

III. DOCUMENTOS

TODO SOBRE EVA: GÉNESIS Y GÉNERO EN UNA PRESENTACIÓN DE FUEGOS DE ARTIFICIO DURANTE LA ENTRADA TRIUNFAL DE CARLOS V Y SU HIJO FELIPE EN AMBERES

StijnBussels
Universidad de Gante

INTRODUCCIÓN

El 10 de septiembre de 1549, Carlos V y su hijo, el futuro Felipe II entraron en Amberes. El emperador de los Habsburgos presentó a los ciudadanos de Amberes a su hijo y sucesor. El joven príncipe tuvo que hacer un juramento durante la *Blijde Incompst* –la Entrada Triunfal– de respetar los privilegios de Brabante y, más específicamente, de esta ciudad como un importante centro de comercio. A su vez, la ciudad de Amberes expresó su fidelidad hacia Felipe: explícitamente, mediante los juramentos de la municipalidad, e implícitamente, a través de todo el brillo y las galas que fueron desplegadas a lo largo de la ruta de entrada que cruzaba el centro de la ciudad. Se elevaron arcos de triunfo, característicos del arte renacentista, construidos para la ocasión; se presentaron *tableaux vivants* y se erigió una municipalidad tan efímera como los demás edificios ornamentales construidos para la ocasión (Ilustración 1)¹. Todas estas maravillas fueron registradas en dos informes: un informe oficial en neerlandés, francés y latín redactado por el principal organizador de los espectáculos, el bien conocido

¹ El libro más reciente sobre este tema es el de W. Kuyper. *The Triumphant Entry of Renaissance Architecture into the Netherlands: The Joyeuse Entrée of Philip of Spain into Antwerp in 1549, Renaissance and Mannerist Architecture in the Low Countries from 1530 to 1630*. Alphen aan den Rijn: Canaletto, 1994.

humanista y escribano de la ciudad Cornelius Grapheus², y el informe de Calvete de Estrella, un noble español que acompañaba a Felipe en sus viajes³.

Los dos informes terminan con el relato de una presentación extraordinaria de fuegos de artificio, calificado como un ‘espectáculo nocturno maravilloso’. Tanto el humanista flamenco como el noble español reportan en sus escritos cómo el emperador, el príncipe y la corte que los acompañaba dirigieron su atención a la Grande Place después del banquete y el baile. Allí, ellos –y cientos de espectadores– pudieron ver las estatuas de Eva y Adán y un gran árbol que contenía una serpiente aterradora. Esta es desde luego una escena característica de los relatos que encontramos en los primeros capítulos del libro de Génesis⁴. Constituye sin embargo un hecho único el que, en esa ocasión, las estatuas, el árbol y la serpiente hayan estado llenas de pólvora. Mientras todos admiraban la escena, una pequeña llama subió desde los pies de Eva. Por causa de este incendio, la ‘primera mujer’ explotó con un ruido que partió los tímpanos de todos los que estaban presentes. Cientos de llamas se expandieron en todas direcciones. Adán, la serpiente y el árbol explotaron también a su vez en medio de impresionantes fuegos de artificio.

La descripción de la presentación de fuegos de artificio (que no está ilustrada) ocupa solamente un par de páginas en los dos informes detallados. Ambos escritos prestan relativamente poca atención a este hecho, a pesar de que los dos sí comentan que los fuegos de artificio tuvieron un fuerte impacto sobre los ciudadanos. La falta de atención a este hecho en el informe oficial de Grapheus se debe probablemente al hecho de que la presentación de fuegos de artificio no encajaba con la temática de las otras festividades. La mayoría de los eventos de la Entrada de Amberes en 1549 estuvieron inspirados en la mitología griega, pero los fuegos de artificio estaban ligados a antiguas formas de representar las historias bíblicas. La poca atención prestada por el cortesano español, por su parte, se puede explicar por el hecho de que los fuegos de artificio no fueron de tanta importancia para la corte como los fueron para el pueblo. Los ciudadanos se habían divertido con los cohetes durante toda la tarde, pero los nobles fueron invitados a todas las festividades de la realeza y solo presenciaron el gran final del espectáculo.

² Utilizaré la versión en neerlandés del informe de Cornelius Grapheus, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst, van den hooghmogenden Prince Philips, Prince van Spaighen, Caroli des vijfden, Keyzers sone. Inde stads van Antwerpen, Anno M.LLLLL.XLJX*. Antwerp: Gillis van Diest, 1550.

³ Juan Christobal Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde España a sus tierras de la baxa Alemaña: con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*. Antwerp: Martin Nucio, 1552.

⁴ Lutz Röhrich. *Adam und Eva: Das erste Menschenpaar in Volkskunst und Volksdichtung*. Stuttgart: Verlag Müller und Schindler, 1968, p. 7.

La historia de la Creación estaba específicamente dirigida a una audiencia ciudadana. En su estudio *Dreaming of Cockaigne*, el medievalista neerlandés Herman Pleij escribe que la historia fue contada una y otra vez en los Países Bajos a finales de la época medieval y en la temprana modernidad, para demostrar lo bueno que había sido el Edén y lo triste que se tornó la vida en la Tierra después de la Caída. “Tales revelaciones parecen haber tenido el impacto –una y otra vez– parecido a un grito o de una acusación, incitando emociones fuertes, auto-compasión quizás”⁵. Junto con las imágenes populares de Cocaña y otras Tierras de Abundancia, los fuegos de artificio permitían que la gente ejerciera su fantasía y reflexionara, por un momento, sobre este pasado feliz. Pero en esta ocasión y de la manera más dramática, este sueño literalmente explotó justo frente a sus ojos. Los espectadores se vieron una vez más enfrentados a la vida cotidiana y aquello que vieron fue un infierno de fuego. Muchos huyeron por temor de que todos los objetos puestos en escena estallaran en llamas. Aquellos que permanecieron en la plaza del mercado vieron que las cenizas eran el único recuerdo que quedaba del Edén. Estaba claro que la fiesta de la Entrada Triunfal definitivamente había terminado.

Ambos informes describen claramente cómo Eva fue la primera en incendiarse, lo que en sí mismo es bastante extraordinario. (Recordemos que en la ‘historia original’ [es decir en el Libro del Génesis] fue la serpiente quien condujo la trama en una dirección crucial). Para comprender la decisión de los que dirigieron los fuegos de artificio, me concentraré en las ideas que existían en la temprana modernidad sobre Eva y lo que estos pensamientos revelan con respecto a la percepción de la mujer en general⁶. En su notable artículo ‘Si homo non pecasset’, Klaus Shreiner observa que [esta] historia [del Génesis] fue un campo de juego muy atrayente para todo tipo de exégetas en la temprana modernidad. Eva fue convertida en el prototipo de la existencia femenina. De manera más precisa, fue usada para explicar las características femeninas negativas

⁵ Herman Pleij. *Dreaming of Cockaigne: Medieval Fantasies of the Perfect Life*. Translated by Diane Webb. New York: Columbia University Press, 2001, p. 12.

⁶ “Sich unter Bedingungen einer Gesellschaftsverfassung, deren Denk- und Verhaltensformen religiöser Begründung bedurften, mit dem Sündenfall zu beschäftigen, war alles andere als eine Spielweise für einfalls- und erfindungsreiche Exegeten. Eva machten sie zum Prototyp weiblicher Existenz. Die Wesensmerkmale, die Eva zugeschrieben wurden, trafen deshalb auf alle Frauen zu. Eva spielte –explizit oder implizit– stets dann eine Rolle, wenn sittlich bedenkliche Verhaltensweisen der Frau erklärt und durch ethische Normen geheilt werden mussten. Aus der von Eva herrührenden *fragilitas sexus* wurden gemeinhin geschlechtsspezifische Neigungen und Dispositionen abgeleitet, die es Frauen schwer machten, ein sittenreines und vernunftgeleitetes Leben zu führen”. Klaus Schreiner, “*Si homo non pecasset...* Der Sündenfall Adams und Evas in seiner Bedeutung für die soziale, seelische und körperliche Verfasstheit des Menschen”, in *Gepeinigt, begehrt vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, eds. Klaus Schreiner and Norbert Schnitzler. München: Wilhelm Fink Verlag, 1992, pp. 41-3.

y para legitimar la idea de la supuesta *fragilitas sexus*. Las descripciones de los fuegos de artificio pueden ser un buen punto de partida para una antología de la literatura y de las artes visuales a mediados del siglo dieciséis, en la cual Eva (o mujeres relacionadas con ella) son retratadas, y esta antología puede constituir asimismo una oportunidad para examinar el (mal) uso del Génesis en Europa a mediados del siglo dieciséis.

El informe oficial de Grapheus no fue, en primer lugar, una evaluación a posteriori de este evento, sino que constituyó, de hecho, el ‘escenario’ para la Entrada. Así, él informa sobre todas aquellas etapas de la Entrada Triunfal de Carlos y Felipe que fueron planificadas, aunque no necesariamente llegaron a ser puestas en práctica. Calvete de Estrella, por su parte, no estuvo involucrado en la organización de los acontecimientos. El español describe lo que efectivamente pudo observar, y no lo que se debió haber visto. Por lo tanto, una comparación de los dos informes nos da la oportunidad de comparar el plan de ejecución con una experiencia real de los fuegos de artificio. Hay que agregar que Grapheus era un burgués y Calvete de Estrella un noble: ambos tenían un marco de referencia distinto. Es interesante, pues, ver si ambos informantes tuvieron una visión diferente con respecto a Eva y a las mujeres en general.

LA DESCRIPCIÓN DEL ESCRIBANO

Cuando miramos cuidadosamente el informe oficial de Cornelius Grapheus, en primer lugar, vemos que no se refiere explícitamente a la representación de la ‘lucha por la vida’. El principal organizador de los espectáculos incorpora nuevos significados a la historia de la Creación, poniendo en claro que Eva estuvo en el centro de toda destrucción, no solo de la propia, sino también de la devastación de los otros participantes en la escena. El informe de Grapheus expresa lo siguiente a través de una repetición sorprendente:

Y luego las llamas se fueron donde Adán, después se pasaron a la serpiente y finalmente llegaron al árbol. Allí explotó Adán, allí explotó la serpiente, allí explotaron al mismo tiempo todas las hojas del árbol (...) ahora Adán se quemaba por entero, la serpiente en su totalidad fue reducida a cenizas. También la mayoría de las hojas y frutos se quemaron entre las llamas⁷.

⁷“(...) voortot Adam/ende daer na totter slangen/ende voortane totten geheelen boome gecomen sijn: Daer berst Adam/daer berst de slange/daer bersten gelijck alle de bladeren vanden boomen / (...) Nu was by na verbernt de geheele Eva/nu bernede den geheelen Adam/het geheele serpent verginck tot asscen: Also vele bladeren ende appelen als opten boom waren/met so vele vlammen sachmen dien tallen canten bernen/met eenen opsiene soudy gesien hebben duysent vlammen/met eenen gehoore soudi gehoort hebben tgecrack ende tgethier van duysent schueten”. Grapheus. *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f. Oii r^o

El triple recuento de esta ‘secuencia de ignición’ enfatiza el hecho de que Eva es el elemento instigador de toda la destrucción. Su primera víctima es su marido. Se creía que él era más sabio, más fuerte y más persistente que Eva. Pero, gracias a la mayor receptividad de su esposa, el diablo fácilmente pudo atacar a Adán también. La segunda víctima fue la serpiente. El animal, que generalmente es considerado el seductor, es aquí llevado por el mal camino, por causa de Eva. El árbol resulta también ser una extraña víctima, puesto que normalmente el árbol [en el relato del Génesis] no hace sino producir la manzana prohibida. En resumen, en el informe de Grapheus, el árbol, la serpiente y Adán son engañados –y son todos castigados– por culpa de Eva.

Ahora bien, el iniciar la destrucción en Eva no era una decisión inusual durante la temprana modernidad en los Países Bajos. En *Die bliscapenvan Maria (Los Gozos de María)*, el texto que acompañaba una procesión que se realizaba cada año en Bruselas desde 1448 a 1566, la historia de María se dramatizó con la presencia de la figura de Eva como uno de los personajes principales. Eva era el antónimo de la Virgen y era fácilmente inducida al mal. Entonces, el hecho de que Lucifer le haya sugerido explícitamente a la serpiente que tomara como primer objetivo a la mujer no fue nada de sorprendente: “Seduca a la esposa. Ella no es tan fuerte ni persistente como el hombre”⁸. La siguiente escena muestra cómo Eva se dejó inducir por la serpiente sin ningún problema. Luego, ella trató de convencer a Adán. Esto fue mucho más difícil; el personaje de Eva tuvo que usar más del doble de la cantidad de versos que los que usó la serpiente con ella, para lograr persuadir a su esposo.

Con esta visión urbana de Eva, uno tiende a pensar que, en la memoria cultural, el incendio que ocurrió en la *Grande Place* se pudo relacionar con la hoguera en la cual las mujeres eran quemadas como brujas frente a los ojos de una multitud de espectadores. En los Países Bajos, la cacería de brujas continuó en incremento desde finales del siglo quince hasta finales del siglo dieciséis⁹. Si bien es cierto que debemos tener cuidado al comparar la quema de las brujas con los fuegos de artificio de Amberes, existen similitudes entre ambos con respecto a la visión de la mujer.

Podemos referirnos en este sentido al *Malleus Maleficarum* de los inquisidores alemanes Sprenger e Institoris¹⁰. Este libro fue publicado por primera vez a finales del siglo quince y ha sido el manual más aceptado para la cruel persecución de las supuestas brujas por más de dos siglos en Europa entera. Por lo tanto, este libro aún tenía gran relevancia en Amberes en 1549.

⁸ “Temteret dwijf: Si en es soe vast niet als de man van wederstane”. Reprinted in *Die eerste Bliscap van Maria*. ed. J. J. Mak. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel, 1949, v. 137-139.

⁹ Lène Dresen-Coenders, *Het verbond van heks en duivel: Een waandenkbeeld aan het begin van de moderne tijd als symptoom van een veranderende situatie van de vrouw en als middel tot hervorming der zeden*. Baarn: Ambo, 1983, p.273.

¹⁰ Jacob Sprenger y Heinrich Institoris. *Malleus Maleficarum maleficas et earum haeresin ut framea potentissima conterens*. Colonia, Francofurti, 1487 (1588).

El *Malleus Maleficarum* describe a Eva como extremadamente susceptible y seductora, “porque el Diablo trajo a Eva para pecar, entonces Eva tentó a Adán”¹¹. La misma idea aparece expresada en los fuegos de artificio, en los cuales la llama no empezó su desastrosa labor con Adán, la serpiente o el árbol, sino que “empezó a trepar discretamente desde los pies de Eva”¹². El público no se dio cuenta de nada porque estaban todos embelesados con las maravillas de la escena, a saber “dos estatuas desnudas ingeniosamente hechas en madera”¹³. Esta era una oportunidad excepcional para llegar al vientre de Eva. La pequeña llama podría haber expandido su daño fácilmente desde allí. Según Grapheus, esta operación fue “sutil” y “totalmente inesperada”. En el *Malleus Maleficarum* las mismas características son atribuidas a la mujer en general. Ella es calificada como un enemigo secreto y manipulador. Los espectadores de los fuegos de artificio habrán pensado lo mismo de Eva. El informe de Grapheus menciona explícitamente que las llamas no se notaron hasta que formaron una unión con la figura de Eva, lamiéndola hasta penetrar en su vientre, continuando así ostentadamente con su obra de tentación.

La representación del vientre de la mujer como un centro de seducción también se puede encontrar en la literatura y la pintura contemporáneas. En un manual de biología *avant-la-lettre*, *Der vrouwen natuere (Sobre la naturaleza femenina)* publicado en 1538, el autor anónimo escribe lo siguiente: “La labor de Venus comienza desde la zona lumbar del hombre, pero la *lujuria* de la mujer viene del ombligo de su vientre”¹⁴. La llamada *lujuria* –que es mencionada más adelante como “la semilla de la mujer”– se produce, según este manual, en el vientre femenino. Esta fue la explicación biológica durante la temprana modernidad, de por qué las mujeres eran fáciles de seducir y seducían tan fácilmente *desde ese lugar*.

Otro ejemplo del seductor y seducido vientre femenino es la obra *La Armonía*, pintada por Hans Baldung Grien, alrededor del año 1540 (Ilustración 2). Esta pintura formaba parte de la colección del futuro Felipe II y probablemente le fue obsequiada por el príncipe de Ligne mientras permaneció en los Países Bajos y durante el mismo período en que hizo su entrada en Amberes¹⁵. En la tela podemos observar la presencia de un árbol y de una serpiente, en el fondo. Adán ha desaparecido, mientras que la

¹¹ “(...) licet Diabolus duxit Eua ad peccandum, Eua tamen seduxit Adam”. Sprenger and Institoris, *Malleus Maleficarum*, p. 101.

¹² “(...) onversichtlijck van ontrent den voeten van Eva op climmende een cleyn vlammecken”. Grapheus, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f. Oii r°.

¹³ “(...) twee naeckte beelden konstelijck van houte gemaect”. Grapheus. *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f. Oii r°.

¹⁴ “Die nature tot venus werc nemt sinen oorspronck wten lenden inden man/mer die luxurie der vrouwen comt van den navel des buycx”. Reprinted in *Der vrouwen natuere ende complexie (...)*, ed. W.L. Braekman. Sint-Niklaas: Danthe, 1980, f. 4 v°.

¹⁵ Francis Haskell. “German, French and English Painting”, in *The Prado Museum*, ed. Alessandro Bettagno & Christopher Brown. New York: Abrams, 1997, p. 514.

figura de Eva ha sido ‘multiplicada’ y transformada en tres seductoras muchachas. El vientre de una muchacha soñadora, en el centro, es el punto focal de la composición y está sobremanera acentuado por el velo sobre su pelvis y por la cinta debajo de sus pechos. Esta escena seductora parece glorificar a las artes, al representar, junto a unos niños regordetes, una partitura musical, algunos instrumentos musicales y un libro. En este contexto, podemos proponer una explicación para el título *La Armonía* que le fue atribuido a esta obra con posterioridad. Por lo demás, podemos pensar que la pintura parece ser una oda a la belleza y sus tentaciones. No solo el vientre de la muchacha en el centro de la escena sino también las bocas entreabiertas y las pícaras miradas de los rostros de las otras jóvenes deben haber tenido su efecto sobre el espectador. Pero podemos también preguntarnos si esas tentaciones mundanas eran en realidad objeto de veneración. Por otra parte, la presencia de la serpiente no presagia nada bueno. La Caída parece estar cerca.

Recordemos que en la presentación de los fuegos de artificio de Amberes, la Caída también parece estar más cerca de lo que se espera. Después del silencio celestial, el estruendo infernal se desata repentinamente. Grapheus describe cómo el vientre de Eva reventó con ‘un ruido espantoso’. El vientre, que había sido seducido, se seducía ahora a sí mismo. El fuego se multiplicó, no en tres jóvenes seductoras, sino que en “cientos de llamas expandiéndose en todos los sentidos”¹⁶. Esta “inestabilidad femenina” también se puede encontrar en el *Malleus Maleficarum*, en donde los autores citan al historiador latino Valerius Maximus: “¿No sabes que la esposa es Quimera (Chimera)? Es bueno saberlo porque ese monstruo tiene tres formas: su rostro es de un brillante y noble león, su vientre de una sucia cabra y tiene una cola venenosa como una serpiente”. Valerius quiere decir que una esposa se ve bonita y atractiva, pero que mantenerla es difícil y letal para el hombre¹⁷. En el informe de Grapheus, el personaje de Eva es comparable a Quimera (Chimera): ella tiene varios rostros y varias identidades que llevan a la confusión. A primera vista, la estatua de madera es de una belleza cautivadora, pero su vientre es el *locus* (el lugar) de aquella infección que destruyó el paraíso.

El mismo mensaje de mortalidad y de belleza engañosa se puede ver en *La Armonía*. Por otra parte, en su obra *La Muerte y las Edades del Hombre*, Baldung Grien muestra la destrucción de las apariencias externas (Ilustración 3). En esta segunda pintura, el árbol abrazado por la serpiente está desnudo y muerto. Una vez más, el vientre ocupa una posición central, pero las seducciones mundanas han desaparecido. La joven mujer quiere cubrir su vientre con un pedazo de tela. Una mujer mayor, con

¹⁶ “(...) daer herwaerts ende derwarts hondert andere vlammen wt gecommen sijn”, Grapheus. *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f. Oii r^o.

¹⁷ “Chimera[m] mulierem esse nescis, sed scire debes, quòd monstrum illud triforme, insignivenustetur facie leonis olentis, maculetur ventre caprae, virulenta caudo viperae armetur, vult dicere: Quòd aspectus eius pulcher, tactus foetidus, conservatio mortifera”, Sprenger and Institoris, *Malleus Maleficarum*, p. 100.

ojos punzantes, intenta detenerla. Sus manos, gastadas por el tiempo, tiran del pedazo de tela que tiene en sus manos la joven mujer. La mujer de más edad camina, a su vez, del brazo de un hombre. Él es la personificación de la Muerte, representada por un reloj de arena, una lanza quebrada y los gusanos que salen de su estómago. El espectador se hace consciente del *memento mori*, del hecho de que la muerte siempre está cerca. Aquellos quienes aún están siendo seducidos por el vientre de la joven mujer son rechazados por la mirada de desaprobación y censura dirigida a ella.

Por su parte, los espectadores de la escena del paraíso en Amberes fueron también castigados por sus miradas codiciosas. Grapheus escribe: “En una mirada podías haber visto miles de llamas, en una sola audición podías haber oído miles de ramas romperse y sonar como gritos. El enorme incendio y el ruido parecido al trueno aterroizaron a todos los espectadores. Estaban tan atemorizados que casi todos huyeron gritando, dando alaridos y chillando como con el sonido del trueno”¹⁸. El pánico del público puede ser interpretado como el miedo de que toda la escena podría incendiarse y también como la ansiedad causada por la pérdida de su soñada visión del Edén. Después del triple recuento de Eva incendiando a Adán, a la serpiente y al árbol, el ‘organizador en jefe’ del espectáculo culpa a Eva por este terror. Como una bruja, ella expandió el mal y corrompió a su entorno.

LO QUE TIENE QUE DECIR EL NOBLE ESPAÑOL

Según Calvete de Estrella, los espectadores también tenían miedo de que todos los objetos de la escena se incendiaran¹⁹. Sin embargo, el noble no profundiza más en la descripción del caos, porque percibe la explosión como parte del espectáculo. Después de este rayo del cielo, el espectáculo continuó y todos los espectadores gozaron del resto de la función. Con gran entusiasmo, Calvete de Estrella brinda una descripción de la explosión de la serpiente: “De a poco el fuego se pasó a la serpiente que estaba vomitando llamas por su boca. Al mismo tiempo, su estómago explotaba, liberando una masa de cohetes”²⁰.

¹⁸ “(...) met eenen opsien soudy gesien hebben duysent vlammen/met eenen gehoorde soudi gehoord hebben tgekrack ende tgethier van duysent schueten: Die daer bi stonden so duer het onversichtich menichfuldichlijck wtspringende vier/so oock duer donnersichtich menichfuldich crackende geluyt/wordden so verscrickt/dat sij van vreesen als met eenen donderslach met hoopen ter neder vielen/gruwelijck roepende ende thierende/deen herwaerts danderd derwaerts (die oock conden) met haesten vliedende/deen den anderen niet verbeidende”. Grapheus. *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f.Oii r^o-v^o.

¹⁹ “(...) y salieron de todas partes muchos cohetes, que hizieron ala gente boluer en si dela contemplacion, en que estauan mirando el arbol, y dieron a huyr muchos, pensando, que las casas y plaça toda se auia de abrasar”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v^o.

²⁰ “(...) y poco a poco vino a dar en la sierpe, la qual rebentó echando llamas por la bova, y saltando d’el vientre a todas partes muchos cohetes”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v^o.

La serpiente ya no es considerada como una víctima directa de la lujuria destructiva de Eva. El fuego surgido desde Eva no se dirigió enseguida hacia la figura de la serpiente, como nos lo había dicho Grapheus; Calvete de Estrella escribe, en cambio, que la serpiente se incendió por el fuego que provenía de las hojas y los frutos del árbol. El noble también explica cómo el estómago de la serpiente explotó, sin mencionar –por su parte– el vientre de Eva. Así, en su escrito, el animal ha vuelto a estar en el origen de la seducción de Eva. El libro de Génesis ha sido restaurado en su versión original; ¿pero habrá sido restaurado por completo? En primer lugar, el orden está aún ‘incorrecto’. La serpiente debió haber explotado primero, seguida por Eva, puesto que esta última fue seducida por la serpiente en la historia original. Sin embargo, el hecho de que la serpiente nunca haya sido castigada de verdad es de la mayor importancia. En el informe de Calvete de Estrella no hay denuncia. Él le da a la serpiente la oportunidad de atraer toda la atención con una impresionante explosión. Así, la serpiente no es condenada: ella es, por sobre todo, un elemento importante de un espectáculo maravilloso.

En ninguno de los dos informes –ni en el de Grapheus ni en el de Calvete– queda Adán liberado de castigo. Pero, en el informe del español, Eva no enciende a su esposo en llamas: “Después de haber pasado por toda la copa del árbol, el fuego alcanzó a Adán. Esta explosión, luminosa como un rayo, fue acompañada de una lluvia de fuego que hizo cenizas del árbol”²¹. En su informe, Grapheus había descrito cómo la primera mujer prende fuego a Adán, a la serpiente y al árbol. Calvete de Estrella, en cambio, no ve a Eva como la perturbadora inicial. En su escrito, el espectáculo de fuegos de artificio es un extraño juego de dominó. Ya no es Eva, personalmente, quien incendia el todo. Ella ya no es la instigadora directa de la serpiente y de Adán, sino que es simplemente la primera pieza del juego de dominó en caer. Para el noble español, las otras piezas del dominó (las hojas y los frutos del árbol) son igualmente responsables de la caída del resto de las piezas del juego (la serpiente y Adán).

Calvete de Estrella no pronuncia condena alguna hacia Eva, Adán o la serpiente en su descripción. Él ve la presentación de fuegos de artificio como un gran espectáculo y aprecia las estatuas como maravillosas obras de arte, en primer lugar, sin profundizar en sus posibles significados morales. Escribe, en cambio, que ellas imitan la vida “tan hábilmente que uno podría haber pensado que estaban vivas”²².

Por otra parte, las estatuas de Adán y Eva desnudos, diseñadas con tanta habilidad, se adecuan bien a su marco de referencia como miembro de la nobleza. De acuerdo con Frances Haskell, las pinturas gemelas de Baldung Grien fueron bien comprendidas en los Países Bajos, pero para Felipe y su corte parecían totalmente fuera de lo

²¹ “(...) y auiendo discurrido el fuego por todos los ramos y mançanas fin quedar ninguna d’ellas, saltò enel tronco d’el arbol, y de alli se prendio en Adam”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v°.

²² “tan perfecto, que parecian biuos”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v°.

habitual y muy opacas²³: la condena hacia la desnuda fémica seductora no habría ocurrido en la corte española.

Vale la pena recordar en este contexto que esta misma corte española había valorado al Tiziano, en su verdadero valor como pintor, con respecto al contenido de sus telas. Sus retratos de la familia de los Habsburgo fueron usados como propaganda primaria²⁴; pero también otras pinturas del veneciano fueron bien comprendidas. Su obra *Danaë*, pintada hacia mediados del siglo dieciséis, no fue puesta en el vestidor privado de Felipe por mero capricho (Ilustración 4). El erótico desnudo femenino fue, al contrario, totalmente reconocido e incluso glorificado²⁵, tal como aparece en una carta dirigida al príncipe, en la cual el artista le anunciaba que la pintura mostraba a Danaë de frente y totalmente desnuda²⁶. Tal como sucede en *La muerte y las edades del hombre*, una mujer anciana y una mujer joven aparecen allí retratadas. La diferencia es que el Tiziano no desacreditó la belleza prominente de Danaë. El desnudo de la joven es considerado de manera erótica y positiva al mismo tiempo, porque en la escena representada, es Zeus quien se abalanza sobre ella como una lluvia de oro y de este acto erótico legendario nacerá el héroe griego Perseo. El artista pone en contraste a la joven Danaë con la ambiciosa sirvienta anciana, mientras ésta intenta obtener la mayor cantidad posible de oro.

ARCADIA VERSUS UNA MORAL URBANA

La pintura del Tiziano y la actitud neutral hacia el rol de Eva en la descripción de los fuegos de artificio hecho por el noble español revelan un punto de vista distinto al de las pinturas del norte de Europa como las de Baldung Grien y al informe del escribano de Amberes. La descripción del español no es negativa ni positiva hacia Eva, sino que pone total atención al espectáculo. Calvete de Estrella probablemente no da cuenta de la pérdida del Edén porque ésta no era considerado como algo especialmente negativo en los círculos aristocráticos, como podía serlo, en cambio, en una sociedad urbana.

El noble tenía su propio “substituto del Edén” u otras opulentas posibilidades para representar sus deseos de regresar a la Arcadia. En un castillo de placer en Binche, cerca de Bruselas, por ejemplo, Calvete de Estrella habla en gran detalle sobre una llamada *cámara encantada* que fue instalada especialmente para la visita de Felipe pocos meses antes de la entrada a Amberes (Ilustración 5). El techo estaba decorado con signos del zodiaco móviles y con planetas personificados. Repentinamente, tres

²³ Haskell. “German, French and English Painting”, pp. 512-514.

²⁴ Fernando Checa Cremades. “De beeldvorming rond Karel V”. *Karel V 1500-1558: de keizer en zijn tijd*, ed. Hugo Soly. Antwerpen: Mercatorfonds, 1999, pp. 477-99.

²⁵ Carlo Ginzburg. “Titian, Ovid, and 16th-c. codes for erotic illustration”. *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

²⁶ *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Rome: 1757, II, p. 22.

mesas abundantes en comida deliciosa aparecieron en este paraíso y comenzó a llover perfume y a granizar caramelos. Había rocas hechas de azúcar y vino. Todos admiraban estas maravillas²⁷. A pesar de que el anhelo del Edén no estaba ausente del todo, gracias a esta solución artificial, la Caída fue menos dolorosa para el noble que para los ciudadanos que no eran admitidos a este tipo de paraíso. Calvete de Estrella no sintió la necesidad de culpar a Eva por su papel en la historia de la Creación o en la presentación de los fuegos de artificio.

Por otra parte, podemos referirnos también a la corte de Urbino, retratada por Baldassare Castiglione en *Il libro del Cortegiano*; podemos intentar una comparación que nos sirva para formular una posible interpretación de la visión del noble español con respecto a Eva y respecto a la mujer en general. La mayoría de los personajes de la obra de Castiglione apoyan la igualdad entre mujeres y hombres: “(...) pues tanto el uno como el otro están contenidos bajo la especie de *Homo* y en lo que difieren es un asunto accidental y no esencial” (en una traducción de Sir Thomas Hoby²⁸). Sin tratar de igualar a la corte española con la italiana, podemos suponer que Calvete de Estrella tenía una visión similar. El libro de Castiglione no fue por cierto el único poder influyente sobre todas las sociedades de las cortes europeas de mediados del siglo dieciséis.

Podemos constatar que el noble español, por su parte, muestra el mismo respeto por los nobles, tanto hombres como mujeres, en otras partes de su informe. Entre uno de tantos ejemplos, podemos escoger su descripción de la corte de Bruselas: “La corte imperial no sólo tenía príncipes, señores y caballeros de distintos países y de todas partes del imperio, sino que también había en ella princesas, damas y doncellas”²⁹. Lo que sigue es un informe sobre la nobleza (hombres y mujeres) de la corte.

Además, el relato ‘neutral’ de Calvete de Estrella sobre la presentación de los fuegos de artificio nos hace sospechar que él también tenía la misma visión de Eva que la que tuvo Castiglione. Si bien el italiano no niega la parte que ella tuvo en la historia de la Creación, sus pecados no legitiman un rol subordinado para las mujeres, ya que la Madre de Dios enmendó los pecados de Eva. “(...) ¿es que no sabéis vosotros que la misma ofensa fue de manera similar enmendada por una mujer? Quien nos ha beneficiado mucho más de lo que nos ha estorbado para que el pecado exonerado a través de

²⁷ “Estavan admirados todos de ver el encantamento, y tan estraña cosa”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v°.

²⁸ Baldassar Castiglione. *The Book of the Courtier*. London: Everyman, 1994, p. 222. “(...) perché l’uno e l’altro si comprende sotto la specie dell’omo e quello in che l’uno dall’altro son differenti é cosa accidentale e non essenziale”. Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*. Torinese: Tipografia, 1955, p. 353.

²⁹ “Estauan en aquella Imperial corte no solamente muchos Principes, Barones y Cavalleros de todas partes y naciones de aquellas tierras, mas aun tambien muchas Princesas, Señoras y damas”. Calvete de Estrella. *El felicissimo viaje*, f.259 v°.

una obra tan digna sea estimada de la manera más justa. Pero ahora no es mi propósito decirnos cuán inferiores son en dignidad todas las criaturas del género humano a la virgen nuestra Señora, pues entremezclar asuntos divinos con éstos es propio de nuestro razonamiento”³⁰.

En cuanto al informe del humanista y escribano de Amberes, Grapheus, la historia es totalmente distinta. Él describe a Eva como la instigadora de toda la destrucción. En su triple recuento, ella es mencionada como la que incendió a sus tres víctimas al unirse con la llama diabólica. Su corrupción fue totalmente inesperada. La explosión repentina y la devastación del Edén sorprendió al público. Fue una operación solapada, del mismo tipo de ‘operaciones’ por las cuales las supuestas brujas fueron culpadas en la temprana modernidad, y tanto Eva como las brujas fueron quemadas en la hoguera por sus terribles crímenes.

Si adoptamos las opiniones de los historiadores belgas Triest y Gils, entre otros, podemos afirmar que la opinión engañosa que se sostenía respecto de las brujas se puede entender como un síntoma del pensamiento patriarcal predominante entre los ciudadanos de los Países Bajos durante la temprana modernidad³¹. La familia formada por el esposo, la esposa y los hijos se propagó durante la temprana modernidad como modelo, como la institución fundamental de la sociedad urbana. Para las mujeres, la lealtad y la maternidad o la virginidad estaban prescritas como de una importancia primaria y, como lo dice Marie Wiesner, “las mujeres estuvieron excluidas de tantas áreas de la vida pública y del poder”³². En este contexto, la bruja era un contraejemplo aterradorante de las ideas respecto a la posición subordinada de la mujer. Ella no se sometía a la autoridad del hombre. Mucho peor, ella tenía sexo con el diablo y difundía su maldad. Al traspasar las responsabilidades a la bruja, se trató de imponer ideas y normas respecto al género femenino y se le dio una lección al público sobre lo que debía ser el buen comportamiento.

La presentación de fuegos de artificio en el informe de Grapheus que hemos comentado se asemeja a esta perspectiva al mostrar cómo Eva arrastró a su esposo, a la serpiente y al árbol al fuego. La descripción del escribano de Amberes culpa a la primera mujer por haber tomado el control total, por haber convencido a su esposo a que ignorara la ley de Dios y por haber destruido su entorno. No hace ninguna descripción simple del paraíso o de la Caída, sino que le otorga al evento un significado que

³⁰ Castiglione, *The Book of the Courtier*, p. 228. “Non sapete voi che quello error medesimamente fu corretto da una Donna, che ci apportò molto maggior utilità che quella non v’avea fatto danno, di modo che la colpa che fu pagata con tai meriti si chiama felicissima? Ma io non voglio or dirvi quanto di dignità tutte le creature umane siano inferiori alla Vergine Nostra Signora, per non mescolar le cose divine in questi nostri folli ragionamenti”. Castiglione. *Il Libro del Cortigiano*, p. 362.

³¹ Monika Triest and Lou Gils. *Met de duivel naar bed*. Leuven: Van Halewyck, 2002.

³² Marie Wiesner. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, 1993, p. 4.

está estrictamente relacionado con su personal marco de referencias. Por lo tanto, el Edén ya no significó un sueño pasado y divino, sino que fue una lección urbana del buen comportamiento y un apoyo a las constelaciones sociales que deben ser confirmadas. No solo la bruja, sino también Eva figuraban como ilustraciones del hecho de que las cosas podrían llevar al desastre si las mujeres se negaban a usar la camisa de fuerza de la virginidad o del matrimonio.

Este punto de vista también fue propagado de muchas otras formas. La colección popular de historias urbanas tituladas *El engaño de las mujeres*, publicado en Utrecht alrededor del año 1530, sirve como un buen ejemplo. Al igual que la quema de las supuestas brujas, la mayoría de las historias muestran el contraejemplo de la mujer controladora, quien termina siendo castigada. La primera historia trata de Adán y Eva bajo el título revelador *Cómo nuestra primera madre Eva engañó a nuestro primer padre el más sabio Adán*³³. La historia termina diciendo que la Biblia pone en claro que la esposa está sometida al hombre, ya que Dios castigó a Eva subyugándola a su esposo. “Estarás bajo el poder de tu esposo; él regirá sobre ti y será tu amo”³⁴. Cada cual trataba de justificar sus propias construcciones de género al referirse al libro del Génesis. Según esta moral urbana, la esposa debía ser regida por su marido y si no se cumplía esto, ella sería castigada. Eva, la instigadora de la descripción de la presentación de fuegos de artificio hecha por el escribano del pueblo se adecuaría a esta moral. Ella fue severamente sancionada porque no respetó las reglas. En este sentido, la presentación de los fuegos de artificio significó un apoyo de estas construcciones sociales urbanas, al quemar públicamente a Eva.

A primera vista, la visión de Klaus Schreiner, que ya hemos mencionado, merece ser reconocida. En la descripción de los fuegos de artificio hecha por Grapheus, Eva fue convertida en el modelo existencial de la mujer para poder aclarar el mal carácter de la mujer en general y para justificar la idea de la esposa como la detentadora de la *fragilitas sexus*. Sin embargo, esta visión no era aplicable a todas las mujeres. Cuando una mujer del siglo dieciséis andaba con su ‘camisa de fuerza’ obligatoria, era entonces tratada con mucho respeto. En *El engaño de la mujer* se formula, de manera confrontadora con las palabras del filósofo Secundus, que “Una buena esposa es como una casa bonita construida sobre escombros, a no ser de que ella esté decorada con castidad, entonces es un barril precioso de oro en donde descansa la fe, la esperanza y el amor”³⁵.

³³ “Hoe onse eerste moeder Eva bedrooch den alderwijsten man Adam onsen eersten vader?”, reprinted in *Dat Bedroch Der Vrouwen: Tot een onderwijs ende exempel van allen mannen ionck ende out, om dat si sullen weten, hoe bruesch, hoe valsch, hoe bedriechlijk dat die vrouwen zijn*. Ed. W. L. Braekman. Brugge: Marc Van de Wiele, 1983, f. B r°.

³⁴ “(...) ghi sult zijn onder die macht van uwen man/ende hy sal heerschappie hebben over u/ende u meester zijn”. W. L. Braekman. *Dat Bedroch*, f. Bii r°.

³⁵ “(...) ghi sult zijn onder die macht van uwen man/ende hy sal heerschappie hebben over u/ende u meester zijn”. W. L. Braekman. *Dat Bedroch*, f. Bii r°.

CODA

Gracias al poder económico de los Países Bajos, los ciudadanos fueron capaces de reaccionar frente a la influencia de la corte. Así, a pesar de que estaban influenciados por los nobles, los ciudadanos escogieron una manera de vivir totalmente distinta, marcada por importantes nuevos acentos. Si la corte de los Países Bajos del siglo dieciséis estuvo alguna vez cerca de los habitantes de la ciudad, la brecha se estaba ensanchando cada vez más. En su *Triunfo de la Muerte*, Pieter Bruegel el Mayor representó esta visión diferente de la vida de una manera impresionante (Ilustración 6)³⁶. Esta obra famosa nos recuerda la descripción apocalíptica hecha por Grapheus al final de los fuegos de artificio. “En una mirada podías haber visto miles de llamas, en una sola audición podías haber oído miles de ramas romperse y sonar como gritos. El enorme incendio y el ruido parecido al trueno aterrorizaron a cada espectador. Estaban tan atemorizados que casi todos huyeron gritando, dando alaridos y chillando en un tronido”³⁷. En la pintura de Bruegel, la multitud frenética huía en todas direcciones. Infortunadamente, la huida no los salvó. Con la ayuda de un séquito de miles de esqueletos, la Muerte segó [la vida de] la masa histórica. Aparte de muchas otras interpretaciones, se puede ver esta pintura como otra representación de la ‘lucha por la vida’, a la que debían enfrentarse los ciudadanos cada día. En medio de estas terribles destrucciones, una pareja de nobles continúan su dúo musical. A través de su tartán musical en una u otra *camera encantada*, la corte deseaba apartar sus vidas felices de la cruel realidad. Desde el punto de vista de Bruegel, era imposible escapar. Sin embargo, el pintor les brinda la compañía de un músico macabro, a pesar de que nuestra pareja de nobles no está consciente de su presencia. Así, el *memento mori* urbano socava efectivamente el idilio arcádico de la aristocracia.

³⁶ Kristin Belkin. “Le Triomphe de la Mort”, in *La peinture flamande au Prado*, ed. A. Balis, M. Diaz Padron, C. V.

³⁷ “(...) met eenen opsiene soudy gesien hebben duysent vlammen/met eenen gehoore soudy gehoort hebben tgekrack ende tgethier van duysent schueten: Die daer bi stonden so duer het onversichtich menichfuldichlijck wtspringende vier/so oock duer donnersichtich menichfuldich crackende geluyt/wordden so verscrickt/dat sij van vreesen als met eenen donderslach met hoopen ter neder vielen/gruwelijck roepende ende thierende/deen herwaerts danderd derwaerts (die oock conden) met haesten vliedende/deen den anderen niet verbeidende”. Grapheus. *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijcke Incompst*, f. Oii r^o.

ILUSTRACIONES

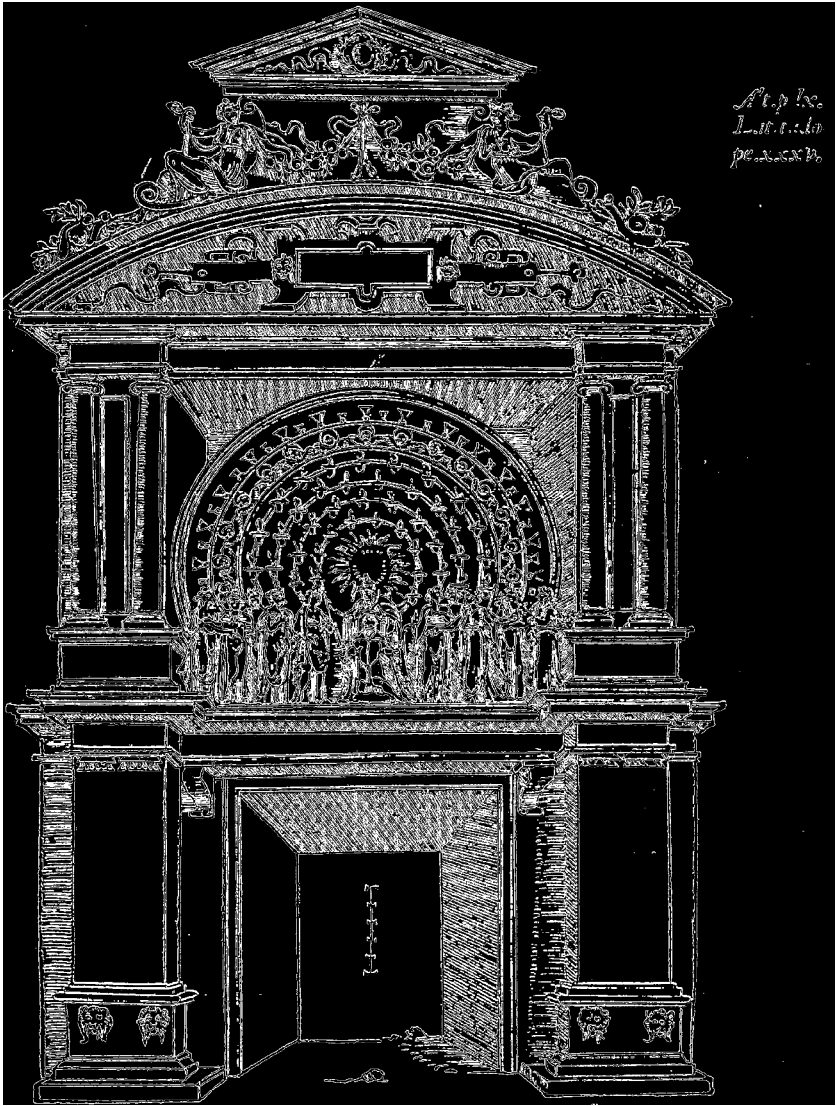


Illustration 1: Philip and Charles bear the world upon their shoulders at a triumphal arch in the Hoogstraat. Grapheus, *De seer wonderlijcke schoone Triumphelijke Incompst*, f. M r^o, Library of the Ghent University, Res. 1191.



Illustration 2: Hans Baldung Grien, *The Harmony*, ca. 1540. Prado, Madrid, Inv. Nr. 2219.



Illustration 3: Hans Baldung Grien, *Death and the Ages of Mankind*, ca. 1540. Prado, Madrid, Inv. Nr. 2220.



Illustration 4: Titian, *Danaë*, 1553-1554. Prado, Madrid, Inv. Nr. 425.



Illustration 5: Netherlands, *Interior from the Castle of Binche during the Feasts of Philip: the Camera Encantada*, 1549. Royal Library Albert I, Department of Prints, Brussels, F12931, plano C.



Illustration 6: Pieter Bruegel the Elder, *Triumph of Death*, ca. 1562. Prado, Madrid, Inv. Nr. 1393.