. Detrás de estos hay una mesa con comida y bebida y tras ella un perro sobre un cojín. Como elemento intermedio, un árbol y al fondo un paisaje natural con acantilados y edificios arquitectónicos, además de un grupo de figuras femeninas y animales en el interior de una nube.

Las interpretaciones de la figura femenina como alegoría de Melancolía en las tres versiones que llegó a realizar sobre la obra Lucas Cranach, surgieron a raíz de la inscripción sobre el muro que aparece en la primera versión, que delata el asunto.

Está inspirada o relacionada con la Melancolía de Durero, ya que en ambas se trata de una mujer en estado de apatía, rodeada de las herramientas y los emblemas de estudio científico: la esfera, la barrena y el cincel, tirados a su alrededor en el suelo. Sin embargo, la versión de Cranach asemeja a la de Durero únicamente en cuanto al aparato iconográfico, dado que Cranach tan solo se vale de estos atributos para hacer su figura reconocible, siendo mucho más relevante el tema de la hechicería, como veremos a continuación.

La melancolía había sido considerada largo tiempo un mal, incluida en la teoría de los cuatro humores y en el tratado *De vita libri tres*, de Marsilio Ficino, publicado en 1489. Este tratado, habla de la melancolía como un mal causado por la bilis negra, y enumera antídotos para curarla<sup>1</sup>. Por otra parte, en Italia, se introducirá progresivamente la teoría de la melancolía como agente creadora de formas. Autores como Vasari crían que podía tener efectos beneficiosos tanto para los artistas como para el producto de su trabajo. La melancolía pues, podía convertir a la persona que la padece en un genio artístico.

A principios del Cinquecento existían tres principales estereotipos acerca de la melancolía: 1. el melancólico como misántropo, retirado e incapacitado para las relaciones

---

<sup>1</sup> RIGGS, Don, "Was Michelangelo Born under Saturn?" en *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 26, N°. 1 (Primavera, 1995), p. 99-121

sociales; 2. el melancólico como ermitaño y 3. el melancólico inspirado o fantástico<sup>2</sup>. Estos tres tipos no se excluían mutuamente, hay descripciones populares en las que se mezclan sus características.

Pero, mientras que la Melancolía de Durero sí podría estar más relacionada con esta nueva perspectiva a cerca del espíritu melancólico del genio artístico desarrollado en Italia, la Melancolía de Cranach no es una melancolía benevolente, sino agente maligno que hunde sus raíces en unas fuentes literarias totalmente distintas, al estar el autor mucho más influenciado por el contexto espacial y cultural de este primer cuarto del siglo XVI en Alemania y de la obra de Martín Lutero. Para poder explicar esta situación, es necesario analizar el contexto protestante en el que el autor se sitúa y hacer mención a las fuentes literarias que nos hablan del fenómeno de la caza de brujas, ya que como veremos, se las considerará responsables de que las personas enfermen de melancolía. Hablamos pues de una melancolía provocada por un encantamiento fruto de la brujería. El concepto de la mujer como bruja es muy desarrollado durante el siglo XV<sup>3</sup>. Las representaciones de brujería anteriores a 1450 eran extremadamente raras, pero a partir de comienzos del XVI, el arte alemán se inunda de estos nuevos seres<sup>4</sup>. Alemania fue la cuna de la brujería y de los inquisidores y autores dedicados a ella, por lo que no es de extrañar que los pintores alemanes se convirtieran los promotores del nuevo género iconográfico. Esta nueva y fervorosa creencia deriva, en parte, del clima de desconfianza en el que se suma la población tras la escisión del cristianismo en Europa.

El poder de las mujeres era limitado. Los antropólogos, suelen estar de acuerdo en que el poder de la mujer se limitaba al espacio del hogar, o dicho de otra manera, se basaba en las relaciones personales. Las mujeres estaban ligadas a los hombres que compartían con ella el espacio doméstico: padres, hermanos, maridos e hijos. Salvo excepciones, no ejercían vida activa en la escala social, no se incluían en la jerarquía de poder más que por la relación personal que pudieran tener con los hombres que formaban parte de ésta. De este modo, la mujer soltera o viuda tenía un papel muy débil en la sociedad<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> BRITTON, Piers, “‘Mio malinconico, o vero... mio pazzo’: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artists’ Melancholy in Sixteenth-Century Italy” en *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 34, Nº 3 (Otoño, 2003), p. 656.

<sup>3</sup> Esto no quiere decir que antes no existieran representaciones ni historias de mujeres demoníacas ni embrujadas. La más antigua es Lilitu o Lilit, un demonio sumerio. Sus características dejarán impronta en Grecia y Roma para llegar finalmente a la Edad Media y el renacimiento, donde su iconografía y atributos seguirán siendo influyentes.

<sup>4</sup> NEAVE, Dorinda, “The Witch in Early 16<sup>th</sup>-Century German Art”. *Woman’s Art Journal*, Vol. 9, Nº 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 4.

<sup>5</sup> GARRETT, Clarke, “Women and Witches: Patterns of Analysis”. *Sings*, Vol. 3, Nº 2 (Invierno, 1997). p. 464.

Además de esto, tras la reforma protestante la desaparición de los rituales del catolicismo romano y de las prácticas pseudopaganas del cristianismo popular desaparecieron, lo que provocó la aparición de tensiones, y el hecho de que comenzaran a interpretarse algunos actos como indicadores de brujería en la nueva búsqueda de respuestas<sup>6</sup>.

Las nuevas propuestas protestantes abanderaban los valores de la individualidad, en lugar de los viejos comunales. Anteriormente, en los pueblos pequeños, las mujeres viudas podían confiar en la caridad de sus vecinos si tenían problemas económicos<sup>7</sup>, e igualmente a la inversa, socorriéndose los unos a los otros. Ahora estas mujeres eran miradas con desconfianza y en cierto modo marginadas, algo que se acentuaba aún más cuando ellas no se mostraban dispuestas a implicarse de igual modo en los problemas de la aldea. Con la aparición de los nuevos estudios teológicos reformistas de Lutero, finalmente estas mujeres acabarían siendo condenadas como brujas.

Uno de los primeros autores que contribuyeron a fijar la idea de que la hechicería era un peligro inminente y real fue Alfonso de Espina, un teólogo español, quien escribió *Fortalicum Fidei* (1467), y Johannes Nider, autor de *Formicarius* (1475). Ambos hablan del maléfico poder de las brujas elaborando los argumentos sobre los que se apoyará la creencia en este tipo de magia.

En 1484, una bula papal de Inocencio VIII habla de que en algunas provincias del norte de Alemania algunas personas se entregaban a los demonios en busca de su propia salvación alejada de la fe del catolicismo, mediante encantamientos, conjuros, ofrendas, y las declara causantes de una serie de catástrofes atmosféricas y otras que afectan a la integridad o la salud de hombres o mujeres, como abortos naturales, enfermedades y dolores inexplicables<sup>8</sup>. Sobre esta base, dos inquisidores dominicos, Heinrich Institor (1430-1505) y Jean Sprenger (1437-1495) prepararán el famoso tratado llamado *Malleus Maleficarum*, en 1486. A pesar de que Inocencio VIII especificaba de manera totalmente directa que personas de ambos sexos podían desviarse del cristianismo hacia estas prácticas demoníacas, el tratado resultante es misógino. Se trata básicamente de una guía para cazadores de brujas y describe con detalle la naturaleza de sus hechizos<sup>9</sup>.

Por lo general, la reputación de la mujer como bruja se desarrolló gradualmente muchos años antes de que fuera acusado formalmente<sup>10</sup>, pero con la aparición de la imprenta y la

---

<sup>6</sup> Vid Ibid, p. 462.

<sup>7</sup> Vid Ibid.

<sup>8</sup> NEAVE, Dorinda, "The Witch in Early 16<sup>th</sup>-Century German Art". *Woman's Art Journal*, Vol. 9, N° 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 4.

<sup>9</sup> Vid Ibid.

<sup>10</sup> GARRETT, Clarke, "Women and Witches...". *Sings*, Vol. 3, N° 2 (Invierno, 1997). p. 462.

difusión de estos textos que daban cuerpo formal a las nacientes sospechas vecinales contra las mujeres viudas o solteras que no comulgaban con los valores de la comunidad, la creencia en las brujas cobró un nuevo impulso, ya nada titubeante. Como se declaraba en la portada del *Malleus* “Haeresis est maxima opera maleficarum no credere” (no creer en la brujería es la mayor de las herejías), por tanto, manifestar escepticismo era la mayor prueba de ser una bruja. Así, confesiones forzadas de sospechosas engrosaron las “pruebas” de su existencia y los cazadores de brujas hicieron callar pronto a los que antes dudaron.

Las mujeres que no estaban bajo una mano masculina se convirtieron así en un eslabón débil y desprotegido sumiéndose en un círculo vicioso, ya que es normal que un grupo que es marginado presente signos de hostilidad ante aquellos que lo excluyen. Así se dieron casos en los que ancianas que murmuraban contra los vecinos eran acusadas de brujas si a los pocos días ocurría una desgracia, ya que lo consideraban detonante del mal desatado<sup>11</sup>.

Cranach tuvo una estrecha relación con Martín Lutero, quien a pesar de su brillantez humanista y capacidad crítica, creía fervientemente en la existencia de las brujas y condenaba sus actividades. Él mismo se declaraba propenso a la melancolía, y determinaba que tan solo podía ser trabajo del diablo, ya que Dios es vida, y la melancolía es una enfermedad, que además no se consideraba “natural”. Sostenía que hasta los mejores cristianos podían verse expuestos a este mal porque Satanás podría atacarles<sup>12</sup>. Por todo ello debemos analizar *Melancolía* desde el punto de vista de una melancolía inducida por la brujería, y no por la melancolía de la teoría de los cuatro humores. Y por si quedara alguna duda, Lutero mismo consideraba basura esta teoría, y con estas mismas palabras se lo hizo saber su colega, Philip Melanchthon, astrólogo y seguidor de la susodicha<sup>13</sup>.

Así pues, una vez que conocemos el contexto protestante en el que se Cranach realizó su pintura, podemos pasar a analizar los elementos de la obra.

El mensaje que trata de transmitir Cranach con este tema es el de que las brujas son capaces de causar melancolía, siendo además más propensas a padecerla las mujeres. La figura femenina, alegoría de la Melancolía, está en un estado de apatía rodeada de los

---

<sup>11</sup> Vid Ibid.

<sup>12</sup> NEAVE, Dorinda, “The Witch in Early 16<sup>th</sup>-Century German Art”. *Woman’s Art Journal*, Vol. 9, N° 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 7.

<sup>13</sup> OZMENT, Steven. *The Serpent and the Lamb: Cranach, Luther, and the Making of the Reformation*. Yale University Press, EEUU: 2011. p, 165.

emblemas de estudio científico: el cincel, la esfera y la barrena. El perro además es considerado otro atributo de la melancolía. Está pelando una caña, y bajo el vestido asoma un zapato blanco con rayas negras, idéntico al que aparece en el resto de versiones. Algunos autores han considerado que estos extraños zapatos son un símbolo que representa de que está hechizada<sup>14</sup>. Está sentada en silencio, distante y sola, completamente ajena al grupo de *puttis*, en ese estado melancólico. El *Malleus* especificaba que las almas femeninas eran más impresionables que las de los hombres, y por tanto las mujeres caían con más facilidad en las garras de la melancolía<sup>15</sup>. Los antidotos que proponía Lutero eran comer, beber y socializar. De ahí que en la mesa aparezca representado un plato de comida y vasos<sup>16</sup>. Está tratando pues de luchar contra el influjo de este mal, provocado por el grupo de brujas que sobrevuelan el paisaje.

Este grupo está estrechamente vinculado a la iconografía de las cazas de brujas, ya que aparecen montadas en animales. El *Malleus* sugería que los demonios podían asumir forma de animales con el fin de llevar a las brujas a través del aire. En opinión de los reformadores podían esconderse en lugares oscuros, sucios, en el agua y en nubes densas y negras, que causan granizo y relámpagos provocando desastres en el terreno<sup>17</sup>. Estas acusaciones surgieron sin duda para dar respuesta a fenómenos adversos de la naturaleza que causaban la ruina en los aldeanos, de los que había que hacer responsable a un ser poderoso. Si relacionaban los sucesos con Dios, no podrían ponerle un remedio, ya que los protestantes no podían expiar sus culpas mediante la confesión dado que aún no habían formado una institución independiente del catolicismo. Por ello era preferible pensar que los males eran producidos por demonios o brujas, en lugar de ser un castigo divino.

En nuestra pintura vemos como las brujas cabalgan en una nube densa como la que se relata, e incluso en una de las versiones de 1532 vemos en el grupo de brujas un punteado que sugiere una lluvia de granizo (Img. 4). alguna de ellas aparece cabalgando hacia atrás, ya que se creía que todo en el reino de Satanás era “el reverso del sentido natural”<sup>18</sup>.

En cuanto a los *putti*, esta versión tiene claras diferencias con respecto a las demás. En el resto ellos corren y juegan, llenos de vida, ajenos a la dama y el perro. En la

---

<sup>14</sup> OZMENT, Steven. *The Serpent and the Lamb...* Yale University Press, EEUU: 2011. p, 168.

<sup>15</sup> NEAVE, Dorinda, “The Witch in Early 16<sup>th</sup>-Century German Art”. *Woman’s Art Journal*, Vol. 9, N° 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 7.

<sup>16</sup> Vid Ibid.

<sup>17</sup> NEAVE, Dorinda, “The Witch...”. *Woman’s Art Journal*, Vol. 9, N° 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 7.

<sup>18</sup> Vid Ibid, p. 5.

versión de 1528, sin embargo, parecen luchar con el animal, algo a lo que trataremos de darle una explicación.

Si estuviéramos asistiendo a una representación más tradicional de la alegoría de la melancolía, podríamos decir que los *putti* representan aquella vía creadora y ordenadora de formas, o en otras palabras, el aspecto capaz de convertir en genio al melancólico. Sin embargo, Cranach concebía la melancolía desde un punto de vista totalmente distinto, aunque se sirviera de los atributos típicos, como venimos analizando.

En las versiones de Cranach, los *putti* están en movimiento, inquietos, en constante cambio, juguetones. Tal vez representen esa vena tan vivaz de los niños, embriagados de placer por vivir, que en palabras de Charles Baudelaire poseen “la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aun las más triviales en apariencia”<sup>19</sup>. El extremo opuesto a la actitud doliente del melancólico apático y desinteresado, sería pues sabiamente caracterizado bajo la figura de un niño. El que haya un grupo puede aludir a la necesidad de socializarse para curar la melancolía, como señalaba Lutero.

También aparece siempre un perro huraño, que puede incluso recordarnos al perro famélico de Durero. Aunque tradicionalmente suele ser un símbolo de la fidelidad, también se ha asociado a la melancolía como hemos comentado. En la versión de 1532 de Cranach aparece con gesto amenazador, como dispuesto a saltar sobre los *putti* (Img. 2). Es estupendo que tengamos varias versiones del mismo tema y mismo autor, con leves variantes ya que ello nos ayuda a comprender mejor y con más acierto el significado de todas ellas y de los elementos que aparecen. Posiblemente, el perro representa un aspecto característico del melancólico: su tendencia a la soledad, que puede verse traducida en rabia e ira cuando esta se ve perturbada. Este carácter solitario y otros rasgos los podemos ver recogidos en un poema florentino de 1514 de Giovanni Tolosani, llamado *La Nouva Sfera*:

“El melancólico es frío y seco  
al igual que la tierra, y siempre tiene un corazón amargo;  
Está pálido y su semblante parece perdido,  
y él es tenaz, ávaro y miserable:  
Vive en la angustia, pena, dolor y luto,  
y para su enfermedad no hay remedio:  
Es solitario, y parece un monje,  
no tiene amigos, y posee una mente fantástica”<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Murcia: 1995, p. 84.

<sup>20</sup> BRITTON, Piers, “‘Mio malinconico, o vero... mio pazzo’: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artists’ Melancholy in Sixteenth-Century Italy” en *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 34, Nº 3 (Otoño, 2003), p. 656.

El perro se muestra rabioso por la propia presencia y la compañía de los *putti*, dado que representan polos opuestos. En otra versión en la que los *putti* juegan a una distancia segura de su presencia, tan solo se muestra taciturno y apático (Img. 3).

En la versión de 1528 el perro está entre el grupo de *puttis*, de tal manera que no queda claro si juegan o están enzarzados en una pelea (Img. 1). Por el carácter agresivo del perro deberíamos decantarnos por la segunda opción. Esta lucha puede tener muchos significados. Antes de lanzar hipótesis debemos advertir que el perro que aparece en la pelea lleva correa, a diferencia de todos los demás. Esto parece significar que los *putti* tratan de aplacarle y dominarle. Bajo la hipótesis de que el perro fuera la personificación de las características negativas que posee la persona enferma de melancolía –la soledad, que le apegaba de manera implacable a la enfermedad<sup>21</sup>- y los *putti* a su vez, representantes de la vivacidad de la vida y la compañía que le traerían la cura, podríamos asistir a la representación de la lucha de un rayo de esperanza amable que intentaría vencer la enfermedad. El nuevo perro que aparece detrás, emergiendo de las sombras, podría estar significando que es demasiado tarde, porque aunque se aplaque un brote, la melancolía siempre está latente, reaparece.

Esta interpretación, tendría un apoyo extra, que reside en la actividad que emprende la figura femenina. Muchos autores han pasado por alto el significado que pudiera tener el que estuviera pelando una vara. La única explicación dada por ahora a este hecho es la que dio Dorinda Neave. Esta historiadora del arte propuso que esta vara pudiera estar aludiendo a la creación de una especie de varita mágica para alejar las fuerzas oscuras. Según las creencias antiguas, un palo, una vez pelado, podría adquirir propiedades mágicas<sup>22</sup>.

Así, y de nuevo, sirviéndonos de la suerte de disponer de varias pinturas del autor sobre el mismo tema, podemos observar que en la versión de 1528 la vara ya está pelada casi totalmente, a diferencia de las otras, por lo que el intento de disipar la influencia negativa del perro por parte de los *putti* puede deberse a la magia que trata de ejercer la figura femenina con esta varita. En las demás versiones, la vara apenas ha comenzado a pelarse y los *putti* no han intentado extinguir al perro.

Sin embargo, como ya hemos señalado, aunque los *putti* trataran de dominar al perro parece que su influjo ya no puede ser borrado. La influencia negativa sigue presente

---

<sup>21</sup> Recordemos que Lutero consideraba que una buena cura para la enfermedad del melancólico era socializarse, además de la comida y la bebida.

<sup>22</sup> NEAVE, Dorinda, "The Witch in Early 16<sup>th</sup>-Century German Art". *Woman's Art Journal*, Vol. 9, Nº 1 (Primavera – Verano, 1988), p. 7

mediante el otro perro que descansa al fondo. La evidencia de que ya nada puede hacerse para vencer a la melancolía está presente en otros detalles, como el hecho de que esta es la única versión en la que el pelo de la mujer parece movido por el viento, y es que los cazadores de brujas consideraban que el atractivo del cabello de una mujer podría ser indicativo de que ésta fuera una bruja. Esta sospecha llegó a extenderse hasta el punto de que con el tiempo se creyó que el poder de una bruja se concentraba en esta parte del cuerpo. Las cabezas de las mujeres acusadas de brujería eran afeitadas antes del juicio, y los artistas las representaron con movimientos ondulantes de cabellera<sup>23</sup>. Así, si observamos las posteriores creaciones de brujas de Durero y Baldung, observamos que reflejan la obsesión de los demonologistas con la mujer y su cabello, llegando a ser un primer antecedente lejano de la iconografía de la *femme fatale*<sup>24</sup>. Ellos se basan igualmente en el tratado de Malleus, en el que se habla de que la mujer maligna trata de excitar al hombre mediante la melena, y de este modo el cabello de sus brujas parecerá movido por el viento. El detalle del pelo de la alegoría de la Melancolía podría ser un guiño que significaría que está comenzando a ser influida de un modo irreversible por las brujas que cabalgan por el cielo, aunque esto es sólo una hipótesis.

Además de esto, está el hecho de que las brujas se asemejan a la iconografía de las victorias romanas que adoptaban la postura de la *elevatio*, con un brazo en alto portando el estandarte y el otro brazo relajado hacia abajo con una guirnalda de flores<sup>25</sup> (Img. 5 y 6). Observamos pues, su actitud de ostentación de poder, reservada a los varones, que tanto se sancionaba en la esfera femenina. Además, adoptan posturas indecorosas, desafiantes, masculinas, que contribuyen a resaltar esa representación de las brujas como mujeres malignas, demoníacas, atrevidas y agentes del pecado.

Por último, otro detalle que nos acerca al triunfo de la hechicería es que, mientras que en otras versiones, la dama parece estar resguardada y protegida mediante el marco de la arquitectura, segura frente al peligro que se presenta fuera, en esta versión los muros que la separaban se reducen a un bajo muro que más que aislarla, delimita su propiedad, exponiéndola totalmente ante la vista y los poderes de las brujas.

En definitiva, como hemos analizado, la pintura de Lucas Cranach representa una melancolía inducida por las brujas, que influenciadas por los demonios, causan el mal. La

---

<sup>23</sup> Vid Ibid, p. 6.

<sup>24</sup> Para saber más sobre este asunto, véase BORNAY, Erika, *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra: Madrid, 1990.

<sup>25</sup> Moshe Barasch, “ ‘Elevatio’. The Depiction of a Ritual Gesture”. *Atribus et Historiae*, Vol. 24, Nº 48 (2003). p. 49.



mujer caracterizada como Melancolía, padece la enfermedad y trata de librarse de ella siguiendo los consejos de Martín Lutero y recurriendo así mismo a actividades mágicas para tratar de anular su embrujo sin éxito.



Img 1. Lucas Cranach, Melancolía. 1528.



Img 2. Lucas Cranach, Melancolía. 1523.



Img 3. Lucas Cranach, Melancolía, 1523.



Img 4. Lucas Cranach, Melancolía. 1523. Detalle de las brujas.



Img 5. Melancolía, Lucas Cranach, 1528. Detalle de la brujas.



Img. 6. Denario de Octavio con Victoria alada.