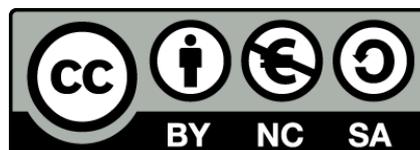




UNIVERSITAT DE
BARCELONA

**La Torre de Babel.
Mito, historia y representación.
De la creación semítica a la negación teológica**

María Bendito Haro



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – Compartirlqual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – Compartirlqual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Programa de Doctorado: Sociedad y Cultura: Historia, Antropología, Arte y Patrimonio
(HDK17)

Àmbito: Historia y Teoría de las Artes. Historia del Arte Moderno y Contemporáneo

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Geografía e Historia

Universidad de Barcelona

La Torre de Babel. Mito, historia y representación.

De la creación semítica a la negación teológica.

María Bendito Haro

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joan Sureda i Pons y la Dra. Anna Maria Guasch i Ferrer en el marco de los grupos de investigación ACAF/ART y Art, Globalization, Interculturality adscritos al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Con la ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación mediante la concesión de un contrato predoctoral de Formación de Personal Investigador (FPI).

Dr. Joan Sureda i Pons

Dra. Anna Maria Guasch i Ferrer

María Bendito Haro

Barcelona, noviembre 2022.



Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento -NoComercial- CompartirIgual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under **Creative Commons Attribution -NonCommercial-ShareAlike 4.0. Spain License.**

La Torre de Babel

Mito, historia y
representación.

De la creación semítica a la
negación teológica.

Vol. I

María Bendito Haro

A Joan,

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht

Die Zauberflöte, Wolfgang Amadeus Mozart

Según cuenta el relato del Génesis, el castigo de Dios al orgullo e infinito deseo humanos fue la confusión de las lenguas de aquellos que, con la construcción de la Torre de Babel, pretendieron la creación de un mundo articulado por un objetivo común y la posibilidad de comunicarse. La catarsis generada por dicho intento produjo que cada grupo partiera de Babel con un rumbo diferente, que crearan su propia identidad y civilización y que la Tierra se poblara íntegra y diversamente. Sin embargo, la humanidad se ha revelado contra ello en todos los tiempos, con todo tipo de razones y creencias y, fundamentalmente, por la necesidad de reparar el efecto Babel, es decir, construir una nueva civilización común y global en todos los sentidos.

Advertencias e indicaciones

Catálogo de imágenes:

- a. El criterio de selección de las imágenes que conforman el catálogo de torres de Babel se fundamenta en diversos presupuestos. En primer lugar, existen una serie de imágenes que no son estrictamente torres de Babel, representaciones de Babilonia y/o metáforas/alegorías del mito. Su inclusión en el presente trabajo se basa en su capacidad para servir de apoyo e ilustrar el discurso del texto. En segundo lugar, las imágenes que sí representan Babel. Respecto a éstas hemos realizado una selección basada en diversos criterios: corresponden a los casos de estudio; son altamente significativas; representan matices fuera de lo convencional y abarcan el máximo de soportes y/o ediciones posibles. Naturalmente, existen muchas otras imágenes de Babel que no aparecen en nuestro discurso pero, no por ello, han de significar ausencias graves y, aunque no estén citadas, muchas de ellas fueron recopiladas, trabajadas en lo que hemos llamado Atlas Babel y fueron fundamentales para la elaboración del discurso que ahora se presenta.
- b. En el momento de citar las imágenes a lo largo del texto hemos convenido hacerlo con la siguiente fórmula: (fig. 1). En minúsculas y sin alterar el estilo de la letra con cursiva o negrita. En el volumen II de la tesis aparecerán citadas siguiendo su secuencia cardinal de la siguiente manera: fig. 1. Es decir, con el mismo estilo de letra y sin paréntesis.
- c. Con el objetivo de homogeneizar las múltiples obras citadas bajo una fórmula única, se ha optado por aplicar los siguientes criterios:
 - Aquellas obras a las que, por lo general, no les corresponde un título, las hemos titulado: La construcción de la Torre de Babel.
 - En ninguna ocasión los títulos de obra artística emplearán el estilo de letra cursiva.
 - Dado el diverso soporte de las imágenes, en el catálogo no se indicará ni la técnica ni las dimensiones de las mismas.
 - En cuanto a las imágenes pertenecientes a ediciones, sólo se hará referencia al folio en el caso de los manuscritos y no así en los grabados. Según lo anterior y siempre

que contemos con la información al completo, la referencia será: Grabador según Dibujante, Título del grabado. Lugar de edición: Editor, año.

- Como se extrae de la fórmula anterior, hemos optado por no indicar la diversa localización de los grabados.
- d. El catálogo de imágenes reconocerá las subdivisiones de las diferentes partes de la tesis. Con ello pretendemos favorecer la consulta del catálogo para con el texto y también del aparato bibliográfico -igualmente subdividido- en el caso de que la imagen se haya extraído de una referencia bibliográfica.

Cuestiones intertextuales - Cursivas:

- a. Hemos decidido suprimir el uso de cursivas en los siguientes casos:
- A lo largo del texto de la tesis para referirnos a los títulos de obras artísticas.
 - A lo largo de todo el catálogo de imágenes para cualquiera de sus elementos.
 - En el momento en que nos refiramos a las obras de carácter literario como Septuaginta, Vulgata o Biblia. De la misma manera, no emplearemos cursivas para referirnos a sus diferentes libros, por ejemplo: Libro del Apocalipsis.
- b. Respecto a lo anterior, consideramos la excepción de los siguientes casos:
- Las conjunciones de tipo cronológico: *c.* por *circa*, *a.* por anterior a, *d.* por después de.
 - Títulos de obras literarias tanto manuscritas como impresas.
 - Títulos de exposiciones
 - Vocablos o expresiones en otro idioma que no sea el empleado en la redacción del texto, por ejemplo: *stanze*.
 - Citas textuales inferiores a las treinta y tres palabras.
 - Reproducción de inscripciones presentes en las obras del catálogo, por ejemplo:
El grabado titulado AMPHITEATRVM (fig. 238) contiene múltiples referencias a pesar de no estar fechado y contar únicamente con dos inscripciones: el título y el dístico. El último dice así: *Adiicit his vates, civis se bilbilis ortu Iactat, caesarei sacrum decus amphitheatri: / Qua mundi speciem moles mentita globosam Accepit cav a populos, lvdos que paravit*, en castellano: *El poeta, a quien Bóvilis se jacta de haber dado a luz, añadió a estas maravillas el Anfiteatro de César, ornamento sagrado de la ciudad: su masa imita la forma esférica del mundo y una vez dio la bienvenida a las multitudes para darles juegos*. Se trata de una referencia indirecta al poeta Marcial.

Cuestiones intertextuales - Números y fechas:

- a. Únicamente hemos empleado numeración arábiga para referirnos a fechas, numeraciones y dimensiones. Por ejemplo: en el año 1452; década de los años 60; capítulo 4 del Libro del Génesis; 90m de alto. En el resto de los casos hemos optado por expresarnos con palabras, por ejemplo: en cinco ocasiones.
- b. Únicamente hemos hecho referencia a las fechas de nacimiento y muerte de aquellos personajes que:
- Pertenecen a otro mundo cultural e histórico y, por lo tanto, dichas fechas ayudan a contextualizarlos.
 - Son los artífices de nuestros casos de estudio. Para el resto de los personajes no señalaremos fechas. Por ejemplo:

Años más tarde, la dinastía caldea de Nabopolasar (c. 626 - 605 a.n.e.) derrotó a los asirios y fundó el periodo neobabilónico, que fue el que más incidencia tuvo en la configuración física de la ciudad y su zigurat además de ser la última de sus etapas de esplendor.

Alberto Durero (Núremberg, 1471 - 1528) fue hijo de un orfebre emigrado de Hungría que se estableció en la ciudad imperial de Núremberg en 1455.

La aportación de Agustín de Hipona a la literatura cristiana estuvo especialmente estimulada por el desafío que suponía la intelectualidad y filosofía clásico-alejandrina.
- c. Hemos sustituido las abreviaturas cronológicas a.C. y d.C. por las fórmulas a.n.e. y n.e. Es decir, antes de nuestra era en lugar de antes de Cristo y nuestra era en lugar de después de Cristo.

Cuestiones intertextuales – Nombres propios:

- a. Los artistas que aparecen a lo largo del texto quedarán citados empleando su nombre en el idioma original, por ejemplo, Cornelis Anthonisz., a excepción de aquellos que tengan una fórmula popularizada en lengua castellana, por ejemplo, Alberto Durero.
- b. Los nombres de los museos aparecerán en su forma original, por ejemplo: Musée du Louvre, Kupferstichkabinett.

Cuestiones intertextuales - Citas de otros autores:

- a. Aquellas citas de otros autores que no superen las treinta y tres palabras podrán quedar en el cuerpo del texto, sin entrecorillado -a no ser que lo demande la cita- y se referenciarán con su debida nota al pie:

un rasgo común con los constructores de la Torre de Babel: *y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra».*^(nota al pie)

- b. Cuando repitamos fragmentos más cortos o palabras de citas recién referenciadas, no volveremos a repetir nota al pie:

La conjugación en plural, *Vamos a edificarnos*, y la referencia a dos construcciones, *una ciudad y una torre*, es síntoma de una composición textual que, al menos tiene dos fases.

- c. Cuando las citas se extiendan más allá de las treinta y tres palabras, reproduciremos el fragmento con su debida sangría a la izquierda y menor cuerpo de fuente. Cuando se trate de un fragmento redactado en prosa, el interlineado será de 1'5, mientras que cuando se trate de un fragmento poético, el interlineado será sencillo y se respetará la versificación. En el caso que esto último no se cumpla, señalaremos dicha versificación con el símbolo /.

Antes de enfrentarse el itinerario espiritual del argumento, Gilgameš había sido un tirano, concretamente el déspota monarca de la ciudad de Uruk [I: 63-74]:

Por el Corral de Uruk
va y viene en persona,
mandando como un morlaco
de testuz altanera:
no tiene rival
si se levanta su mazo;
y, por la bola, se levantan los suyos.

- d. Cuando los fragmentos citados empleen cursivas, respetaremos dicho estilo de fuente:

And Kulab, the Brickwork, glinted like silver in the lode.
[...] was not yet *imported*; there was no trading;
[...] was not *exported*; there was no commerce.

Bibliografía – Ubicación y sistema:

- a. Las citas bibliográficas no aparecerán en el cuerpo del texto sino en las notas a pie de página empleando el sistema anglosajón: Preti, 2019: 15.
- b. Las referencias bibliográficas completas aparecerán únicamente en la sección Parte 7, Aparato bibliográfico. Dicho Aparato bibliográfico reconocerá las subdivisiones de las diferentes partes de la tesis.
- c. En la medida de lo posible, se han intentado deconstruir las siglas de revistas y otras fórmulas de forma que, por ejemplo, la revista *NABU* quede escrita como:

GLASSNER, Jean-Jacques (2002). «L'Étemenanki, armature du cosmos», *Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires*, n. 2, pp. 32-34.

- d. Las tesis doctorales se citarán sin hacer referencia a la dirección, departamento o línea de investigación quedando de la siguiente manera:

COHEN, Sol (1973). *Enmerkar and the Lord of Aratta*. Tesis doctoral. Faculty of Arts and Sciences, University of Pennsylvania.

- e. Las actas de congresos y simposios se unificarán empleando el mismo sistema que se utiliza para los catálogos de exposición, esto es: Autores/as, (año). *Título*, cat. exp. / actas de congreso, fechas, lugar. Ciudad de edición: editorial.

RAMÍREZ, Juan Antonio (2006). «De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)», en María de los Reyes Hernández Socorro (dir.), *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, 20-24 noviembre 2006, Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart Ediciones, pp. 525-553.

En el caso que la referencia a dicho congreso o simposio conforme el título del volumen, se citará como si se tratara de un libro:

PEDDE, Brigitte (2010). «Reception of Mesopotamian architecture in Germany and Austria in the 20th Century», en Paolo Matthiae (ed.), *Proceedings of the 6th International Congress on Archaeology of the Ancient Near East, May, 5th-10th 2008, Sapienza, Università di Roma*, vol. I. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, pp. 121-129.

- f. Cuando aludamos a dominios web lo haremos de la siguiente manera:

The Speculum Humanae Salvationis. Disponible en:
https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc_search/Speculum_intro.html
[Fecha de consulta: 09/04/2021].

Bibliografía - Autoría:

- a. Los autores cuyo nombre y apellido estén unidos por preposiciones o contracciones gramaticales, por ejemplo Michel de Certeau, encuentran su entrada en la inicial del apellido y no en la D:

CERTEAU, Michel de (2006). *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Siruela (*La fable mystique. XVI^e – XVII^e siècles*. París: Gallimard, 1982).

- b. Los autores no contemporáneos se citan según su versión popularizada, sea nombre o apellido, es decir:

APOLODORO (1985). *Biblioteca. Introducción de Javier Arce. Traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda*. Madrid: Gredos.

DANTE ALIGHIERI (2021). *Divina Commedia. A cura di Carlo Ossola con la collaborazione di Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro, Pasquale Porro*. Venecia: Marsilio editore.

FLAVIO JOSEFO (2007). *La guerra de los judíos. Tomo II: Libros IV-VII*. Madrid: Gredos.

o, a diferencia de lo expuesto en el apartado a.:

DIODORO DE SICILIA (2004). *Biblioteca Histórica. Libros IV-VIII. Traducción y notas de Juan José Torres Esbarranch*. Madrid: Editorial Gredos.

FILÓN DE ALEJANDRÍA (2012). *Obras completas, volumen II. Edición dirigida por José Pablo Martín*. Madrid: Editorial Trotta.

- c. En la medida de lo posible, los nombres compuestos se deconstruyen al completo. Cuando ello no es viable, se cita el apellido y el primer nombre, quedando el segundo abreviado tal que así:

COLLINS, John J. (1999). «From Prophecy to Apocalypticism: The Expectation of the End», en John J. Collins (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism. Volume I. The Origins of Apocalypticism in Judaism and Christianity*. Nueva York: Continuum, 1999, pp. 129-161.

- d. Existe una serie de autores cuya entrada se ha resuelto tomando como referencia, no su nombre o el del editor, sino la forma editorial:

OBRAS DE SAN AGUSTÍN (1958). *La Ciudad de Dios. Tomo XVI-XVII. Edición bilingüe preparada por el padre Fr. José Moran, O.S.A.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

- e. Se han reconocido los nombres completos de los autores y autoras en pos de favorecer la visibilidad de las últimas.

- f. Cuando se trate de un volumen de múltiple autoría no se ordenarán alfabéticamente los apellidos sino que se presentarán los/as autores/as respetando la secuencia que muestra la edición.

Bibliografía - Fechas:

- a. La fecha de entrada en la bibliografía corresponde a la fecha de edición empleada. En el caso de que se trate de un documento relevante y reconocido y, sobre todo, escrito en otra fecha y otro idioma diferente a los empleados, también se anotará la edición original:

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2020). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (*Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Les Éditions de Minuit, 1980.)

Bibliografía - Volúmenes:

- a. Aquellas citas bibliográficas que se compongan de diferentes volúmenes en una misma edición reconocerán la cantidad de los mismos al final de la cita:

BORST, Arno (1957-1963). *Der Turmbau zu Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*. Estuttgart: Anton Hiesermann, 4 vols.

- b. En la medida en que el propio título exprese esta cuestión, se referenciará tal y como puede verse en dicho volumen físico. Por ejemplo:

HAIFA, Étan Levine (1966). «The Targums: Their Interpretative Character and Their Place in Jewish Text Tradition», en Magne Sæbø (ed.), *Hebrew Bible. Old Testament. The History of Its Interpretation. I/1: Antiquity*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 323-331.

- c. Sin embargo, cuando dentro de esta cantidad se esté haciendo referencia a uno de los volúmenes en particular, lo citaremos así:

FRAZER, James George (1919). «The Tower of Babel», *Folk-lore in the Old Testament: Studies in Comparative Religion, Legend and Law*, vol. I. Londres: MacMillan & Co, pp. 362 – 390.

A pie de página así:

George, 2003 (vol. I): 379 y ss.

Sinopsis

La presente tesis doctoral es una investigación de tipo experimental que tiene como objetivo la creación de un conocimiento inédito en torno a la Torre de Babel como mito explicativo de la dispersión y construcción de identidades nacionales en época histórica. Más concretamente, Babel como metáfora reveladora del *status quo* occidental en la Edad Moderna. Dicho *status quo* advierte, de forma paneuropea, una fragmentación y división lingüística, cultural e ideológica entre los pueblos y, en consecuencia, una pérdida del origen unitario. Ante tal advertencia, el acompañamiento social que opera el mito se traduce de forma textual e icónica procurando relatos e imágenes que en ocasiones hablan de confrontación y separación social y, que en otras, lo hacen para apelar a la necesidad de reparación y búsqueda de una nueva unidad.

Lo singular de este tipo de este enfoque es que, a lo largo de toda la secuencia estudiada -de Mesopotamia hasta finales del siglo XVII-, asistiremos a un proceso único y a la vez completo, es decir, a la codificación de Babel como mito, a su punto climático -tanto textual como icónico- y a la evidencia de su paulatina desaparición. Esto último sucede en las postrimerías del siglo XVII y significa un punto de no retorno para esa Babel que se refiere al origen indiviso y las posteriores identidades fragmentadas. Desde ese momento y en adelante habrá de permanecer en estado latente hasta que otro proceso histórico -el siglo XX- sea el detonante de una nueva acepción. En este caso, Babel como metáfora de la condición humana contemporánea a nuestra época, es decir, multicultural, diversa y a la vez homogeneizada por procesos de comunicación horizontal -idiomas de conocimiento común y procesos de distribución de información inmediatos-. En definitiva, un nuevo *status quo* diferente al histórico, pues volvemos a Babel no mediante el retorno al origen, sino mediante la reparación de las diferencias y la comprensión dentro de la fragmentariedad.

Tratándose de un objeto a estudio que nace de un problema histórico, que tiene una naturaleza teórico-crítica, que evalúa aquello a lo que se refiere y cuya conceptualización es transversal y panorámica, la presente investigación comprenderá diferentes partes y secuencias metodológicas. Es decir, la presentación de la Torre de Babel como mito no se dará por sentado sino que se abordará el proceso de mitificación. En consecuencia,

partiremos del objeto real y el contexto histórico sobre los que se apoya para, desde ese lugar, asistir a las claves que hicieron posible su conversión en un relato arquetipo de la historia de la humanidad. Razones que son de orden político, religioso y simbólico. Llegados a este punto, analizaremos el proceso de exégesis histórico; es decir, de qué modo Babel interpeló de forma conceptual y de qué modo de forma icónica. Para ello presentaremos un estudio de las fuentes textuales y las imágenes desde su concepción como mito hasta el siglo XV. A continuación, se estudiarán de forma monográfica los dos grandes bloques de la modernidad histórica, el siglo XVI y el XVII, mediante la selección de casos de estudio representativos.

Palabras clave:

Torre de Babel, Babel, Babilonia, mito, historia, representación.

Abstract

The present study is an experimental investigation concerning the story of the Tower of Babel as a myth used to explain the dispersion and construction of national identities throughout history. More concretely, it views Babel as a metaphor which shines light on the Western *status quo* in the Early Modern period. This *status quo* reveals a linguistic, cultural and ideological fragmentation and division among peoples and, consequently, a loss of a unified origin. Facing this, the social companioning produced by myth is translated into textual and iconic forms with narratives and images that speak of cultural confrontation and separation, while at other times appealing to the need for reparation and the search for unity.

In the entire period studied -from Mesopotamia until the end of the 17th century- we will witness a unique and complete process, namely the codification of Babel as a myth, its climactic point and its gradual disappearance. This decline in the late 17th century marks the end for that Babel which refers to unitary origins and subsequent fragmented identities. The myth remains dormant until the 20th century, where a new meaning is triggered for Babel: a metaphor for our contemporary human condition; that is, we inhabit a multicultural, diverse and at the same time homogenised Babel, subject to horizontal communication processes such as common languages and immediate information and distribution processes. In short, the new *status quo* being reflected is different from the historical one, as it undertakes the return to Babel not by returning to the original whole, but by repairing differences, understanding within fragmentariness.

As the object of study is of a theoretical-critical nature, whose conceptualisation is transversal and panoramic, the present research will comprise different parts and methodological sequences. We will not take the Tower of Babel's status as a myth for granted but will rather approach it from the point of view of *mythification*; that is, we will start from the real and historical object and context, going on to look at the factors that made it an archetypal story in the history of humanity; these factors are of a political, religious and symbolic nature. We will analyse the process of historical exegesis; that is, in what way Babel has been conceptually and iconically interpellated. To this end, we will present textual sources and images, from the

conception of the myth until the 15th century. This will be followed by a monographic study of the two great blocks of historical modernity, the 16th and 17th centuries, through the selection of representative case studies.

Keywords:

Tower of Babel, Babel, Babylon, myth, history, representation.

Índice

Volumen I

Parte 1: Protocolo de investigación	1
1. Planteamiento de la investigación	1
1.1. Título de la tesis doctoral	1
1.2. Definición y carácter del objeto a investigar	2
1.3. Ejes de la investigación	3
1.4. Marco espacio-temporal de la investigación	5
1.5. Relevancia, razones y factibilidad de la investigación	6
2. Bases metodológicas de la investigación	9
2.1. Definición de la metodología	9
2.2. Fuentes documentales primarias y secundarias	11
2.3. Fuentes visuales primarias y secundarias	12
3. Marco teórico	13
3.1. Marco disciplinario	13
3.2. Marco referencial	15
3.3. Marco conceptual	18
4. Estado de la cuestión básico	22
4.1. Estudios sobre el significado e interpretación del mito de la Torre de Babel.	22
4.1.a. Estudios teológicos	22
4.1.b. Estudios lingüísticos	26
4.2. Estudios sobre la realidad arqueológica de la Torre de Babel	29
4.3. Estudios sobre la presencia de la Torre de Babel en el arte	34
4.4. Exposiciones museográficas en torno a la Torre de Babel	37
4.4.a. <i>Il mondo delle torri da Babilonia a Manhattan</i>	38
4.4.b. <i>Der Turmbau zu Babel.</i>	

	<i>Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift.</i>	40
4.4.c.	<i>Babylone / Babylon. Mythos und Wahrheit</i>	40
4.4.d.	<i>Torres i gratacels</i>	42
4.4.e.	<i>Babel</i>	43
4.4.f.	<i>After Babel. Poetry will be made by all! 89plus</i>	44
4.4.g.	<i>Après Babel, traduire</i>	45
5.	Hipótesis y objetivos	47
5.1.	Hipótesis general	47
5.2.	Hipótesis secundarias	49
5.3.	Objetivo principal	52
5.4.	Objetivos secundarios	53
Parte 2:	Fuentes documentales de Mesopotamia a la Edad Media.	57
1.	Origen y precedente formal	58
1.1.	El origen del mito en los poemas épicos mesopotámicos. Conceptos, significados y analogías con el relato bíblico.	58
1.2.	El precedente arquitectónico de la Torre de Babel: Etemenanki de Babilonia. Historia y evidencias documentales para una definición formal.	77
2.	Construcción del episodio Babel/Babilonia en las fuentes textuales judeocristianas.	86
2.1.	Fuentes del contexto del exilio I. El Libro del Génesis	88
2.2.	Fuentes del contexto del exilio II. Aproximación teológica al Cautiverio de Babilonia.	93
2.3.	Fuentes del contexto del exilio III. Los textos proféticos de Isaías, Jeremías y Ezequiel.	96
2.4.	Fuentes del contexto del exilio IV. Salmos, Libros de los Reyes, Libros de las Crónicas.	101
2.5.	Fuentes del contexto post-exílico I. El Libro de Daniel	105
2.6.	Fuentes del contexto post-exílico II. El Libro del Apocalipsis	108

3. Traducción del Génesis hebreo, tradición exegética y repercusiones	112
3.1. La Septuaginta. Afinidades léxicas y analogías mitológicas entre el mundo hebreo y clásico. La Torre de Babel vista como Gigantomaquia.	112
3.2. La exégesis de tradición judeo-alejandrina. <i>Oráculos Sibilinos</i> , Filón de Alejandría y Flavio Josefo.	116
3.3. Inicios de la exégesis cristiana. Eusebio de Cesarea	123
3.4. La Vulgata	125
3.5. Continuación de la exégesis cristiana. Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla.	127
3.6. Clausura de las fuentes. Aportaciones singulares a la figura de Nemrod entre los siglos V y XII.	133

Parte 3: Proceso de representación de la Torre de Babel de la Edad Media al siglo XV.

1. Proceso de representación de Torre de Babel de la Edad Media al siglo XV.	140
1.1. Las primeras imágenes	140
1.2. Un vacío iconográfico relevado por la Babilonia del Apocalipsis	142
1.3. La Torre de Babel en los libros miniados de los siglos XI-XIV. Ilustraciones del Génesis y otras tipologías literarias religiosas.	146
1.4. La Torre de Babel en los libros miniados de los siglos XI-XIV. Historias y crónicas mundiales, romances y manuales mitográficos.	156
1.5. La Torre de Babel y la ciudad de Babilonia en el viaje medieval	162
1.6. La Torre de Babel en otros soportes artísticos. Pintura mural y mosaico.	168
2. Dante Alighieri y la <i>Divina Comedia</i>	183
2.1. La universalidad de Dante y la <i>Divina Comedia</i>	185
2.2. Lectura de la <i>Divina Comedia</i>	187
2.3. La <i>Divina Comedia</i> y el mito de Babel I. Dante y la <i>questione della lingua</i> .	191
2.4. La <i>Divina Comedia</i> y el mito de Babel II. Infierno XXXI, Purgatorio XII, Paraíso XXVI.	197
2.5. Las ilustraciones de Sandro Botticelli	200

2.5.a.	El mapa del Infierno o la representación de los nueve círculos infernales como inversión de la Torre de Babel.	205
2.5.b.	Infierno XXXI o el pozo de los gigantes	206
2.5.c.	Purgatorio XII o la lengua adámica	209
Parte 4: Siglo XVI		211
1. La cuestión del Renacimiento. Planteamiento del problema		211
a)	Sobre la convivencia del mundo medieval y el renacentista	217
b)	Sobre la pervivencia de lo medieval en la geografía septentrional a través de la mística.	222
c)	Sobre la no unidad del Renacimiento	227
d)	Sobre las dos ideas antagónicas. Torre <i>vs città ideale</i> , mito antiguo <i>vs</i> mito nuevo.	230
2. La Ramera de Babilonia. Alberto Durero		235
2.1.	Nota biográfica	237
2.2.	Precedentes	238
2.3.	La serie del Apocalipsis y la xilografía La Ramera de Babilonia. Contexto, significado, naturaleza.	240
2.4.	Después de Alberto Durero, la Babilonia reformista I. Martín Lutero: textos y construcción conceptual.	249
2.5.	Después de Alberto Durero, la Babilonia reformista II. Grabadores e imágenes.	252
2.6.	La construcción de la identidad nacional alemana a través de la figura de Alberto Durero.	254
3. BABEL turris ædificatur. Hans Holbein		265
3.1.	Nota biográfica	266
3.2.	Precedentes	269
3.3.	<i>Icones</i> y la xilografía de la Torre de Babel	273
3.4.	Relaciones con la literatura emblemática	279
3.5.	Editores, prologuistas y traductores de <i>Icones</i>	281

4. Camera dei giganti. Giulio Romano	287
4.1. Notas biográficas	288
4.2. Aproximación a las fuentes de la Camera dei giganti del Palazzo Te.	293
4.3. Paralelismos entre la glosa Del Virgilio-Bonsignori-Agostini y el programa iconográfico.	297
4.4. Análisis iconológico de la Camera dei giganti. Federico Gonzaga, Carlos V y la geopolítica de 1530s.	305
5. El Saco de Roma y la Torre de Babel. Cornelis Anthonisz., Maarten van Heemskerck.	309
5.1. Los ojos que miran Roma o el viaje flamenco a Italia	312
5.2. El Saco de Roma como fuente para la representación de la destrucción y la ruina.	316
5.3. Los grabados a estudio	319
5.3.a. Nota biográfica	321
5.3.b. Cornelis Anthonisz., Destrucción de la Torre de Babel, 1547.	322
5.3.c. Nota biográfica	326
5.3.d. Maarten van Heemskerck, Destrucción de la Torre de Babel, 1569.	328
5.3.e. Maarten van Heemskerck, Octo Mundi Miracula, 1572	332
5.3.e.1. BABYLONIS MVRI	334
5.3.e.2. AMPHITEATRVM	340
6. Premisas para la futura creación de una pinacoteca de Babel. Pseudo-Patinir.	343
6.1. Las peculiaridades del mundo flamenco y su responsabilidad en el nacimiento del cuadro.	348
6.2. Sentimiento y representación en la relación del individuo con Dios y la naturaleza.	354
6.3. La torre del pseudo-Patinir	360

7. Torre de Babel. Pieter Bruegel el Viejo	367
7.1. Nota biográfica	370
7.2. Estudios sobre Pieter Bruegel en relación con las escuelas artísticas nacionales.	379
7.3. Pieter Bruegel en la Historia del arte de los siglos XX y XXI	382
7.4. Historia de las dos torres	389
7.5. Antes de las torres. El viaje de Pieter Bruegel a Italia	391
7.6. Estancia en Roma y encuentro con Giulio Clovio. Trabajos en colaboración y noticia de una tercera torre.	395
7.7. Algunas dudosas atribuciones sobre la colaboración entre Giulio Clovio y Pieter Bruegel.	399
7.8. La Torre de Babel de Viena	404
7.8.a. El paisaje	408
7.8.b. El aparato arquitectónico I. Intersecciones entre la torre y el Coliseo en formas y teoría arquitectónica.	409
7.8.c. El aparato arquitectónico II. Descripción de la torre de Bruegel.	419
7.8.d. Nemrod	422
7.8.e. El diálogo con la realidad. La torre como ciudad y el cuadro como fábula social.	424
7.8.f. La Torre y la Tierra	427
7.9. La Torre de Babel de Rotterdam	430
8. La torre y el conocimiento. Pellegrino Tibaldi	435
8.1. Notas biográficas	437
8.2. El proyecto del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial	444
8.3. La biblioteca como lugar de poder religioso a poder político. Significado, precedentes y aparato decorativo.	454
8.4. El programa de la biblioteca escorialense	461
8.4.a. La Torre de Babel	463
8.4.b. La Escuela de Babilonia	468
8.4.c. Los retratos de ilustres personajes	470
8.4.d. El dibujo preparatorio	472

Parte 5: siglo XVII	475
1. La cuestión barroca. Planteamiento del problema	475
a) La migración de las épocas. El paso o disolución del Renacimiento en el Barroco.	477
b) La crisis epistemológica del siglo XVII o el ocaso de la Edad Moderna.	481
c) El Barroco como aparato de representación	487
d) La estrategia barroca por antonomasia o la necesidad de alegoría	488
2. Ilustraciones de Babel en grabado. De la literatura emblemática al panfleto político.	495
2.1. Literatura emblemática	497
2.2. Alegorías de la soberbia	513
2.3. Grabados de contenido bíblico	517
2.4. Literatura poética, literatura política	524
3. La escuela de Amberes. Una pinacoteca de Babel	529
3.1. Nuevas razones para una pinacoteca de Babel I. La particularidad de Amberes como centro económico y cultural internacional.	540
3.2. Un ejemplo de las repercusiones del crecimiento económico en el ámbito cultural. José de la Vega y <i>Confusión de Confusiones</i> , 1688.	544
3.3. Nuevas razones para una pinacoteca de Babel II. Afinidades entre demografía, cultura y consumo artístico.	551
3.4. La Torre de Babel de la escuela de Amberes	556
4. La Torre de Babel y el teatro. Christopher Marlowe	567
4.1. Idea de teatro y estrategias visuales	568
4.2. Aproximación al contexto histórico de Christopher Marlowe a partir de las relaciones España-Inglaterra.	571
4.3. Nota biográfica y presentación de la obra	574
4.4. Referencias a Babel en <i>Tamerlán</i> de Christopher Marlowe	577
4.5. Nota sobre otras referencias a Babel en la dramaturgia inglesa	586

5. La Torre de Babel y el drama litúrgico. Calderón de la Barca	591
5.1. Nota biográfica	592
5.2. Presentación de la tipología auto sacramental	594
5.3. Los autos sacramentales a estudio	596
5.3.a. <i>La cena de Baltasar</i> , 1634-1635	597
5.3.b. <i>La torre de Babilonia</i> , 1637	605
5.3.c. <i>Mística y real Babilonia</i> , 1663	612
5.4. Traducción visual de los autos. Algunas notas sobre memorias de apariencias, memorias de demasías, acotaciones y literatura emblemática.	618
5.5. Segismundo en la torre	627
6. Turrus Babel. Athanasius Kircher	637
6.1. Estado de la cuestión de los <i>studia kircheriana</i>	639
6.2. Nota biográfica	642
6.3. <i>Turrus Babel</i> , 1679	648
6.3.a. El aparato textual	652
6.3.b. El aparato visual	662
6.3.b.1. Sobre el Frontispicio	663
6.3.b.2. Sobre el grabado Demostración de la torre	666
6.3.b.3. Sobre el grabado La construcción de la Torre de Babel.	668
6.3.b.4. Sobre el grabado La torre de aguja	674
6.3.b.5. Sobre el grabado Vista de Babilonia	675
6.3.b.6. Sobre los grabados Vistas de las ruinas de Babel	676
6.4. Sobre Sant'Ivo alla Sapienza	680
6.5. La negación de la Torre de Babel	685
6.6. Un nuevo par tipológico para el mito. Pieter Bruegel <i>vs</i> Athanasius Kircher.	688

Parte 6: Conclusiones	697
1. Sobre Babel como mito	698
2. Sobre las bases conceptuales del mito	699
3. Sobre la semántica del mito	701
4. Sobre la visualidad germinal del mito	703
5. Sobre Babel como metáfora de la condición humana	707
6. Sobre la concepción norte-reformista <i>vs</i> italo-humanista de la torre	709
7. Sobre la moralización y el pensamiento de lo moderno	716
8. Sobre Babel y la dramaturgia	718
9. Sobre el punto de no retorno	719
9.1. El problema del modelo explicativo del mundo	719
9.2. La débil literalidad de las Sagradas Escrituras	723
9.3. Modelos alternativos intermedios	724
9.4. Los puntos de conciliación o retorno	726
* Abstract of Conclusions based on Points 1, 2, and 9.	729

Volumen II

Parte 7: Catálogo y aparato bibliográfico	743
Catálogo	743
Aparato bibliográfico	1003

Table of contents

Volume I

Part 1: Research protocol	1
1. Plan of the research	1
1.1. Title of the doctoral thesis	1
1.2. Definition and nature of the object of research	2
1.3. Themes of the investigation	3
1.4. Spatio-temporal framework of the research	5
1.5. Relevance, rationale and feasibility of the research	6
2. Methodological basis of the research	9
2.1. Delineation of the methodology	9
2.2. Primary and secondary documentary sources	11
2.3. Primary and secondary visual sources	12
3. Theoretical framework	13
3.1. Disciplinary framework	13
3.2. Framework of reference	15
3.3. Conceptual framework	18
4. Essential state of play	22
4.1. Studies of the meaning and interpretation of the myth of the Tower of Babel.	22
4.1.a. Theological studies	22
4.1.b. Linguistic studies	26
4.2. Studies of the archaeological reality of the Tower of Babel	29
4.3. Studies of the representation of the Tower of Babel in art	34
4.4. Museum exhibitions concerning the Tower of Babel	37
4.4.a. <i>Il mondo delle torri da Babilonia a Manhattan</i>	38
4.4.b. <i>Der Turmbau zu Babel.</i>	

	<i>Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift.</i>	40
4.4.c.	<i>Babylone / Babylon. Mythos und Wahrheit</i>	40
4.4.d.	<i>Torres i gratacels</i>	42
4.4.e.	<i>Babel</i>	43
4.4.f.	<i>After Babel. Poetry will be made by all! 89plus</i>	44
4.4.g.	<i>Après Babel, traduire</i>	45
5.	Hypothesis and objectives	47
5.1.	General hypothesis	47
5.2.	Secondary hypotheses	49
5.3.	Principal objective	52
5.4.	Secondary objectives	53
Part 2:	Documentary sources from Mesopotamia to the Middle Ages.	57
1.	Origins and precedents of the Tower's form	58
1.1.	The myth's origin in Mesopotamian epic poems. Concepts, meanings and analogies with the Biblical story.	58
1.2.	The architectural precedent of the Tower of Babel: Etemenanki of Babylon. History and documentary evidence for a formal definition.	77
2.	Construction of the Babel/Babylon episode in Judeo-Christian textual sources.	86
2.1.	Exile I. The Book of Genesis	88
2.2.	Exile II. Theological approach to the Babylonian Captivity	93
2.3.	Exile III. The prophetic texts of Isaiah, Jeremiah and Ezekiel	96
2.4.	Exile IV. Psalms, Books of Kings, Books of Chronicles	101
2.5.	After exile I. The Book of Daniel	105
2.6.	After exile II. The Book of Revelation	108

3. Translation of the Hebrew Genesis, exegetical tradition and repercussions.	112
3.1. The Septuagint. Lexical affinities and mythological analogies between the Hebrew and classical worlds. The Tower of Babel as Gigantomachy.	112
3.2. Exegesis in the Judeo-Alexandrian tradition. <i>Sibylline Oracles</i> , Philo of Alexandria and Flavius Josephus.	116
3.3. Beginnings of Christian exegesis. Eusebius of Caesarea	123
3.4. The Vulgate	125
3.5. Continuation of Christian exegesis. Augustine of Hippo and Isidore of Seville.	127
3.6. Conclusion of the sources. Particular contributions to the figure of Nimrod between the 5th and 12th centuries.	133

Part 3: Representing the Tower of Babel from the Middle Ages to the 15th century.

1. Representing the Tower of Babel from the Middle Ages to the 15th century.	140
1.1. The first images	140
1.2. An iconographic void filled by the Babylon of the Apocalypse	142
1.3. The Tower of Babel in 11th-14th century illuminated books. Illustrations of Genesis and other religious literary typologies.	146
1.4. The Tower of Babel in 11th-14th century illuminated books. World histories and chronicles, romances and mythographic manuals.	156
1.5. The Tower of Babel and the city of Babylon in the Medieval Journey.	162
1.6. The Tower of Babel in other artistic media. Mural painting and mosaic.	168
 2. Dante Alighieri and the <i>Divine Comedy</i>	 183
2.1. The universality of Dante and the <i>Divine Comedy</i>	185
2.2. Reading of the <i>Divine Comedy</i>	187
2.3. The <i>Divine Comedy</i> and the Myth of Babel I. Dante and the <i>questione della lingua</i> .	191

2.4.	The <i>Divine Comedy</i> and the Myth of Babel II. Inferno XXXI, Purgatorio XII, Paradiso XXVI.	197
2.5.	The illustrations of Sandro Botticelli	200
2.5.a.	The map of Hell or the representation of the nine infernal circles as an inversion of the Tower of Babel.	205
2.5.b.	Inferno XXXI, or the pit of giants	206
2.5.c.	Purgatorio XII, or the Adamic language	209
Part 4: 16th century		211
1. The question of the Renaissance. Approaching the problem		211
a)	The coexistence of the medieval and renaissance worlds	217
b)	The endurance of the medieval in northern regions through mysticism.	222
c)	On the disunity of the Renaissance	227
d)	Two antagonistic ideas. Tower vs. <i>città ideale</i> , old myth vs. new myth	230
2. The Whore of Babylon. Albrecht Dürer		235
2.1.	Biographical note	237
2.2.	Precedents	238
2.3.	The series of the Apocalypse and the woodcut The Whore of Babylon. Context, meaning, nature.	240
2.4.	After Albrecht Dürer, the reformist Babylon I. Martin Luther: texts and conceptual construction.	249
2.5.	After Albrecht Dürer, the reformist Babylon II. Engravers and images.	252
2.6.	The construction of the German national identity through the figure of Albrecht Dürer.	254
3. BABEL turris ædificatur. Hans Holbein		265
3.1.	Biographical note	266
3.2.	Precedents	269
3.3.	<i>Icones</i> and the Tower of Babel woodcut	273
3.4.	Links to emblematic literature	279

3.5.	Editors, preface writers and translators of <i>Icones</i>	281
4.	Camera dei giganti. Giulio Romano	287
4.1.	Biographical notes	288
4.2.	Approach to the sources of the Palazzo Te's Camera dei giganti.	293
4.3.	Parallels between the Del Virgilio-Bonsignori-Agostini gloss and the iconographic programme.	297
4.4.	Iconological analysis of the Camera dei giganti. Federico Gonzaga, Charles V and the Geopolitics of the 1530s.	305
5.	The Sack of Rome and the Tower of Babel. Cornelis Anthonisz., Maarten van Heemskerck.	309
5.1.	The eyes that gazed on Rome, or the Flemish journey to Italy	312
5.2.	The Sack of Rome as a source for representations of destruction and ruin.	316
5.3.	The prints to be studied	319
5.3.a.	Biographical note	321
5.3.b.	Cornelis Anthonisz., Destruction of the Tower of Babel, 1547.	322
5.3.c.	Biographical note	326
5.3.d.	Maarten van Heemskerck, Destruction of the Tower of Babel, 1569.	328
5.3.e.	Maarten van Heemskerck, Octo Mundi Miracula, 1572	332
	5.3.e.1. BABYLONIS MVRI	334
	5.3.e.2. AMPHITEATRVM	340
6.	Foundations for the future creation of a picture gallery of Babel. Pseudo-Patimir.	343
6.1.	The peculiarities of the Flemish world and its role in the birth of canvas painting.	348
6.2.	Feeling and representation in the individual's relationship with God and nature.	354
6.3.	Pseudo-Patimir's tower	360

7. Tower of Babel. Pieter Bruegel the Elder	367
7.1. Biographical note	370
7.2. Studies on Pieter Bruegel in relation to national art schools	379
7.3. Pieter Bruegel in the 20th and 21st century History of Art	382
7.4. History of the two towers	389
7.5. Before the towers. Pieter Bruegel's Journey to Italy	391
7.6. Time in Rome and meeting with Giulio Clovio. Collaborative works and news of a third tower.	395
7.7. Some dubious claims about the collaboration between Giulio Clovio and Pieter Bruegel.	399
7.8. The Tower of Babel in Vienna	404
7.8.a. The landscape	408
7.8.b. The architectural apparatus I. Intersections between the tower and the Coliseum in architectural forms and theory.	409
7.8.c. The architectural apparatus II. Description of Bruegel's tower.	419
7.8.d. Nimrod	422
7.8.e. The dialogue with the reality. The tower as a city and the painting as a social fable.	424
7.8.f. The Tower and the Earth	427
7.9. The Tower of Babel in Rotterdam	430
8. The tower and knowledge. Pellegrino Tibaldi	435
8.1. Biographical notes	437
8.2. The project of the Royal Monastery of San Lorenzo de El Escorial.	444
8.3. The library as a site of political and religious power. Meaning, precedents and decorative apparatus.	454
8.4. The programme of the Escorial library	461
8.4.a. The Tower of Babel	463
8.4.b. The school of Babylon	468
8.4.c. Portraits of illustrious figures	470
8.4.d. The preparatory drawing	472

Part 5: 17th century	475
1. The Baroque question. Approaching the problem	475
a) The passing of the ages. The shift or dissolution of the Renaissance into the Baroque.	477
b) The epistemological crisis of the 17th century, or the twilight of the Early Modern period.	481
c) Baroque as a representational artifact	487
d) The Baroque strategy <i>par excellence</i> , or the necessity of allegory	488
2. Illustrations of Babel in print. From emblematic literature to political pamphlet.	495
2.1. Emblematic literature	497
2.2. Allegories of hubris	513
2.3. Prints with biblical content	517
2.4. Poetic literature, political literature	524
3. The Antwerp School. A picture gallery of Babel	529
3.1. New reasons for a picture gallery of Babel I. The distinctive character of Antwerp as an international economic and cultural centre.	540
3.2. An example of the impact of economic growth on the cultural sphere. José de la Vega and <i>Confusión de Confusiones</i> , 1688.	544
3.3. New reasons for a picture gallery of Babel II. Affinities between demography, culture and art consumption.	551
3.4. The Tower of Babel of the Antwerp School	556
4. The Tower of Babel and theatre. Christopher Marlowe	567
4.1. Idea of theatre and visual strategies	568
4.2. Approach to the historical context of Christopher Marlowe in view of Anglo-Spanish relations.	571
4.3. Biographical note and presentation of the play	574
4.4. References to Babel in Christopher Marlowe's <i>Tamburlaine</i>	577
4.5. A note on other references to Babel in English drama	586

5. The Tower of Babel and liturgical drama. Calderón de la Barca	591
5.1. Biographical note	592
5.3. Exposition of the typology of <i>auto sacramental</i>	594
5.3. The <i>autos sacramentales</i> examined	596
5.3.a. <i>La cena de Baltasar</i> , 1634-1635	597
5.3.b. <i>La torre de Babilonia</i> , 1637	605
5.3.c. <i>Mística y real Babilonia</i> , 1663	612
5.4. Visual interpretation of the <i>autos</i> . Some notes on <i>memorias de apariencias</i> , <i>memorias de demasías</i> , annotations and emblematic literature.	618
5.5. Segismundo in the tower	627
6. Turrís Babel. Athanasius Kircher	637
6.1. The state of the art in <i>studia Kircheriana</i>	639
6.2. Biographical note	642
6.3. <i>Turrís Babel</i> , 1679	648
6.3.a. The textual apparatus	652
6.3.b. The visual apparatus	662
6.3.b.1. On the Frontispiece	663
6.3.b.2. On the print: Demonstration of the tower	666
6.3.b.3. On the print: Construction of the Tower of Babel	668
6.3.b.4. On the print: The needle tower	674
6.3.b.5. On the print: View of Babylon	675
6.3.b.6. On the prints: Views of the ruins of Babel	676
6.4. On Sant'Ivo alla Sapienza	680
6.5. The refutation of the Tower of Babel	685
6.6. A new pair for the myth. Pieter Bruegel vs. Athanasius Kircher	688
Part 6: Conclusions	697
1. On Babel as a myth	698
2. On the conceptual basis of the myth	699
3. On the semantics of the myth	701

4. On the origins of the myth's visuals	703
5. On Babel as a metaphor for the human condition	707
6. On the Northern-Reformist vs. Italo-Humanist conception of the tower	709
7. On moralisation and modern thought	716
8. On Babel and dramaturgy	718
9. On the point of no return	719
9.1. The problem with the explanatory model of the world	719
9.2. The weak literality of Scripture	723
9.3. Alternative intermediate models	724
9.4. The points of conciliation or return	726
* Abstract of Conclusions based on Points 1, 2, and 9	729

Volume II

Part 7: Catalogue and bibliography	743
Catalogue	743
Bibliography	1003

Protocolo de la investigación

1. Planteamiento de la investigación

1.1. Título de la tesis doctoral

La presente tesis doctoral se titula *La Torre de Babel. Mito, historia y representación. De la creación semítica a la negación teológica*. Estas tres breves sentencias presentan el objeto de estudio -la Torre de Babel-, los tres campos disciplinarios que definen desde dónde y cómo se estudia -como mito, como narración transversal e histórica y como objeto de representación artística-, y el alcance del recorrido -de la creación semítica a la negación teológica-, privilegiando una delimitación por concepto en lugar de geográfico-cronológica.

Hemos decidido que éste sea el título de la investigación pues creemos que la presenta y sintetiza sin dar lugar a errores ni confusiones. Otras facetas del mito de Babel ampliamente estudiadas como su relación con la cuestión lingüística, pertenecen a un ámbito disciplinario -la filología- que no es el nuestro y, aunque esta problemática aparece en algunas fases de la tesis, lo mismo ocurre con otros fenómenos culturales. Por ello hemos privilegiado no incluir indicios de otras materias que no sean estrictamente la Historia y, dentro de ella, la Historia de las ideas o intelectual, la Historia cultural y la Historia del arte. La última de las sentencias o arco cronológico, que va de la creación semítica -como punto inicial- a la negación teológica -como final de la tesis-, significa un recorrido que une el II milenio a.n.e. con el siglo XVII. Naturalmente no se han desarrollado todas las partes por igual como se verá en el apartado metodológico, pero sí es una sentencia verídica pues por semítico no nos referimos estrictamente al pueblo hebreo, sino al conjunto lingüístico-cultural semítico en el que se sitúa el pueblo hebreo y el considerado culturalmente predecesor, el babilonio. Finalmente, con el concepto de negación teológica nos estamos refiriendo al proceso intelectual de occidente en el que la explicación del mundo en base a un pensamiento mitopoético judeocristiano monoteísta empieza a someterse a debate. Éste es, pues, el arco

cronológico y cultural que delimita la tesis: de la concepción de Babel como mito religioso a su desfallecimiento como tal durante la revolución científico-epistemológica.

1.2. Definición y carácter del objeto a estudio

La presente tesis estructura una investigación diacrónica de tipo simbólico e icónico sobre la Torre de Babel como mito sobre el origen civilizador, es decir, como mito cultural que ha servido para explicar el desarrollo de las comunidades históricas en occidente.¹ Como tal, Babel tiene un origen estrictamente reflexivo-textual en la comunidad hebrea, pero encuentra su inspiración en un objeto real y precedente: la construcción arquitectónica conocida como zigurat presente en el período histórico de la antigua Mesopotamia. Este tipo de construcción gozó de múltiples manifestaciones a lo largo del territorio marcado por el curso de los ríos Tigris y Éufrates, pero no estaba concebida como espacio de culto individual o social sino como manifestación divina del dios o dioses sobre la Tierra. O, lo que es lo mismo, como representación, imagen y metáfora de la divinidad.

La transformación y paulatina desaparición de ese período junto a la deriva del culto religioso hacia el monoteísmo posicionó los vestigios culturales de Mesopotamia, y en concreto Babilonia, en un lugar de diferenciación y contraste histórico, cultural, ideológico e icónico. Complejos procesos mediante, la literatura religiosa judía se apoderó de la imagen del zigurat para construir su propio relato civilizatorio, nacionalista, exclusivo y en contraposición a la civilización babilónica. Así, el zigurat de Etemenanki fue depurado en función y concepto y pasó de ser un templo de la divinidad e imagen de lo celeste a una manifestación de rebeldía, pecado y confusión. En consecuencia, dio sentido a la confusión, a la dispersión, al enfrentamiento de los pueblos y, en última instancia, a la imposibilidad de una comunicación directa con lo divino. Éste es el relato que se desprende del Libro del Génesis, capítulo 11, versículos 1-9.

La difusión de esta lectura durante la expansión religiosa que tuvo lugar en el antiguo continente europeo desde el ocaso de la tardo-antigüedad provocó que lo que era una explicación teológica conquistara el espacio de la interacción social y empezaran a

¹ A pesar de centrar la tesis en el marco intelectual del continente europeo, la historia del mito de Babel en las culturas asiática, nativa americana, africana y aborígen ha sido estudiada por autores interesados en la disciplina de las religiones comparadas. A tal efecto véanse: Frazer, 1919; Krappe, 1930.

desarrollarse sus primeras visualizaciones. Las más remotas de las que hemos dado cuenta se sitúan en torno al siglo V n.e.

Así, la imagen e ideas asociadas a Babel se difundieron trans-territorialmente a lo largo de la Edad Media por el antiguo continente llegando a conformar lo que se define habitualmente como la primera edad de oro del mito. A lo largo de la siguiente era cultural, la Edad Moderna, Babel continuó estando presente en el imaginario colectivo, añadiendo acepciones y representándose de forma muy relevante hasta finales del siglo XVII, momento a partir del cual su presencia se debilita e inicia un camino de lenta transformación. La vida de Babel en la Edad Moderna es de una complejidad tal que hemos decidido que éste sea el marco principal de nuestra investigación. Sus lentas pero representativas transformaciones significan los primeros pasos para la construcción de una nueva acepción y materialización de Babel que no es sino la que en la actualidad se debate: Babel como concepto e imagen de la multiculturalidad, la comunicación y comprensión global.

1.3. Ejes de la investigación

A través del estudio de la evolución semántica y artística de Babel en el marco del pensamiento occidental, la presente investigación participa de dos ejes de análisis que pueden identificarse tanto de forma explícita como de subtexto a lo largo del cuerpo de la tesis.

Dado que analizamos Babel como mito histórico y no contemporáneo, el primer eje se centra en la cuestión liminar de lo vertical. De ella participan las ideas de ascensión, de progreso, de trascendencia, de superación, de poder y, especialmente, la cuestión de lo primigenio, el origen unitario y la posterior confusión y fragmentación cultural. En suma, este eje de orden conceptual se ocupa de analizar el proceso de concepción y argumentación del anhelo de trascendencia: de qué manera los individuos de las diferentes fases históricas a análisis definieron el sentido de su existencia, cómo actuaron y qué determinaciones tomaron para la consecución de tal anhelo. También qué sentimientos y reacciones provocó la fractura con el supuesto origen indiviso, qué necesidades explicativas surgieron y qué intentos de reconciliación o no reconciliación se propusieron.

El segundo eje de la investigación estudia el anhelo de trascendencia en relación con el pasado mítico a través de la evolución histórica, semántica, metafórica e icónica de la Torre de Babel o, en otras palabras, en qué momento y cómo se adoptó el concepto e imagen de Babel para reflexionar sobre estos problemas. Se estudia, pues, el proceso diacrónico de la Torre de

Babel con sus acepciones, representaciones y metáforas desde su primera contaminación con una arquitectura real, su consolidación como imagen que oscila entre la preservación de un modelo ontológico y la posibilidad de transgresión –la plural semanticidad y ambivalencia de los mitos procura que signifiquen aquello y su contrario- y las posteriores contaminaciones culturales, semánticas, literarias y artísticas hasta el momento en el que se inicia su desuso como tal en la plenitud de la modernidad.

Siendo ésta la definición primera, el carácter del objeto a estudio y los ejes de la investigación, es necesario explicar qué queremos proponer cuando incluimos el término metáfora.

Las metáforas de la Torre de Babel son prácticamente simultáneas a la formulación textual y la representación del mito. En la fase inicial de su proceso de consolidación –el intersticio entre los últimos siglos antes de nuestra era y los primeros de la nuestra- aparecen algunas de ellas. Así, el mundo alejandrino desarrolla como metáfora de Babel el concepto de Gigantomaquia, el cual a su vez pone en discusión cuestiones parejas al relato bíblico como, por ejemplo, los conflictos entre estratos sociales míticos y coetáneos –titanes y gigantes *vs* dioses y héroes, gobernadores tiránicos *vs* ciudadanos libres y/o *vs* esclavos- o la necesidad de un orden ontológico que garantice la buena práctica y convivencia comunitaria.

El mundo medieval establece, entre otros casos, un homólogo de la Torre de Babel en el concepto de escalera o montaña como símbolos de ascensión piadosa hacia lo divino. Esta metáfora, omnipresente en el imaginario medieval, se encuentra en la montaña del Purgatorio elaborada por Dante Alighieri para la *Divina Comedia*. Más allá de esta metáfora teológica, en el ámbito urbanístico se desarrolla el prototipo torre, espacio anexo al ayuntamiento o la iglesia –en este último caso el campanario-, que se convierte en el punto más elevado del burgo medieval, lugar de control y a la vez de alerta y protección.

En cuanto a la modernidad histórica, algunas de estas formas metafóricas persisten –especialmente la Gigantomaquia- y también se combinan con otras nuevas. Así ocurre al emerger conceptos e imágenes como la Tabla de Cebes o la Espiral de la Sabiduría. Al margen de esto y en tanto continúa siendo un mito de interés general, permeará en otros ámbitos culturales como por ejemplo la dramaturgia. Pasará, pues, de un circuito restringido en tanto que semántica y espacialmente teológico a otro más democrático en tanto que social y, en muchas ocasiones, laico.

1.4. Marco espacio-temporal de la investigación

Considerado ya el objeto a estudio pasamos a matizar las coordenadas geográficas y cronológicas de esta investigación y a señalar cómo se desplazan continuamente dada la amplitud histórica y capacidad comunicativa del mito.

Se considera, como se ha apuntado, que el inicio de la investigación se sitúa en el valle del Tigris y el Éufrates –lo que tradicionalmente se ha llamado oriente próximo- en época mesopotámica, pues se estudiará su producción literaria y arquitectónica mediante muestras que abarcan del segundo milenio a.n.e. al siglo VI a.n.e.

Seguidamente, el panorama de la investigación se desplaza al dominio geográfico del mediterráneo oriental en la cronología que corresponde a la época alejandrina. Este período histórico y geográfico junto con sus jurisdicciones tendrá un papel de gran relevancia en la configuración del mito, pues documenta el momento en el que se cohesionan el relato bíblico de Babel. También será el momento en el que su traducción a idiomas de diferente dominio cultural conlleve la construcción de sincretismos conceptuales. Una cuestión cuya responsabilidad recae en la multiculturalidad de la comunidad helenística y las fricciones entre cosmogonías de diferentes sistemas religiosos.

Del mundo alejandrino se pasará propiamente al territorio que conforma la actual Europa y, en el orden de lo cronológico, veremos tres momentos de relevancia. El primero es el mundo grecorromano, entendido éste como diferente del alejandrino. En este momento se consolidará el par tipológico Babel-Gigantomaquia. El segundo momento corresponde a la desambiguación entre lo pagano y lo judeocristiano durante la tardoantigüedad, momento fundamental para asistir a la configuración de fuentes escritas de tono exegético que procuren la cristianización y difusión histórica del capítulo bíblico de Babel. El tercer momento corresponde a los territorios y cronología que participan de la consolidación del cristianismo, es decir, la Europa medieval. Este tercer momento compartirá coordenadas geográficas con los siguientes marcos temporales de la tesis, los siglos XVI y XVII. Ahora bien, llegados a este punto, el marco espacial no se presentará como si de una corografía genérica se tratase, sino que se privilegiarán ciertas ciudades o naciones, pues corresponden a los casos de estudio y, en definitiva, a la metodología de la investigación.

Visto así, la cronología de esta investigación considera no sólo un desplazamiento temporal sino de espacio geográfico que imita una suerte de traslación civilizatoria del oriente próximo al continente europeo y que no es sino espejo de la construcción de la civilización occidental.

Ahora bien, Babel participará asimismo de la apreciación otros espacios. Nos referimos a los diversos intentos telemáticos y físicos de relacionar Babel con su ubicación y cultura original: los trans-históricos viajes de exploración –presentes ya en época medieval y con mayor desarrollo en época moderna- y a la evocación de las maravillas y monumentos del mundo antiguo.

1.5. Relevancia, razones y factibilidad de la investigación

Parte de la importancia de la investigación radica en que el estudio de un proceso de transformación de un significado simbólico en un mito e imagen puede y debe convertirse en una herramienta de análisis del comportamiento sociocultural histórico, pues los mitos no son sino manifestaciones perennes del inconsciente colectivo.

Por cuanto respecta a la Torre de Babel, su presencia primigenia y su relación con la etapa inicial de la humanidad hacen de su narrativa una forma de comprensión y explicación del mundo. Y, cuando Babel se emplea como explicación de la medida y conducta humanas, expresa una de las ideas a las que con mayor asiduidad y exigencia se acerca el ser humano: la forma tangible de la existencia y el desarrollo de una vida y cultura terrenal -tanto individual como colectiva-. Pensamos, pues, que la Torre de Babel es un mito cultural de referencia y que, por ello, puede desplazarse por textos e imágenes, metamorfosearse, moralizarse, reinterpretarse constantemente y participar de debates filosóficos, hermenéuticos o científicos, por ejemplo. Además, su uso va en paralelo a las diversas representaciones artísticas, las cuales llenan de contenido visual estas complejas ideas.

Mucho se ha estudiado y propuesto sobre la Torre de Babel y, sin embargo, su presencia en el debate actual y como sostenemos en una de nuestras hipótesis la inviabilidad de su modelo histórico vertical, hace que sea oportuno y relevante volver a cuestionarla y someterla a un análisis que atienda al preciso momento en el que cruza una era cultural y se transforma en lo que hoy entendemos. En definitiva, atender al momento en que abandona un tipo de experiencia, pues ésta llega a su fin, y se adentre en una nueva. Esta transformación se acusa de forma lenta aunque evidente en el siglo XVII y es algo más dramática en los siguientes. Estamos pensando en la optimista promesa de la modernidad histórica y su inacabamiento o imposible y, más cercana a nosotros, la también optimista promesa de la globalidad y sus manifiestos y dramáticos desencantos. Consideramos pues, que analizar el proceso de construcción de un mito contemplando cómo agota un ciclo histórico ha de ser relevante

para adquirir las herramientas y estrategias metodológicas necesarias para trabajar procesos de construcción y deconstrucción cultural como los ahora presentes.

Siendo este el tema latente de la investigación, se considera de necesidad cuestionarlo y debatirlo desde la perspectiva de la Historia intelectual y cultural, la producción artística y la Historia del arte y la arquitectura como ámbitos fundamentales de la condición humana pues, repetimos, éstos últimos dotan de sentido visual a las especulaciones de carácter cultural-filosófico. Por otro lado, el alcance cronológico y geográfico de la investigación significa un trabajo de intensidad y abstracción. Su radio de alcance hace que la investigación aporte lo que consideramos sería la primera parte –la histórica- que podría cerrarse con una segunda parte –la historia contemporánea de Babel, del siglo XVIII a nuestra actualidad- y, con ello, obtener un estudio de ese objeto cultural que sea integral y completo.

Consideramos, también, que se trata de una tesis crítica cuya argumentación y metodología no sólo tiene sentido para que se demuestren las hipótesis consideradas sino, en un sentido más amplio, para repensar la disciplina de la Historia del arte y su relación con la Historia intelectual y los Estudios visuales. También los objetos, temas y líneas que actualmente éstas investigan. En este sentido, la elección de un tema mítico-histórico en lugar de un movimiento cultural, artista o fenómeno sincrónico, podría haber ido en detrimento de la investigación pensando que, planteada así, la tesis carece de debate o interés en la actualidad. Sin embargo, la combinación de un tema histórico con el desarrollo cronológico de largo alcance se ha concebido de una forma que consideramos tiene cierto interés y, quizás, innovación. Cada tema o nudo histórico, que en ocasiones es una etapa cultural o siglo – mundo mesopotámico, hebreo, alejandrino y clásico, la Edad Media y los siglos XVI y XVII- es, en realidad, un nudo de nudos. Con ello se pretende que cada uno sirva de hipervínculo conceptual hacia otro u otros sin importar un orden cronológico: del pasado al presente, del presente al pasado. Es decir, nuestra investigación alrededor de Babel se ha planteado, no como narración unívoca, sino como infinitas posibilidades de torres dentro de «La Torre».

En cuanto a las razones académicas de carácter personal, la voluntad de llevar a cabo una especialización en Historia y teoría de la representación arquitectónica es la que ha guiado la elección de esta metáfora arquitectónica y su estudio en el plano de una investigación doctoral.

Debe reconocerse que hemos partido de un trabajo de investigación previo que tomó la forma de trabajo final de máster y que tenía por título *Arquitectura mítica. El cas d'estudi de la Torre de Babel*. El objeto de estudio era el mismo y la cronología en parte coincidente, pues se

estudió el precedente mesopotámico y de ahí se pasó a una cartografía de las representaciones en época medieval y moderna. No son coincidentes el empleo de diferentes metodologías, la investigación exhaustiva de las fuentes o la elección de casos de estudio integrales. Tampoco entonces se reconocieron en profundidad los fenómenos que propiciaron cambios en los órdenes de lo conceptual y visual, pero sí se pudo intuir dónde debíamos buscarlos, cómo tratarlos y qué posibles consecuencias tenían, de modo que ahora han podido formar parte fundamental de esta investigación.

La naturaleza transversal en términos geográficos, cronológicos y simbólicos de la investigación ha requerido de ciertas capacitaciones que se han resuelto de la siguiente manera. Por un lado, se ha partido de conocimientos lingüísticos que han permitido la consulta y comprensión de fuentes y bibliografía en lengua española, inglesa, italiana y francesa. Mediante procesos de traducción, hemos logrado la comprensión de las fuentes y bibliografía redactadas en latín y -fundamental- en alemán.

Como hemos avanzado ya, el gran espectro cronológico se ha resuelto gracias al uso de diferentes metodologías y una acotación o extensión determinada para cada parte. Así, para las cronologías en las que tenemos menor formación académica –véase civilizaciones antiguas o mundo alejandrino- se ha hecho un previo e intenso trabajo de investigación basado en la asimilación de aportaciones exógenas sin, por ello, perder de vista la actitud crítica y el desarrollo de un pensamiento propio. Es decir, han podido ser trabajadas en favor de la investigación. El núcleo central de la tesis, la Edad Moderna, se apoya considerablemente en la primera especialización de nuestra formación. Ahora bien, esta especialización en Edad Moderna es ambivalente o, mejor, intercambiable por otra fundamentada en estudios sobre la transformación de la visualidad. En este sentido, el carácter simbólico del objeto de estudio -una arquitectura mítica, como así referimos en la tesina de máster- ha podido llevarse a cabo por una inclinación persistente hacia este ámbito que trasciende cualquier tipo de formación en un movimiento artístico concreto.

Estimamos que la falta de formación en algunos aspectos –el filológico, el teológico o el arqueológico, por ejemplo- y los vacíos intelectuales han podido subsanarse parcialmente, no han comprometido los resultados y, junto con el conocimiento del que partimos y hemos adquirido, han convergido en un conocimiento científico inédito gracias a una metodología bien definida, una selección de casos de estudio representativos, el acceso a bibliografía especializada, la frecuentación de centros de investigación internacionales y a un compromiso académico-personal que nos ha obligado ejercitar una capacidad de asimilación múltiple, una

(des)ordenación visual y conceptual, una actitud crítica y un esfuerzo y voluntad de superación constante.

2. Bases metodológicas de la investigación

2.1. Definición de la metodología

Siendo la naturaleza de la investigación de tipo analítico-explicativo y teniendo como objetivo un reconocimiento histórico del problema mediante la profundización en cada uno de sus períodos más significativos, hemos optado por realizar una presentación diacrónica y, a su vez, sustentada sobre casos de estudio que nos permitan demostrar nuestras hipótesis, visualizar las continuidades, innovaciones o fracturas formales y semánticas en la representación de la torre así como las variables en los textos vinculados a ella.

Para que esto sea factible, la tesis participa de dos diferentes procesos metodológicos que conllevan diferentes tipos de acercamiento y de ejecución de los temas. Por ejemplo, el problema inicial que supone la arqueología del mundo mesopotámico quedará presentado bajo la forma de estado de la cuestión. Tras ello, las consiguientes hipótesis y los objetivos. Inmediatamente después se dará paso a las diferentes partes que significan nuestra aportación al tema.

El primero de los procesos aborda las fuentes literarias mesopotámicas que sirvieron a la configuración del Génesis; la composición del Génesis; su traducción en el *milieu* alejandrino; los inicios de la tradición exegética; su recepción en la ya definida mentalidad cristiana y su visualización en la Edad Media. Esta primera parte contempla dos cuestiones de orden diferente y de forma separada –los textos y las imágenes- y se presentarán, respectivamente, como narraciones ininterrumpidas. Es decir, desarrollaremos una perspectiva histórica e ideológica sobre las fuentes y, al haberlas completado, desarrollaremos nuestra narración sobre las evidencias artísticas. Estas evidencias se presentarán en forma de catálogo de obras, es decir, mediante una enumeración de las imágenes sin entrar en particulares.

Lo anterior habrá de permitirnos llegar al núcleo, propiamente dicho, de la tesis: los siglos XVI y XVII, los cuales se estudian monográficamente mediante el modelo de caso de estudio. Antes de analizarlos elaboraremos un marco teórico para cada siglo o, como lo hemos llamado, «La cuestión del Renacimiento. Planteamiento del problema» y «La cuestión barroca. Planteamiento del problema».

Respondiendo a los síntomas de la época, la selección de dichos casos de estudio se desplaza por diferentes zonas geográficas que representan *insights* en aquello que hemos querido estudiar en torno a Babel: su participación en la definición cultural nacional. Esto nos permitirá obtener una cartografía de la percepción del mito en el continente europeo durante la Edad Moderna. Por ejemplo, en el caso del siglo XVI, estos casos de estudio presentados no como obras autónomas sino como conceptos y problemas son: La Ramera de Babilonia de Alberto Durero, la Torre de Babel de Hans Holbein, la Camera dei giganti del Palazzo Te de Mantua, las iconografías de la destrucción de la torre de Cornelisz Anthonisz. y Maarten van Heemskerck y las torres de Babel del pseudo-Patinir, de Pieter Brueghel el Viejo y de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. A cada uno de ellos corresponderá un estado de la cuestión particular que, en el caso de las imágenes más representativas -Pieter Bruegel el Viejo y Athanasius Kircher-, tendrán una mayor presencia.

Vistos en su globalidad, son casos de estudio representativos en tanto nos permitirán argumentar el proceso histórico del mito y serán, a su vez, demostración de las hipótesis planteadas. Al margen de esto, podemos señalar que la secuencia de casos de estudio que hemos llevado a cabo significa un análisis completo de todos los espacios de representación y difusión de los que Babel ha participado en nuestro arco cronológico: arquitectura, iluminación de manuscrito, pintura mural, mosaico, pintura de caballete, grabado y representación teatral.

Dado lo anterior, podemos considerar que la investigación se basa en un método genealógico -en cuanto a su disposición cronológica- y rizomático -en cuanto al tratamiento que se da a lo conceptual-. Utilizamos tal metodología genealógica o cronológica para ordenar un discurso que, en la naturaleza de su problema, no pretende hablar de una cuestión objetiva, estanca ni de orden histórico, sino de una cuestión conceptual orgánica: la transformación visual y semántica de la Torre de Babel como herramienta identitaria.

Por ello, la metodología se escinde o aplica en dos velocidades diferentes. Una primera velocidad diacrónica, más pausada y de desplazamiento gradual, que permite a la investigación estar situada en un discurso general sobre la imagen y significado de Babel. Esta velocidad es la que recorre la genealogía cronológica que se expone en el índice. Y una segunda velocidad sincrónica, más ágil e incisiva, que es la que entra en el interior de los casos de estudio, que analiza de forma pormenorizada sus detalles, que está en lo local y lo concreto. Esta velocidad supone una especie de falla cronológica, una incisión en el discurso general que abre de forma muy precisa otras dimensiones temporales y físicas.

Por ello, la naturaleza rizomática de la tesis no debe buscarse en el índice sino en el método, que interrelaciona y superpone la información que se extrae de estas dos velocidades.

2.2. Fuentes documentales primarias y secundarias

Hemos considerado fuentes primarias todas aquellas que, para nuestros límites geográficos, temporales y conceptuales, se refieren explícitamente al mito de Babel. Estas fuentes primarias han sido esenciales para realizar los estados de la cuestión que han dado paso a las hipótesis que presentamos; es decir, han supuesto la base del conocimiento sobre el tema. Las fuentes secundarias que tratan Babel de forma tangencial y/o que forman parte de otros discursos o intenciones, han tenido otro valor en el desarrollo de la tesis. De todas las posibilidades, se han escogido aquellas que han servido a la identificación de nuevos problemas o enfoques sobre el tema; es decir, han supuesto el resorte que ha activado el espíritu de la investigación.

La localización de las fuentes documentales primarias y secundarias fue una actividad que empezó a llevarse a cabo durante la realización del trabajo final de máster. Ya entonces se elaboró un estado de la cuestión que ha servido sustancialmente a la presente tesis. En aquel período se consultaron los fondos de las bibliotecas del entorno inmediato de la investigadora: Museo Arqueológico de Catalunya -para resolver el apartado arqueológico-, Museo Nacional de Arte, las bibliotecas de Historia del arte, de Filosofía y de Letras de la Universidad de Barcelona y de la facultad de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Catalunya.

Estas fuentes han sido convenientemente ampliadas en función de la visión panorámica que ahora se propone. Por ejemplo, mediante la consulta al fondo bibliográfico del IPOA - Institut del Pròxim Orient Antic- de la Universidad de Barcelona, el Seminario de Teología de la misma ciudad, así como mediante diversos desplazamientos de investigación llevados a cabo durante los últimos años.

En París visitamos la Bibliothèque nationale de France, el Centre d'Études et Documentation del Musée du Louvre, el archivo del Centre Georges Pompidou, la Bibliothèque Kandinsky del mismo centro y, finalmente, la biblioteca de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Todos fueron esenciales para investigar exposiciones cuyo tema principal era la arquitectura imaginaria, acceder a bibliografía especializada y, finalmente, para visualizar una edición original de *Turris Babel* de Athanasius Kircher, nuestro último caso de estudio.

A la breve residencia de investigación en París siguió un desplazamiento a Viena, donde se pudo llevar a cabo una lectura panorámica de la producción artística de Pieter Bruegel en ocasión de la exposición monográfica que el Kunsthistorisches Museum le dedicó en 2018.

En cualquier caso, el desplazamiento fundamental para la compleción de esta tesis fue nuestra residencia de tres meses en el centro de investigación extranjero The Warburg Institute de Londres durante la primavera-verano de 2021. Allí se pudo consultar nueva bibliografía de primer orden, también imágenes altamente representativas y que han sido incluidas en la tesis y, finalmente, se consiguió tejer nuevas relaciones visual-conceptuales entre Babel y otros estímulos culturales tal y como corresponde al espíritu del lugar.

Los datos acumulados a lo largo de todo este tiempo han sido recogidos de forma individual para cada publicación partiendo de un modelo o plantilla común que tiene los siguientes apartados: localización de la obra, tema, estructura general, estado de la cuestión, base teórica, base metodológica, base técnica e instrumental, justificación, hipótesis, objetivos, conclusiones y referencias bibliográficas. Los documentos generados se han conservado en una clasificación de orden cronológico en carpetas que corresponden a cada subtema de la investigación, facilitando así la realización de los estados de la cuestión o la rápida localización de publicaciones concretas y generando una suerte de base de datos bibliográficos sobre la Torre de Babel.

2.3. Fuentes visuales primarias y secundarias

Se han considerado fuentes primarias todas aquellas imágenes que describen la Torre de Babel y fuentes secundarias aquellas imágenes que, sin ser explícitamente representaciones de Babel ni sus metáforas, rememoran visualmente alguno de sus aspectos. En este sentido, las fuentes visuales secundarias han tenido un papel mucho menor que las primarias. A su vez, las primarias se han subdividido de una manera similar a las fuentes documentales. Están aquellas imágenes de la Torre de Babel que sustentan el discurso en ciertos contextos cronológicos, pero no aportan innovaciones y las que, por el contrario, contienen nuevas alusiones, citas, morfologías y, por lo tanto, se han convertido en las esenciales para configurar nuestro discurso.

El acceso a todas ellas ha sido facilitado por la virtualidad de los repositorios de las colecciones de grandes centros de investigación y museos. Y, desde luego, una parte importante se ha podido consultar en la colección fotográfica de The Warburg Institute.

Las imágenes se han recogido en una base de datos informática -FileMaker Pro- que también parte de una matriz o plantilla común con los siguientes apartados: número de identificación de la obra, *keywords*, autor, título, cronología, técnica, medidas, lugar de procedencia, localización actual, otros autores o nombres documentados, estado de conservación, descripción, observaciones, etc. El nivel de precisión en los apartados ha permitido realizar búsquedas cruzadas y, así, fomentar las posibilidades rizomáticas del objeto de estudio.

3. Marco teórico

Consideramos que el marco teórico de la presente investigación debe ser dividido en tres tipos: el marco general o disciplinario, es decir aquellas estructuras teóricas o ciencias de las que depende la investigación; el marco referencial, fundamento o tipo de trabajo sobre el que se sustenta la investigación; y el marco conceptual, que se refiere a aquellos conceptos que son nucleares en la investigación.

3.1. Marco disciplinario

El marco disciplinario sobre el que se fundamenta esta investigación se extiende sobre aquel o aquellos campos teóricos que tratan los procesos de construcción, representación y fortuna histórica de la imagen, en particular Babel y, no menos importante, su dotación de significado. A este efecto, las disciplinas o estudios dentro de los que podría inscribirse o participar la tesis son múltiples: los Estudios intelectuales y culturales, los Estudios de historia comparada, Estudios de fuentes documentales, la Historia del arte o Estudios visuales, la Ciencia o Antropología de la imagen y/o la Hermenéutica. En algún momento u otro y en un grado variable, la presente investigación participa de estos campos. Por ejemplo, de la Historia intelectual y cultural puesto que el objeto a estudio es compartido en el espacio genérico que representa la sociedad, su alcance permite identificar variables en el proceso de intelectualización o culturización de dicha sociedad y el planteamiento de la tesis supone un estudio crítico de algunas de las ideas que surgen del mito. Por otro lado, la investigación también pretende comparar el desarrollo intelectual en torno a Babel con su desarrollo verbal –literario- y no verbal –visual-. Dentro de este tipo de estudios hemos considerado referentes a autores como el pionero Jacob Burckhardt,² seguido por Johan

² Burckhardt, 1992.

Huizinga,³ William J. Bouwsma⁴ y Michel de Certeau.⁵ También a Carlo Ginzburg por su planteamiento micro-histórico, especialmente útil por lo que a la escritura de los casos de estudio se refiere.⁶ Estos estudiosos no han de ser vistos como agentes que plantean perspectivas aisladas, sino que han conformado o participado de escuelas de pensamiento como la *Begriffsgeschichte* alemana, la *Histoire intellectuelle* o *longue durée* francesa o la anglosajona *History of political thought*.

La investigación también participa de la Historia comparada pues, siendo un gran marco histórico el eje sobre el que desarrollamos la tesis, podemos examinar las concepciones que, en torno a Babel, han planteado los diferentes momentos históricos y/o civilizaciones y, así, hemos podido argumentar cuestiones que van más allá de los particulares contextos, tal y como demostrarán las conclusiones.

La Historia del arte puesto que es la disciplina que de forma más clara define la investigación: el estudio histórico de una representación de connotación artística. Dado el carácter de la investigación, dentro del campo de la Historia del arte han sido fundamentales las aportaciones de Juan Antonio Ramírez en torno a la representación arquitectónica pero, también, aquellas alrededor de los problemas sobre la continuidad y discontinuidad de las prácticas artísticas y sus imágenes.⁷ Siguiendo un planteamiento parecido, reconocemos que han sido fundamentales tanto el trabajo de Mieke Bal⁸ como el de George Didi-Huberman.⁹

En relación de vecindad con la Historia del arte se encuentra la Antropología de la imagen, pues reconoce aquellas condiciones humanas que favorecen una determinada vida a las imágenes. Dentro de ella, nos hemos apoyado en las aportaciones de Hans Belting.¹⁰

Finalmente la Hermenéutica, con ejemplos fundamentales como el de Paul Ricœur,¹¹ pues no solamente ha sido esencial para el estudio e interpretación de las fuentes escritas sino que lo hemos incorporado como método de lectura del fenómeno visual y de elaboración de nuestro texto.

³ Huizinga, 2021.

⁴ Bouwsma, 2001.

⁵ Certeau, 2006; Certeau, 2010.

⁶ Ginzburg, 2016.

⁷ Ramírez, 1983a; Ramírez, 1983b; Ramírez, 2015.

⁸ Bal, 2009.

⁹ Didi-Huberman, 2010.

¹⁰ Belting, 2007.

¹¹ Ricœur, 2015.

3.2. Marco referencial

Por lo que al marco referencial respecta, podríamos sintetizarlo -que no presentarlo como algo sencillo- mediante la creación teórica del ya citado Aby Warburg. Quizás su aportación más reconocida -y sobre la que nosotros hemos fundamentado el presente trabajo- fuera la de ampliar e interconectar el discurso alrededor de la imagen. Es decir, el acto de concebir las imágenes -aquí producciones artísticas u obras de arte- como entes dialécticos que condensan información más allá de la que puedan determinar una lectura formal, estética, estilística o historiográfica sobre las mismas. Reconocer que existen otros aspectos o información *más allá*, significa otorgar una potencialidad intrínseca a la imagen que nos permite considerarla como una suerte de artefacto explicativo de algo tan genérico como la cultura. La cuestión fundamental es, pues, considerar la imagen desde su interconexión con las manifestaciones culturales que la rodean, sean estas de carácter religioso, político, científico u otro. Así, Warburg nos enseñó que, partiendo de la imagen y adentrándonos en su interior no visible, existe un espacio o subtexto en el que ésta se encuentra con el resto de las expresiones humanas que participan de su mismo estímulo o detonante. Es en este esfuerzo por relacionar la imagen con el ámbito de la idea, la palabra asignada a ella y su escritura -literatura y transmisión escrita-, su relación con la dirección que toma dicha idea -religión, ciencia, filosofía- y su puesta en práctica -acción política y cultural-,¹² donde reside una comprensión integral de la misma y donde la imagen sirve como verdadero documento explicativo. Más aún, donde la imagen puede servir como documento de comprensión para otra imagen y así *ad infinitum*.

Hay tres cuestiones fundamentales y diferentes aquí. La primera es la advertencia de la fragmentariedad de las imágenes. La segunda y consecuente, es la necesidad de amplificar las relaciones de ésta para su comprensión integral. La tercera e igualmente consecuente, la idea de un subtexto no visible que en ningún momento garantiza que las relaciones de la imagen sean unívocas o unidireccionales. En otras palabras, se trata de *abrir túneles laberínticos* - relacionar pero no de forma unívoca ni unidireccional- *a través de la «masa sólida» de la cultura*,¹³ anticipando otra idea filosófica de gran repercusión y valor en el método de esta tesis, la de

¹² En este sentido, «imagen», «palabra», «orientación» y «acción» son las cuatro premisas fundamentales sobre las que se ordena la biblioteca Warburg en su actual sede en Londres. Cada una de las cuatro materias o conceptos -allí designados como «Image», «Word», «Orientation» y «Action»- y sus respectivos volúmenes ocupan un piso diferente de la biblioteca.

¹³ El fragmento que citamos no es de Aby Warburg sino de Dimitra Konstantopoulou, que así define la arquitectura relacional del Atlas Mnemosyne: «Su operación consiste en abrir túneles laberínticos a través de la «masa sólida» de la cultura, permaneciendo la mayor parte de su cuerpo inexplorado -o inexplorable; en términos menos metafóricos, se intenta -a partir de un firmamento de fragmentos que han llegado, de una manera u otra, hasta nosotros- trazar hilos conectores entre ellos y conductores hacia su fuente originaria.» (Konstantopoulou, 2018: 10).

rizoma.¹⁴ La idea de perforar túneles, de pensar de forma rizomática o, para Aby Warburg – también Walter Benjamin-, el principio de montaje dinámico como proceso de dotación de significados es fundamental. Así articuló el mapa del Atlas Mnemosyne¹⁵ y así se opuso a una concepción de la imagen –u obra de arte- que vive en un equilibrio estático. La cuestión que aquí subyace es, como decíamos, dejar de comprender las imágenes artísticas únicamente según su código, lenguaje y forma en favor de someterla a un ejercicio de (des)equilibrio interdisciplinario. Esto es lo que, en cierta medida, hemos intentado realizar en nuestra investigación, pues la historia conceptual y visual de la Torre de Babel no se presenta como una investigación iconográfica en la que se evalúan los aspectos formales de la imagen –con sus permanencias y cambios- o su significado, sino como un relato que, partiendo de ella, explica las transformaciones de orden conceptual, de orden epistemológico y de orden político-cultural.

Es difícil citar una obra que exprese las teorías que aquí han de interesarnos, pues sabemos que Warburg no fue proclive a la escritura. Pero son dos los elementos que sí permiten entrever su método y la deuda del nuestro: el Atlas Mnemosyne, su biblioteca y, dentro de ambos, sus temas, su clasificación y sus criterios relacionales. El sumatorio de estos dos elementos y su lectura como una unidad es la que ha permitido definir las líneas de interés de Aby Warburg que aquí empleamos. Ahora bien, si hubiéramos de definir el marco referencial aquí empleado, deberíamos citar el término de *Kulturwissenschaft*, superficialmente definido y traducido como ciencia de la cultura. Y decimos superficialmente pues el propio pensamiento de Warburg se opone a la idea de definición concreta y unívoca, por lo que más bien deberíamos considerar la *Kulturwissenschaft* no tanto como una ciencia, sino como un rito de paso a un nuevo sistema de comprensión abierto. Reproducimos un fragmento que, aunque ampliamente repetido, es igualmente válido para dar sentido a esta nueva forma de hacer Historia del arte:

La época en la que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas –en palabras de Jean Paul- «florecían injertadas en un mismo tronco» refleja una realidad atemporal; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico.¹⁶

¹⁴ Deleuze, Guattari, 2020.

¹⁵ Warburg, 2010.

¹⁶ Warburg, 2005: 447.

De lo anterior se extraen diversas cuestiones de interés. La primera es la advertencia de una voluntad de fractura con un tipo de lectura, aproximación o forma de hacer Historia del arte. La segunda es la elaboración de una alternativa, la *Kulturwissenschaft*, que reconoce, en este sucinto fragmento, una conexión o relación entre la lógica y la magia –es decir, la ciencia y el mito; la idea y su imagen-. Estamos, pues, ante un ejemplo del ejercicio de reconocimiento interdisciplinar. Esta relación entre lógica y magia o ciencia y mito refleja una realidad atemporal o, de otra manera, el hecho de que provienen de un tallo común que es la entificación: el acto de que dos cosas distintas reflejen una misma cosa. Finalmente, cuando Warburg se refiere a polaridad –o bipolaridad- se está refiriendo a uno de los principios estructurales de todo su pensamiento: la oposición entre dos ideas. Por ejemplo, lo apolíneo *vs* lo dionisiaco o lo antiguo *vs* lo medieval, como si se tratara de una síntesis de conceptos opuestos los cuales no pretende enfrentar, sino reconciliar estudiando su transición –en el caso de lo antiguo *vs* lo medieval- o su relación de interdependencia –en el caso de lógica *vs* magia, de ciencia *vs* mito-.

Al margen de esta ruptura simbólica de los límites disciplinarios de la Historia del arte, nos interesan algunos otros conceptos que igualmente subyacen en su pensamiento y especialmente su Atlas. Nos referimos a los siguientes. Ley de la buena vecindad: conexión entre elementos por interacción o reciprocidad. Parataxis: montaje de imágenes según un principio de correspondencia. Antitaxis: montaje de imágenes según un principio de oposición. Núcleo antiguo: imágenes que son recordatorio de fórmulas antiguas y que ahora reaparecen recontextualizadas marcando el devenir de su mapa. Núcleo temático: elección del concepto o tema que sirve a la exposición, en el Atlas la principal de las imágenes o la que significó el punto de partida. Por último, amplitud diacrónica: imágenes distanciadas significativamente pero que se relacionan entre sí mediante un núcleo.

En diversas ocasiones a lo largo de los años que nos ha ocupado esta investigación hemos empleado algunos de estos principios; de entre ellos, unos serán visibles a través del texto y otros no. Por ejemplo, en la etapa inicial de la investigación empleamos el principio de parataxis en una suerte de láminas que habían de formular nuestro Atlas Babel (figs. 1, 2) y que sirvieron para plantear nuestra *presentación científico-cultural de esta polaridad*. Es decir, tomamos una serie de imágenes de Babel distribuidas, eso sí, en una línea cronológica, y planteamos no un enfrentamiento entre ellas –una diferenciación iconográfica- sino una reconciliación mediante el estudio de su transición. Por otro lado, si hubiéramos de definir lo que para nosotros es el núcleo temático warburgiano –aquel que recoge el argumento de esta tesis- y, en base a él, hubiéramos de construir nuestro primer panel, la imagen

protagonista y punto de partida habría sido la Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo. Esto no es una afirmación hipotética, pues la torre de Bruegel fue el primer caso que estudiamos en profundidad y desde él investigamos las torres cronológicamente anteriores y posteriores.

3.3. Marco conceptual

El marco conceptual considera como el primero y principal de sus términos el de mito –así lo expresa el título de la tesis- tal y como lo formuló Hans Blumenberg. *Trabajo sobre el mito*¹⁷ es un tratado en el que Blumenberg desarrolla no sólo la más íntegra explicación de lo que entendemos por mito, sino toda una serie de subtemas de no menor interés: su principio de circularidad, una confrontación entre teoría *vs* mito y mito *vs* dogma, la forma en la que éste opera, las diferencias entre mito fundamental y mito artístico, su relación con la fuente documental, tipos de recepción o su capacidad de autorreplicación, por poner unos pocos ejemplos.

La explicación de Blumenberg parte de un reconocimiento de las necesidades previas a la aparición del mito. Éstas serían el anhelo de experiencia del mundo y la fuerza o necesidad de aprender. Ambas se convierten en motor de creación de preguntas, dotaciones de significado y establecimiento de relaciones. Estas últimas configuran un sistema de estructuras referenciales y de ensamblaje que es empleado por el ser humano para establecer valores entre el individuo y el mundo y, así, colmar la experiencia vital de contenidos con funciones de sentido, es decir, explicativos.

Para Blumenberg la explicación esencial a la aparición de mitos radica en el hecho de que el ser humano primigenio –o ser pre-humano- necesitaba figurarse un estadio inicial -ir al origen- que cumpliera con las exigencias de su estado natural debido a que no tenía a su alcance la comprensión de las condiciones determinantes de su existencia.¹⁸ En cualquier caso, este proceso de creación primero sólo ocurrió tras la exposición a ciertos riesgos activados por la apertura de nuevos horizontes que, a su vez, desencadenaron miedos. Estos últimos permitieron el desarrollo y adquisición de capacidades como la prevención, el adelantamiento y la proyección. Todo lo anterior es un primer sobreesfuerzo que para la creación del mito supone un paso intermedio, pues existe intencionalidad de la conciencia pero no objeto. Para lo segundo se necesita la aportación del concepto, es decir, la angustia,

¹⁷ Blumenberg, 2003.

¹⁸ Blumenberg, 2003: 11.

el miedo y el riesgo han de ser racionalizados. Tras la dotación de este sentido aparecen, ahora sí, las herramientas explicativas y de legibilidad: texto, imagen, mito. El fragmento en el que se incluyen estas consideraciones es ciertamente extenso, mas su valor nos inclina a reproducirlo aquí:

Sea cual sea la esencia del ser pre-humano, empujado por un cambio forzado o casual de su espacio vital a percibir las ventajas sensoriales de la bípeda marcha erecta y a estabilizarla – pese a todas las desventajas internas que esto supone para las funciones orgánicas-, el caso es que, en definitiva, abandonó la protección de una forma de vida oculta y adaptada para exponerse a los riesgos de ese horizonte de percepción que se le abría como inherente a su perceptibilidad. No se trataba aún de un impulso de curiosidad, ni de un incremento de placer por la ampliación de horizontes, ni de la sublime sensación de los logros proporcionados por la verticalidad, sino, simplemente, de la mera utilización de una posibilidad de supervivencia mediante la desviación de la presión de la selección natural, que habría empujado a un camino de especialización irreversible. Lo que estaba en juego era un salto de situación, que trocó aquel no hollado horizonte lejano en una esperanza duradera de dar alcance a lo hasta entonces ignoto. Lo que vinculó esa transición de una selva en declive hacia la sabana con el asentamiento en cavernas fue la superación simultánea de una serie de nuevas exigencias planteadas por la adquisición del alimento fuera de los anteriores lugares de residencia –con sus antiguas ventajas para una reproducción libre de estorbos- y por la cría de una prole sometida a un largo aprendizaje, que vive ahora en cubículos ligeramente protegidos. La superación de esta pérdida de la antigua protección de la selva va encerrada en la formulación que caracteriza a esos seres como «cazadores y madres». Lo que aquí llamamos absolutismo de la realidad es un compendio de las correspondencias originadas con ese salto en la situación, no concebible sin un sobreesfuerzo que es consecuencia de una abrupta inadaptación. Ese rendimiento extra incluye la capacidad de prevención, de adelantamiento a lo aun no ocurrido, el enfoque hacia lo que está ausente tras el horizonte. Todo ello converge en la aportación del concepto.¹⁹

La cuestión esencial aquí es que para el nacimiento de un mito como Babel es necesario que ante un fenómeno no comprendido –diversidad lingüística y cultural-, la necesidad de calmar el miedo provocado por esta incompreensión desencadene en una serie de estrategias que cristalicen en la creación de un concepto racional que permita explicarlo. La otra cuestión esencial es que el mito participa de un proceso cíclico: ayuda a superar unos miedos pero

¹⁹ Blumenberg, 2003: 12.

aparecen otros que necesitan resolverse o, también, sucede que se olvida algo.²⁰ La aparición cíclica de los mitos la explica Blumenberg así:

Los mitos son historias que presentan un alto grado de constancia en su núcleo narrativo y, asimismo, unos acusados márgenes de capacidad de variación. Estas dos propiedades hacen de los mitos algo apto para la tradición: de su constancia resulta el aliciente de reconocerlos, una y otra vez, incluso bajo una forma de representación plástica o ritual, de su variabilidad el estímulo a probar a presentarlos por cuenta propia, sirviéndonos de otros medios.²¹

Este fragmento sintetiza la viabilidad de escoger Babel como objeto de estudio y plantearlo de forma transversal: Babel parte de un potente núcleo narrativo pero, en tanto que especulativo, es susceptible y permeable a nuevas conceptualizaciones siempre que éstas surjan de una necesidad. La selección de casos de estudio se ha encaminado en esta dirección: hemos escogido aquellas obras que son demostración de una necesidad o, en palabras de Blumenberg, que conllevan un *salto en la situación*. El primero de todos los casos, Alberto Durero y las xilografías de su *Apocalipsis cum figuris* darán cuenta de ello: movimientos mesiánicos, fenómenos naturales aún no explicables, enfermedades y plagas de larga duración, el sentimiento primario de necesitar una reforma espiritual, el miedo a la invasión turca.

Trabajo sobre el mito es igualmente útil para abordar el concepto de metáfora, otro de los esenciales en nuestro trabajo y siempre pensado como metáfora del mito. Así, para nosotros la metáfora tiene el valor de ser no sólo una traducción y/o sustitución del mito, sino también un campo que ilumina el trabajo realizado por el propio mito. Es decir, existe un material mítico del que se dispone, pero se produce una interacción o recepción en un mundo de orden diferente –véase la llegada de Babel como texto hebreo en el mundo grecorromano– y, por lo tanto, se aplica sobre este un distanciamiento estético.

De la unión entre mito y metáfora mítica subyace el concepto de sincretismo. Este sincretismo, religioso y cultural, fue estudiado y definido hace unas décadas por Mircea Eliade. Eliade había planteado la unión del mundo terrenal con el divino en el contexto de la Grecia clásica gracias a la siguiente fórmula: la experiencia dionisiaca y su objetivo de la inmortalidad del alma. No nos interesará esto, sino cómo el autor desarrolla esta teoría en el mundo clásico para así llegar a la creación del judaísmo y del cristianismo y ratificar la

²⁰ Blumenberg, 2003: 17.

²¹ Blumenberg, 2003: 41.

importancia que en éstas tuvo el sincretismo como fórmula y método de creación de toda experiencia religiosa.²² En definitiva, Eliade propuso que fueron los teólogos de las diferentes religiones de salvación -judaísmo, cristianismo- los que adoptaron ideas y fórmulas mucho anteriores de cuyo valor y éxito tenían constancia. Nosotros pondremos esta cuestión en valor al analizar los préstamos mesopotámicos en la configuración hebrea del mito de Babel. En esta misma línea conceptual sobre la idea de religión, sus vías de creación y el concepto de sincretismo, se sitúa el trabajo de Hans Jonas, igualmente importante a lo largo de nuestra investigación.²³ También nos hemos apoyado en los mismos conceptos según han sido trabajados por Ioan Couliano.²⁴ Este último autor nos sirve, igualmente, para presentar qué queremos decir con representación en relación con el mito de Babel. En *Más allá de este mundo*, Couliano parte de la consideración de que el mundo mental no puede existir sin transferir ciertas ideas e imágenes al mundo físico y real.²⁵ Fijándose en la relación entre la estratificación de la existencia terrenal y trascendente en contexto medieval -es decir, Infierno, Purgatorio, Cielo- y la febril construcción de catedrales, Couliano considera que una es fruto de la otra. Es decir, que existe un estrecho nexo entre concepción espiritual y arquitectónica. Posiblemente, una de las conclusiones más importantes sea la existencia de la posibilidad que un conjunto de reglas y normas sencillo sea aplicable a las diferentes culturas, generando, a su vez, resultados similares durante un tiempo que Couliano considera virtualmente infinito. Finalmente, otra propuesta de aplicabilidad más precisa: la relación existente entre la complejidad conceptual de una religión y su consecuencia en el crecimiento -también en complejidad- de sus estructuras y visualizaciones. Nuevamente podemos decir que estas cuestiones quedarán recogidas en nuestro trabajo en lo que hemos llamado «Parte 2. Fuentes documentales de Mesopotamia a la Edad Media» y «Parte 3. Proceso de representación de la Torre de Babel de la Edad Media al siglo XV».

Al margen de los marcos teóricos aquí referenciados, diversos apartados de la investigación se apoyarán de sendos marcos teóricos específicos, tal y como hemos anunciado y como puede desprenderse del hecho que dediquemos un espacio a plantear qué problemas, de orden teórico y conceptual, conlleva el estudio monográfico de los siglos XVI y XVII.

²² Eliade, 1999: 326.

²³ Jonas, 2000.

²⁴ Couliano, 1993.

²⁵ Couliano, 1993: 29.

4. Estado de la cuestión básico

La presente sección muestra las líneas fundamentales del estado de la cuestión de los estudios que, desde una perspectiva u otra, han planteado la Torre de Babel como ente explicativo. El estado de la cuestión plenamente desarrollado ha sido fundamental en el planteamiento de las hipótesis y en el consecuente desarrollo de la tesis. Por ello, la investigación de cada uno de los temas o casos de estudio analizados implementa y expone el estado de la cuestión que les es propio.

Exponemos, en primer lugar, las líneas básicas de los estudios sobre el significado e interpretación del mito, es decir, aquellos que pretenden una explicación de orden conceptual del mito sin hacer referencia a su traducción visual. Dentro de este apartado veremos dos cuestiones: estudios sobre el sustrato teológico del mito de la Torre de Babel y estudios que han planteado Babel desde una perspectiva lingüística. Después de este estado de la cuestión, se plantea uno de orden arqueológico, es decir, aquellos estudios que han trabajado el mito desde su relación con la historia mesopotámica. El siguiente estado de la cuestión recoge lo que se ha dicho en torno a la presencia de la Torre de Babel en el arte. Derivado de este último y como estado de la cuestión final, expondremos aquel que explica las exposiciones museográficas que han trabajado en torno al mito de Babel y la ciudad de Babilonia de forma monográfica.

4.1. Estudios sobre el significado e interpretación del mito de la Torre de Babel.

4.1.a. Estudios teológicos

El estudio del mito de Babel desde una perspectiva teológica es habitual y abundante. En primer lugar, forma parte de las grandes publicaciones que han tratado la composición, cronología y significado de los textos religiosos, tanto los bíblicos como otros no canónicos. Hacer un estado de la cuestión sobre los mismos es una tarea que trasciende a la investigación y se aleja de su objetivo, por lo que es necesario dirigirse a aquellos que tratan el tema de Babel desde esta perspectiva pero de forma monográfica.

La publicación esencial y aún vigente -no tanto porque haya resultado conclusiva para el estudio de Babel sino por su amplitud cronológica y recorrido transversal- es la de Arno

Borst.²⁶ Este estudio fundamental del mito se ocupa de esclarecer los fundamentos, tanto ideológicos como conceptuales, para la creación del mito desde los pueblos primitivos y las antiguas civilizaciones orientales, los sincretismos en época helenística, el nacimiento de los monoteísmos y, tras ello, la diferenciación en dos fases históricas. He aquí la cuestión importante que plantea: al período en el que la exégesis religiosa empieza a fomentar la difusión e interpretaciones de este capítulo bíblico lo llama una época de desmontaje o ampliación; al período que comprende las nuevas visiones o lecturas modernas lo llama época de reconstrucción de la torre. Se trata de una obra primordial puesto que establece una clara tripartición no sólo cronológica, sino también de orden conceptual. Ésta ha pervivido hasta la fecha y en ella se han basado numerosísimas aproximaciones posteriores que, por lo general, no rompen esta escisión de tres civilizaciones o cosmovisiones: la oriental mesopotámica hasta el judaísmo; la cristiana y su recorrido en la Edad Media y, finalmente, las visiones de Época Moderna y contemporánea. Se trata, pues, de una suerte de manual que en cierta medida ayuda a identificar qué problema aparece en cada época y qué de forma ha marcado la lectura del mito. En este sentido, lo utilizamos como índice orientativo.

Posteriormente, Hubert Bost²⁷ planteó una aproximación semiótica al mito que también tiene un recorrido histórico transversal: desde sus premisas básicas -el origen mesopotámico y bíblico- hasta su construcción actual. Bost deconstruye el fragmento bíblico en unidades conceptuales que hacen referencia a la lengua, el espacio y la construcción para tratar de entender qué significa la aparición de tales conceptos, su repetición y así adscribir el relato a un tipo de significado u otro. Tras un análisis que consideramos en parte equivocado, pues concentra el esfuerzo una unidad mínima de significado, Bost pasa a analizar la fortuna hermenéutica del mito. En la línea del autor anterior, Bost recorre los comentarios que van de la exégesis judía, la patristica, Dante y la preocupación por las lenguas en el Renacimiento, para llegar a los autores de la modernidad. A pesar de ser una nueva lectura sobre el mito, no presenta variaciones o aspectos innovadores en sus resultados. Puede erigirse, sin embargo, como ejemplo de una aproximación desde la semiótica del discurso.

Más adelante, el estudio de P. J. Harland²⁸ sirve para advertir la variedad de propuestas que surgen al considerar cuál es el significado del mito de la Torre de Babel a la luz de su formulación literaria en el Génesis. En este sentido, la discusión de Harland se centra en el análisis de los versículos que conforman el capítulo de la Torre de Babel para, desde ahí,

²⁶ Borst, 1957-1963.

²⁷ Bost, 1985.

²⁸ Harland, 1998.

dividirlos en dos fuentes o procedencias diferentes; un ejercicio que se apoya en las últimas hipótesis y discusiones sobre la composición del Pentateuco. Esta división le permite explicar por qué el mito ha tenido un significado para la exégesis cristiana -soberbia- diferente del significado que le ha dado la exégesis judía -dispersión-. La propuesta de Harland confirma cuánto se ha pretendido escindir o diseccionar el capítulo con tal de encontrar incoherencias que hayan podido derivar en visiones diferentes. Sin embargo, una visión panorámica del problema permite ver que tal hecho no es exclusivo del momento de confección original del mito, sino que aparece de manera orgánica en la medida en la que se van sucediendo los diversos capítulos de su historia. Al margen de lo anterior, Harland demuestra cómo formas particulares de leer el texto pueden llevar a diferentes interpretaciones: aquellos que lo leen como una historia del orgullo y pecado humano o los que lo leen como narración sobre la intención de no ser dispersados; en suma, cómo el método afecta a la interpretación.

Paul H. Seely²⁹ basa su propuesta en una especie de híbrido entre estudio teológico a la luz de impresiones o documentación arqueológica; es decir, aborda la composición del capítulo según su factibilidad histórica. Para ello y nuevamente en un ejercicio de deconstrucción -el método más empleado en el estudio de Babel-, relaciona cada uno de los mensajes o conceptos de los versículos con las posibilidades de que éstos hagan referencia a localizaciones y hechos reales. Es decir, es un juego a dos bandas: la realidad histórica de Babilonia y las evidencias que de ello da el texto. Ésta es, pues, una aproximación quizás demasiado pormenorizada que, paradójicamente, no tiene en cuenta el factor humano y la larga fortuna -llena de discontinuidades- del capítulo bíblico.

Nuevamente a la luz de su origen mesopotámico, Arie van der Kooij³⁰ propone tres posibilidades alrededor del nacimiento y, por lo tanto, interpretación del mito. Una primera vía respondería a la necesidad de hacer referencia a un acontecimiento primitivo atemporal -para Van der Kooij no existe una correlación de acontecimientos que puedan ajustarse de forma certera a Babel, como sí ocurre en otros capítulos bíblicos-. Por lo tanto, que el sentido del capítulo corresponda, en su todo, a una veracidad o experiencia fundamentalmente judía es improbable y, en consecuencia, adscribe su naturaleza a una reformulación de temas babilónicos. De aquí deriva la segunda vía según la cual el capítulo se habría generado gracias a un estímulo indeterminado dado que lo genérico y vago del relato no permite asignarle un período concreto. La tercera vía es la que finalmente se basa en evidencias documentales y combina el texto con otras fuentes extrabíblicas y las evidencias arqueológicas, un trabajo de

²⁹ Seely, 2001.

³⁰ Kooij, 2006.

contraste de fuentes que sí le permite establecer unas cronologías concretas en las que tendría sentido la génesis del relato.

En este sentido, su aportación más relevante es la metodología de comparación de acontecimientos históricos y evidencias documentales; por ejemplo las deportaciones -léase migraciones y dispersión- masivas de la política imperialista neoasiria aplicada por sus monarcas. Esto le lleva a poder ver en la figura de Nemrod un par tipológico de los mismos. Su aportación, interesante en cuanto a método y, consideramos, no absolutamente descartable en cuanto a resultados por lo que a la fortuna histórica del mito se refiere, apunta la posibilidad de que el episodio no sea únicamente a una cita a Babilonia y Nabucodonosor II -interpretación que ha gozado de una mayor fortuna pero que para el autor se sitúa bastante alejada en el tiempo- sino también a la ciudad de Dūr-Šarrukīn y su monarca Sargón II. Pero este planteamiento sólo podría resolverse si se supiera con certeza cuándo y dónde fue compuesto este fragmento del Libro del Génesis. En suma, el objetivo del autor es evidenciar que el relato no puede ser leído sin contemplar un pasado histórico, visto lo cual podemos decir que no reconoce como es debido el más aceptado como catalizador del episodio: el Cautiverio de Babilonia.

El especialista en la exégesis bíblica de tradición judía David Banon,³¹ desarrolla la cuestión simbólica del edificio recuperando la función del zigurat-torre en tanto que espacio sagrado que había de permitir la comunicación entre el pueblo y la divinidad. Banon pone énfasis en la diferencia entre clases -pueblo *vs* divinidad- y, en consecuencia, convirtiendo el cielo en una metáfora del poder. El tema de la estratificación de los espacios simbólicos es un aspecto crucial para comprender mito, había sido tratado por autores como McDannell y Lang³² y ahora encuentra su materialización en la imagen de la Torre de Babel.

Para poner fin a este estado de la cuestión citamos la aportación de Philip Michael Sherman.³³ El argumento que sirve de detonante a su publicación es la gran cantidad de voces que opinan que el episodio no ha sido convenientemente interpretado. Para el autor, cualquier intento de entender Babel según las teorías y valores hermenéuticos modernos es un enfoque parcial, por lo que basa su estudio en un retorno a las fuentes, es decir, aborda el significado de Babel desde las posibilidades hermenéuticas que se dieron en la antigüedad judía como agente que crea y da significado al texto, apostando por la indivisibilidad entre historia, ideología y exégesis. En este sentido, los capítulos se abordan de forma episódica haciendo un ejercicio

³¹ Banon, 2008.

³² McDannell, Lang, 1988.

³³ Sherman, 2013.

de literatura comparada entre los versículos del Génesis y los primeros comentarios. Primeramente se estudia el texto dentro del conjunto del canon hebreo. En segundo lugar se investiga si otros capítulos del canon -historia patriarcal, profetas, salmos- añaden información al texto de la Torre de Babel y, así, tratar de entender si los exégetas pudieron encontrar en ellos algunas de las claves de lectura de Babel. Los capítulos sucesivos abordan las estrategias interpretativas en el Libro de los Jubileos, *Antigüedades Bíblicas* de Pseudo Filón, *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, Apocalipsis griego de Baruc y, por último, la exégesis que propone el Midrash. Uno de los valores de la publicación reside en que, como dice el autor, la ambigüedad del texto -vacíos, repeticiones, información superflua- ha convertido a estos versículos en un texto ambicioso que muchos estudiosos modernos han querido abordar con el objetivo de cerrar y concluir las indeterminaciones de éste. La publicación resulta interesante como una nueva forma de plantear métodos exegéticos y corregir errores anteriores, sin embargo no presenta conclusiones innovadoras producto de su investigación.

4.1.b. Estudios lingüísticos

Los estudios que han abordado el mito de Babel desde su valor como metáfora del origen de las lenguas y los procesos de comunicación y traducción son una de las interpretaciones de mayor producción literaria y a la vez, de las más complejas. Muestra de ello es la reflexión de George Steiner.³⁴ Movido por la sensación de que las últimas generaciones de científicos de la lengua han subestimado el sentido que el mito de Babel tiene en los ámbitos del pensamiento religioso, antropológico y filosófico, propone una reconciliación con el mismo para poner en valor su actualidad. Reconoce que a pesar de ser un relato que nace en el ámbito religioso fruto de la imaginación, su presencia visual y su continua exégesis, desde su aparición en el Génesis y hasta su cita en autores modernos - Benjamin, Kafka y Borges-, demuestra que es un proceso de comprensión más que debe convivir con explicaciones basadas en hechos reales y físicos. Muestra de ello es cómo el mito ha basculado desde la exégesis religiosa al pensamiento filosófico. Uno de los conceptos que aparecerán en el cuerpo de la tesis y que señala Steiner es la indivisibilidad del mito para con la explicación de la pérdida de la *harmonia mundi* cuando la multiplicidad de lenguas vernáculas empieza a ser un hecho evidente a principios del siglo XIV. Además de esta advertencia, para nuestra investigación será fundamental la hipótesis de Steiner según la cual la articulación del lenguaje -de los diferentes lenguajes- es un método para construir

³⁴ Steiner, 1975.

alteridades y ofrecer diferentes visiones del mundo. En este sentido, según Steiner, la narración de Babel explica la necesidad de construcción de la individualidad humana, una hipótesis en la que nos apoyaremos a lo largo de la investigación para presentarla, en su formato visual, como metáfora de esta construcción a nivel colectivo.

Es el caso de la investigación llevada a cabo por el filósofo francés Jacques Derrida, 1985.³⁵ Mentor de la difundida corriente de la deconstrucción, la obra de Derrida parte y se expande a partir de la fenomenología del lenguaje para cuestionar la primacía del logocentrismo - palabra y razón- por encima de la escritura. Esta visión crítica es aplicada a la ciencia de la traducción, de la cual Derrida deduce que, por lo general, se supone un significado trascendental a las cosas más allá de las diferentes lenguas que es ajeno a ellas y cercano a la conciencia pura, lo que permite la vehiculación de estas ideas en sus diferentes formas en muchas lenguas. Este hecho, suponer significados trascendentales comunes, le permite a Derrida entrar en la deconstrucción de la noción. En esta línea, el autor utiliza la Torre de Babel no solamente como un mito capaz de explicar la multiplicidad de lenguas, sino también como símbolo de lo inconcluso, lo imperfecto y lo inacabado.³⁶ Resulta relevante la indicación de Derrida acerca de la mezcla que sufren dos conceptos del ámbito de la traducción y para los cuales la Torre de Babel es un oportuno paradigma: la deconstrucción y la arquitectura. Deconstrucción como concepto que también permite una aproximación diferente a la arquitectura, y arquitectura -y por lo tanto Torre de Babel- como problema del pensamiento y la comunicación.

En la línea de la pérdida de *harmonia mundi* que había apuntado Steiner se encuentra el estudio de James Dauphiné.³⁷ Este breve artículo aborda la cuestión de la variedad de las lenguas en los siglos XVI y XVII y la búsqueda de la explicación de este fenómeno a través del mito de Babel enfocándose en las referencias presentes en la literatura francesa. Du Bartas y Rabelais son dos ejemplos que especulan acerca de las consecuencias de Babel, cuyo ruido y confusión resultante toman la forma de lenguas nacionales. Babel es interpretada, así, como puerta no ya a los dioses -lo que sería su primer significado- sino a la aparición de las lenguas. En este sentido, la de Dauphiné es una propuesta fundamental que demuestra que, al margen de la exégesis religiosa, existe otra que provoca un giro hermenéutico en el mito y que le confiere un valor explicativo de espíritu científico. Quizás por la limitación del marco de estudio,

³⁵ Derrida, 1985.

³⁶ Derrida, 1985: 167.

³⁷ Dauphiné, 1991.

Dauphiné no llega a evidenciar que no es un caso únicamente francés sino que ocurre a nivel europeo.

A partir de esta propuesta que reflexiona sobre Babel como imagen de las lenguas en el medio literario nace la celebración del coloquio internacional *Babel à la Renaissance*, codirigido por el mismo autor, James Dauphiné, junto con Myriam Martin-Jacquemier.³⁸ Las intervenciones de los diversos autores recorren las formas, contextos y significados de Babel en el Renacimiento, especialmente sus apariciones en la literatura francesa pero también de otros contextos culturales. La ya citada hipótesis de la pérdida de la *harmonia mundi* vuelve a aparecer pero contextualizada en un marco más amplio: no sólo es la división lingüística lo que hace que Babel aparezca como tema en las reflexiones del Renacimiento, sino también la diversificación religiosa y geopolítica. Esta extensión del marco de acción para Babel es lo que guía cada una de las aportaciones, que empiezan abarcando su aparición en las reflexiones teológicas que le dedicaron autores como Calvino o Erasmo de Rotterdam, para pasar nuevamente a la poesía y dramaturgia francesa del siglo XVI y XVII y, de ahí, a la literatura inglesa. De todas las aportaciones son dos las que consideramos novedosas e importantes en esta investigación en tanto apuntan no solamente a su aparición en los textos como recurso literario, sino también a su visualidad. En primer lugar, la aparición de Babel como imagen del *ars symbolica* tras su protagonismo en la pintura flamenca. Éste es un acercamiento singular puesto que considera que, al tratar el *quid* lingüístico, es inevitable que Babel aparezca con especial fuerza como imagen de referencia en un nuevo código también lingüístico. Esta cuestión será tratada en la presente investigación cuando lleguemos a la aparición de Babel y sus metáforas en tratados de iconografía e iconología. En segundo lugar, destacamos la aportación en torno a la presencia de Babel/Babilonia en la literatura inglesa, otro de los casos de estudio que se abordan en la presente tesis doctoral. Es interesante constatar cómo la propuesta es que el tema de Babilonia llega a Inglaterra tras haber atravesado Europa para representar nuevamente las tensiones de identidad nacional; en esta ocasión con Inglaterra como protagonista. Nosotros volveremos a ello para analizar algo que parece haberse pasado por alto y es que, en tanto piezas de dramaturgia, la cita a Babel/Babilonia debía tener una presencia visual -escenográfica- que trascendiera a la textual y, por lo que nos consta, éste no es un aspecto que haya sido estudiado.

Este mismo marco cronológico y espacial es el que aborda otra de las publicaciones más sustantivas sobre la acepción lingüística del mito de Babel. Se trata de la edición de la tesis

³⁸ Dauphiné, Martin-Jacquemier, 2007.

doctoral de Myriam Martin-Jacquemier.³⁹ La base general del estudio es el mito de Babel en el siglo XVI como referencia a la *divisio linguarum* del continente y a la que la autora llama la edad de oro del mito. El mito se presenta como un elemento proteico que permite a los autores del siglo XVI abordar cuestiones como la pluralidad de las lenguas, la búsqueda de la lengua original, la conquista del poder, etc. Una vez ubicados los temas, va abriendo capítulos y aportando una descripción de cada obra singular, pero no los relaciona de forma transversal, es decir, no trabaja sobre un sentido de conjunto, no se abordan los procesos que llevan de un caso de estudio a otro o no se justifican. En cierta medida, la autora se dedica a constatar, ejemplo a ejemplo, que Babel se ha convertido en una cita indispensable en el pensamiento del siglo XVI destinado a la discusión de las lenguas. En tanto que investigación sobre lo proteico del mito en el siglo XVI, echamos en falta una reflexión sobre la relación de sincretismo entre Babel y la Gigantomaquia. Esta cuestión queda retratada a nivel de fuentes de la antigüedad clásica y alejandrina, pero no actualiza su realidad en el Renacimiento, siendo éste un momento fundamental para la combinación de ambos. Echamos en falta, también en una gran medida, un mayor acercamiento al mundo visual, pues ha quedado patente que el viaje al mundo de la literatura no es excesivamente concreto.

La cuestión lingüística para con Babel no ha dejado de ser abordada en época reciente. Pierre Bouretz⁴⁰ es muestra de ello. Dividido en veintidós capítulos sin una evidente separación temática -quizás en el desorden está la potencialidad del estudio-, Bouretz vuelve a señalar las cuestiones fundamentales: la invención del texto, su explicación sobre la división lingüística, un especial interés en la exégesis judía, la instrumentalización del mito en el Renacimiento para hipotetizar sobre el origen de las lenguas, el trinomio Benjamin, Kafka y Borges o la ciencia y realidad de la traducción. Tiene, sin embargo, algunos capítulos interesantes en cuanto a inéditos: Babel y la relación con el fenómeno del diccionario o los diferentes proyectos de creación de una lengua universal.

4.2. Estudios sobre la realidad arqueológica de la Torre de Babel

El paulatino abandono de Babilonia desde el período helenístico significó una verdadera agonía para la pervivencia de sus magníficas construcciones. Tal era el estado que, cuando entre 1880 y 1890 los habitantes de los alrededores descubrieron sus restos, empezaron a reutilizar sus materiales en otras construcciones. A su desaparición y

³⁹ Martin-Jacquemier, 1999.

⁴⁰ Bouretz, 2011.

hundimiento en el terreno no solo contribuyó el expolio, sino también las condiciones del suelo y los materiales de construcción, deteriorados por las continuas crecidas e inundaciones fluviales. En este lamentable estado se encontraba la ciudad cuando la campaña de exploración alemana consiguió identificar su ubicación y empezar a excavar sus restos. Pero antes de realizar el descubrimiento, una serie de antigüedades orientales provenientes de palacios asirios empezaron a circular en el mercado de arte alemán hacia 1855. Es en este momento en el que asistimos a los primeros pasos para establecer una colección que habría de ir acompañada de la formación de una importante escuela de especialistas en el oriente antiguo. Por ello y bajo demanda de los museos prusianos, Robert Koldewey realizó en 1887 una primera expedición a tierras mesopotámicas con el fin de localizar las ruinas de la ciudad. El mismo año y siguiendo una pauta de sistematización y preservación de la colección, se llevó a cabo la fundación de un comité oriental que tenía por objetivo supervisar las consecutivas expediciones asegurándose de que los objetos resultantes se cedieran a los museos. En el año 1898 se fundó la Deutsche Orient Gesellschaft, el organismo encargado de la financiación y un año más tarde, 1899, se pudo configurar definitivamente el departamento especializado en el próximo oriente y que actualmente conocemos como el Vorderasiatisches Museum de Berlín.

Así pues, Robert Koldewey realizó no una sino dos incursiones a los restos de Babilonia antes de llevar a cabo la exploración arqueológica. La primera entre los días 3 y 4 de junio de 1887, la segunda entre el 29 y 31 de diciembre de 1897. En estas dos ocasiones pudo extraer piezas de ladrillo cocido esmaltado que llevó consigo de vuelta a Berlín. La excepcionalidad de las muestras fue decisiva para acordar llevar a cabo una exploración completa de la zona. Ésta se inició el 26 de marzo de 1899 y se prolongó, de forma ininterrumpida, hasta el año 1917 (fig. 3).⁴¹ La excavación de Etemenanki se produjo entre el 11 de febrero y el 7 de junio de 1913.⁴² Con los resultados se sentó la base que permitiría el inicio de la especulación científica del zigurat y torre de Babilonia.

La sequía que estuvo presente durante aquella estación facilitó que Koldewey pudiera localizar el recinto que rodeaba el conjunto formado por los templos Esagil y Etemenanki (fig. 4). Dentro de este recinto de base cuadrangular localizó ladrillos, cilindros y otros objetos

⁴¹ Los resultados de la primera fase de excavaciones se publicaron en 1911. Ver: Koldewey, 1911. Se trata de una información redactada sintéticamente, con una metodología de archivo y delimitada cronológicamente en la que se confronta material de todo tipo –muros, murallas, templos, estatuillas, piezas de terracota, herramientas- con los datos documentales –inscripciones, relatos-.

⁴² Los resultados de la campaña de excavación de la torre se publicaron en inglés en: Koldewey, 1914. En 1918 publicó nuevos resultados, esta vez más implicados en la recuperación de las puertas de Ishtar que en el zigurat. Ver: Koldewey, 1918.

que contenían inscripciones cuneiformes relacionadas con las campañas de reconstrucción de los monarcas. En cuanto a los restos del zigurat, Koldewey pudo visualizar el perímetro mediante las hendiduras del terreno, por lo que ésta fue la aportación más relevante: un perímetro o base horizontal de unos 90m de lado. Visualizó, también, restos de lo que consideraría el núcleo del zigurat y que fechó en época de Asardón o anterior, diferenciando los restos epidérmicos como labor de Nabopolasar o Nabucodonosor II, cosa que se ha comprobado cierta. En la cara septentrional, intuyó los restos de lo que podrían ser una escalera monumental que llevaría a la cima de la torre, hipótesis que concordaría con la representación de la Estela de Oslo (figs. 5, 6), de la que mencionaremos su importancia en este relato al abordar el estudio de las fuentes mesopotámicas. Este primer cuerpo de 90m de longitud tendría una altura de unos 50m aproximadamente y una serie de contrafuertes ayudarían a la elevación de lo que parecía un segundo cuerpo, de una altura sobre la que no especula pero para la que propone unas rampas de acceso central y dos laterales, también en la cara sur (fig. 7).

Huelga decir que a pesar de servirse de la interpretación –como veremos, errónea- que por entonces se tenía de la Tablilla de Esagil (fig. 8) -otra de las fuentes a estudio en sucesivos apartados- y que empleó en paralelo a descripciones de Heródoto, Diodoro de Sicilia, Estrabón y Flavio Josefo sobre Babilonia en las secciones finales de su publicación, Koldewey justificó sus conclusiones en base a la observación directa que, por otro lado, no es tan diferente a la sensación de estupefacción y fascinación de los textos históricos:

But what is all this written information in comparison with the clearness of the evidence we gain from the buildings themselves, ruined though they are. The colossal mass of the tower, which the Jews of the Old Testament regarded as the essence of human presumption, amidst the proud palaces of the priests, the spacious treasuries, the innumerable lodgings for strangers –white walls, bronze doors, mighty fortification walls set round with lofty portals and a forest of 1000 towers,- the whole must have conveyed an overwhelming sense of greatness, power, and wealth, such as could rarely have been found elsewhere in the great Babylonian kingdom.⁴³

⁴³ Koldewey, 1914: 196.

A partir de la localización del zigurat por Robert Koldewey se fueron sucediendo una serie de hipótesis de reconstrucción, síntoma del interés por conocer la arquitectura y urbanismo mesopotámicos, la capacidad de aplicar las novedades de la disciplina arqueológica y, también, por la fascinación de haber confirmado en la religión y mitología mesopotámicos el antecedente al homólogo judeocristiano, es decir, una suerte de amalgama entre ciencia y religión que podríamos denominar arqueología bíblica.⁴⁴ Debemos esperar hasta la segunda mitad del siglo XX y en adelante, para alcanzar nuevos datos relevantes que ayuden a establecer una –por ahora- definitiva secuencia lógica de las fases de construcción y morfología del monumento. Conducida nuevamente por Alemania y, en esta ocasión, dirigida por Hansjörg Schmid desde el Deutsches Archäologisches Institut en 1962, la nueva campaña permitió presentar el ordenamiento de las fases del zigurat y su extensión en el terreno distinguiendo, en primer lugar, una primera construcción realizada en época paleobabilónica y destruida por Senaquerib de una base de 63m de lado; una segunda fruto de la reconstrucción de los monarcas neoasirios Asardón y Asurbanipal de 73m de lado; una tercera y definitiva resultado de las obras llevadas a cabo por Nabopolasar y Nabucodonosor II de 91m de lado (fig. 9).⁴⁵

Las últimas aportaciones relevantes realizadas desde la disciplina de la arqueología corresponden a Juan Luis Montero Fenollós. Dedicado a estudiar las variables del zigurat, sus publicaciones asumen el estado de la cuestión de las campañas históricas, así como las novedades aportadas por las fuentes. Es de especial relevancia su propuesta a partir de una tabla cronológica en la que retrotrae la primera fase del zigurat a época de Hammurabi, poniendo en paralelo la historia de la ciudad desde entonces con las fuentes no sólo arqueológicas sino también literario-documentales. Tras advertir que los datos proporcionados por la Tablilla de Esagil daban como resultado un zigurat desproporcionado (fig. 10)⁴⁶ e inviable según leyes de resistencia de materiales, incluyó en su hipótesis la Estela de Oslo en tanto le resultaba afín a su propuesta de proporciones, así como por la cuestión de los contrafuertes. Sus conclusiones dieron como resultado un zigurat de seis terrazas con un templo alto en dos niveles que sumarían un total de 66m de altura, esto es, algo más modesto de lo que se había creído anteriormente; un acceso monumental que llegaría hasta

⁴⁴ Dichas hipótesis de reconstrucción dedicaron sus esfuerzos a plantear la morfología de la torre: altura, rampas de acceso, sistema de contrafuertes y templo de la cima. No las desarrollaremos en el cuerpo del texto por no ser demasiado divergentes entre ellas ni realizar aportaciones fundamentales para el proceso de comprensión del zigurat-torre. Por ello, citamos aquí las más relevantes según su orden de aparición: Dombart, 1930; Moberg, 1931; Unger, 1931; Andrae, 1932; Martiny, 1938; Weissbach, Wetzel, 1938; Parrot, 1949; Busink, 1969; Soden, 1971; Wiseman, 1972; Bergamini, 1977; Vicari, Brüscheweiler, 1985; Wiseman, 1985; Vicari, 2006.

⁴⁵ Los resultados se pueden consultar en las publicaciones: Schmid, 1981; Schmid, 1995.

⁴⁶ La imagen de reconstrucción del zigurat según la Tablilla de Esagil se extrae de un documento posterior a la publicación del texto de Fenollós por no tener este último una imagen conveniente.

la tercera terraza basado en una escalinata una frontal y dos laterales y, a partir de ahí, una ascensión frontal hasta la cima del edificio (fig. 11).⁴⁷

Años más tarde y dentro del marco de la exposición monográfica sobre Babilonia llevada a cabo por el Musée du Louvre,⁴⁸ Montero Fenollós presentó un nuevo estudio cuya aportación más relevante reside en la cuestión sobre las rampas de acceso.⁴⁹ La primera hipótesis plantea la posibilidad de una ascensión en zigzag realizada únicamente desde la fachada principal; la segunda una ascensión helicoidal a través de sus cuatro fachadas, lo que recuerda a lo planteado por Heródoto (figs. 12, 13). En cuanto a la tabla cronológica, no presenta novedades.

La última de sus publicaciones⁵⁰ recoge las aportaciones principales de arqueólogos –Schimid- y asiriólogos –Andrew R. George- en cuanto a las fases constructivas, incluye la hipótesis de la mención de Etemenanki en el Código de Hammurabi (fig. 14) y, por lo tanto, retrasa la fundación del zigurat a la de la ciudad –finales III milenio a.n.e.-. Igualmente, incorpora el texto topográfico Tintir (fig. 15) a las fuentes de reconstrucción de la historia del monumento así como algunos poemas literarios y fuentes de época clásica –Heródoto, Ctesias, Estrabón, Arriano-. En suma, un trabajo de recopilación y síntesis que finaliza con una reflexión actualizada en torno a su lamentable estado (figs. 16, 17) y la imposibilidad de continuar con las labores de excavación, sentenciadas por las políticas llevadas a cabo por Sadam Hussein que impidieron que los organismos internacionales pudieran velar por la preservación del yacimiento, así como la invasión norteamericana:

En abril de 2003, con la ocupación de Iraq durante la llamada Segunda Guerra del Golfo, las ruinas de Babilonia se transformaron en un campamento militar de 150 hectáreas, que llegó a albergar hasta dos mil soldados de la coalición internacional. Los daños que ha sufrido Babilonia han sido irreparables. En la zona del zigurat, por ejemplo, se excavaron varias trincheras antitanques, algunas de 170m de longitud.

Lo que en la actualidad se puede observar en el lugar donde se levantó un día el zigurat de Babilonia no hace honor a la grandeza que en la Antigüedad hizo célebre a este monumento. Hoy tan sólo se conserva su emplazamiento impreso en el suelo, una fosa rellena de agua y cañas y, en el centro, los restos de adobe del núcleo del edificio.⁵¹

⁴⁷ Montero Fenollós, 2005.

⁴⁸ Dicha exposición será trabajada en este mismo apartado titulado «Estado de la cuestión», subapartado «Exposiciones museográficas en torno a la Torre de Babel».

⁴⁹ Montero Fenollós, 2013.

⁵⁰ Montero Fenollós, 2017-2018.

⁵¹ Montero Fenollós, 2017-2018: 254.

4.3. Estudios sobre la presencia de la Torre de Babel en el arte

Los estudios sobre la Torre de Babel en el arte son numerosísimos. Algunos tratan el tema como objeto central, monográfico y con un tratamiento transversal o con forma de catálogo. Otros estudian un período determinado o, en ocasiones, un artista. Para esta última opción, los más representativos son los estudios alrededor de la Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo. Un último tipo presenta Babel como excursión o cita visual y simbólica en tanto estudian otras representaciones y arquitecturas. Este es el caso de Johann-Christian Klamt,⁵² quien ve la Torre de Babel como estímulo formal de tantas otras arquitecturas posteriores y sus representaciones: el Faro de Alejandría en la tradición de los grabados de siglos XVI y XVII, en Sant'Ivo alla Sapienza y, finalmente, en la Rundetårn o Torre Redonda de Copenhague. A pesar de ser un texto breve es de gran valor puesto que demuestra que las analogías entre la Torre de Babel y otras construcciones se multiplican y la fuerza iconológica del mito se expande y complejiza. A nivel concreto, justifica la relación entre la Torre de Babel y la Rundetårn con la función de observatorio astronómico a partir de la importancia que los astrónomos de los siglos XVII y XVIII -por ejemplo Kepler en su *Tabula Rudolphiana* de 1627- dieron a la civilización caldea como precursores de la observación astronómica. Por otro lado, la cita a Sant'Ivo alla Sapienza es igualmente interesante en tanto la interpreta como una arquitectura ascendente y espiraloforme que supera la negatividad tradicionalmente asociada a la forma de la torre y que significa elevación de tipo espiritual y de sabiduría. Hubiese sido interesante que el autor profundizara más en el texto dado que esta cronología acusa grandes vacíos en el estudio de la Torre de Babel. Por ejemplo, que desarrollara sus hipótesis acerca del porqué de la multiplicación de las analogías tomando como ejemplo el faro o, en cuanto a Sant'Ivo, una profundización que apuntara las razones de un cambio tan drástico en la concepción -ahora positiva- de la forma de la torre. En suma, que asociara estos cambios en la percepción con la idea de iluminación -Faro- divina -Sant' Ivo- con el capítulo de Pentecostés.

Un autor de ámbito hispánico que ha estudiado el mito de Babel es Juan Antonio Ramírez, al que en este caso recurrimos para presentar uno de los significados simbólicos más comunes de la torre, el de su papel de antagonista del Templo de Jerusalén; relación que fue trabajada por el historiador en diversas ocasiones. La más sugestiva es la de 1990,⁵³ publicación a partir de la cual el autor establece un paralelo entre las dos edificaciones a raíz de similitudes en su

⁵² Klamt, 1975; Klamt, 1976.

⁵³ Ramírez, 1990.

historia: destrucción, olvido, reconstrucción, recuperación mediante literatura de viajes, etc. Juan Antonio Ramírez siguió trabajando sobre Babel desde otras perspectivas. En una aproximación al objeto en tanto que mito,⁵⁴ el autor apuntó que uno de los componentes que han convertido la construcción en un símbolo de la historia de la humanidad es su afiliación al concepto de ruina, elemento de fascinación histórica. Esta hipótesis la construye alrededor de un artista que nos ha dejado varias representaciones de Babel con esta connotación: Monsù Desiderio, bajo la personalidad del cual estarían los artistas François Nomé o Didier Barra.

Un excelente ejemplo de análisis y descripción de la Torre de Babel entre los siglos XVI y XVII con dos focos de interés, Pieter Bruegel el Viejo y Athanasius Kircher -por otra parte, núcleo de la presente tesis-, es el que propuso Ulrike B. Wegener fruto de su también investigación doctoral, editada en forma de publicación en 1995.⁵⁵ El estudio se centra en cómo las representaciones de Babel en esta cronología simbolizan no el significado religioso tradicional sino el progreso técnico: Babel como arquitectura que nace de una explicación religiosa y se convierte, a partir de Bruegel, en un monumento que representa la tensión constructiva entre el hombre y la naturaleza y abre el debate sobre las capacidades técnicas del hombre en un momento de cambio radical en el discurso científico, finales del siglo XVII. Se trata de una propuesta especialmente relevante puesto que se distancia de la tradicional lectura de Bruegel -débil según nuestro punto de vista- que ve en la torre alusiones a las tensiones políticas entre católicos y protestantes en los Países Bajos. Esta cuestión sobre la tensión por alcanzar el progreso técnico y superar la naturaleza encontrará, no en Wegener sino en nuestra tesis, un precedente en otra torre atribuida en ocasiones a Joachim Patinir. Este artista, al que nosotros hemos llamado pseudo-Patinir, mezcló la imagen de la torre con la de montaña rocosa y, en este sentido, inició el camino de un debate que pasa por Bruegel y culmina en Kircher: la torre como monumento cósmico. Según la hipótesis de Wegener, Kircher representa una paradoja. Está circunscrito en un mundo y pensamiento religioso que lo lleva a contrarrestar las nuevas teorías geocéntricas. Por ello, al presentar la forma, dimensiones, peso y materiales de la torre, Kircher se esfuerza por demostrar que Babel fue un proyecto técnico que habría amenazado la creación y orden cósmico divino y que, por esta razón, se cesó la obra. Sin embargo, su *Turris Babel* se convierte en una glorificación del progreso y la capacidad técnica del hombre, presenta a Nemrod como el gran artífice y arquitecto y, definitivamente, abre paso a las explicaciones de orden racionalista. Nunca antes

⁵⁴ Ramírez, 2008.

⁵⁵ Wegener, 1995.

se había procurado una lectura de Babel de connotación científica. Wegener también desarrolla el ínterin entre Bruegel y Kircher como síntomas de esta nueva lectura del mito: las obras de los pintores flamencos de los siglos XVI y XVII se centran cada vez más en la idea de ejecución, que no de contexto religioso o político. El de Wegener es un estudio de gran valor y una forma inédita de aproximación a la imagen de la Torre de Babel que deshace tópicos demasiado visitados y presenta nuevas vías de estudio e interrelación. Desafortunadamente, no se ocupa de proyectar qué peso pudo tener este significado del mito en su aparente desaparición visual tras Kircher.

El primer catálogo trans-histórico sobre la representación de la Torre de Babel en el arte fue propuesto por Helmut Minkowski.⁵⁶ Se trata de una publicación que recoge, de forma panorámica y cronológica -desde las primeras apariciones hasta el siglo XX- las imágenes más conocidas de la Torre de Babel. En este sentido, no es un catálogo crítico ni evaluativo de la circulación de la imagen y, sin embargo, es estimable su división cronológica y por lenguajes artísticos, por lo que el lector puede ver de forma nítida el viaje de la iconografía, aunque no sus razones. Uno de los vacíos -más bien error- de la publicación es que cierra, en muchas ocasiones, la probabilidad a que aparezcan nuevas torres. Es decir, el discurso visual del catálogo tiene como punto de partida los cilindros mesopotámicos que contienen figuraciones del zigurat. El siguiente punto tratado con atención es el de los mosaicos de cultura bizantina, esto es, las torres de San Marcos de Venecia y Monreale y Palermo en Sicilia. Seguidamente el mundo del manuscrito iluminado y, una imagen relevante, la de Benozzo Gozzoli en el Camposanto de Pisa y que nosotros también estudiaremos. De la imagen de la Torre de Babel de las *Horas de Bedford* destaca su clara influencia árabe-morisca y la analogía con las construcciones musulmanas, en concreto, los minaretes de El Cairo y Samarra. Sigue otra miniatura importante, la Torre de Babel del *Breviario Grimani*, fundamental para Pieter Bruegel el Viejo y en cuyo análisis echamos en falta un estudio de la inscripción que acompaña a la torre. El catálogo histórico de torres termina con el trinomio Cornelis Anthonisz.-Pieter Bruegel-Athanasius Kircher. A partir de este momento, el catálogo abre una serie de capítulos de carácter conceptual en los que se proponen, ahora sí, algunas ideas propias. Por ejemplo, que la aparición de la torre en la tradición pictórica responde a la difusión de la arquitectura de piedra a partir de los siglos X y XI, la relevante presencia de Babel en la cartografía -tema que abordaremos en la tesis- o que la imagen de Babel monumental es una cuestión eminentemente nórdica. Hay vacíos harto notables en la publicación o zonas no suficientemente estudiadas, por ejemplo las razones para la aparición

⁵⁶ Minkowski, 1991.

de múltiples versiones de la torre de Bruegel en artistas del siglo XX. También debates de corte iconográfico que han quedado desfasados, como por ejemplo el de la división por épocas de torres circulares o cuadrangulares. En suma, adolece de una narración que proponga el porqué de circulaciones e imágenes desiguales y, sin embargo, representa un catálogo de gran valor sobre el desarrollo visual, con muchas propuestas interesantes para el siglo XX.

Brigitte Pedde, estudiosa del arte y la arquitectura de Asia occidental, contribuye a la construcción del mito con tres aportaciones⁵⁷ que presentan la tipología constructiva mesopotámica del zigurat; particularmente el zigurat de Etemenanki como fuente visual para algunos arquitectos alemanes y austríacos de principios del siglo XX. Sus estudios se centran, pues, en casos concretos -Eliel Saarinen, Otto Kohtz, Ernst Weinschenk, Adolf Loos- que explicarían la larga mitificación de la narración y su gran recepción cultural, más intensa cuando el campo de recepción es el arte o la arquitectura.

Finalmente, mencionamos la aportación de Nerma Prnjavorac Cridge,⁵⁸ cuya tesis sobre la primera arquitectura soviética sirve de punto de partida para establecer la ampliamente estudiada analogía entre la Torre de Babel como construcción utópica y algunos de los proyectos arquitectónicos y monumentales de la Unión Soviética.

4.4. Exposiciones museográficas en torno a la Torre de Babel

Las exposiciones museográficas que se analizan este apartado tienen como objeto de estudio dos cuestiones. Por un lado Babilonia como ciudad y civilización. Dentro de ellas se exponen subtemas que de forma natural abordan la construcción del zigurat Etemenanki, presentado éste desde su perspectiva arqueológica pero también bíblica. Por el otro, la Torre de Babel como único objeto de estudio, punto de partida o metáfora cultural. A esta última se han aplicado diversas perspectivas de estudio: desde un encuadre de la torre como arquitectura monumental acompañada de sucesivos ejemplos, metáfora histórica del rascacielos o acepción como metáfora de la comunicación, las lenguas y la traducción. En este sentido, advirtiendo que las exposiciones se pueden clasificar por sus aportaciones conceptuales y/o metodológicas pero que todas ellas interseccionan con la torre pues la consideran elemento fundamental, las presentamos teniendo en cuenta un orden

⁵⁷ Pedde, 2001; Pedde, 2010; Pedde, 2013.

⁵⁸ Cridge, 2015.

cronológico: de las primeras a las más recientes. Todas y cada una de ellas han enriquecido la exégesis del mito de la torre y, afortunadamente, han ido incorporando más imágenes -ya sean obras de arte, escenografías o referencias en el mundo del cine, la música y la literatura- al gran catálogo que es Babel. En este sentido, las más recientes han podido superar la centralidad que tradicionalmente se había otorgado a la representación medieval de la Torre de Babel -así como el gran tema de las campañas arqueológicas-, virando hacia preocupaciones de orden contemporáneo como el desafío constructivo de los rascacielos, la cuestión de la comunicación informatizada o la traducción en la era global. Al margen de esto, si se consideran desde el contexto de producción y exposición, se puede entrever cómo cada marco cultural -esencialmente Francia y Alemania- ha aportado al mito perspectivas sustancialmente diferentes que proyectan sus preocupaciones y teorizaciones, y han aportado imágenes que hablan de concretos momentos históricos y también lenguajes artísticos. En este sentido, continúan haciendo viable nuestra hipótesis de Babel como síntoma de una construcción identitaria nacional.

Este recorrido por las exposiciones Babilonia/Babel tiene su punto inicial cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, las dos grandes potencias antes mencionadas, Francia y Alemania, recogen y analizan los resultados de las campañas arqueológicas que habían iniciado apenas medio siglo antes. Ante el protagonismo de los movimientos artísticos producidos en Norteamérica durante este contexto, Europa miraba al pasado de la civilización y trataba de recuperar su peso en el discurso museográfico con reflexiones históricas de alcance global.⁵⁹ Las primeras muestras no trataron de forma monográfica la cuestión de la Torre de Babel sino las civilizaciones antiguas, ya fuera la de Egipto o Mesopotamia, y no fue hasta la década de los 90 del siglo XX cuando se realizaron las primeras exposiciones en torno al mito.

4.4.a. Il mondo delle torri da Babilonia a Manhattan

La primera exposición propiamente conceptual en torno a la torre fue *Il mondo delle torri da Babilonia a Manhattan*. Celebrada en la ciudad de Milán entre junio y septiembre de 1990, coincidía con un momento de renovación de la escuela de arquitectura milanesa.⁶⁰ El tema principal que se estudiaba en la exposición era una lectura histórica transversal de la

⁵⁹ Por ejemplo *Toutankhamon et son temps*, celebrada en el Petit Palais de París y posteriormente en el British Museum bajo el título *Treasures of Tutankhamun*. Ver: Desroches-Noblecourt, 1967.

⁶⁰ Rovero, 1990.

torre como tipología constructiva desde una perspectiva tanto científico-técnica como simbólica. Desde Babilonia hasta Manhattan, se recorría la historia de la humanidad a través del reclamo que ha presentado la torre a arquitectos y artistas. Iniciando con un conjunto de ensayos alrededor de los orígenes del concepto de torre,⁶¹ la exposición seguía con una amplia muestra de imágenes de torres en la historia y, consiguientemente, del mito de Babel. La Torre de Babel aparece junto a una selección no arbitraria, pero sí más libre, de otras obras. Una de las tesis que la muestra argumentaba en torno a Babel era la de la eclosión en el arte medieval como reflejo de la fiebre constructiva. A partir de este momento, se disponían las obras consideradas canónicas de la torre: Van Heemskerck, Bruegel, Kircher. De gran interés es la aportación de torres de artistas del siglo XX y entre las que se priorizaban expresiones italianas. A pesar de la aparente perspectiva distante en el trato del mito, la innovación conceptual y la riqueza de la misma hacen de esta exposición una referencia fundamental para cualquier estudio que se aproxime a la Torre de Babel y pretenda contemplarla desde su compleja magnitud y transversalidad en el imaginario teórico y conceptual. Lo singular de esta propuesta es la libertad con la que se concatenan elementos, obras e interpretaciones, dando paso a un ensayo con grandes posibilidades de continuación que, lamentablemente, no ha encontrado, aún, una prórroga.

Otras exposiciones de tesis en una línea similar pero con menor incidencia en el mito fueron *Le temps des gares*, celebrada en el Centre Georges Pompidou de París en 1978 y dirigida por Jean Dethier.⁶² *Le Temps des gares* fue una exposición de referencia, pues se inscribe en un similar trabajo de investigación y exhibición con un alto grado de libertad interpretativa y en forma de ensayo; también *Architectures de terre: ou l'avenir d'une tradition millénaire*, con el mismo director e igualmente celebrada en el Centre Georges Pompidou en 1981.⁶³ Ambas exposiciones trabajaron, a través de un objeto real y de importancia cabal para la humanidad, las implicaciones históricas y simbólicas de sus motivos dando paso a una apertura mental y reconsideración de tales elementos, acompañada de un riquísimo catálogo de imágenes de obras.

⁶¹ Por ejemplo, según uno de los autores del catálogo, la representación de la Torre de Babel se debe a dos necesidades: la de hacer servir el prototipo torre como elemento dominante -vertical sobre horizontal-, y la de responder a un prototipo polisémico símbolo de poder, símbolo fálico y símbolo de ascensión y conquista.

⁶² Dethier, 1978.

⁶³ Dethier, 1986.

4.4.b. Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift.

En el año 2003 se celebró en el Kunsthistorisches Museum de Viena la exposición *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift*.⁶⁴ La tesis de la exposición era Babel como punto de partida para tratar la cuestión de la diversidad del lenguaje y la escritura como formas elementales pero complejas de comunicación. A nivel del relato religioso, Babel era entendida como presagio de la rebeldía humana y catarsis de la confusión y diversidad lingüística. Su par tipológico, Pentecostés, como el milagro de la solución. Para llegar a tal resultado, la exposición se dividió temáticamente en tres ámbitos: reconstrucción histórico-arqueológica de la Torre de Babel, acompañada de una historia iconográfica; origen desarrollo y diversidad de la comunicación escrita y, finalmente, lo propio con la comunicación oral. Al margen de esta ampliación de las acepciones del mito, la historia artística y simbólica de Babel no presentaba novedades, pero sí se hacía una interesante aportación en paralelo a la representación artística de Pentecostés. En el apartado dedicado al estudio de sus imágenes, la exposición presentaba las siguientes divisiones: la torre dentro de la ilustración de manuscritos, las obras de Pieter Bruegel, la torre como arquetipo arquitectónico -con especial mención a Kircher y otros proyectos místico-científicos-, el aspecto de la torre según las narraciones históricas de la literatura de viajes y, finalmente, el binomio Babel-Pentecostés como metáfora de la diversidad lingüística en el mundo tecno-virtual. El centro del esfuerzo se convirtió, sin embargo, en la actualización teórica y técnica de la disciplina de la comunicación y el lenguaje. Este enfoque permitió la confluencia de teorías diferentes sobre el aprendizaje y desarrollo de las lenguas, así como discusiones alrededor de las condiciones psicológicas, neurológicas e histórico-culturales del lenguaje oral y la escritura. El objetivo no era el de presentar una compilación de ideas actuales sobre estos fenómenos sino el de idear y promover nuevas herramientas que permitieran especular sobre el futuro de la comunicación.

4.4.c. Babylone / Babylon. Mythos und Wahrheit

En 2008, el Musée du Louvre realizó una exposición monográfica alrededor de la histórica ciudad de Babilonia dentro de la cual uno de sus puntos centrales fue el estudio del

⁶⁴ Scipel, 2003.

zigurat Etemenanki.⁶⁵ La exposición planteó dos itinerancias, la primera en el Pergamonmuseum de Berlín entre junio y octubre de 2008,⁶⁶ la segunda en el British Museum de Londres entre noviembre de 2008 y marzo de 2009.⁶⁷

El propósito de la exposición era poner en paralelo el recorrido histórico de la ciudad junto con su relato legendario. De especial interés es la parte dedicada a la fortuna crítica de la ciudad de Babilonia, que pretende aclarar la proveniencia del mito en relación con la ciudad antigua atendiendo a la fortuna crítica que ha acumulado a lo largo del tiempo. Esta fortuna crítica se estudia de la siguiente manera: la imagen de la ciudad de Babilonia según las fuentes religiosas, la imagen de la ciudad a través de las fuentes clásicas y la imagen de la ciudad en los manuscritos medievales. Acompañan al relato una gran cantidad de imágenes de la ciudad y la torre. Del mundo medieval se pasa a un período que abarca del siglo XVI al XIX, dedicando un gran espacio a las imágenes producidas durante la lucha protestante, como Pieter Bruegel el Viejo y sus seguidores, Maarten van Heemskerck y Athanasius Kircher. Después de éstos aparece un corpus de imágenes más significativo en tanto inédito en anteriores publicaciones y exposiciones. Por ejemplo, la aparición de Babilonia y su torre como escenografía teatral, las representaciones pictóricas en época romántica o las citas del lenguaje cinematográfico que finaliza -en el catálogo de París, que no el de Berlín-, con una última alusión artística a Babel en 1916. La última parte de la exposición se remite a una narración de las excavaciones arqueológicas de la ciudad.

El punto clave de la muestra es su metodología, sumamente interesante y que sitúa como núcleo argumental los paralelismos y desavenencias entre la histórica construcción del mito de Babilonia y su fidelidad o no a la realidad. Mito, realidad y su conciliación son, pues, el hilo argumental de la exposición, una de las más completas y documentadas que existen sobre el tema. En la versión francesa se presentaron hasta cuatrocientas sesenta piezas nunca antes reunidas.

De las dos itinerancias planteadas, destacamos la berlinesa como la más significativa de ellas, pues varió sustancialmente la propuesta. Con título *Babylon. Mythos und Wahrheit* se presentó en el Pergamonmuseum y estuvo comisariada por el Vorderasiatisches Museum y la Kunstbibliothek. Después de una primera alusión a la dimensión arqueológica del mito -

⁶⁵ André-Salvini, 2008.

⁶⁶ Marzahn, André-Salvini, 2008.

⁶⁷ Finkel, Seymour, 2008.

imposible evadirla teniendo en cuenta la importancia de Alemania en su descubrimiento-, una segunda parte se centró en la lectura de Babilonia como significado del mal.

4.4.d. Torres i gratacels

La exposición celebrada en Barcelona el año 2012 bajo el título *Torres i gratacels. De Babel a Dubai*⁶⁸ tenía como objetivo acercar al espectador la tipología de rascacielos a través de todas las perspectivas posibles: historia social y técnica, ejemplos, pervivencia y futuro dentro del panorama de la sostenibilidad. Es decir, una exposición en cierto sentido similar a la de Milán, pues examinaba cuestiones propias de la historia cultural a través de la arquitectura. En esta ocasión, el rascacielos se presentaba como nuevo mito arquitectónico que tomaba el relevo de la Torre de Babel. Así, en cuanto a referencias explícitas sobre Babel, ésta se presentaba como antecedente obligatorio del rascacielos, pero no se aportaban novedades en su lectura. Eso sí, aparece en su catálogo una secuencia de conceptos e imágenes que trazan un camino que a partir de la torre y pasando por minaretes, campanarios de iglesias, torres de vigilancia y faros, pudo servir de inspiración visual a arquitectos contemporáneos. Especialmente interesante es la historia de la construcción del monumento vertical a partir del siglo XIX con la torre Eiffel y acabando con los rascacielos de oriente. Como otras publicaciones que se ocupan del tema, existe en esta exposición y catálogo una referencia obligada a las manifestaciones de este tipo en el período de la Unión Soviética. Quizás lo más interesante y novedoso de esta propuesta fuera la catalogación de diferentes movimientos constructivos y sus particularidades en cronologías muy concretas. Por ejemplo, la época final del siglo XIX se estudia mediante el incendio de Chicago, las exposiciones universales y los primeros rascacielos. La primera mitad del siglo XX y el eje Norteamérica-Europa se plantean como los responsables de la construcción de un prototipo -Norteamérica- y el intercambio de modelos -con Europa-. El arco cronológico de 1939 a 1973 se singulariza mediante la cuestión soviética. Finalmente, el período comprendido entre 1973 y 2013 es planteado como el contexto de difusión planetaria del rascacielos.

La tesis de la exposición presentaba Norteamérica como generadora del mito de rascacielos y cómo esta supremacía constructiva se había desplazado hasta oriente medio y extremo oriente en las últimas décadas con ejemplos como el Hong Kong and Shanghai Bank Building de Norman Foster, 1986; la torre Jin Mao del despacho de arquitectura SOM, 1990; las

⁶⁸ Dulau, Mory, 2012.

Torres Petronas de Kuala Lumpur obra de César Pelli, 1998 o el Burj Khalifa, también de SOM, 2009. En suma, si el rascacielos había nacido conceptualmente en Babilonia y físicamente en Chicago y Nueva York, la exposición presentaba un retorno al origen cultural, construyendo en el desierto y asegurando la pervivencia del modelo.

4.4.e. *Babel*

También en 2012 se celebró la exposición *Babel* en el Palais des Beaux-Arts de Lille.⁶⁹ El valor es incuestionable puesto que cubre un importante vacío cronológico sobre la representación de Babel presentando la visión del mito en artistas contemporáneos de los siglos XX y XXI. Aun teniendo en cuenta la gran cantidad de imágenes aportadas y la novedad en cuanto a la cronología, se entrevé un cierto vacío o falta de precisión teórica en el contenido conceptual de la exposición que podría haber sido resuelto gracias a una más profunda lectura de la bibliografía especializada del tema; el resumen histórico del mito resultaba, en ese sentido, demasiado sintético. En cambio, el apartado dedicado al estudio del texto fundacional aportaba un interesante paralelo entre la torre y la construcción simbólica del estado según el filósofo alemán Hegel. Citamos dicho fragmento empleando la edición de referencia en castellano:

La totalidad de los pueblos de entonces trabajó en ello, y como todos acudieron para llevar a cabo esta inconmensurable obra, el producto de su actividad debía ser el nexo que los ligara entre sí mediante los cimientos y el terreno excavados, mediante los bloques de piedra acarreados y el cultivo por así decir arquitectónico de la tierra -como entre nosotros hacen la costumbre, el hábito y la constitución jurídica del Estado-. Una tal construcción es en tal caso al mismo tiempo simbólica, pues sólo alude al nexo que ella es, ya que sólo de modo exterior puede expresar en su forma y figura lo sagrado, lo en y para sí unificador de los hombres. En esta tradición luego se ha dicho igualmente que las poblaciones a su vez se dispersaron a partir de este centro de unificación de una obra tal.⁷⁰

Sin embargo, el abundante catálogo de imágenes de lenguajes diferentes -pintura, escultura, instalación, cómic, vídeo- demostraba la vigencia del mito en la sociedad contemporánea, muchas de ellas parafraseando la torre de Pieter Bruegel el Viejo. La lectura en clave contemporánea es inevitablemente más intensa que en otras exposiciones. Ello permitió a

⁶⁹ Cotentin, Tapié, 2012.

⁷⁰ Hegel, 1989: 469.

los comisarios presentar no sólo analogías artísticas sino políticas, como por ejemplo el intento de Saddam Hussein de reconstruir Babilonia con una clara finalidad turística. Finalmente, citamos dos exposiciones más cuyas tesis responden estrictamente a cuestiones contemporáneas dentro del marco de la globalización.

4.4.f. *After Babel. Poetry will be made by all! 89plus*

Comisariada por Simon Castets y Hans Ulrich Obrist en 2015 para el Moderna Museet de Estocolmo, *After Babel. Poetry will be made by all! 89plus*⁷¹ partía de la hipótesis de una consideración positiva de la división lingüística que nació en Babel y cómo esta multiplicidad ha tratado de ser homogenizada, en última instancia, con el proceso de globalización. En este sentido, la exposición sitúa el año 1989 -caída del Muro de Berlín y nacimiento de la *world wide web*- como momento clave para la apertura al mundo globalizado. Un mundo en el que las acciones locales tienen reverberación en consecuencias mundiales; un proceso que tiene tantas promesas como amenazas. Visto así, la globalización es entendida como un proceso dual entre la distopía y utopía. Es decir, la versión distópica de la globalización es que supone una amenaza para la multiplicidad identitaria, cultural y lingüística en tanto conlleva procesos de homogeneización, totalización y supresión que acaban por empobrecer, precarizar y devastar la riqueza cultural. La visión utópica o positiva de Babel es la que pretende buscar y mostrar la exposición. Es decir, Babel como nacimiento de la diferencia debe celebrarse y el mundo que emerge tras 1989 ha de reconocer las virtudes de las diferencias en una existencia colectiva. Finalmente, se aboga por un retorno a Babel pero no a un estado pre-Babel de unificación, sino una Babel que vuelva al proyecto comunitario tras la división y que sea capaz de armonizar sin extinguir las diferentes identidades. Para ello, la exposición cita movimientos sociales y artísticos que han propuesto modelos utópicos en contra de procesos de supresión de las diferencias, modelos que han apostado por formas de vida alternativas y fuerzas colectivas que trabajan desde la comunicación y no desde la homogeneización. Por ello, además de las citas a dichos movimientos, las obras que se muestran -no vinculadas estrictamente a la visualidad de Babel- son piezas seleccionadas por su valor en un discurso que revalorice las diferencias culturales, y sus artífices son artistas cuyas biografías y producciones hablan de procesos de migración e hibridación cultural, de multiplicidad identitaria. En este sentido, la exposición confirma su

⁷¹ Birnbaum, Noring, Castets, Ulrich Obrist, 2015.

propósito, pues reúne, armoniza y presenta de forma dialéctica las diferentes obras en un mismo lugar, una nueva Babel.

After Babel. Poetry will be made by all! 89plus, es una exposición de referencia en el debate contemporáneo del escenario que nos ha legado la globalización, con sus pros y sus contras. Aparentemente podría parecer difícil de vincular a la historia del desarrollo de la Torre de Babel, pues las anteriores exposiciones se centraban en su deuda con la civilización mesopotámica o su visualidad. Sin embargo, esta propuesta, esencialmente teórica, nace de una profunda reflexión y comprensión del problema de Babel en relación con las circunstancias actuales. En la presente investigación hemos partido de este problema. Es decir, a pesar de no haber cubierto el marco temporal de la globalidad, sí nos fundamentamos en cómo, a lo largo de su genealogía histórica, Babel ha funcionado como una metáfora explicativa que confirmaba la división identitaria. Y sabemos cómo en la actualidad ha podido llegar a convertirse en una metáfora que pretende reparar la confusión sin borrar la diferencia, sin prometer un retorno a la primera Babel.

4.4.g. *Après Babel, traduire*

La última de las exposiciones que mencionaremos comparte la misma preocupación por el devenir de las sociedades en el mundo global y confirma la pervivencia del mito de Babel en la actualidad. Significativamente, cita parte del título de la anterior, pero se centra en otra dimensión del problema. Se trata de la exposición *Après Babel, traduire*, celebrada entre diciembre de 2016 y marzo de 2017 en el Mucem de Marsella y comisariada por Barbara Cassin.⁷² El título vuelve a indicar que se trata de una exposición de tesis que realiza una pregunta determinada al problema de la división que generó Babel; en esta ocasión, el fenómeno que nace tras la confusión, es decir, la traducción.

La exposición se dividió en tres diferentes áreas temáticas. La primera de ellas abordaba, en línea a la del Museet, si Babel debe considerarse como maldición o como posibilidad. Esta era la sección más relacionada con Babel como mito y su visualidad tradicional mediante la muestra de obras de referencia como las torres de Abel Grimmer o Athanasius Kircher en diálogo con otras contemporáneas. La segunda parte de la muestra era la que, para nosotros, suponía el núcleo teórico del problema, la hipótesis o la cuestión de mayor relevancia. En ella se trataba el fenómeno de la traducción como método para revertir el dominio de una

⁷² Cassin, 2016.

lengua, visión o pensamiento único. Las lenguas, entendidas como formas de sedimentar pensamientos y visiones del mundo pueden, gracias a la traducción, viajar a otros lugares, difundir formas e ideas diferentes. Se proponía, pues, una cartografía de las rutas de la traducción a través de objetos como ediciones de la biblia u otras obras literarias en diferentes idiomas para así mostrar el viaje del conocimiento.

La última sección de la exposición se centraba en el concepto de «intraducibles», esto es, la resistencia de las lenguas y cómo éstas muestran partes inamovibles que están por encima de las voluntades de los seres humanos. En suma, *Après Babel, traduire* es la última de las aproximaciones museográficas en torno a Babel, de absoluta contemporaneidad y centrada esencialmente en el fenómeno de la traducción, su historia, motivos, significado y su papel en la actualidad. Un acercamiento al mito no desde un interés reflexivo o propositivo, ya que en cierta medida se evade la carga teórica y de reflexión profunda que tenía la exposición del Museet -tampoco pretendía emular escenarios futuros como la del Kunsthistorisches Museum de Viena-, pero sí pretendía abrir un debate de orden divulgativo sobre el estado de las lenguas.

Naturalmente, existen muchas otras exposiciones que de una forma u otra han tratado el tema de Babel. Por ejemplo: *Naissance de l'écriture. Cunéiformes et hiéroglyphes*, celebrada el año 1982 en el Grand Palais de París;⁷³ *La temptació d'Amèrica. Ciutat i arquitectura a Europa 1893 – 1960*, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona durante el año 1996;⁷⁴ *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques de Sumer au XXI^e siècle*, en la Bibliothèque nationale de France en 1996;⁷⁵ o *Von Babylon bis Jerusalem*, celebrada en el año 1999 en el Reiss Museum de Mannheim y posteriormente en el Kunsthistorisches Museum de Viena.⁷⁶

En 2010 el arqueólogo Montero Fenollós realizó la dirección científica de la exposición *Torre de Babel: Historia y Mito* en el Museo Arqueológico de Murcia,⁷⁷ la cual puede verse como una subdivisión de la presentada en el Musée du Louvre y en la que él mismo había colaborado. De forma análoga, presentaba las dos facetas de la Torre de Babel, la histórica-arqueológica de Etemenanki y la simbólico-mitológica de la torre. En comparación con la exposición parisina, la de Montero Fenollós tiene menor profundidad y repercusión en sus temas, sin

⁷³ Paul, 1982.

⁷⁴ Cohen, 1996.

⁷⁵ BnF, 1996.

⁷⁶ Seipel, Wieczorek, 1999.

⁷⁷ Montero Fenollós, 2010.

embargo destaca por una aproximación diferente que en alguno de sus puntos toma como referencia el mundo hispánico, por haber solucionado el vacío que en otras publicaciones era patente -el de la representación del mito en el mundo de los emblemas, principalmente literatura emblemática de la zona central de Europa entre los siglos XVII y XVIII-, así como por una aproximación a la representación contemporánea. En la línea de otras publicaciones, la secuencia representaciones de carácter artístico de la torre tenía como punto de inflexión dos momentos representados por las obras de Pieter Bruegel y Athanasius Kircher. En líneas generales, la muestra fue de gran relevancia pues exhibía el mito de Babel en un centro de carácter regional y a partir de un proyecto o grupo de investigación, hecho que acentúa la dimensión didáctica de éstos ya que, normalmente, el conocimiento profundo de las civilizaciones antiguas es comprendido de forma muy parcial por el gran público. Asimismo, conviene reconocer sus posibilidades, pues no son iguales a las de un gran museo que sí puede realizar exposiciones alrededor de un solo artista o contando con un gran aparato documental, visual y museográfico.

Finalmente, una exposición de incidencia menor para Babel pero de relevancia internacional fue la muestra internacional de Venecia que se presentó en 2013 bajo el título de *Il palazzo enciclopedico*.⁷⁸ Su punto de partida era el museo imaginario de todos los conocimientos del mundo, un proyecto homónimo de Marino Auriti que llevó a la muestra a convertirse en un espacio de reunión del arte global sobre procesos de acumulación del conocimiento y que hacía servir esta metáfora arquitectónica a medio camino entre el rascacielos y la Torre de Babel.

5. Hipótesis y objetivos

5.1. Hipótesis general

La Torre de Babel es un mito fundacional que, como tal, ha sufrido un cambio de paradigma, una transformación integral en su lectura y sentido. Babel nace como explicación religiosa que alude al pecado del hombre por querer construir una arquitectura que amenaza la pervivencia del poder divino y, como respuesta a esta amenaza, surge la idea de castigo. Un castigo que, según el Libro del Génesis, provocó la confusión lingüística, la incomunicación y la imposibilidad de finalizar el proyecto arquitectónico. Esta catarsis lingüística propició, a su vez, una dispersión por la faz de la tierra haciendo que ésta quedara

⁷⁸ Gioni, 2013.

poblada íntegramente por grupos de diversa lengua e identidad; es decir que la tierra se poblara de diferentes civilizaciones. Lo anterior es el sentido primordial de Babel, que no el único, desde su origen hasta las postrimerías de la Edad Moderna.

La Edad Moderna es la clave de nuestro problema o investigación, pues representa el momento en el que, por vez primera, el mito de la Torre de Babel y Babilonia se instrumentalizan para dar respuesta a problemas contemporáneos. Si bien es cierto que la tardoantigüedad había aludido al mito para reflejar inestabilidades -durante el contexto de persecuciones judeocristianas, la referencia a la Babilonia apocalíptica y la llegada del Anticristo se equiparan a la Roma imperial-, esta reflexión no había trascendido la interpretación teológica del texto. Sin embargo, a partir del siglo XV, la pluriformidad de Babel en textos, conceptos e imágenes se expande. Babel se utiliza como metáfora explicativa de la realidad histórica: las lenguas se han dividido definitivamente, también la confesión religiosa y, desde luego, Babel hace referencia a la lucha de las diferentes identidades-naciones por hacerse con el dominio cultural, religioso y geopolítico.

A partir de este momento, el mito de Babel seguirá su curso de forma desigual. La visualidad permanece hasta finales del siglo XVII y, de ahí en adelante, empieza un nuevo proceso de metaforización y transformación. El camino de la imagen de Babel y sus acepciones simbólicas es incierto y complejo y, sólo a partir del siglo XX y con la apertura que supone la globalización, la Torre de Babel como recurso explicativo social reaparece con contundencia. Pero la globalización presenta la Torre de Babel como un espacio absolutamente inverso al que tenía en su origen. Babel se utiliza como espacio ambiguo o, mejor, como espacio utópico en el que viven las sociedades de la globalización. Ya no se hace referencia a la dispersión sino al contrario, la Babel global es el lugar donde la sociedad contemporánea se reúne; es un espacio de compartición, de comunicación, de flujos de información, de cita entre diferentes comunidades, culturas y religiones que viven o que tratan de vivir en armonía. Es decir, en comparación con su origen, Babel ha cambiado de paradigma, de significado e incluso de eje. Ya no representa un sistema de construcción vertical que es responsable de la dispersión y diversificación de la identidad, sino como un lugar virtual de conexión que conecta y reúne de forma rizomática y horizontal todas las posibilidades de la diversidad.

Resolver el porqué de este cambio ha sido uno de los motivos de la presente investigación. Pero para constatar la hipótesis no nos hemos situado en época contemporánea, sino en época histórica. Es decir, hemos considerado oportuno asistir a la transformación de Babel

de mito religioso-cultural a mito político-socio-cultural en Época Moderna. Por paradójico que parezca, los siglos destacados, XVI y XVII, son cruciales para entender lo expuesto en líneas anteriores, pues representan la eclosión de una Babel social en época histórica que, curiosamente, da signos de debilidad como herramienta de debate hacia 1680. A partir de este momento, su capacidad argumentativa cesará y, como hemos dicho, no reaparecerá como tal hasta tiempo después durante el cruce de los siglos XIX-XX -el rascacielos es metáfora de Babel- y en adelante -la globalización-. Por el momento, se plantea la hipótesis de que este hecho responde al conflicto ideológico y epistemológico que se experimenta a las puertas de la Ilustración: la apertura del saber en el campo científico provocó un importante cambio en la comprensión de la existencia y la historia pasada y los mitos antiguos ya no explicaban, con tanta claridad, la realidad presente. Consideramos, pues, que todo ello favoreció la extinción visual del motivo tradicional de la torre y su planteamiento como mito antiguo.

Siendo esta nuestra hipótesis general, trataremos de ponerla a prueba no tanto desarrollando lo amplio de su significado cronológico y conceptual, sino mediante otras hipótesis diversas que hemos llamado secundarias y que están fundamentadas, todas ellas, en las cronologías estudiadas.

5.2. Hipótesis secundarias

No existe discusión en el hecho de que Babel es un mito cultural que explica la división de las lenguas y culturas. Ahora bien, existe otra acepción menos planteada y estudiada que, paradójicamente, conlleva otro tema o significado de no menor importancia y que, además, ayuda a entender sus diversas metamorfosis y pervivencia histórica: Babel como problema del asalto al poder. Según consideramos, éste es un tema que se encuentra en el momento de configuración del mito en el mundo hebreo, que coexiste con la configuración de una promesa de salvación para la nación hebrea, que necesita de arquetipos de pecado y castigo, que debe buscarse en un período histórico muy concreto y, en definitiva, que queda latente en las sucesivas secuencias que reelaboran sus discursos sobre Babel. Sin embargo, ha quedado a la sombra de la cuestión de las lenguas.

Por otro lado, es un ejercicio habitual relacionar, como se ha dicho, la mítica torre con las monumentales construcciones arquitectónicas de Babilonia, pero no resulta tan fácil dar con una explicación a este hecho. En la presente investigación hemos partido de las hipótesis de

que tanto esta relación formal, como lo expuesto en la primera acepción, surgen en el mismo contexto y por los mismos motivos.

Se ha suscitado igualmente la concomitancia entre el relato judeocristiano de la Torre de Babel para con el relato grecolatino de la Gigantomaquia, pues así lo demuestra uno de los casos de estudio -la Camera dei giganti del Palazzo Te-, pero también una de las obras literarias de mayor repercusión histórica: la *Divina Comedia*. Sin embargo, no son suficientemente conocidas las razones de tal ambivalencia ni el momento histórico en el que tuvo lugar. Dicho esto, consideramos que la solución a este problema debe buscarse en contextos de colisión de los mundos semítico y clásico.

Respecto a esto último, la tarea de la traducción, conceptualmente ligada al mito, tiene una serie de singularidades que no deben pasarse por alto por lo que respecta a la historia y pervivencia de un mito que tiene un origen textual. Consideramos que el análisis de los procesos de traducción del texto primigenio a otras lenguas podría explicar que se produjeran algunos cambios o matices respecto al significado del mismo. Entre ellos, uno evidente: los versículos del capítulo 11 del Génesis no citan a Nemrod como constructor de la torre y, sin embargo, así lo ha recogido la tradición histórica.

Es altamente manifiesto que entre la concepción textual del mito y sus primeras imágenes existe una gran distancia cronológica y que, pese a todo, el mito de Babel pervive como tal. Este *impasse* entre aparición del texto y aparición de la imagen hubo de ser auxiliado por retóricas indirectas respecto a la Torre de Babel que garantizaran su supervivencia en el tiempo.

El análisis de las múltiples y diversas torres de Babel que ilustraron los manuscritos medievales parecen mostrar una contaminación con procesos constructivos reales. Esta es una cuestión que no se debate en la actualidad y, sin embargo, aún no han quedado resueltos muchos de los otros aspectos de las babeles medievales. Por ejemplo, la presencia de motivos arabescos en algunas de ellas o, en el caso de Nemrod, que en ocasiones aparezca ilustrado como si se tratara de un astrónomo. Ante esto, apuntamos la hipótesis de que el análisis de las diferentes fuentes exegéticas que circularon por la cartografía europea medieval pueda ayudarnos a resolverlo. Ahora bien, nuestro análisis de las fuentes exegéticas debe, obligatoriamente, trascender aquellas harto trabajadas -véase Heródoto- que, seguramente, no ayudan a entender con completa certitud lo anterior.

Consideramos que, tanto el pensamiento de Dante Alighieri, su obra *Divina Comedia*, la alusión dentro de ella de la idea de ascenso celestial, pecado y condena, el nivel de responsabilidad contemporánea presente en sus reflexiones, sus debates en torno al uso de la lengua pre- y post-Babel- y su capacidad de homogeneizar lo heterogéneo -mundo clásico y cristiano-, son elementos compartidos con la historia de la recepción cultural de Babel. Sin embargo, la visión de Dante sobre el mito es algo que no ha sido, apenas, estudiado. Por lo anterior nos parece necesario tratar de reconstruir la visión de Dante Alighieri sobre el mito en base a todos esos elementos comunes. Sopesamos, también, que la visión de Dante Alighieri vía la *Divina Comedia*, pero también vía sus tratados sobre la lengua, es una de esas metafóricas torres que llaman a la reunión. Es decir, con su forma de tratar Babel, Dante no parece abogar por una construcción vertical y amenazante, sino por una nueva Babel reparadora.

Por lo que respecta al primer bloque central de la presente tesis, el siglo XVI, podemos decir que la presencia de la Torre de Babel como imagen o representación artística tiene un mayor peso en una geografía determinada: el centro-norte del continente. Sin embargo, es difícil pensar que en el resto de geografías no permeara una imagen o texto de radical importancia sobre el origen común y las lenguas ahora autónomas, separadas. Siendo así, deben existir, al menos, dos líneas de recepción de Babel en este período. Una, nórdica, pivota alrededor de la torre de Bruegel. Otra, cuyas adscripciones geográficas e ideológicas conviene determinar, debe presentar diferentes argumentos. Fuera posible que unas y otras muestren diferentes temas, tal y como hemos hecho notar en la primera hipótesis secundaria; es decir: que una recepción haga referencia al debate sobre las diferencias culturales y lingüísticas y otra al debate sobre el acceso al poder -tome éste la forma de poder político o intelectual-.

Al respecto de las torres de Bruegel, debemos reconocer que siempre hemos sido escépticos de toda aquella literatura que, sin apenas cuestionárselo, ha visto las torres como evidencias de la división entre católicos y protestantes. No es que nosotros neguemos esa cuestión, pero sí debemos admitir que siempre nos resultó insuficiente para un personaje como Pieter Bruegel el Viejo, del cual conocemos biográficamente poco, pero sí un gran corpus artístico. Así, comparando sus dos torres con el resto de su producción, nos parecía que debían existir otras razones de peso para la elección del tema de Babel y, más aún, para decidir un tipo de representación de Babel como el que nos ha legado.

Igualmente nos parecen insuficientes las aportaciones sobre la Babel de Athanasius Kircher. Este último es, consideramos, fundamental para delimitar el fin o mejor el paréntesis de la

presencia y la significación de Babel en el siglo XVII. El perfil pluridisciplinario del jesuita, su sistemática recopilación de fuentes literarias en torno a Babel, las sugerentes imágenes de la torre a medio camino entre mito y ciencia son altamente representativas de un marco ideológico concreto que debe tener indicios de por qué iba a desaparecer Babel como mito antiguo. Kircher se presenta, pues, no sólo como jesuita sino como síntoma de una época. El hecho de que dicha época agota las posibilidades exegéticas de Babel hasta que ésta encuentra nuevas dinámicas a las que referirse es la hipótesis que cerrará nuestra investigación.

5.3. Objetivo principal

A partir del desarrollo de las hipótesis y su constatación, hemos considerado que el objetivo u objetivos principales de esta tesis son dos, uno de orden metodológico relacionado con la Historia y la Historia del arte, y otro de orden conceptual relacionado exclusivamente con el mito de la Torre de Babel.

El objetivo principal de carácter metodológico no es presentar una historia del mito de la Torre de Babel como un discurso singular, objetivo y verificable que haga uso de la «Historia» -en mayúsculas- como índice de una única posibilidad. Es decir, no se trata de plantear la verdad de la historia de Babel, sino otra cosa: la historia de las diferentes verdades de la Torre de Babel en la Edad Moderna. Por ello se debe huir de un tipo de discurso superior y singular en el que la Historia se pretende única, para situarnos en otro discurso en el que presentar las micro-historias posibles. A partir de este objetivo principal, hemos superado el planteamiento tradicional de la genealogía de la Torre de Babel y hemos planteado una visión que, aun tomando como pauta una secuencia cronológica, presente el problema de forma rizomática.

Al margen de lo anterior, nuestro objetivo principal de orden conceptual es buscar, analizar e interpretar los diferentes síntomas que durante la Edad Moderna permitieron el viraje de Babel al mundo del debate sobre lo social. Un debate que, en este contexto, orbita alrededor de la pérdida de la lengua original y, por tanto, cultura indivisa. Un debate que, en definitiva, trata de abordar los porqués de las diferentes visiones, lenguas, religiones e ideologías sobre la tierra. Ello nos obliga a encontrar los precedentes -tanto especulativos como visuales- de Babel como dimensión horizontal. Siendo este el objetivo principal, pasamos a exponer los

secundarios no considerados aquí como menos importantes, sino como más concretos y específicos.

5.4. Objetivos secundarios

El primero de los objetivos secundarios es analizar y comprender el origen del mito de Babel. Para ello pretendemos estudiar la relación de débito entre la cultura que creó el mito -la hebrea- y la que le sirvió de modelo -la mesopotámica-. En particular, qué conceptos le interesaron, cómo pudo dar con ellos, de qué orden eran y si los transformó y adaptó a sus necesidades.

Igualmente nos interesa comprender qué conllevó a nivel conceptual, teológico y visual la configuración del relato de Babel en el Libro del Génesis. Para ello, nuestro propósito es determinar los conceptos presentes en el texto y el subtexto del relato, también desde qué imaginario colectivo se estaba creando y con qué propósitos. A partir de ahí se ha de estudiar el valor integral del mito: la cuestión de las lenguas y, tras ello, la cuestión del poder.

Pero una identificación de este problema no explicaría las múltiples acepciones y matices que de Babel aparecen incluso antes de que se expanda trans-territorialmente por el continente europeo bajo su presencia en el Génesis y durante la Edad Media. Menos aún consideramos que deba estudiarse como relato estrictamente monoteísta, pues a la vista está que debe una buena cantidad de sus estímulos a la cultura politeísta mesopotámica. Por ello, creemos necesario estudiar el contexto de encuentro entre las reminiscencias culturales mesopotámicas -en concreto babilónicas- y las hebreas con otras dos manifestaciones culturales diferentes y coexistentes: la grecolatina y la cristiana para entender qué se deriva del choque de estas diferentes culturas en la franja oriental del Mediterráneo en época alejandrina. Dentro de este último contexto es de nuestro interés reconocer el rol especial que opera la figura de Nemrod, acusadamente marginada en los estudios sobre el mito de Babel, pues no se le ha dedicado ningún estudio integral amplio.

Dada la configuración del mito en su forma canónica intentaremos exponer ideas inéditas en torno a los discursos tradicionales y el devenir iconográfico de la torre hasta el final de la Edad Media, con especial énfasis en aportaciones singulares y relevantes como la de Dante o visualizaciones harto marginadas en la historia visual de Babel como el mosaico de Otranto.

La Torre de Babel se ha estudiado como imagen de la división confesional en Europa y Edad Moderna mediante la iconografía protestante de Babel. Así lo atestiguan los diversos estudios sobre grabados anti-papales y así lo atestigua, también, la tradicional lectura de la torre de Pieter Bruegel el Viejo. Y, sin embargo, Babel no ha sido considerada desde otros proyectos ideológicos que operen en estos mismos contextos pero los trasciendan. Por ello, otro de nuestros objetivos es el de cartografiar si esa lectura tradicional de Babel va en paralelo a otra u otras. Finalmente, si esta otra u otras aportan novedades semánticas e iconográficas y, en definitiva, dónde se localizan y a qué responden. Para solucionar esta cuestión consideramos necesario realizar lo que hemos llamado «Planteamiento del problema» para cada apartado central -siglos XVI y XVII- y, así, reconocer nuestras cronologías principales en profundidad dada su heterogeneidad y, finalmente, encontrarnos en una situación competente que nos permita esclarecer vacíos.

Por otro lado, se ha abordado Babel como catalizador de la consciencia de pérdida de armonía lingüística, pero no se ha puesto en relación con su aparición dentro de un fenómeno fundamental para la advertencia de tal cuestión. Pensamos en la biblioteca como arquitectura que reúne índices de saberes de multitud de cuestiones y lenguas, por lo que será nuestra responsabilidad abordar esta cuestión desde el caso de estudio de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Otros de nuestros objetivos es poder ubicar la relación de Babel para con las cuestiones de orden de asalto al poder, no sólo a nivel conceptual o textual, sino también iconográfico, por lo que hemos decidido ilustrarlo con el caso de estudio del Palazzo Te. A su vez, éste nos ha de servir para constatar la continuidad de la metáfora semántica entre Babel y Gigantomaquia.

La Torre de Babel se ha estudiado como iconografía de la destrucción y, sin embargo, no se ha podido reconocer aún el valor de dicha aparición dentro de una historia integral del mito, por lo que otro de nuestros objetivos secundarios es insertar esta sub-iconografía dentro de nuestro relato.

El nacimiento de uno de los más relevantes fenómenos dentro de la disciplina de la Historia del arte, el cuadro, es un fenómeno que ha sido magníficamente estudiado. Pero éste, por causas naturales, no ha sido puesto en valor para con Babel o, mejor, no se han estudiado las repercusiones de la transferencia del tema de Babel al cuadro con todo lo que ello implica: movilidad de la imagen y desaparición de un texto soporte. Poner esto en valor es lo que

hemos tratado de hacer con el caso de estudio del pseudo-Patinir y, más tarde, con las torres de la escuela de Amberes.

La más conocida -con casi total probabilidad- de las torres de Babel en ámbito artístico, es la torre o torres de Pieter Bruegel el Viejo. Partiendo de lo dicho con anterioridad, hemos tenido el objetivo de ampliar la interpretación tradicional de sus torres en un ejercicio de reconocimiento del proyecto cultural al que pertenece Bruegel, esto es, el proyecto místico y nórdico. Tras ello, creemos que es oportuno valorar sus torres como ejercicios de reparación de la dispersión post-babélica y, no menos importante, si estas torres -o por defecto, las posteriores- tenían algo que ver con los nuevos planteamientos o debates en el entorno científico alrededor de la idea de cosmos.

Al mismo tiempo hemos decidido profundizar en la aparición de Babel en la literatura emblemática y los tratados de iconología de forma que nos permitan ver qué rol tienen o qué eslabón representan en el conjunto de la genealogía del mito. Se ha escrito mucho acerca de la aparición de Babel en la literatura española del Siglo de Oro o la isabelina y/o francesa de los siglos XVI y XVII, pero poco o nada se sabe de sus escenografías, cuestión radical para entender qué sentido visual se le da al mito y poder discernir si fue éste uno de los fenómenos que procuraron su desaparición

Fuentes documentales de Mesopotamia a la Edad Media

Para poder realizar un ejercicio de comprensión profunda sobre el mito de la Torre de Babel es necesario exponer de forma explícita cuáles son el origen conceptual, el precedente literario y la realidad arqueológica del mismo. Por lo tanto, a continuación, se presenta un ejercicio de retrospcción acompañado de los marcos teóricos literario, filológico y arqueológico de la cultura mesopotámica sobre los que realizaremos una exégesis para conocer lo que de ellos ha heredado Babel como mito.

Este ejercicio es necesario puesto que sabemos que la Torre de Babel se gesta como relato bíblico dentro de las comunidades hebreas en un momento de aculturación entre esta civilización y la babilónica.⁷⁹ Su significado es fruto de la mentalidad cultural y religiosa hebrea y, sin embargo, toma y transforma conceptos bien metafóricos bien ideológicos de la cultura mesopotámica, especialmente de su corpus literario. Algunos de estos conceptos son fácilmente reconocibles en ambas culturas y su apropiación o traspaso a la última traza una línea de débito directa respecto la primera. Otros, especialmente manipulados, requieren de una mayor comprensión de la realidad y vicisitud hebrea. Finalmente, al margen de los préstamos de la literatura mesopotámica, se debe ubicar la realidad tangible y arqueológica de Mesopotamia para con el mito. Es decir, la arquitectura monumental de esta civilización oriental sirvió, también, a la configuración literaria y posteriormente visual del relato de la Torre de Babel.

⁷⁹ Al describir este hecho como un proceso acultural nos referimos a la transmisión de elementos de una cultura a miembros de otra en grado de acomodación. Es decir, cuando miembros de una cultura –en nuestro caso semítica occidental o hebrea– adopta ciertos aspectos de otra cultura dominante y/o presente sin necesidad de abandonar o disminuir su cultura matriz. Este proceso puede darse en contextos de inmigración o imperialismo, como es, nuevamente, nuestro caso: el pueblo judío sometido por el imperio babilónico es el que asimila y vehicula -transformándolos- conceptos de la cultura mesopotámica, tal y como hemos intuido y demostraremos a continuación. Nos apoyamos en las acepciones que de aculturación y acomodación se exponen en: Giménez de Aragón Sierra, 2013: 11.

Así, antes de entrar en el proceso semántico y de visualización del mito que tendrá lugar en las siguientes partes, dedicaremos unas páginas a exponer los precedentes. El orden de explicación será: en primer lugar, el origen conceptual y literario del mito en los poemas épicos de la literatura mesopotámica; en segundo lugar, la realidad arqueológica de la Torre de Babel a la luz de la arquitectura monumental de Babilonia; en tercer lugar, la transformación de estos antecedentes en el relato bíblico hebreo; seguirá la traducción del relato hebreo en sus formas griega -la Septuaginta o LXX- y cristiana -la Vulgata- y, finalmente, expondremos la aparición del relato en otros textos y su relación con otro fenómeno mítico de la Antigüedad, en este caso occidental, la Gigantomaquia.

El estudio del intercambio y transformación de la realidad mesopotámica en hebrea o judeocristiana a través de Babel es un tema que ya ha sido trabajado pero de forma sincrónica y fragmentaria. Nuestra propuesta pretende completar las exposiciones anteriores y conducir su comprensión por medio de una historia transversal y diacrónica que contemple sincretismos y metáforas; de ahí que incluyamos la Gigantomaquia dentro de este proceso. Lo que veremos a continuación es, pues, un origen de Babel que es previo a su configuración visual, esto es, un proceso de transferencia en la aculturación de dos civilizaciones antiguas y la subsiguiente fortuna literaria del relato en las diferentes producciones literarias de este mismo marco cronológico.

1. Origen y precedente formal

1.1. El origen del mito en los poemas épicos mesopotámicos. Conceptos, significados y analogías con el relato bíblico.

Entre los relatos de la literatura épica mesopotámica⁸⁰ que han llegado hasta nosotros se encuentra uno de especial relevancia conocido como la *Epopéya de Gilgameš* (fig. 18).⁸¹

⁸⁰ Un estudio de referencia sobre la cultura mesopotámica se encuentra en: Botéro, Kramer, 2004. Ver también: Klima, 1983.

⁸¹ Del corpus de literatura mesopotámica existente, las narraciones más antiguas que han sobrevivido al paso del tiempo surgen hacia la mitad del III milenio a.n.e. y durante la III dinastía de Ur. Dentro de este corpus, son tres los fragmentos que se han podido relacionar con el personaje de Gilgameš; es decir, de la época más pretérita sólo se conservan referencias fragmentarias sin posibilidad de argumento. Superando la cronología de la III dinastía de Ur, existen otros cinco poemas sumerios con leyendas alrededor de Gilgameš, en diferentes estados de compleción y nuevamente sin relación entre sí, por lo que se sospecha que en época sumeria no existió una versión unificada de la epopeya sino composiciones independientes. Sin embargo, comprendemos que de la cultura y lengua sumerias salió el material básico del que deriva el poema y, en general, muchos de los temas y metáforas del próximo oriente durante siglos hasta colisionar con la cultura alejandrina y hebrea. Así pues, hemos de esperar al II milenio a.n.e. para presenciar su definitiva fijación en el seno de la cultura babilónica en un registro escrito y en lengua acadia. Se considera de forma generalizada que en algún momento a principios del II milenio a.n.e., un compositor-traductor utilizó aquella serie de conceptos e historias derivados de la cultura sumeria de forma indirecta para desarrollar una construcción literaria que tomó la forma de una única epopeya, íntegra y harto más

Considerada la obra más singular de la literatura mesopotámica, fue descubierta y descifrada a partir del siglo XIX,⁸² es decir, aproximadamente cuatro milenios después de su composición. Una de las consecuencias de ello es que tratar de reconstruir su contenido mediante la suma de diferentes fragmentos de tablillas de diverso origen y cronología –el corpus de tablillas sobre la epopeya cubre un arco cronológico de diecinueve siglos- se ha convertido en una labor compleja y permanecen algunos vacíos, así como conjeturas abiertas. De todos los testimonios, el mejor preservado está compuesto por tablillas neosirias del período babilonio tardío, comúnmente referido como imperio neobabilonio, esto es, alrededor del I milenio a.n.e., y se conoce como la versión estándar del mito.⁸³

El excursus a través del cual se desarrollan los temas del relato es la historia de amistad entre Gilgamesh y Enkidu. Este último es creado por los dioses con el objetivo de ofrecer al protagonista un compañero de viaje que, a su vez, actúe como *alter ego* en versión salvaje. Juntos realizarán un itinerario real y simbólico que los llevará por diferentes geografías donde tendrán aventuras, hazañas y revelaciones que culmina con la iluminación y conocimiento de las razones de su existencia (fig. 19). Otra cuestión notable es que la muerte de Enkidu expone a Gilgamesh ante el problema de la búsqueda -infructuosa- de la inmortalidad. La *Epopeya de Gilgamesh* es, en este sentido, una obra épica que delinea el recorrido heroico y de trascendencia del protagonista en compañía de los dioses y diosas del panteón mesopotámico. Un tipo de producción literaria universal que tiene un evidente eco en contextos culturales posteriores como el grecolatino con la *Odisea*, la *Iliada* y la *Eneida* o el medieval-humanista florentino con la *Divina Comedia*.⁸⁴

Así, en su argumento, el poema describe una serie de conceptos y acontecimientos que posteriormente aparecerán en algunos de los capítulos que conforman el Libro del Génesis de la Biblia hebrea como, por ejemplo, hacerse un nombre –es decir, trascender y conquistar

compleja. La epopeya tiene como matriz al héroe mítico Gilgamesh y como fondo argumental un relato sobre el poder y su ejecución, la dicotomía entre lo civilizado y salvaje, la victoria y el castigo, los dioses y los hombres y la vida y la muerte; conceptos nucleares de las civilizaciones. Para llegar al relato completo, las diferentes versiones hubieron de incorporar nuevos elementos como el episodio del Diluvio. Este forma parte de la cultura sumeria desde el III milenio a.n.e., pero no aparece en su máxima expresión hasta el II a.n.e., concretamente, en otro poema conocido como *Atra-Hasis* que también analizaremos. La publicación fundamental sobre la *Epopeya de Gilgamesh* es la edición crítica realizada por Andrew R. George; ver: George, 2003. Existe una edición crítica en castellano, basada en los textos de Andrew R. George y publicada conjuntamente por la Universidad de Barcelona y la Editorial Trotta; ver: Sanmartín, 2018. Es esta última edición la que empleamos y citamos.

⁸² El primer paso en la reconstrucción de la epopeya tuvo su origen en la recomposición y traducción de diversos fragmentos de tablillas de arcilla custodiadas en el British Museum y extraídas, en su mayor parte, de excavaciones en las antiguas ciudades de Nínive y Asur llevadas a cabo por la misma institución durante la primera mitad del siglo XIX. El 3 de diciembre de 1872, el asiriólogo George Smith hizo públicos los primeros resultados sobre la traducción de la epopeya en una conferencia de la Society of Biblical Archaeology y, en 1876, publicó las conclusiones de su trabajo. La transcripción de la conferencia y la publicación se encuentran en: Smith, 1874; Smith, 1876.

⁸³ Ver: George, 2003 (vol. I): 379 y ss.

⁸⁴ Por ejemplo, sobre la relación entre la *Epopeya de Gilgamesh* y la *Iliada* ver: Haubold, 2002.

un poder simbólico-, la búsqueda de la inmortalidad o salvación, la referencia a un diluvio que anega a la población, la actividad constructivo-arquitectónica y la caracterización del protagonista como gigante –véase aquí la analogía entre Gilgameš y Nemrod-. Esta analogía entre los dos personajes es fruto de leer el contenido del poema épico a la luz de los pasajes del Génesis, por lo que no se pudo dar hasta que, en primer lugar, la exégesis de los primeros siglos de nuestra era caracterizó a Nemrod como gigante –lo veremos en el siguiente apartado junto a cómo, también en este contexto, se lo nombra como descendiente de Nabucodonosor-; en segundo lugar, cuando George Smith tradujo el contenido de las tabillas cuneiformes y se empezara a especular sobre la probabilidad de que Nemrod hiciera referencia a este héroe mesopotámico. Ésta es una propuesta especulativa que se ajusta a establecer paralelos entre ambos relatos, pero carece de fundamento científico. En este sentido, se han realizado diversos intentos de identificación basándose en la descripción que los versículos del Génesis ofrecen sobre Nemrod, así como a través del estudio filológico del nombre y sus posibles transformaciones en la traducción de textos cuneiformes a hebreos. Actualmente, el estado de esta cuestión ha llevado a establecer que la identificación más apropiada sería con el bravo guerrero Ninurta, presente en otros poemas mesopotámicos.⁸⁵

La mayor parte de estos conceptos compartidos se exponen en la Tablilla I de la epopeya. Las líneas iniciales emplean a un narrador exógeno que describe a un Gilgameš remoto en el tiempo pero alabado y rememorado por poseer la totalidad de la sabiduría gracias a haber finalizado su ritual de aprendizaje; un ritual que le llevó a enfrentarse a su propia experiencia, comprender la arbitrariedad de los designios divinos y la impotencia -mortalidad- humana ante éstos [I: 1-6] ⁸⁶:

EL QUE VIO LO MÁS HONDO,
los cimientos del País;
el que conoció los caminos rectos,
el sabio en todos los campos:
Gilgameš:
el que vio lo más hondo,
los cimientos del País
el que conoció los caminos rectos,
sabio en todos los campos;
indagó por doquier en los palacios;
sabio perfecto
que lo entendió todo.

⁸⁵ Ver: Levin, 2002; y Toorn, Horst, 1990. Otro importante estudio al respecto es: Speiser, 1958.

⁸⁶ La numeración entre corchetes corresponde al número de tablilla seguido de las líneas correspondientes según la edición de Joaquín Sanmartín y basada, sustancialmente, en los textos de Andrew R. George.

Gilgamesh es, pues, un personaje reconocido por su trascendencia, un personaje que ha conquistado la imperiosa necesidad de hacerse un nombre; un rasgo común con los constructores de la Torre de Babel: *y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra»*.⁸⁷ El poema prosigue con la descripción física de Gilgamesh,⁸⁸ que tiene la apariencia de un gigante [I: 29-30],

UN GIGANTE ENTRE LOS REYES,
héroe de bella planta:
el mozo más valiente nacido en Uruk,
un morlaco embestidor.

con unas medidas, una fuerza portentosa y unos rasgos faciales que lo presentan como dos tercios dios y en un tercio humano [I: 48-60]:

Dos tercios, dios;
Y un solo tercio, hombre.

La forma de su cuerpo
la diseñó la Señora de los dioses;
realizó su figura
el dios Nudimmud:
Es imponente su fuerza
y radiante su belleza.
Es enorme su estatura:
once «codos» *tiene de alto.*
Cuatro «codos» medía
la anchura de sus lomos;
el triple de un «codo», su pie;
la mitad de una «vara», su pierna;
seis «codos» de largo: una zancada;
el triple de un «codo», las patillas (?) de sus
[mejillas.

El rostro, con barbas brillantes como de lapislázuli;
los vellones de su pelambreira,
eran recios como de Cebada.
Al ser tan alto de talla
era total su atractivo;
entre los seres terrestres,
él fue el más hermoso.

⁸⁷ De aquí en adelante, cualquier cita que haga referencia a fragmentos bíblicos se extrae de la edición de referencia en lengua castellana que hemos abreviado como BAC en alusión a su editor, Biblioteca de Autores Cristianos. La cita pertenece a Génesis, 11: 4; en: BAC, 2020: 13.

⁸⁸ A propósito de la descripción física de Gilgamesh, existe una publicación monográfica sobre las vías iconográficas del personaje en: Steymans, 2010.

Antes de enfrentarse el itinerario espiritual del argumento, Gilgameš había sido un tirano, concretamente, el déspota monarca de la ciudad de Uruk [I: 63-74]:

Por el Corral de Uruk
va y viene en persona,
mandando como un morlaco
de testuz altanera:
no tiene rival
si se levanta su mazo;
y, por la bola, se levantan los suyos.

Acosa a los mozos de Uruk
con malas artes;
no le deja Gilgameš
un hijo tranquilo a su padre.
De día y de noche
va armando bronca:

Gilgameš, el rey: ¡guía de un tropel de gente!

¡Él, que es el solo pastor
de Uruk, el Corral!
Gilgameš no deja
que acuda hija a su madre.
Él es su toro
y ellas las vacas.
Sus quejas llegaron
a presencia de los dioses.

Gilgameš exhibía su fuerza sin tapujos y su ambición se traducían en opresión sobre sus súbditos. Por este motivo los dioses crearon a su *alter ego* y le mostraron su muerte para así doblegarlo. Como era común entre los monarcas mesopotámicos, emprendió la tarea de constructor, llevando a cabo la erección de las murallas de Uruk [I: 9-12],

Volvió de un largo camino;
estaba agotado pero en paz,
y grabó en una piedra
todos sus trabajos.

Mandó construir la muralla
de Uruk, el Corral,
y el santo E-anna,
tesoro radiante.

y la reconstrucción de los lugares de culto que fueron anegados tras un gran Diluvio [I: 41-44],

escudriñó los confines del mundo
en busca de la vida,
llegó, a costa de esfuerzos,
hasta el reino de Uta-napišti;
restauró los santuarios
en ruinas por el Diluvio,
y les renovó los ritos
a nubes de gente.

significando esto que la relación entre los dioses y los hombres iniciada con la Creación y amenazada por el Diluvio, volvía a estar en equilibrio. Esta cualidad de constructor es de especial importancia para la analogía bíblica dado que, a pesar de las evidentes diferencias de connotación entre sendas actitudes, los relatos hacen referencia al mismo material constructivo y aparato, tanto la *Epopeya de Gilgameš* [I: 18-21],

¡Sube a la muralla de Uruk,
paséate por ella;
examina los fundamentos,
fíjate en la obra de ladrillería!
¡A ver si esa obra
no es de ladrillo cocido;
y si sus cimientos no los echaron
los Siete Sabios!

como el Génesis bíblico, *Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos a fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento.*⁸⁹ Todas estas características armonizan el protagonista de la epopeya con el protagonista del capítulo bíblico de la Torre de Babel, Nemrod. Igual que su homólogo mesopotámico, Nemrod fue un gobernante y fundador de grandes ciudades, entre ellas Babel, en la región del Senaar, *Cus engendró a Nemrod, que fue quien comenzó a dominar sobre la tierra, pues era un robusto cazador ante Yavé, y de ahí se dijo «Como Nemrod, robusto cazador ante Yavé». Fue el comienzo de su reino Babel, Ereg, Acad y Calne, en tierra de Senaar.*⁹⁰ Como veremos en el apartado que trata de la traducción griega y latina del Génesis, ambos textos se referirán a él como un gigante. Pero éstas no son las únicas analogías. Existe, también, la cuestión de la procedencia ya que, tanto Uruk como la tierra

⁸⁹ Génesis, 11: 3; en: BAC, 2020: 13.

⁹⁰ Génesis, 10: 8-10; en: BAC, 2020: 12.

del Senaar se sitúan al este del territorio hebreo. De hecho, George Smith, el primero en interpretar el contenido de estas tablillas y al que hemos aludido en las notas iniciales de este apartado, estableció en su momento una analogía entre Gilgameš -por entonces erróneamente leído como Izdubar- y Nemrod apoyándose en las evidentes similitudes entre ambos personajes.⁹¹

Al margen de las analogías para con el episodio de la Torre de Babel, está la cuestión del diluvio. La presencia de éste se desarrolla ampliamente en la tablilla XI aunque parece ser un tema tangencial dentro de la epopeya.⁹²

La historia del diluvio es explicada a Gilgameš a través de un personaje llamado Uta-napišti. Él y su familia fueron los únicos supervivientes de la catástrofe y, por lo tanto, representan la inmortalidad que el héroe tanto anhela y son fuente de revelación de la vida eterna [XI: 8-14; 23-31]:

Uta-napišti le dice a él,
—a Gilgameš—:
— «Voy a revelarte, Gilgameš,
La cosa más secreta,
Y un misterio de dioses
Voy a contarte:
Šuruppak: una ciudad que tú ya conoces;
la ciudad que está a orillas del Éufrates.
Esta ciudad era ya muy antigua,
y los dioses estaban dentro de ella:
Mandar el Diluvio
fue un antojo suyo —
de los grandes Dioses.

[...]

¡Hombre de Šuruppak,
hijo de Ubar-Tutu:
derriba la casa,
hazte una embarcación!
¡Renuncia a las riquezas
y asegúrate la vida!
¡Desprecia los bienes

⁹¹ Ver: Smith, 1876: 175-201. Que el topónimo veterotestamentario Senaar haga referencia a la región en la que se encontraba la antigua ciudad Babilonia es un hecho asumido. A pesar de que no genera discusión en la actualidad, la analogía entre Senaar y Babilonia se infiere de forma indirecta tan solo realizando una interpretación del texto, es decir, construyendo una relación entre el topónimo, la figura de Nemrod y la Torre de Babel, en pos de una más fácil lectura de los versículos o una aparente coherencia narrativa. La fórmula Senaar entendida como Babilonia no es una construcción de la lengua sumeria pre-semítica y posterior cuneiforme, sino hebrea. Por ello, la asiriología no pudo en su momento encontrar evidencias de este topónimo entre sus registros históricos. Sin embargo, aunque la forma Senaar o sus variantes Sinar, Shinar o Sh-n-ar no han sido útiles en este aspecto, un estudio fonético y gramatical halló la fórmula Ti-She-nir, que no es sino el nombre con el que la lengua sumeria antigua se refería a Babilonia. De aquí se supuso que su abreviación en la fórmula Shinar hebrea fuera el nombre que esta tradición dio a la ciudad. Ver: Waddell, 1922.

⁹² Es de esta opinión Andrew R. George, quien arguye que el episodio del Diluvio, especialmente extenso en número de líneas para la sucinta aportación de novedades que propone, tiene como función principal alargar el clímax del poema. Ver: George, 2003 (vol. I): 509.

y conserva la vida!
¡Sube semilla de todo lo que vive
a bordo de la embarcación!

La embarcación — que tú mismo te vas a hacer,
que sean iguales todas sus medidas,
que se correspondan su anchura y largura.
Igual que el Apsû,
tápala con un techo.

Como el Noé bíblico, Uta-napišti puede salvarse gracias a la construcción de un barco -Arca- dentro del cual reúne a su familia, así como animales de cada especie para preservar la vida terrestre en su variedad [XI: 57- 63]:

Al quinto día tenía yo montadas sus caras:
la superficie era de un «campo»,
a diez «varas» de altura se alzaban sus flancos,
diez «varas» medían por igual
los bordes superiores.

Monté su armazón,
le hice un plano:
le instalé seis cubiertas
— lo dividí en siete pisos;
su interior, lo dividí por nueve.

La descripción del barco es significativa pues la base de nueve unidades y la altura de siete pisos se ha visto como un sistema métrico simbólico que igualmente se empleaba en el cómputo de las dimensiones y altura de los zigurats. Etemenanki, el zigurat de Babilonia, al igual que el barco de Uta-napišti, tenía una base de nueve unidades y una altura de siete pisos.⁹³

Este excursus del diluvio es fundamental por diversas razones. En primer lugar, para demostrar la apropiación del folklor nativo de Mesopotamia por la cultura hebrea. Y no sólo la hebrea, pues el diluvio también está presente en la mitología grecolatina.⁹⁴ Por otro lado,

⁹³ George considera esta coincidencia como algo generalizado y común que corresponde al uso de unidades de simbolismo cosmológico en arquitectura. Ver: George, 2003 (vol. I): 513. Una mayor profundización sobre el simbolismo de las unidades de medida y dimensión de los zigurats a la luz de la tablilla de Esagil se encuentra en: Glassner, 2002.

⁹⁴ Por ejemplo, en Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca histórica*, I, VII; u Ovidio, *Metamorfosis*, I, 280-293. Esta transmisión se habría realizado en uno de los contextos y geografías paradigmáticos para el fenómeno de la traducción, transmisión y sincretismo de los textos religiosos: las comunidades multiculturales de época helenística. Entre un mundo y otro, Babilonia y Alejandría, se encuentra Beroso el Caldeo. Nacido en Babilonia durante el último tercio del siglo IV a.n.e. y el mandato de Alejandro Magno, dedicó parte de su vida a la transmisión de la cultura oriental al mundo griego. A principios del siglo III a.n.e., vio la luz su *Historia de Babilonia* o *Babyloniaká*. Escrita en lengua griega, compilaba la historia de la ciudad junto a relatos religiosos del mundo mesopotámico, entre ellos, el del diluvio. *Babyloniaká* fue conocida y citada por importantes autores de la cultura latina y la tardoantigüedad -Posidonio, Alejandro Polyhistor, Cicerón, Varrón, Flavio Josefo, Eusebio de Cesarea, Agustín de Hipona o Isidoro de Sevilla, entre otros- y, probablemente, fue gracias a este fenómeno que pudo perpetuarse la memoria

tal es la importancia de su inclusión en el relato bíblico que la exégesis judía establecerá una relación directa entre éste y las razones que condujeron a los pobladores a levantar una torre, es decir, la construcción como forma de evitar un segundo diluvio. Finalmente, debemos pensar en la posibilidad de que la Biblia esté traduciendo una realidad meteorológica de la zona de Mesopotamia. El valle entre el Tigris y el Éufrates fue un lugar en el que las crecidas de los ríos y las lluvias torrenciales –léase un diluvio- eran constantes, por lo que pudo ser un recurso metafórico sobre la destrucción ciertamente popular y habitual en la civilización mesopotámica; estaba presente en la cultura oral –al margen de que los poemas quedaran por escrito- y, por lo tanto, era fácilmente transmisible. En cuanto a su adaptación en el relato bíblico, es evidente que la construcción de una arquitectura vertical responde de forma coherente a evitar tal desastre.

Pero la *Epopéya de Gilgamesh* no es el único relato mesopotámico que comparte componentes argumentales con los primeros capítulos del Génesis. Por ejemplo, el relato conocido como *Enmerkar y el Señor de Aratta*⁹⁵ también condensa una gran cantidad de coincidencias más o menos directas, en especial, con el relato de la Torre de Babel (fig. 20). El poema explica el viaje llevado a cabo por un emisario del rey Enmerkar -segundo monarca de la I dinastía de Uruk,⁹⁶ a la ciudad de Aratta, separada de su origen por siete grandes montañas.⁹⁷ El objetivo de la visita era exigir a los habitantes de Aratta que hiciesen acopio de materiales preciosos, así como mano de obra, para la construcción y decoración de templos, concretamente el templo de Enki en Eridu. Debido a la resistencia impuesta por el Señor de Aratta, el emisario se vio forzado a realizar numerosos viajes para trasladar las condiciones, requisitos y órdenes de ambos gobernantes hasta que se vio lingüísticamente

del diluvio como relato mítico-explicativo. Sobre la transmisión de Beroso en el mundo latino y tardoantiguo ver: Schnabel, 1923.

⁹⁵ Las veinte tablillas sobre las que se inscribe la versión más antigua del poema conocida hasta la fecha y de alrededor de unas seiscientas líneas, se fechan en las proximidades del año 1700 a.n.e. Sin embargo, es comúnmente aceptado que se trata de la copia de una versión bastante anterior realizada alrededor de la segunda mitad del III milenio a.n.e. Estas veinte tablillas, junto con un gran número de otros restos y piezas, fueron extraídas mayoritariamente de la ciudad de Kish a través de campañas de excavación angloamericanas durante el primer cuarto del siglo XX y posteriormente repartidas entre el Museo del Antiguo Oriente de Estambul y el museo de la Universidad de Pennsylvania, Filadelfia. El texto sumerio fue traducido por Samuel Noah Kramer, asiriólogo adscrito a dicha universidad. Se puede encontrar una edición con introducción, transliteración, traducción, comentario, notas y reproducción de las tablillas en: Kramer, 1952. Una edición posterior es: Cohen, 1973. La última de las ediciones críticas y de donde hemos seleccionado su traducción al inglés es: Vanstiphout, 2004. Hasta la fecha no se ha realizado una edición en castellano.

⁹⁶ Una fuente esencial para la identificación de algunos de los personajes históricos de los relatos sumerios -es el caso del rey Enmerkar- para así aproximar el contenido de los acontecimientos a una cronología real y específica es la Lista Real Sumeria. Esta suerte de índice de monarcas de la Antigua Mesopotamia, grabado sobre una tablilla de arcilla en escritura cuneiforme, se encuentra en el Ashmolean Museum de Oxford. Sin embargo, parece evidente que verter su información sobre los textos épicos careciendo de otros apoyos es una aproximación frágil y metodológicamente insuficiente.

⁹⁷ Se ha realizado una hipótesis acerca de qué territorio se describe en el poema partiendo de la premisa que las siete montañas fueran reales. A tal efecto véase: Majidzadeh, 1976.

superado por el intercambio. En ese preciso momento, decidió transmitir los mensajes por escrito. El poema es, pues, una explicación mítica de la invención de la lengua escrita [II: 497-506]:⁹⁸

Thereupon the lord...
... on the throne dais, on the throne, the noble seed of princes,
... grown all alone.
His speech was very grand, its meaning very deep;
The messenger's mouth was too *heavy*, and he could not repeat it.
Because the messenger's mouth was too *heavy*; and he could not
repeat it,
The lord of Kulab patted some clay and put the words on it as on a
tablet.
Before that day, there had been no putting words on clay;
But now, when the sun rose on that day—so it was:
The lord of Kulab had put words as on a tablet—so it was!

Sin embargo, un análisis más profundo presenta cuestiones esenciales sobre la identidad cultural y la voluntad política del momento que, además, son comunes al relato de la Torre de Babel. Éstas son: la existencia de una lengua única en el inicio de la civilización, la posterior multiplicidad y confusión lingüística y, tras esta situación, la idea de una identidad nacional distintiva basada en la lengua y la cultura, la confrontación entre una nación y su enemiga tomando como pulso estos valores y, finalmente, la construcción de una ciudad con su templo y su destrucción mediante un diluvio.

El poema lo desarrolla mediante la siguiente secuencia. Enmerkar solicita a la diosa Innana que los habitantes de Aratta le colmen de oro, plata y lapislázuli para incorporarlos al templo que ha de construir. El templo es un santuario que viene del cielo, es magnificente, de gran tamaño y con un aparato arquitectónico hecho a base de ladrillos [I: 33-53]:

In those days did the lord, whom Inana chose in her heart,
Whom Inana from her shining mountain chose in her holy heart,
Enmerkar, son of the Sun,
Address a plea to his sister, the Lady who grants wishes;
He addressed a loud plea to Holy Inana:

«My sister, let Aratta for Unug
«Artfully work gold and silver for my sake!
«[Let them cut for my sake] polished lapis lazuli from its block;
«[Let them *work* for my sake] the translucent smooth lapis lazuli;
«[Let them] build [for my sake] the holy mountain in Unug!
«A temple [descended] from heaven—your place of worship,
«The shrine Eana—let [Aratta] build that!
«The holy Gipar, your dwelling,

⁹⁸ Se utiliza la edición: Vanstiphout, 2004.

«Let Aratta artfully adorn its inner chamber for my sake
 «So that I, the beaming youth, may embrace you therein!
 «Let Aratta submit to Unug!
 «Let the people of Aratta
 «Bring down for me the great shrine, erect for me the great abode!
 «For my sake, let them make illustrious the great abode, the abode of
 the gods!

Estas construcciones, erigidas en honor al panteón mesopotámico, funcionaban como espacios de residencia de los dioses, que descendían del cielo a la tierra para interceder por sus habitantes. Eran, por tanto, arquitecturas de conexión entre lo humano y lo divino, entre el mundo terrenal y el celestial. Este significado es sintomático de la relación entre la civilización sumeria y sus dioses basada, no ya en el miedo, tampoco en la revelación mediante intercesores o la manifestación mediante teofanías, sino en el descenso de lo celestial a lo terrenal como algo ordinario. Este eje vertical también se encuentra en los versículos del Génesis: *Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres [...]. Bajemos, pues, y confundamos su lengua.*⁹⁹ Asimismo, la fraseología sobre el ascenso y descenso está presente a lo largo del poema en los trayectos del emisario de Enmerkar, que constantemente atraviesa montañas para llevar los comunicados de una ciudad a otra.

En cuanto a la cuestión de la multiplicidad lingüística, el poema cuenta cómo Enmerkar lo explica. Tras las continuas discusiones entre príncipes y reyes causadas por su ambición, el dios Enki decidió confundirlos cuando el idioma de la humanidad podía y debía ser uno [II: 135-155]:

«In its (Aratta's) chambers you must also chant to him this holy
 song, this spell:
 «It is the spell of Nudimmud!
 «One day there will be no snake, no scorpion,
 «There will be no hyena, no lion,
 «There will be neither (wild) dog nor wolf,
 «And thus there will be neither fear nor trembling,
 «For man will then have no enemy.
 «On that day the lands of Šubur and Hamazi,
 «As well as twin-tongued Sumer—great mound of the power of lord-
 ship—
 «Together with Akkad—the mound that has all that is befitting—
 «And even the land Martu, resting in green pastures,
 «Yea, the whole world of well-ruled people,
 «Will be able to speak to Enlil in one language!
 «For on that day, for the debates between lords and princes and
 kings
 «Shall Enki, for the debates between lords and princes and kings,

⁹⁹ Génesis, 11: 5, 7; en: BAC, 2020: 13.

«For the debates between lords and princes and kings,
 «Shall Enki, Lord of abundance, Lord of steadfast decisions,
 «Lord of wisdom and knowledge in the Land,
 «Expert of the gods,
 «Chosen for wisdom, Lord Eridug,
 «Change the tongues in their mouth, as many as he once placed there,
 «And the speech of mankind shall be truly one!

La cuestión del diluvio aparece al final del poema, cuando el Señor de Aratta recuerda el momento en que la diosa Inana protegió la tierra de inundaciones. Sin embargo, esta sección no está completa y no podemos extraer más información de ella a pesar de su interés, pues menciona los conceptos de distinción entre pueblos y de nación escogida [III: 556-576]:

The lord of Aratta cried to the messenger:
 «In her majesty has Inana, Lady of all the countries,
 «Not yet abandoned Aratta to surrender it to Unug!
 «Nor she abandon her Ezagina to surrender it to the Eana;
 «Nor she abandon the mountain of the shining powers to surren-
 der it to Kulab, the Brickwork;
 «Nor she abandon her sweet bed to surrender it to the flowerly bed;
 «Nor she abandon the purity of her lord to surrender it to the lord
 of Unug and Kulab!
 « (On the contrary), the right and left flanks of Aratta—
 «Inana, Lady of all the countries,
 «Protects them when the mighty flood is rising!
 «Its people are distinct from other people;
 «They are a nation Dumuzid selected among the other nations,
 «One that firmly establishes the holy word of Inana!
 «So let now the Wise Dog and the ... of Dumuzid lock on to each other.
 «Quick, come, [my] young...!
 «They were steadfast before the flood.
 «After the flood had swept over,
 «Inana, Lady of all the countries,
 «Out of her great love for Dumuzid,
 «Sprinkled the water of life over them,
 «And subjected the Land to them!

Aunque la secuencia de hechos no se corresponde a la del relato bíblico, existe una evidente afinidad conceptual: a la premisa de la construcción del templo mediante el sometimiento de un pueblo sobre otro, prosigue el relato sobre de la división de las lenguas como castigo, al que la épica sumeria suma el de la invención de la escritura. Finaliza con el recuerdo de la anegación de la tierra mediante el diluvio.

Debemos entender el relato de *Enmerkar y el Señor de Aratta* como una producción literaria de corte nacionalista. Los acontecimientos y los personajes son construcciones que permiten explicar parte de la experiencia vital de la civilización sumeria -donde se originó el relato-, así

como la civilización semítica -ya fuese ésta acadia, babilonia, asiria o hebrea-, que fue la que siguió dando difusión a la épica. La creencia de que hasta cierto momento la lengua había sido una; la lucha por el sometimiento de los pueblos extranjeros, de donde se desprende una ideología política de dominación y explotación en pro de unos objetivos ideológicos propios -esto es, nacionalistas-; la cualidad de superioridad cultural de la cultura sumeria en tanto que inventores de la escritura y del comercio [I: 12-17],

The land Dilum did not yet exist
When the Eana of Unug-Kulab was already well-founded,
And the Gipar of Holy Inana
And Kulab, the Brickwork, glinted like silver in the lode.
[...] was not yet *imported*; there was no trading;
[...] was not *exported*; there was no commerce.

y la supeditación total del ser humano al designio de los dioses que, o bien, entorpecen la comunicación mediante la confusión de la lengua, o bien separan a los pueblos mediante el diluvio, son los temas nucleares que transmite el relato.

Una versión más completa del diluvio se encuentra en el poema *Atra-ḫasīs* (fig. 21).¹⁰⁰ La narración empieza en el momento en el que los dioses pueblan la tierra y deben trabajar para mantenerse [I: 1-4]:

When the gods like men
Bore the work and suffered the toil—

The toil of the gods was great,
The work was heavy, the distress was much—

Este peso no recae sobre todos los dioses sino sobre los considerados menores. Estos últimos, hartos de años de duro trabajo deciden sublevarse [I: 37-46, 61-71]:

Excessive [...] for 40 years
[...] they suffered the work night and day.

They [were complaining], backbiting,
Grumbling in the excavation:

¹⁰⁰ La versión más completa del poema pertenece al período antiguo de Babilonia, c. 1630 a.n.e. La historia de su redescubrimiento también tuvo que ver con George Smith, quien en la publicación ya mencionada de 1876, incluyó la traducción de unos fragmentos de lo que, por entonces, llamó la historia de Atarpi; hoy conocida definitivamente como *Atra-ḫasīs*. A finales del mismo siglo se descubrió que fragmentos de tablillas de diferentes procedencias relataban hechos similares: la creación de la humanidad, la historia de las plagas divinas sobre la raza humana a causa de sus pecados y la alusión a un diluvio. Sin embargo, no se llegó a extraer una hipótesis sobre el contenido de la suma de todas las piezas. Versiones mejoradas del poema habrían de llegar medio siglo después gracias a la adición de nuevo material procedente de diferentes períodos -copias de época de Hammurabi y tardo asirias, es decir, c. 700-600 a.n.e.- y así hasta llegar a la versión referida al final de la nota, la más completa hasta el momento. La publicación de referencia es: Lambert, Millard, 1969. En este caso tampoco se dispone de una edición en castellano.

«Let us confront our [...], the chamberlain,
That he may relieve us of our heavy work.

[...] the counselor of the gods, the hero,
Come, let us unnerve him in his dwelling!

[...] Now, proclaim war,
Let us mingle hostilities and battle.»

The gods heeded his words:
They set fire to their tools,

Fire to their spades they put
And flame to their hods.

They held them as they went
To the gate of the shrine of the hero Enlil.

It was night, half-way through the watch,
Ekur was surrounded, but Enlil did not know.

A resultas de ello, piden crear a los humanos para liberarse del trabajo [I: 192-197]:

The summoned and asked the goddess,
The midwife of the gods, wise Mami,

«You are the birth-goddess, creatress of mankind,
Create *Lullû* [humanidad] that he may bear the yoke,

Let him bear the yoke assigned by Enlil,
Let man carry the toil of the gods.»

Sin embargo, esta creación de la humanidad no se vive como un hecho satisfactorio, puesto que la multiplicidad y expansión humana, así como el constante alboroto y ruido -interpretése confusión para una analogía con el relato hebreo- en el que vivían perturbaba el sueño del dios Enlil [I: 352-359]:

Twelve hundred years [had not yet passed]
[When the land extended] and the peoples multiplied.

The [land] was bellowing [like a bull],
The god got disturbed with [their uproar].

[Enlil heard] their noise
[And addressed] the great gods,

«The noise of mankind [has become too intense for me],
[With their uproar] I am deprived of sleep.

El dios, que había intentado destruirlos en varias ocasiones recibe de los dioses el encargo de enviarles un diluvio con el fin de arrasar con la creación [II: 44-52]:

The flood that you are commanding [me],
Who is it? I [don't know].

Am I to give birth to [a flood]?
That is the task of [Enlil].

Let him [and...] choose,
Let Šullat and [Haniš] go [in front],

Let Errakal [tear up] the mooring poles,
Let [Ninurta] go and make [the dykes] overflow.

A su vez, deciden salvar a Atra-ḫasīs y, para ello, le encomiendan la construcción de un barco [III: 22-37]:

«Destroy your house, build a boat,
Spurn property and save life.

The boat which you build
...] be equal [(.)]

[...]

Roof it over like the Apsû.

So that the sun shall not see inside it
Let it be roofed over above and below.

The tackle should be very strong,
Let the pitch be tough, and so give (the boat) strength.

I will rain down upon you here
An abundance of birds, a profusion of fishes.»

He opened the water-clock and filled it;
He announced to him the coming of the flood for the seventh night.

No es difícil reconocer en este Atra-ḫasīs al Uta-napištim de la *Epopéya de Gilgameš*. Así pues, en *Atra-ḫasīs* aparecen dos de los temas fundamentales del Génesis bíblico: la creación humana y el Diluvio y, en este sentido, son relatos de función análoga pues proveen narraciones sobre la primera era de la existencia humana. Sin embargo, la cosmogonía mesopotámica ignora las ideas de pecado y castigo; no hay indicios de culpabilidad o desafío moral, ni tampoco se interesa por la estructura generacional de los humanos, sino que más bien define su lugar en el universo y se centra en su origen, esencia y función. Por otro lado,

debemos sugerir ya que el argumento sobre la lucha entre diferentes clases de personajes mitológicos o dioses por reivindicar o suplantar el poder aparecerá nuevamente y de forma más desarrollada en el mito de la Gigantomaquia grecolatina. Éste será tratado al final de la Parte 2 de esta investigación desde una perspectiva literario-conceptual y, en la Parte 3, 4 y 5, desde su visualización.

El último de los relatos míticos que proponemos y que también presenta un gran número de analogías con los primeros episodios del Génesis es *Enūma eliš* (fig. 22).¹⁰¹ Considerada como la epopeya de la creación del cosmos babilónico y fuente principal de la cosmogonía mesopotámica, su argumento relata cómo tuvo origen el universo gracias la creación de los dioses, los cuales representaban los elementos cósmicos y las fuerzas de la naturaleza. Entre ellos se encontraba Marduk, dios tutelar de Babilonia. El poema, que es fundamentalmente una apología al dios, describe sus rasgos físicos y su tamaño.

He aquí, nuevamente, la cuestión del gigantismo. Marduk es un dios de tamaño imponente, miembros fuertes y portentosos y su figura supera con mucho la del resto de dioses [I: 78-102]:

En el santuario de los destinos, la celda de los Planes (divinos),
el más sabio entre los sabios, el más experto entre los dioses,
Bel, fue engendrado,
en el interior del Apsu, fue creado [Mar]duk;
en el interior del sagrado Apsu, fue creado [Marduk].

Lo creó Ea, su padre.
Damkina, su madre, lo parió.
Mamó de los pechos de las diosas,
la niñera lo crio, lo llenó con el terror.

Su cuerpo era imponente, resplandecía su mirada,
nació viril, era fuerte desde siempre.
Cuando Anu, su abuelo, lo vio,
gritó y se alegró, su corazón se llenó de júbilo.

Lo hizo perfecto, su divinidad era totalmente diferente,
era extremadamente alto, sobrepasaba a todos,
sus miembros eran portentosos, fuera de cualquier
[comprensión,

¹⁰¹ Aunque se trata de una obra de babilonios semitas, sin duda está basada en material anterior sobre la cosmología sumeria y sus temas ya se encuentran en otras epopeyas como *Atra-ḫasīs*. Todos los fragmentos que se conservan pertenecen al primer milenio, siendo los más antiguos *c.* 900 a.n.e. Como en todos los casos anteriores, su reconstrucción es efectiva a partir del sumatorio de múltiples fragmentos de cronologías y procedencias dispares. En el caso que nos ocupa ahora, gracias a la multiplicidad de estos fragmentos se puede reconstruir casi la totalidad del relato original. El primer autor en publicar su contenido fue, nuevamente, George Smith en 1876; ver: Smith, 1876. Afortunadamente, disponemos una edición en castellano, que es la que nos sirve para transcribir los fragmentos que consideramos más relevantes; ver: Felu Mateu, Millet Albà, 2014.

era imposible entenderlos, era difícil contemplarlos.

Sus ojos eran cuatro, sus orejas cuatro,
cuando movía los labios se encendía un fuego.
Grandes eran sus cuatro orejas
y sus ojos, iguales en número, lo escrutaban todo.

Se elevaba por encima de los dioses, su figura los superaba,
sus miembros eran largos, de natural los superaba.
«¡Mari-utu, Mari-utu,
hijo, sol, sol de los dioses!»

Posiblemente, la relevancia para nuestra hipótesis está en el énfasis que el relato hace sobre la fundación de ciudades, la tarea constructiva y el significado de éstas en relación a hacerse un nombre. Así, el origen del poder real, su naturaleza, la legitimidad y permanencia en el cargo y la dinámica de gobierno son los principales conceptos que se van desarrollando a lo largo del poema. Y, especialmente, la construcción y gestión de la ciudad de Babilonia, que se presenta como centro del universo mesopotámico.

Marduk se dirige al resto de dioses para comunicarles que va a construir una casa –morada o santuario- que sirva como lugar de descanso en los viajes de descenso a la tierra y de ascenso al cielo [V: 112-129]:

Cuando le entregaron la realeza a Marduk,
Se dirigieron a él con frases amables y condescendientes:
«Desde el día de hoy tú serás el proveedor de nuestros
[santuarios,
haremos todo lo que digas.»

Marduk tomó la palabra y dijo,
dirigiéndose a los dioses, sus padres:
«Encima del Apsu, la residencia de piedra azul,
al otro lado del Esharra, que construí para vosotros,

bajo el firmamento, cuyo suelo afiancé,
construiré una casa, la vivienda de mi esplendor,
allí dentro fundamentaré mi santuario,
estableceré mi celda, será perdurable mi realeza.

Cuando subáis a la asamblea desde el Apsu,
que sea este el lugar de vuestro descanso nocturno antes de
[la asamblea,

Cuando desde el cielo bajéis a la asamblea,
que sea este el lugar de vuestro descanso nocturno
[antes de la asamblea.»

Esta construcción es el zigurat de Babilonia, una arquitectura que, como la Torre de Babel, está hecha con ladrillo pero que significa la unión del cielo y la tierra, del creador y su creación [VI: 57-64]:

«Haced Babilonia, la obra que deseáis,
Que se fabriquen los ladrillos, levantad el santuario.»
Los Anunnaku se pusieron a cavar con el azadón,
Fabricaron ladrillos durante un año.

Al llegar al segundo año,
Levantaron la cabeza de Esagil, una réplica del Apsu,
Construyeron el gran zigurat del Apsu,
Lo establecieron como morada para Anu, Enlil, Ea y para él.

No quisiéramos finalizar este apartado sin mencionar una producción de esta misma tradición cultural pero diferente registro que ha sido objeto de un ejercicio de literatura comparada con el episodio de la Torre de Babel de forma recientemente;¹⁰² pero no en tanto que relatos sobre la confusión de las lenguas sino por su alusión a la unidad y fragmentación política de los imperios. Se trata del conocido como cilindro Dūr-Šarrukīn de Sargón II de período neoasirio, es decir, 911-612 a.n.e. (fig. 23). La inscripción del cilindro narra el papel de la administración neoasiria en la imposición de una sola lengua sobre los grupos rebeldes para consolidar el poder imperial,¹⁰³ es decir, la herramienta para calmar la rebelión es el dominio lingüístico. El análisis de este cilindro y su comparación con otras piezas similares deja entrever que en la política neoasiria existía una fraseología alrededor de conceptos como hacerse un nombre, una lengua y un pueblo. Pero sería necesario estudiar más profundamente este tipo de narrativa para entender en qué medida y grado se refiere a una idea de imposición y unificación lingüística por temor a que la fragmentación cultural se interponga en la expansión del imperio.¹⁰⁴

La analogía entre la inscripción y el relato bíblico no es de la misma naturaleza que la de los relatos épicos y, a resultas, éste es un caso no tan directo o evidente en su interpretación, pues no conlleva una connotación explicativa del hecho mítico-religioso, sino que la analogía se encuentra en el posicionamiento político. Sargón II trata de imponer una lengua para

¹⁰² Boyd, 2019.

¹⁰³ El reinado de Sargón II, 722-705 a.n.e., supone un paradigma único en tanto a su desarrollo militar, jurídico y administrativo, así como por el dominio territorial alcanzado y la fundación de una nueva capital, Dūr-Šarrukīn.

¹⁰⁴ A nivel documental, hay indicios de bilingüismo en la sociedad mesopotámica del período. Es decir, se usaba el acadio - con diferentes formulaciones para asirios y babilonios- y el arameo -que a su vez tuvo un espectro dialectal hasta su unificación c. 500 a.n.e.-. Por ello, se ha sugerido que los asirios usaron el arameo como herramienta para integrar a los territorios periféricos bajo su gobierno, concretamente como un lenguaje administrativo, es decir, el arameo en territorio neoasirio como *lingua franca*. Ver: Schniedewind, 2006.

construir un imperio, mientras que en el Génesis es la lengua única la que también posibilita una construcción. Ambos relatos versan sobre la consolidación política y también en ambos la preocupación reside en la posible subversión de la relación de poder. En el caso del Génesis, el Diluvio y la distribución de la genealogía humana por la faz de la tierra dominan los capítulos que anteceden al episodio de Babel e inducen a interpretar dicho episodio como un mito cultural y lingüístico, dejando de lado una interpretación también presente en su histórica hermenéutica pero que se ha trabajado con una relativa o menor intensidad: Babel como mito explicativo sobre la lucha por el control del poder político y terrenal, pero también celestial. Tanto nuestro episodio como el texto del cilindro giran en torno a la unicidad y la capacidad de ésta para conquistar; luego, el problema primero no es la lengua ni la multiplicidad cultural sino el asalto al poder.

Tras esta digresión por algunos de los poemas de la literatura mesopotámica, hemos podido ver cómo los relatos crearon respuestas a las preguntas ontológicas del ser humano que, posteriormente, fueron aprovechadas por otras culturas. Es por ello por lo que consideramos que las bases del relato y posterior mito de la Torre de Babel ya aparecen desarrolladas en la cultura mesopotámica.

El episodio que precede a la torre -el Diluvio-, la unidad y multiplicidad lingüística -esta última como castigo divino por el ruido, malestar y confusión humanos-, los intentos de subversión del poder, la construcción de una arquitectura vertical que conecta la tierra con el cielo y usa el aparato arquitectónico autóctono y la caracterización del personaje principal como un gigante, gobernador tirano y de procedencia oriental; todos ellos son elementos comunes en los dos mundos culturales. Sin embargo, la cristalización de estos elementos en el relato bíblico no se basó en un simple gusto o aprecio. Al contrario, debieron darse una serie de importantes y profundas transformaciones que guiarían los motivos y objetivos de tal inclusión. Para comprenderlas debemos acotar el contexto político, social y cultural de las mentalidades que redactaron, compilaron y dieron forma al texto de Babel tal y como lo conocemos actualmente. Para ello es necesario señalar que estas mentalidades formaban parte de otra civilización, la semítica, que aunque comparte origen con la babilónica, ha cambiado radicalmente sus estructuras ideológicas, religiosas y políticas. No obstante esto, antes de abordar las especificidades de esta cultura, debemos presentar la realidad arqueológica de los zigurats, santuarios de conexión entre cielo y tierra que aparecen mencionados en los poemas épicos y que son el precedente, real e histórico, de la imagen

que se empleará para describir visualmente la Torre de Babel. La adopción de esta tipología arquitectónica tiene una serie de motivos que iremos exponiendo, pero recordemos los que ya hemos visto: aparatos arquitectónicos idénticos y una forma ascendente que permite el acceso al cielo.

Así, en la sección siguiente presentamos la realidad arqueológica de la Torre de Babel a través del zigurat de la ciudad de Babilonia, Etemenanki, para entender en qué estado se encontraba cuando fue visualizado por el pueblo hebreo. Como se ha comentado anteriormente, el impacto y aprehensión visual de esta arquitectura real fue un fenómeno que se produjo cuando las dos civilizaciones entraron en contacto. Las causas y modos de este fenómeno serán expuestas tras la comprensión arqueológica.

1.2. El precedente arquitectónico de la Torre de Babel: Etemenanki de Babilonia. Historia y evidencias documentales para una definición formal.

En Mesopotamia, como en la mayor parte de las civilizaciones, la noción de lo divino estaba ligada a la idea de elevación y ascensión. Por ello, desde que empezaron a construir templos dedicados a sus dioses, éstos se erigieron sobre terrazas elevadas para distinguirlos de las arquitecturas de rango social. El zigurat, cuya forma se inspira en los primeros templos sobre terrazas de Sumer, no es sino una evolución natural de este tipo de construcción.

El análisis etimológico del término zigurat y el nombre particular del de Babilonia nos aportan más información sobre su forma, así como su función y significado. La palabra zigurat deriva del término babilonio *zıqarnu*, que significa construir en altura, elevar; a su vez, el término *zıqqurratu* significa templo-torre. En cuanto al nombre del zigurat de Babilonia, Etemenanki o E-temen-anki, significa «Casa que es el fundamento del cielo y de la tierra».¹⁰⁵ Es decir, denomina un lugar físico y a la vez cósmico o, mejor dicho, conecta los planos del universo: el mundo inferior -en contacto con sus cimientos y base-, la tierra -lugar donde se erige y visualiza- y el cielo -espacio al que accede-.

La historia de la construcción, destrucción, reconstrucción y abandono del zigurat de Babilonia abarca un arco temporal que empieza en las primeras fases de la civilización mesopotámica y alcanza la época helenística. Su importancia dentro de la vida religiosa

¹⁰⁵ Tomamos como fuente de la traducción la fórmula que utiliza Juan Luis Montero Fenollós, en: Montero Fenollós, 2017-2018: 249.

apunta a que la primera construcción debió realizarse de forma sincrónica a la fundación de la ciudad, es decir, a finales del III milenio a.n.e. Sin embargo, a partir de este momento y durante todo el II milenio a.n.e., la realidad histórica de Babilonia es difícil de precisar por la falta de fuentes documentales. De hecho, no es hasta el I milenio a.n.e. cuando encontramos restos documentales que se refieren a Etemenanki como tal. Como en el caso de las tablillas literarias, existe la posibilidad de que estos restos documentales sean copias de originales más antiguos. Dada esta singularidad, en el presente apartado trazaremos la historia de Etemenanki exponiendo en paralelo las fases histórico-políticas de la ciudad de Babilonia junto con evidencias documentales históricas y finalizaremos contrastando dicha información con las memorias de las campañas arqueológicas de excavación y los nuevos estudios y evidencias contemporáneos.

Los orígenes fundacionales de Babilonia pertenecen al período de la III dinastía de Ur y, aunque parece lícito pensar que en este momento debió plantearse el zigurat en su forma primera, esta hipótesis no ha sido confirmada por la arqueología. Si la hipótesis fuera válida el zigurat habría existido ya durante época paleobabilónica, concretamente en el reinado del rey amorreo Hammurabi. La bases para tal propuesta se fundamentan en lo que parece ser una alusión al zigurat en el conocido y ya mencionado Código de Hammurabi¹⁰⁶ (fig. 14):

Para que el fuerte no oprima al débil, para hacer justicia al huérfano (y) a la viuda, en Babilonia, la ciudad cuya dignidad realzaron Anum y Enlil en el Esagil, el templo cuyos fundamentos son incommovibles como (los de) los cielos y (los de) la tierra, para promulgar la ley del País, para prescribir las ordenanzas del País, para hacer justicia al oprimido, he escrito mis preciosas palabras en mi estela y la he levantado delante de mi estatua de «Rey de Justicia».¹⁰⁷

Al margen de no poder especificar su primera cronología, proseguimos sin datos a lo largo del siglo XII a.n.e. a pesar de la importancia de uno de sus monarcas -Nabucodonosor I, 1125-1104 a.n.e.- en el renacimiento del espíritu nacional de Babilonia; ciudad a la que

¹⁰⁶ La hipótesis de que el Código de Hammurabi contenga la primera alusión escrita al zigurat se encuentra en: André-Salvini, 2008: 48-50; ver también pp. 64 y 98-101. Al margen de que la descripción concuerde etimológica y simbólicamente con Etemenanki, ésta también se apoya en la táctica del monarca -gobernó Babilonia entre los años 1792-1750 a.n.e.-, pues quiso convertir la ciudad en una gran capital a través de la construcción y embellecimiento de sus templos.

¹⁰⁷ Epílogo. XXIV, 60-79; en: Lara Peinado, 1986: 42-43.

confirió el estatuto de ciudad cósmica exaltando la figura de su dios y patrón, Marduk. De finales del reinado de Nabucodonosor I parece ser el texto conocido como Tintir, un escrito topográfico cuyos restos más destacables son copias muy posteriores, fechadas entre los años 700 y 61 a.n.e. (fig. 15).¹⁰⁸ El contenido de Tintir –el nombre parece ser una denominación erudita de Babilonia– es una descripción de la topografía cultural de la ciudad a través de la enumeración de barrios, vías, templos, capillas y altares, por lo que resulta de especial interés para reconstruir su trazado urbanístico. La localización de Etemenanki aparece tras la mención del barrio de Eridu, centro religioso de la ciudad dentro del cual se localizaban unos catorce templos, entre ellos el templo bajo dedicado a Marduk, Esagil.¹⁰⁹

Alrededor del año 1000 a.n.e. la ciudad cayó en manos invasoras quedando a la sombra de Asiria, cuyos reyes también se proclamaban reyes de Babilonia. La presencia de la monarquía neoasiria en Babilonia produjo grandes cambios en la fisonomía de la ciudad y especialmente el zigurat que sí están documentados. El monarca Senaquerib lo destruyó parcialmente en el año 689 a.n.e. Consecutivamente, entre los años 680 y 669 a.n.e., Asardón inició su reconstrucción. Sin embargo, fue nuevamente atacado por su sucesor Asurbanipal en 652 y 648 a.n.e. Estos tres procesos están confirmados en una serie de inscripciones cuneiformes contemporáneas a sendos monarcas cuyo contenido debe interpretarse con cautela. En primer lugar, por la habitual hipérbole de la que hacen uso los textos apologéticos de campañas político-militares, en segundo porque la falta de referencias concretas a cuánto se destruyó y/o reconstruyó puede responder a un cierto desinterés respecto a las obras.¹¹⁰

Años más tarde, la dinastía caldea de Nabopolasar (c. 626-605 a.n.e.) derrotó a los asirios y fundó el periodo neobabilónico, que fue el que más incidencia tuvo en la configuración física de la ciudad y su zigurat además de ser la última de sus etapas de esplendor. Durante el reinado de Nabopolasar se emprendieron las obras de embellecimiento de la ciudad, así como las de restauración y ampliación de Etemenanki. Bajo su heredero Nabucodonosor II (604 – 562 a.n.e.), Babilonia vivió un período de supremacía cultural y poder geopolítico, llevando al imperio a su máxima expansión. Nabucodonosor II continuó con las campañas de restauración y ampliación de los edificios más importantes de la ciudad. Fue, además, el instigador de dos episodios bélicos fundamentales en el desarrollo y fortuna de Babilonia para con el mito de Babel, pues lideró la toma y saqueo de la ciudad de Jerusalén y su templo

¹⁰⁸ Tintir o, según el catálogo del Musée du Louvre TIN.TIR. Al respecto ver: George, 2008: 153-155. En el mismo catálogo se encuentra la ficha técnica; ver: André-Salvini, 2008b: 192.

¹⁰⁹ La mención aparece en la Tablilla IV, donde los nombres sumerios de los cuarentaitrés templos de Babilonia aparecen ordenados por barrios. Ver: George, 2013.

¹¹⁰ Por lo tanto, por no aportar datos relevantes para la reconstrucción de la torre, desplazamos su contenido a la consulta de la fuente bibliográfica. Ver: George, 2005-2006: 7 y ss.

en los años 597 y 587-586 a.n.e.; incursión que ampliaremos en próximos apartados. Los arqueólogos son de la opinión de que con Nabucodonosor II se llegó a la compleción del zigurat. A su reinado pertenece una tablilla cuneiforme que ya mencionamos brevemente y que ahora analizamos, pues contiene información fundamental para la reconstrucción del zigurat. Es la llamada Estela de Oslo, también conocida como Estela de la Torre de Babel, que muestra la primera representación conocida del zigurat (figs. 5, 6).¹¹¹

Son cinco las unidades de información que se extraen de la pieza (fig. 6). En primer lugar, la visualización frontal de la estela permite identificar la representación del monarca Nabucodonosor II visto de perfil. Frente a él, una vista frontal —probablemente la cara sur— del zigurat de Babilonia muestra una arquitectura de seis terrazas con contrafuertes y un templo superior. El acceso a la torre se realiza mediante una rampa frontal acompañada de rampas laterales que dan acceso al primer nivel. A la izquierda de la representación del templo, una inscripción en escritura cuneiforme permite identificarlo: *[é]-tem[en]-an-,ki* / *[z]i-quí-ra-at* / *[k]á.dingir.ra^{ki}*, es decir, *E-temen-anki, zigurat de Babilonia*. Sobre la imagen del zigurat, un nuevo dibujo que parece responder al trazado de la planta del templo superior y en la que pueden distinguirse lo que parece la distribución interior y secuencia de habitaciones. Finalmente, el fragmento inferior de la estela contiene una inscripción distribuida en tres columnas que narra las labores de reconstrucción de los zigurats Etemenanki y Eurmeiminani, en Borsippa, realizadas por el monarca. De su contenido, publicado por Andrew R. George, destacamos el siguiente fragmento: *movilicé a países de todo el mundo ... pueblos lejanos del mundo como uno solo ... construí sus estructuras con betún y ladrillo cocido en todo*.¹¹² Se trata de una fraseología de connotación monárquica que enaltece no solamente la tarea constructiva de Nabucodonosor II sino su labor en la unificación de los pueblos para llevarla a cabo, un tema que ya vimos en el contenido del poema *Enmerkar y el Señor de Aratta*.

¹¹¹ La estela fue encontrada fragmentada en tres piezas durante las excavaciones de Robert Koldewey en Babilonia el año 1917. Para preservarla de los daños que se pudieran producir durante la I Guerra Mundial, dos de sus fragmentos fueron trasladados a la colección Schøyen, una de las más importantes colecciones privadas de manuscritos antiguos. No se sabe de la existencia o localización del tercer fragmento. Su primer estudio integral se encuentra en: George, 2011: 153-169. Previamente, atrajo la atención de Marc Van De Mieroop, quien la citó públicamente por primera vez después de un gran silencio en la colección privada; ver: Mieroop, 2003: 264, n. 30

¹¹² «[Nebuchadnezzar, king of Babylon, . . . / whose attention is] fixed [on] Nabù [his lord, / who seeks] after [good health, pious and] diligent, / [who brings great] offering [gifts into] / E-sangil, [wise and prayerful, who provisions / E-sangil] and [E-zida, foremost] heir [of Nabopolassar, king] of Babylon, [am I.] When / the great [lord Marduk] raised [me to] prominence, . . . gap of 23±1 lines ii . . . In order to complete E-temenanki and Eur- / me-imin-anki to the top . . .] I mobilized / [all] countries everywhere, [each and] every / ruler [who] had been raised to prominence / over all the people of the world [as one] loved / by Marduk, from the upper sea [to the] lower / [sea,] the [distant nations, the teeming people / of] the [world, kings of remote mountains and / far-flung islands in the midst of the] iii upper / and lower [seas,] whose lead-ropes [my] lord / Marduk placed in [my] hand so [that they / should] draw [his] chariot [lit. pull his chariotpole], / and I imposed corvée-duty on the workforces / of the gods fiamá and [Marduk] in / order to build E-temen-[anki] and E-ur-meimin- / anki. The base of E-temen-anki [and] / the base of E-ur-me-imin-[anki] I filled in to / make a high terrace. [E]-temen-anki and E-urme- / imin-anki—I built their structures with / bitumen and [baked brick throughout.] I completed / them, making [them gleam] bright as the / [sun . . . » (George, 2011: 160). La traducción al castellano es propia.

Una movilización de gentes de diferentes naciones unida por su dedicación al culto de Marduk en este caso y que en el ya visto cilindro Dūr-Šarrukīn de Sargón II era de tipo lingüístico. Ambas ideas, la posibilidad de una construcción mediante la cohesión comunitaria y la unificación lingüística, son elementales en la cultura mesopotámica y pasarán a formar parte del relato bíblico aunque de forma opuesta, pues si la unidad permitía la construcción y expansión del imperio es esto lo que tratará de evitarse y, para ello, se optará por la confusión de las lenguas. Las similitudes respecto al material constructivo también son evidentes.

La Estela de Oslo es la única representación del zigurat contemporánea a su construcción que existe actualmente. Las proporciones del dibujo muestran una arquitectura de una base cuadrangular de 66m de lado y una sucesión de terrazas que suma una altura de 54m, a los que habría que sumar 12m de altura correspondientes al templo alto.

También existen diversos cilindros fundacionales de Nabucodonosor II que describen el zigurat de Babilonia. En su mayor parte se encuentran en estado fragmentario mas, como es habitual en la asiriología, los vacíos de muchas de las piezas son restaurados por el contenido de otras consideradas compatibles y complementarias para así obtener una lectura completa. Esta metodología se sustenta en la premisa de que los textos sobre las campañas de reconstrucción y fundación solían ser réplicas de fórmulas previas ampliamente diseminadas y, por lo tanto, conocidas. Estos cilindros, que se acostumbraban a incrustar en los cimientos de los edificios en espacios vacíos y entre intervalos, eran dejados *ex professo* para asegurar la memoria y posterior difusión de los hechos. Nuevamente aparecen los conceptos ya asimilados tanto en la literatura épica como en la estela conmemorativa: la descripción del edificio como fundamento de unión entre el cielo y la tierra, la descripción de los materiales y la movilización de pueblos de diferentes procedencias.¹¹³

¹¹³ Nuevamente es Andrew R. George quien nos ofrece la composición textual de estos cilindros en un solo texto unificado: «E-temen-anki, the ziqqurrat of Babylon, / whose site Nabopolassar, king of Babylon, the / father who begot me, made pure through the / craft of exorcism, the skill of Ea and Marduk, / whose foundation platform he fixed on the / breast of the underworld, whose four walls he / raised in bitumen and baked brick to a height of / thirty cubits on the outside, but which he did / not finish (to) the top—I set to work on finishing / E-temen-anki (to) the top so that it vied / with the heavens. So I mobilized the teeming / people whom my lord Marduk had entrusted / to me and whose pastoral care the sun god had / handed over to me, all countries everywhere, / each and every population from the upper sea / to the lower sea, the distant nations, teeming / people of the world, kings of remote mountains / and far-flung islands in the midst of the / upper sea and lower (sea), whose lead-rope my / lord Marduk placed in my hand so that they / should draw his chariot (lit. pull his chariotpole), / and I imposed corvée-duty on the workforces / of the gods Šamaš and Marduk in order / to build E-temen-anki. // Ur, Uruk, Larsa, Eridu, Kullab, Nēmed- [Laguda,] Ugar-[Šin,] the entire [land] of the / lower [sea,] from its top to its bottom, Nippur, / Isin, Larak, [Dilbat, Marad,] Puqudu, Bīt- / [Dakuri,] Bīt-Amukani, Bīt-[Silani,] Birātu, / Dēr(?), Akkade, Dūr-Šarrukīn, Arrapha, / Lahiru, [. . .] the entire lands of Babylonia and / [Assyria], kings from across the [river (Euphrates),] / provincial governors of the land of Hatti / (i.e. Syria), from the [upper] sea to the lower / sea, the land of Sumer and Akkad and all the / land of Subartu (i.e. Assyria), kings of remote / islands in the midst of the upper sea, kings of / remote islands in the midst of the lower sea, / city governors of the land of Hatti (i.e., Syria) / across the Euphrates to the west, whom I rule / by command of my lord Marduk and who / bring mighty cedars from Mt Lebanon

Con la muerte de Nabucodonosor II se inició un período de relativa decadencia del imperio cuyo último soberano fue Nabónido (c. 555-539 a.n.e.). Por lo que sabemos, no realizó obras en Etemenanki pero sí en el muro del recinto que lo rodeaba *para salvaguardar Esangil y proteger a los dioses y diosas en él construí de nuevo el muro del recinto de Etemenanki*.¹¹⁴

Aprovechando la debilidad de este último, el rey persa Ciro el Grande entró en la ciudad en octubre de 539 a.n.e. poniendo fin a la supremacía cultural y a la independencia de Babilonia. La conquista aparece documentada en diversas fuentes contemporáneas.¹¹⁵ Casi un siglo después hizo lo mismo el persa Jerjes. Los autores clásicos atribuyen a este último la destrucción de algunas tumbas y templos de la ciudad: *Aquí también está la tumba de Belo, ahora en ruinas tras haber sido demolida por Jerjes, según se cuenta*,¹¹⁶ o la tarea de *reconstruir los templos que Jerjes había destruido, en especial el santuario de Baal*.¹¹⁷ Sin embargo, algunos académicos presentan sus dudas al respecto, pues estos autores podrían haber dado un tratamiento tendencioso a sus textos y, por otro lado, no existe un parangón local que confirme o desmienta el contenido de estas fuentes.¹¹⁸ Ahora bien, de esta misma época es una de las descripciones más importantes para la historia de la recepción y fortuna de la ciudad de Babilonia y su zigurat. Contemporáneo a Jerjes, Heródoto nos lega la primera descripción general de Babilonia; una descripción que vio la luz en el último tercio del siglo V a.n.e. y que nos presenta una a Babilonia como la ciudad más extensa y magnificente conocida por occidente. Reproducimos los fragmentos más destacables:

[Babilonia] Está situada en una gran llanura, forma un cuadrado y, en cada lado, tiene una extensión de ciento veinte estadios; así, el perímetro de la ciudad tiene en total cuatrocientos ochenta estadios [aproximadamente 85km]. Ésta es, por consiguiente, la enorme extensión de la capital de Babilonia y, que nosotros sepamos, su trazado no era comparable al de ninguna otra ciudad. Primero la circunda un foso [...]. A medida que abrían el foso, iban

to my / city Babylon—all the teeming people of the / world, whom my lord Marduk had consigned / into my possession, I conscripted for labour in / the building of E-temen-anki and imposed / corvée-duty on them. // Its base I filled out to make a high terrace of / thirty cubits. I coated sturdy cedars and great / beams of musukkannu-wood with bronze and / set them copiously in rows . . . On top of it I / built [for] my lord Marduk a holy sanctum, a / chamber of repose as in bygone times» (George, 2011: 167).

¹¹⁴ La transcripción cuneiforme y la traducción al inglés aparecen en: George, 2005-2006: 22. La traducción al castellano es propia.

¹¹⁵ Se pueden consultar diversas fuentes. Aquellas presentes en el catálogo del Musée du Louvre están en: André-Salvini, 2008c: 189. También: André-Salvini, 2008d: 249. Ambas piezas pertenecen al British Museum, luego la información básica también está disponible a través del catálogo online de dicha colección.

¹¹⁶ Estrabón, *Geografía*, Libro XVI, Capítulo 1. Asiria, Parte 5. Babilonia y Seleucia del Tigris; en: Estrabón, 2015: 257-259. Ctesias de Cnido también menciona dicha profanación. A pesar de no mencionar el zigurat, estas citas son de especial interés puesto que muestran que las arquitecturas mesopotámicas se interpretaban bajo la influencia de los conocimientos de la arquitectura egipcia entendiéndose, pues, que estas grandes construcciones no eran sino tumbas.

¹¹⁷ Arriano, *Anábasis de Alejandro Magno*, Libro III, Capítulo 16. Entrada en Babilonia y Susa; en: Arriano, 1982: 290-291. Entendemos que con Baal se refiere a Marduk, esto es, al templo de Marduk llamado Esagila y situado al sur de Etemenanki.

¹¹⁸ Se trata de autores como Estrabón, Arriano, Ctesias de Cnido o Aeliano. Montero Fenollós cita diversos estudiosos que ponen en duda este hecho en base a tales fuentes. Ver: Montero Fenollós, 2005: 202, n. 4.

convirtiendo en ladrillos la tierra extraída de la excavación y, cuando hubieron moldeado un número suficiente de ladrillos, los cocieron en hornos; posteriormente, utilizando asfalto caliente como argamasa e intercalando cada treinta hileras de ladrillos esteras de cañas, construyeron primero los paramentos del foso y después, y de la misma manera, el muro mismo.

[...] Hay edificada una torre maciza [Etemenanki] de un estadio de altura y otro de anchura; sobre esta torre hay superpuesta otra torre y otra más sobre esta última, hasta un total de ocho torres. La rampa de acceso a ellas está construida por la parte exterior, dispuesta en espiral alrededor de todas las torres. Y hacia la mitad de la rampa hay un rellano y unos asientos para descansar, donde se sientan a reponer fuerzas los que suben. En la última torre se levanta un gran templo; en él hay un gran lecho, primorosamente tapizado, y a su lado una mesa de oro. Sin embargo, en ese lugar no hay erigida estatua alguna y de noche nadie puede permanecer allí, con la única excepción de una mujer del lugar, a quien el dios, según cuentan los caldeos –que son los sacerdotes de esa divinidad-, elige entre todas. Esos mismos sacerdotes sostienen –aunque para mí sus palabras no son dignas de crédito- que el dios en persona visita el templo y que descansa en la cama [...].

El santuario de Babilonia cuenta, asimismo, con otro templo abajo [Esagila], en el que hay una gran estatua sedente de Zeus [Marduk], en oro, y a su lado una gran mesa de oro, siendo el pedestal de la estatua y el trono, asimismo, de oro. Estas piezas, al decir de los caldeos, están hechas con ochocientos talentos de oro y hay, además, otro altar de gran tamaño sobre el que se inmolan las reses adultas, ya que en el altar de oro solo se pueden inmolar lechales. [...] Yo no la he visto, simplemente repito lo que dicen los caldeos.¹¹⁹

El hecho de que el autor confiese no haber visualizado personalmente la ciudad, *Yo no la he visto, simplemente repito lo que dicen*, abre el debate sobre si la descripción de la ciudad y su zigurat sería desproporcionada. De hecho, como veremos en los resultados que proporcionaron las excavaciones arqueológicas de principios del siglo XX, la dimensión de la estructura así como el número de plantas diferirá de los datos del historiador griego. Sin embargo, a la luz de la fortuna que tuvo este fragmento, quisiéramos señalar y exponer las cuestiones que consideramos de más relevancia no ya para la historia del zigurat sino para la de la mitificación de esta arquitectura en la mentalidad occidental.

¹¹⁹ Heródoto, *Historia*, Libro I. Ciro ataca victoriosamente Babilonia. Descripción de la ciudad; en: Heródoto, 1977: 236-241.

En primer lugar, hay que advertir que la descripción de Babilonia es contemporánea a la conquista de Ciro el Grande y, por lo tanto, al fin de la última dinastía local de la ciudad con Nabónido; es decir, contemporánea al último momento de esplendor del zigurat justo antes de que empezara a ser desmantelado sistemáticamente hasta su, por poco, completa desaparición. Heródoto hace mención a la técnica constructiva local, uno de los *topoi* conceptuales del mito de la torre. La descripción de ésta como ocho terrazas superpuestas de configuración cuadrangular no sería tal, sino siete terrazas superpuestas y un templo sobre la última de ellas. Finalmente, otro dato relevante de su descripción que aún no ha podido ser resuelto por la arqueología: la rampa de acceso a lo alto de la torre; rampa que aparentemente recorre la epidermis exterior de todas las terrazas en una ascensión espiral. Una vez se hubo establecido el capítulo bíblico, la omnipresencia de Babel y la pervivencia de Heródoto hicieron que muchas de las representaciones de la torre tomaran al griego como fuente.

La derrota del persa Darío III supuso la entrada de Alejandro Magno en la ciudad en octubre del año 331 a.n.e., quien *Penetró hacia la región de Babilonia, que al punto quedó bajo sus manos, admirándose sobremanera.*¹²⁰ A diferencia de los anteriores conquistadores y siempre según las fuentes, Alejandro Magno entró en la ciudad como si se tratara de un liberador:

Visitó Alejandro en Babilonia a los caldeos, y siguió puntualmente cuantas recomendaciones le hicieron éstos sobre los templos de Babilonia, y en particular lo referente al dios Baal, a quien ofreció sacrificios según aquellos le indicaron.¹²¹

Uno de sus objetivos fue reconstruir el daño causado en la ciudad, *Una vez tomó posesión de la ciudad, Alejandro autorizó a los babilonios a reconstruir los templos que Jerjes había destruido*¹²² y, en especial, el zigurat:

Alejandro la quiso restaurar, pero se trataba de una tarea formidable y para mucho tiempo (pues exclusivamente la acumulación de escombros requería, para su limpieza, del trabajo de diez mil hombres durante dos meses), de modo que no pudo concluir lo emprendido. Pues inmediatamente la enfermedad y la muerte le sobrevivieron al rey. Ninguno de los sucesores se preocupó de ello.¹²³

¹²⁰ Plutarco, 1986: 79.

¹²¹ Arriano, 1982: 291.

¹²² Arriano, 1982: 291.

¹²³ Estrabón, 2015: 257-259.

La documentación arqueológica apunta que se pudo llegar a nivelar la estructura, algo que, por otro lado, debió producirse tras la muerte del conquistador. Sea como fuere, Alejandro Magno nunca llegaría a completar la reconstrucción.

Durante esta etapa el culto continuó en activo. La presencia de Beroso el caldeo, sacerdote de Esagil, es una de las fuentes que permite confirmarlo, además de simbolizar uno de los nudos gordianos de mayor repercusión en la historia de Babel: la recepción alejandrina de la cultura babilónica. Es por ello por lo que la llegada de Alejandro Magno es especialmente relevante para comprender cómo se vehicula la cultura oriental hacia el Mediterráneo o, en palabras de Hans Jonas, *un punto de inflexión en la historia del mundo antiguo, la unión entre Oriente –antiguas civilizaciones orientales- y Occidente –mundo griego-*, es decir, una *fusión de culturas que continuó ininterrumpidamente su camino a través de los siglos*.¹²⁴ Con él, el mito empezó un complejo diálogo oriente-occidente.

La dinastía seléucida, heredera de Alejandro, fue guardiana de la cultura babilónica mas no de su continuidad política. Seleuco I (305 – 281 a.n.e.) y Antíoco I (280 – 261 a.n.e.) fueron los regentes que indirectamente procuraron el abandono y desmantelamiento de la ciudad y su zigurat al llevar a cabo el traslado de la capitalidad a Seleucia. De esta época se conserva una tablilla de vital importancia para la constatación de la realidad arquitectónica del zigurat Etemenanki. Se trata de la conocida como Tablilla de Esagil, texto cuneiforme redactado en Uruk hacia el año 229 a.n.e., aunque probablemente basado en una versión anterior perteneciente a los siglos VII-VI a.n.e. La primera de sus interpretaciones fue realizada por George Smith en 1876, quien de forma errónea propuso que su contenido era la descripción de las dimensiones reales de Etemenanki y Esagil.¹²⁵ Según el texto, el zigurat debía tener una base cuadrada de unos 90m de lado, una sucesión de seis terrazas y un templo en la cima, alcanzando un total de 90m de altura. Hoy sabemos que, en realidad, su contenido es un enunciado simbólico-matemático que se refiere a las medidas ideales de los templos; es decir, unas medidas utópicas, no una referencia exacta a su realidad física.¹²⁶ A pesar de ser, pues, un documento genérico, hasta la aparición de la anteriormente mencionada Estela de Oslo, la Tablilla de Esagil fue, durante mucho tiempo, la base documental sobre la que especularon

¹²⁴ Jonas, 2000: 37.

¹²⁵ «I have discovered a Babylonian text, giving a remarkable account of the Temple of Belus at Babylon, and as my approaching departure for Nineveh does not allow me time to make a full translation of the document, I have prepared a short account for your readers, giving the principal points in the arrangement and dimensions of the buildings...[...] In the centre of these groups of temples stood the grandest portion of the whole pile, the great Ziggurat, or temple tower, built in stages, its sides facing the cardinal points.» El texto original, actualmente perdido, se publicó en la revista británica *Athenaeum* el 12 de febrero de 1876 y en las páginas 232 - 233. Posteriormente se reprodujo en: Thureau-Dangin, 1909: 108-110; Hommel, 1904: 315; Sayce, 1888: apéndice II.

¹²⁶ Fue Andrew R. George quien dio el giro de interpretación definitivo basándose en los resultados de la excavación de Hansjörg Schmid en 1962. Ver: George, 2005-2006. Los resultados de la campaña de 1962 se publicaron en: Schmid, 1995.

los arqueólogos. Además, representa la primera evidencia documental sobre la arquitectura religiosa mesopotámica y su desciframiento a finales del siglo XIX sirvió a que los estudiosos empezaran a especular sobre la relación entre el zigurat y la torre del Génesis; siguiendo la línea de analogías entre las producciones literarias mesopotámicas y los primeros capítulos del libro bíblico.

En este momento se producen consecutivamente una serie de hechos, esencialmente caracterizados por la conquista parta y la prosperidad de la comunidad griega en la ciudad en sincronía con la pervivencia del culto a Marduk -cuyo templo está documentado por Plinio el Viejo, *todavía se conserva allí el templo de Júpiter Belo*.¹²⁷ Finalmente, en un momento incierto alrededor de las décadas que van del siglo I al II n.e., se produce el abandono progresivo de la ciudad y, con ello, el también abandono de Esagil por parte de sus sacerdotes.¹²⁸

A partir de este momento, Babilonia dejó de ser partícipe de acontecimientos políticos y la comunidad autóctona se extinguió en favor de la macedonia, judía, cristiana y maniquea. De forma sincrónica se instala un silencio progresivo en las fuentes históricas que no permiten recordar los últimos días de la ciudad. Sin embargo, la desaparición de la comunidad autóctona, acompañada probablemente de una emigración, son indicios para una posible reconstrucción de la migración de algunos modelos iconográficos mesopotámicos al occidente alejandrino, ya judeocristiano. Los últimos textos conocidos que utilizan de forma integral escritura cuneiforme -es decir, no aquellos bilingües que permiten el traspaso del conocimiento hacia una lengua en mayor uso- se fecha durante el siglo I n.e.¹²⁹

2. Construcción del episodio Babel/Babilonia en de las fuentes textuales judeocristianas.

Como acabamos de ver, es de común acuerdo entre los estudiosos de las religiones que parte de los conceptos y argumentos presentes en la literatura épica mesopotámica trascendieron y fueron adaptados -proceso de aculturación mediante- por la cultura semítica occidental y que, de ahí, entraron a formar parte nuclear de la religión judía y, posteriormente,

¹²⁷ Plinio es otra muestra del sincretismo entre los dioses mesopotámicos y los nombres conocidos por los escritores de la Antigüedad, en este caso, Júpiter y Marduk. La referencia se encuentra en *Historia Natural*, Libro VI, Capítulo 30, Mesopotamia; en: Plinio, 1998: 368.

¹²⁸ Invernizzi, 2008: 251-292.

¹²⁹ Invernizzi, 2008: 258.

cristiana.¹³⁰ Conviene recordar que la literatura mesopotámica es una producción que nace en lenguaje sumerio y acadio, siendo éste último parte del conjunto de lenguas semíticas orientales del que emergerán el asirio y babilonio. Por otro lado, al mencionar lenguas semíticas occidentales -de las que surge el texto fundamental para el mito de Babel, el Génesis bíblico- nos referimos al hebreo y arameo, documentados como lengua escrita mucho más tarde, alrededor del I milenio a.n.e. Por lo tanto, en este proceso de conversión debemos tener siempre presente que la antigua región de Israel fue heredera de la cultura de las civilizaciones del Próximo Oriente y, esta última, fuente de su patrimonio creativo. Es decir, no se puede separar la cultura literario-religiosa y exegética del Antiguo Israel del marco más amplio que representa la cultura de las civilizaciones del Próximo Oriente. Sin embargo, es evidente que la redacción del capítulo que nos ocupa es una cuestión intrínsecamente judía que está vinculada a la construcción de una identidad religiosa y nacional exclusiva y excluyente, por lo que, llegado el momento, será necesario exponer una breve historia de su identidad nacional para encontrar las causas de la gestación de este capítulo, así como de que su significado esté vinculado con estas ideas de construcción identitaria nacionalista.

Dicho lo anterior, la sección que a continuación se presenta propone que el capítulo bíblico de la Torre de Babel es fruto de la vinculación de la cultura mesopotámica y la hebrea, pero tiene como protagonista a esta última, sus vicisitudes, necesidades y producciones literarias. Sin embargo, a pesar de que éste es el capítulo o relato que tiene una mayor responsabilidad en la configuración general del mito, debemos señalar tres cuestiones fundamentales.

- a) En primer lugar, al margen del capítulo de la Torre de Babel, los capítulos que narran el Diluvio universal –Génesis, capítulos 6 a 8, cuyo precedente ya hemos visto en la literatura mesopotámica-, y la población de la tierra mediante la descendencia de Noé -Génesis, capítulos 9 y 10-, serán igualmente importantes para determinadas escuelas exegéticas y han de tenerse en cuenta para presentar una historia rigurosa de la fortuna de Babel.
- b) En segundo lugar, no obstante ser el texto que origina el mito, el Libro del Génesis no es su única fuente. Es más, su breve extensión desatiende cuestiones tan enraizadas en la comprensión histórica del mito como la destrucción de la torre, una de las iconografías de mayor profusión en su historia visual. Éste y otros aspectos aparecerán en una serie de producciones literarias que pertenecen a una cronología

¹³⁰ Esta es una cuestión que no se discute. Sintetizar un estado de la cuestión al respecto equivaldría a citar toda la bibliografía relativa al tema, por lo que derivamos a una obra de referencia que versa, estrictamente, sobre estas relaciones: Gabby, Secunda, 2012.

en la que se experimenta un sincretismo religioso previo a la consolidación del monoteísmo, y quedarán igualmente expuestas y analizadas en las secciones de este apartado para ver hasta qué punto perpetúan la narración de forma estricta, si suman nuevos conceptos o si ofrecen nuevas interpretaciones al texto.

- c) En tercer lugar, existen diferencias entre este mismo fragmento en la Biblia hebrea, la griega y la cristiana, cuestión de gran importancia para la historia de su interpretación y visibilidad y que analizamos, también, en adelante.

Por una cuestión natural pero también de orden histórico, la estructura de este bloque prioriza y parte de los relatos hebreos. Éstos serán presentados en primer lugar diferenciando entre aquellos creados en el contexto del exilio babilónico –también analizaremos este fenómeno– y los posteriores. Después de ellos y nuevamente siguiendo un orden cronológico, se presentarán las traducciones de la ley hebrea y los comentarios exegéticos hasta alcanzar algunos textos fundacionales de la cristiandad medieval que fueron relevantes para el mito.

2.1. Fuentes del contexto del exilio I. El Libro del Génesis

Tratar de confirmar quién o quiénes redactaron el Libro del Génesis hebreo es un cometido inviable. Sin embargo, sí se han podido realizar aproximaciones al dónde y cuándo. En este sentido, se reconoce que la Biblia hebrea fue fruto de un proceso de composición que careció de uniformidad hasta que se estableció el canon, es decir, se compuso un texto que ya no cambió sustancialmente; algo que ocurrió a finales del siglo I n.e.¹³¹ Anteriormente, coexistió una pluriformidad textual connatural al hecho de que los diferentes fragmentos de lo que sería el texto sagrado estuvieron en constante circulación por la Antigua Israel. Naturalmente, las dinámicas de circulación, la fragmentación de los textos, su continua metamorfosis y la gran distancia histórica, favorecen las imprecisiones cronológicas y de autoría, así como la identificación del contexto en el que se produjeron las metamorfosis en dicho texto. Dada esta singularidad, se ha advertido que el episodio de la Torre de Babel se

¹³¹ Una aproximación a los límites cronológicos de los textos sagrados puede encontrarse en las secciones introductorias de las ediciones científicas de la Biblia hebrea. Así aparece en el volumen I de la serie *Hebrew Bible. Old Testament. The History of Its Interpretation*: «The first question in any discussion on the development of the biblical text is that of its chronological framework. The lower limit for the period of the development of the biblical text can be fixed at the end of the first century CE, for the biblical text did not change greatly beyond this point of time. At that time, the texts had become firmly anchored in various socio-religious frameworks and did not continue to develop to a great extent. On the other hand, the upper period began at the moment the compositions contained in the biblical books had been completed since, from this point in time on, they were copied many times over.» (Tov, 1966: 55).

compone de una o dos unidades narrativas mínimas que no encajan ni se relacionan con el resto. Esta premisa se apoya en una consideración generalizada que estima que el Libro del Génesis al completo se compone, de igual manera, de unidades narrativas de diferente naturaleza no conectadas entre sí.¹³²

Dada la dilatada tradición de la exégesis bíblica -los textos bíblicos se empiezan a apostillar, comentar y matizar incluso antes de su canonización-,¹³³ podríamos pensar que tales comentarios nos permiten obtener una comprensión panorámica del texto hasta el punto de llegar a proponer fases de composición y cronología. Sin embargo, estos comentarios son, generalmente, un intento de resolver las dificultades y/o vacíos de algunos pasajes, una inmersión semántica en el texto y/o una explicación moral del contenido. Por ello, será la exégesis contemporánea, desarrollada en el último tercio del siglo XIX y precedida por la advertencia de nuevas posibilidades metodológicas para el estudio de los textos religiosos ya en el siglo anterior, la que se emplee en la deconstrucción de las fuentes para proponer una lógica científica de su composición.

La primera línea de investigación sólida que emergió de la exégesis contemporánea se conoce como Hipótesis documental y significó un original intento de análisis de los diferentes libros del Pentateuco.¹³⁴ De entre los defensores de esta hipótesis, Julius

¹³² Los argumentos a favor de encontrar diferentes unidades narrativas en el Génesis son: el uso de diferentes nombres para referirse a la divinidad, las variaciones en lenguaje y estilo, las contradicciones y divergencias en puntos de vista o conceptos y las duplicaciones y repeticiones como signos de composiciones mixtas. El pionero en la determinación de las unidades literarias del Génesis fue Hermann Gunkel. En su opinión, el Génesis es una colección de sagas cuya extensión y estructura viene determinada por la exposición de los contenidos, basados éstos en la secuencia: planteamiento, conflicto, clímax y resolución. Estas unidades narrativas mínimas serían textos individuales que fueron reunidos en narrativas de mayor extensión. Por lo que respecta al episodio de la Torre de Babel, Gunkel considera que se trata de la suma de dos recensiones originalmente independientes; una sobre la construcción de una torre y otra sobre la construcción de una ciudad. La primera explicaría la dispersión de la humanidad, la segunda la confusión de las lenguas. Para llegar a esta conclusión, el autor se basa en la inconsistencia narrativa que supone la duplicación de conceptos como el uso del ladrillo, el descenso de Dios para ver la obra, así como los términos de ciudad, torre, lengua y lugar. Existen otros estudiosos que rechazan la hipótesis de las dos diferentes narrativas para tan corto capítulo, una opinión que prevalece actualmente. Sobre el estudio de Gunkel para con el episodio de la Torre de Babel y sus detractores ver: Baden, 2009. También fue una aportación de Gunkel proponer una relación de correlación entre la producción literaria hebrea y los acontecimientos históricos contemporáneos. Un método que no solo no ha dejado de tener vigencia en el estudio y exégesis de la literatura hebrea, sino que se ha impuesto y que nosotros emplearemos; ver: Gunkel, 1997.

¹³³ Por ejemplo, si tenemos en cuenta que la traducción del canon hebreo al griego -realizada a partir del siglo III a.n.e.- estuvo fuertemente influenciada por la ya presente exégesis judía. Ver: Grypeou; Spurling, 2013: 14.

¹³⁴ La cuestión de la composición del Pentateuco, tal y como se ha demostrado hasta la fecha, es un problema irresoluble que queda visiblemente acentuado por la paradoja de querer aplicar una metodología tan precisa a un texto tan antiguo como parafraseado y sincrético. Una cuestión que queda agravada por las diferentes metodologías propuestas a lo largo del tiempo: análisis según el tipo de lenguaje, análisis en base a la alusión a acontecimientos históricos y tantos otros. Además, existe una cantidad ingente de bibliografía que constantemente matiza las micro-propuestas y presenta nuevas hipótesis. Como sucede con los matices cronológicos, la discusión sobre las fuentes queda recogida en la introducción de la mayor parte de ediciones académicas del Génesis en forma de un estado de la cuestión de las aportaciones más relevantes. En la presente investigación no entraremos en esta problemática aun no resuelta, por lo que emplazamos a su consulta en publicaciones tanto clásicas como recientes. Al tal efecto se pueden consultar: Cassuto, 1972; Cassuto, 2006; Garret, 2003. Nosotros hemos recogido los argumentos presentes en: Evans, Lohr, Petersen, 2012.

Wellhausen estableció, en 1878, la fórmula ya clásica según la cual los libros fueron concebidos como la emergencia de cuatro diferentes y separadas fuentes literarias. La fuente J, de tradición Jahvista, que escribe en el Reino de Judá en el siglo X a.n.e.; la fuente E, de tradición Elohista, situada en el Reino de Israel en el siglo IX a.n.e.; la fuente D, de tradición Deuteronomista, recopilada en el siglo VII a.n.e. en Jerusalén y la fuente P, de tradición sacerdotal, escrita por los sacerdotes judíos durante o quizás después del exilio de Babilonia en el siglo VI a.n.e.¹³⁵ Cada una de estas fuentes tenía intereses teológicos divergentes y el texto final debió ser preparado por otras personas que, naturalmente, volcaron su propio entendimiento de dichos textos. Hacia la década de los años 60 y 70 del siglo XX la teoría entró en crisis y se presentaron algunas alternativas interesantes. Sin embargo, tanto la Hipótesis documental como sus alternativas son inconclusas y el debate está aún lejos de considerarse cerrado.¹³⁶

Aunque actualmente existen notables diferencias entre los estudiosos sobre la adscripción del capítulo de la Torre de Babel a la fuente P,¹³⁷ la tendencia que se impone es la de considerar que dicho fragmento refleja un conocimiento de la cultura babilónica basado en el contacto directo; algo que también es manifiesto en otros fragmentos como el episodio del Diluvio, el segundo Libro de Reyes, el segundo Libro de Crónicas, el Libro de Salmos, los profetas mayores y el Libro de Daniel, por citar algunos ejemplos. Existen, por otro lado, evidencias menos rigurosas pero significativas en las que apoyar la hipótesis anterior que se fundamentan en una relación semántico-geográfica entre hebreos y tierras mesopotámicas a través de referencias textuales. Por ejemplo, que a lo largo de los primeros capítulos del Génesis el escenario principal se sitúe al este de la demarcación geográfica hebrea original, ya sea mediante el Jardín del Edén, *Plantó luego Yavé Dios un jardín del Edén, al oriente, y allí puso al*

¹³⁵ Wellhausen, 1899.

¹³⁶ Para una muestra de la minuciosidad y exigencia que requieren estos estudios, señalar que algunas de estas aportaciones presentan nuevos modelos basados en cronologías alternativas –a veces de décadas o siglos– para la redacción de las fuentes. En otras ocasiones se matiza cuántos capítulos de cada libro pertenecen a cada una de ellas. Por ejemplo, Erich Zenger sitúa la redacción de la fuente J con posterioridad al 650 a.n.e. y expande el material que comprendería la P –Génesis y Levítico– al Deuteronomio. Otros autores como Eckart Otto asumen una fuente y presentan alternativas para otras. Finalmente, están los que, como Rolf Rendtorff, acusan el método crítico-literario de exagerado y a la mecánica de compilación de unidades mínimas de extraña. Otros como Jeffrey H. Tigay proponen reconstrucciones basadas en el análisis comparativo de otros textos del próximo oriente. Ulteriores estudiosos retan a la Hipótesis documental y proponen una composición del Pentateuco basada, no ya en una redacción paralela de documentos, sino como fruto de diversas etapas de revisión, como es el caso de John Van Seters. Por este orden, ver: Zenger, 1995; Otto, 2000; Rendtorff, 2007; Tigay, 1985; Buttrick, 1962. Para una síntesis de los problemas y estado actual de la Hipótesis documental ver: Albertz, 2018.

¹³⁷ La cuestión que se debate es que los versículos 1 a 11 del Génesis –y que tradicionalmente se adscriben a la fuente P– no tienen coherencia interna. En este sentido, la exégesis actual estima la existencia de una fuente P para los capítulos-versículos: Génesis, 1: 1 hasta 2: 3; Génesis, 5: 1-27, 28 y 30-32; Génesis, 6: 9 hasta 9: 17; Génesis, 9: 28; Génesis, 10: 1-7, 20, 22-23, 31-32 y Génesis, 11: 10-26. Y una fuente no-P que se considera que fue compuesta, bien como una añadidura a la P, bien de forma independiente pero siempre con relación a la tradición post-exílica y su cronología, conformada por Génesis, 2: 4 hasta 3: 24; Génesis, 4: 1-26; Génesis, 5: 28-29; Génesis, 6: 1-4; Génesis, 6: 5 hasta 8: 22; Génesis, 9: 18-19, 20-27; Génesis, 10: 8-19, 21, 24-30 y Génesis, 11: 1-9. Ver: Gertz, 2012: 107-108.

*hombre a quien formara;*¹³⁸ la referencia a la ciudad de Ur, *y murió Aram antes que su padre Teraj en su país natal, en Ur de los caldeos;*¹³⁹ o a Egipto, *pero hubo un hambre en aquella tierra, y bajó a Egipto para peregrinar allí, por haber en aquella tierra gran escasez.*¹⁴⁰ En segundo lugar, los versículos en los que se enumeran las ciudades fundadas por Nemrod, *Fue el comienzo de su reino Babel, Ereg, Acad y Calne, en tierra de Senaar. De esta tierra salió para Asur, y edificó Nínive, Rejbothbir, Calaj y Resen, entre Nínive y Calaj,*¹⁴¹ suponen una síntesis político-religiosa del imperio neoasirio entre los siglos IX y VIII a.n.e.; una cuestión destacable pues a diferencia de los capítulos anteriores éste sí demuestra estar basado en una comprensión histórica y geográfica verídica y tangible.¹⁴² En tercer y último lugar, que el término caldeos aparezca en diversas ocasiones a lo largo la Biblia¹⁴³ como epíteto étnico-geográfico de la zona meridional de Mesopotamia. Este término empieza a emplearse en paralelo al auge del período neobabilonio, por lo que su uso como sinónimo de babilonio está justificado, pero no puede darse hasta el final del siglo VII o principios del VI a.n.e. Por todo lo anterior, apoyamos nuestras hipótesis en la línea de investigación más sólida,¹⁴⁴ esto es, la redacción del capítulo sobre la Torre de Babel –Génesis, 11: 1-9- como resultado de las deportaciones del pueblo hebreo a Babilonia, la primera en 597, la segunda en 587-586 a.n.e. Eckhart Framh lo sintetiza así:

Already under Chaldean rule, Babylonia had experienced an influx of numerous ethnic groups from all over Western Asia, among them, most prominently, the Judeans deported by Nebuchadnezzar II in 597 and 587/6 BCE. It was, undoubtedly, the multiethnic diversity that characterized Babylonia since the sixth century BCE that prompted the Judean authors of the Primeval History to set the biblical story of the confusion of tongues in Babylon.¹⁴⁵

¹³⁸ Génesis, 2: 8; en: BAC, 2020: 4.

¹³⁹ Génesis, 11: 28; en : BAC, 2020: 14.

¹⁴⁰ Génesis, 12: 10; en: BAC, 2020: 14.

¹⁴¹ Génesis, 10: 10-12; en: BAC, 2020: 12.

¹⁴² Muchos de los topónimos no ofrecen dudas al respecto. Babel, en acadio Bābilu, Ereg en acadio Uruk, y Acad. Calaj fue el centro administrativo de Asiria hasta *c.* 704 a.n.e., cuando Senaquerib trasladó la capital del imperio a Nínive y contribuyó a su desarrollo urbanístico y conocimiento en el mundo antiguo. Por otro lado, en comentarios al Génesis como el del apócrifo 1QapGen –uno de los manuscritos del Mar Muerto encontrado en las cuevas de Qumran, *c.* siglo I a.n.e.- el topónimo Senaar aparece como sinónimo de Babilonia. Y en escritos proféticos como Isaías, 11: 11, Senaar es uno de los territorios habitados por los judíos en exilio. Ver: Hendel, 2012: 61; Toorn, Horst, 1990: 2. Aprovechamos la referencia a los manuscritos del Qumran para señalar que en otro de los fragmentos encontrados se halla una alusión al héroe mesopotámico Gilgameš como uno de los gigantes antediluvianos que fueron engendrados por los ángeles caídos. La referencia se encuentra en el Libro de los Gigantes, un apócrifo judío conservado muy fragmentariamente que se fecha en los últimos siglos a.n.e., 4Q530 Col. 2: «concerns the death of our souls [...] and all his comrades, [and Oh]ya told them what Gilgamesh said to him [...] and it was said [...] ‘concerning [...] the leader has cursed the potentates’ and the giants were glad at his words. Then he turned and left [...]». Ver: Milik, 1976: 13. La transcripción inglesa ha sido extraída de: http://www.gnosis.org/library/dss/dss_book_of_giants.htm [Fecha de consulta: 26/03/2021].

¹⁴³ Génesis, 11: 28; 2 Reyes, 25: 13-14; Daniel, 2: 1-2, por ejemplo.

¹⁴⁴ Por ejemplo: Dewitt, 1979; Hallo, 2020: 35-44; Rad, 1986: 115; Seely, 2001; Speiser, 1964: 75; y muchos otros que no citaremos para no prolongar la discusión. Muchos de estos estudiosos atribuyen la posible diferencia entre las fuentes al exilio babilónico, el cual implicó no sólo la pérdida de la independencia y la destrucción del templo, sino una posible descomposición de las fuentes escritas. De hecho, se considera que el cautiverio fue un catalizador literario y en ocasiones se refiere a la literatura hebrea como pre-exílica *vs* post-exílica.

¹⁴⁵ Framh, 2012: 317.

La cuestión a la que nos enfrentamos ahora es entender cómo, tras haber comprobado que diversos capítulos del Génesis bíblico tienen su antecedente en la cultura mesopotámica, se llega a configurar no ya el relato sino la comprensión que hoy tenemos del capítulo de Babel, con Nemrod, el gigantismo, la soberbia, el castigo de la confusión de las lenguas y la dispersión como elementos nucleares. Esto sería aparentemente fácil si no fuera porque hay que distinguir entre lo que dice explícitamente el relato y lo que es fruto de la interpretación. Analicemos la secuencia entre Génesis capítulo 6 y Génesis capítulo 11.

En Génesis, 6: 4, aparece la primera alusión a los gigantes como descendientes de Dios:

Existían entonces los gigantes en la tierra, y también después, cuando los hijos de Dios se unieron con las hijas de los hombres y les engendraron hijos. Estos son los héroes famosos muy de antiguo.¹⁴⁶

Estos famosos héroes de talla gigante significan la maldad sobre la tierra puesto que, entre otros motivos, se infiere que el posterior episodio del Diluvio los aniquila como raza. Al Diluvio sigue el relato de los descendientes de Noé, donde se cita por primera vez a Nemrod:

Cus engendró a Nemrod, que fue quien comenzó a dominar sobre la tierra, pues era un robusto cazador ante Yavé, y de ahí se dijo: «Como Nemrod, robusto cazador ante Yavé». Fue el comienzo de su reino Babel, Ereg, Acad y Calne, en tierra de Senaar. De esta tierra salió para Asur, y edificó Nínive, Rejobothir, Calaj y Resen, entre Nínive y Calaj; ésta fue la ciudad grande.¹⁴⁷

Ya hemos visto que la descripción geográfica concuerda con una comprensión de la geografía de la zona meridional de Mesopotamia, así como de Asiria. Es decir, la adscripción de Nemrod a Babilonia es algo que escapa a la discusión. Pero en ningún momento se nos dice que fuera un gigante, sino un gran cazador. Tampoco se nos dice que fuera constructor, sino fundador de ciudades.

Finalmente, el capítulo 11 relata la construcción de la ciudad y Torre de Babel:

Era la tierra toda de una sola lengua y de unas mismas palabras. En su marcha desde Oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra,

¹⁴⁶ Génesis, 6: 4; en: BAC, 2020: 8.

¹⁴⁷ Génesis, 10: 8-12; en: BAC, 2020: 12.

y el betún les sirvió de cemento; y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra». Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres, y se dijo: «He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo. Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros». Y los dispersó de allí Yavé por toda la haz de la tierra, y así cesaron de edificar la ciudad. Por eso se llamó Babel, porque allí confundió Yavé la lengua de la tierra toda, y de allí los dispersó por la haz de toda la tierra.¹⁴⁸

Al margen de Babel no se hace mención a las otras ciudades, sino que se alude a una población procedente de la región del Senaar. Tampoco se hace referencia a un único constructor o responsable, sino a un pueblo oriental. Por último, se habla por igual de la construcción de una torre así como la de una ciudad. Visto esto, la lectura del episodio nos deja huérfanos de la interpretación que ha sobrevivido a nuestro tiempo: Nemrod, descendiente de Noé, fue un gigante y el constructor de la Torre de Babel.

Llegados a este punto, debemos explicar que serán dos procesos diferentes los que darán lugar a la interpretación canónica del relato. El primero tiene que ver con la traducción del Génesis hebreo a su forma griega, la Septuaginta. Aquí se establecerá una primera analogía entre el Nemrod como gran cazador y la talla gigantesca. El segundo son los comentarios exegéticos que se dan en los últimos siglos a.n.e. y los primeros de nuestra era.¹⁴⁹ Antes, veamos las otras fuentes hebreas del contexto exílico y post-exílico debidamente contextualizadas.

2.2. Fuentes del contexto del exilio II. Aproximación teológica al Cautiverio de Babilonia.

El origen del pueblo designado hebreo¹⁵⁰ se encuentra en la época patriarcal, a la que siguió la esclavitud del pueblo en Egipto -donde grupos de las futuras tribus de Israel

¹⁴⁸ Génesis, 11: 1-9; en: BAC, 2020: 13.

¹⁴⁹ La mejor exposición al respecto se encuentra en: Toorn, Horst, 1990. Las interpretaciones talmúdicas subrayarán lo expuesto en la presente sección, por lo que no los incluiremos en el cuerpo del texto pero sí mencionamos los más relevantes: b. Erub. 53a; b. Pesah. 94b; b. Hag. 13 a. Se pueden encontrar más ejemplos en: Grossfeld, 2000: 120.

¹⁵⁰ Consideramos necesaria una desambiguación de los términos hebreo, judía/o, Israel y Judá, junto con la de sus usos para designar grupos identitarios -el pueblo hebreo, el pueblo judío, el pueblo de Israel o el pueblo de Judá- antes de que pasen a ser empleados en el texto por una cuestión de coherencia histórica. En primer lugar, el uso del término hebreo para designar una lengua es contemporáneo, por lo que no tuvo lugar en la literatura religiosa. Distintamente a su designación lingüística, la palabra hebreo sí servía para designar al pueblo de Abraham -el primero en ser llamado así-, antes de que se produjera la desunión política y territorial; recordamos aquí que la crisis política que se desencadenó tras la muerte del rey

trabajaron forzosamente en las grandes construcciones-; la liberación y paso por el mar Rojo –comúnmente conocido como Éxodo-; la revelación de Yavé a Moisés en el monte Sinaí y la entrega de la ley –que significó la proclamación de Yahvé como dios de Israel- y, finalmente, la marcha por el desierto hasta alcanzar la tierra prometida, Canaán, en la región oriental del Jordán, Palestina. Así, en el momento en el que esta confederación sagrada de tribus a las que se fueron agregando otros grupos de inmigración ingresó en Canaán, cambió del nomadismo al sedentarismo, comenzó a ligar su culto a Yavé y se inauguró el estado primigenio del pueblo de Israel. Bajo el mismo culto, las tribus desarrollaron dinámicas teológicas y rituales de herencia pluriforme a las que sumaron una base cananea aportada por los habitantes originarios de la región.¹⁵¹ Es por esto por lo que hemos de visualizarlo como un grupo poblacional que en origen no es uniforme pero que necesita reestructurarse sociológicamente, y que lo hace a través de un culto religioso y ley ciudadana nuevos.

La ley común fue un primer y esencial paso para el cambio de la forma tribal al estado. Una nueva configuración que significó la asunción de empresas políticas, culturales y el inicio de una nueva forma gubernamental: la monarquía.¹⁵² Con el rey David (c. 1006-966 a.n.e.) el estado incrementó su actividad militar y política, ensanchó fronteras, anexionó estados vasallos y también sintió las presiones exteriores que amenazaban su seguridad. Empresa de David fue la conquista de Jerusalén, así como la idea de construir un templo, tarea que concluiría su sucesor Salomón. Mediante mandato divino, David trasladó el Arca de la Alianza a Jerusalén, lo que supuso un pacto político-religioso sin precedentes: Yavé entraba simbólicamente en la ciudad y se asentaba en el templo; un templo nacional y único santuario del pueblo.

En el ámbito cultural, el primer período monárquico simbolizó un nacimiento intelectual y creativo, y una corte de eruditos se puso al servicio de la creación de narrativas acerca de la

Salomón, c. 930 produjo una división del estado que dio lugar al Reino de Israel -al norte- y al Reino de Judea -al sur-, donde se encontraba la ciudad de Jerusalén. Es decir, está asociado a un tiempo de unidad, conservadurismo y tradicionalismo. El término Israel puede servir a dos usos diferentes. En primer lugar, para designar un territorio. Cuando se refiere a esta área geográfica, a sus habitantes se les suele llamar *ephraim*. Cuando no se refiere a un territorio sino a un grupo -el pueblo de Israel- comprende a la mayor parte de la población. Por otro lado, y consecuencia de la división territorial post-Salomón, el término Judá -que deriva de una de las tribus- se utiliza para designar el reino del sur. Es decir, es un término geopolítico que sirve para diferenciarse de otras naciones y que tiene una adscripción geográfica cuyo centro político-religioso es Jerusalén. Por ello se distingue de la nación del norte, Israel. Por último, el término judío es utilizado por aquellos que se vinculan a la ciudad de Jerusalén en términos de culto, delimitación geográfico-política y origen ancestral. Dado que reconoce estos factores, es especialmente empleado por aquellos que, a pesar de sus lazos culturales, se encuentran en dispersión. Ver: Harvey. 1996.

¹⁵¹ «Israel made use of the poetic repertory and concepts of Canaanite religious literature. The fixed pairs of words, vocabulary, and poetic syntax found in the largely fourteenth century Ugaritic texts also occur in Hebrew poetry such as Exodus 15, Judges 5, Deuteronomy 33, and Psalm 114. The well-known animosity of the Bible to «Canaanite» religious practices should not mislead us into thinking were a hermetically sealed enclave in Canaan. The very vehemence of the Bible shows the affinity between Canaanite and Israelite culture» (Clifford, 1999: 29).

¹⁵² La transformación en estado se llevó a cabo en un breve lapso de tiempo entre la generación de Samuel y la de Saúl, c. 1100-1007 a.n.e.

identidad del pueblo, su pasado y sus orígenes históricos. Pero el desarrollo de la vida secular, económica, política y militar emancipadas de la religión hizo que empezara a emerger una sensación de crisis interna provocada por el distanciamiento de la fe, a la que se sumaron acontecimientos históricos fundamentales que agravaron la situación y cuyo clímax se encuentra en la ascensión del imperio asirio y, a partir del siglo VIII a.n.e., del neobabilónico. Estos últimos expulsaron a los egipcios de Asiria y se hicieron con el control del Reino de Judea a partir del año 605 a.n.e. Pero la relación de dependencia del Reino de Judea para con el imperio neobabilónico no fue respetada y, en el año 599 a.n.e., el rey Joaquin se negó a pagar los tributos a Babilonia. Como consecuencia, el cuerpo militar de Nabucodonosor II realizó una primera captura de la ciudad de Jerusalén en el año 598 a.n.e. La casa real y su círculo más próximo –empleados, sacerdotes y profetas, entre los que se supone se encontraba el profeta Ezequiel-, fueron deportados a Babilonia. Nabucodonosor II impuso a Sedecías como nuevo regente, pero éste optó nuevamente por distanciarse de Babilonia y el efecto fue un nuevo y más cruel asedio al reino. Así, en el año 587 a.n.e., Nabucodonosor II sitió las ciudades de Judea y volvió a tomar Jerusalén. Sus tropas saquearon la ciudad, incendiaron el templo, destrozaron el altar y robaron vasijas, instrumentos y tesoros. En esta ocasión se llevaron, además, a la mayor parte de la comunidad intelectual y élite urbana para retenerla en la corte de Babilonia, dejando un estrato poblacional de clases media y baja en una ciudad totalmente devastada. A este segundo período de deportación se refiere comúnmente con el nombre de Cautiverio de Babilonia o Exilio de Babilonia. Las consecuencias de este episodio en la vida de la comunidad hebrea no solo a nivel político, sino también identitario, religioso y cultural fueron de absoluta relevancia, ya que provocarían el nacimiento de un corpus literario fundamental para la teología judía. Dentro de este corpus no solamente se encuentra la redacción de los fragmentos que nos interesan del Génesis sino, también, los textos proféticos, esenciales para la fortuna semántica del binomio Babilonia/Babel, y otros fragmentos bíblicos que presentamos a continuación.

Huelga decir que toda destrucción o catástrofe es un lugar común, un *topos* histórico que encubre una matriz de renacimiento tanto ideológico como de creación artística. Ruina, destrucción y catástrofe arquitectónica son, pues, conceptos de difícil emancipación que gozan de una tradición histórica sólida, también literaria y, desde luego, una iconografía codificada. En suma, un fenómeno histórico y una constante humana desde los episodios bíblicos como Jericó o Sodoma, el clásico de Troya o el natural de Pompeya. En el caso que nos ocupa, a la destrucción de Jerusalén siguió su reparación física con la reconstrucción del trazado urbano, murallas y la estructura arquitectónica más importante de la comunidad, el

Templo. También la creación de una ideología sustitutiva, dado que el secuestro de la élite política, religiosa e intelectual había significado el fin de la monarquía davídica y la abolición del estado.¹⁵³ En el orden teológico, dejar en ruinas el lugar donde se desarrollaba el culto y el ritual imposibilitó la continuidad de la vida espiritual para aquellos que se quedaron en la ciudad. La élite intelectual no fue sustituida por otra, ni existen muestras de que Nabucodonosor II quisiera colonizar el territorio con población extranjera. Esto demuestra que no existió una intención de erradicar la cultura y religión judía ni tampoco una voluntad de dominación cultural; al contrario, la deportación de la élite y el abandono de las clases inferiores respondía al deseo de dejar atrás a una población incapaz de liderar una sublevación contra el imperio neobabilónico, es decir, una causa de orden político y no tanto religioso. Por ello, el final de infraestructura ideológica provocó que tanto la comunidad que permaneció en Jerusalén como la que vivió en el exilio hubieran de esforzarse por crear un nuevo estado propio con sus correspondientes espacios y ritos y que todo ello ayudara a superar la situación. Es decir, necesitaban una promesa de salvación.

De este contexto surge una de las producciones literarias que más peso ha tenido en la evolución del mito Babel/Babilonia: los libros de los profetas. Estos textos intentaban dar una explicación teológica a la catástrofe política antes referida y su carácter llamativo, violento y mesiánico, los han convertido en elementos cabales en la historia del monoteísmo y de grandes repercusiones a nivel literario e iconográfico. En líneas generales aluden a la caída de Jerusalén, la deportación en Babilonia y, la cuestión más importante, la creación de un espacio salvífico común basado en la restauración de una identidad nacional. Todas estas cuestiones están directamente relacionadas con la fortuna semántica y visual del mito de Babel.

2.3. Fuentes del contexto del exilio III. Los textos proféticos de Isaías, Jeremías y Ezequiel.

Según la Biblia hebrea, los tres profetas mayores son Isaías, Jeremías y Ezequiel. En cuanto a Isaías, hay que distinguir dos fases diferentes para la composición de su texto, una en el siglo VIII a.n.e. y otra en el VI a.n.e.; es decir, un compositor vinculado a las vicisitudes pre-exílicas y otro al exilio. Jeremías habría nacido hacia 650 a.n.e. y, por lo tanto, es anterior

¹⁵³ El daño económico debió ser nefasto y la pérdida de infraestructuras también. Muchas ciudades quedaron totalmente arrasadas, siendo Jerusalén la única que pudo sobrevivir como centro urbano, eso sí, sin la posibilidad de reconstruirse durante muchos años.

al Exilio. Respecto a Ezequiel, suponemos que fue un sacerdote que habría sido conducido a Babilonia hacia 597 a.n.e. para vivir en la comunidad deportada, pues así lo explica su relato. Este heterogéneo panorama es algo que debemos tener en cuenta a la hora de analizar su contenido, tal y como remarcan la mayor parte de los exégetas contemporáneos:

To assume that the prophets can be understood only if each oracle is related to a specific historical event or located in its original cultural milieu is to introduce a major hermeneutical confusion onto the discipline and to render an understanding of the canonical Scriptures virtually impossible.¹⁵⁴

La familiaridad del texto de Ezequiel con el mundo cultural de Babilonia no es una idea nueva y, de hecho, se pueden trazar influencias babilónicas a nivel lingüístico, así como préstamos conceptuales de la literatura mesopotámica llegando a encontrar la estela de la *Épopeya de Gilgamesh* en algunos de los versículos del capítulo 28 de su libro.¹⁵⁵ En líneas generales, el libro profetiza la caída de Jerusalén y nos será de especial interés al llegar al capítulo 37, donde se desarrollan dos temas sumamente importantes: la visión del valle de los huesos secos, donde quedará implícita la idea de una posible resurrección del cuerpo; y la reunificación de los pueblos de Judá e Israel, momento en que se construye la promesa de una restauración nacional tras la separación y exilio:

Fue sobre mí la mano de Yavé, y llevóme Yavé fuera y me puso en medio de un campo que estaba lleno de huesos. Hízome pasar por cerca de ellos todo en derredor, y vi que eran sobremanera numerosos sobre la haz del campo y enteramente secos. Y me dijo: Hijo de hombre, ¿revivirán estos huesos? Y yo respondí: Señor, Yavé, tú lo sabes. Y él me dijo: Hijo de hombre, profetiza sobre estos huesos y diles: Huesos secos, oíd la palabra de Yavé. Así dice el Señor, Yavé, a estos huesos: Voy a hacer entrar en vosotros el espíritu y viviréis, y pondré sobre vosotros nervios, y os cubriré de carne, y extenderé sobre vosotros piel, y os infundiré espíritu, y viviréis y sabréis que yo soy Yavé. Entonces profeticé yo como me mandaba, y a mi profetizar se oyó un ruido, y hubo un agitarse y un acercarse huesos a huesos. [...]

Díjome entonces: Hijo de hombre, esos huesos son la entera casa de Israel. Andan diciendo: Se han secado nuestros huesos, ha fallado nuestra esperanza, estamos perdidos. Por eso profetiza y diles: Así habla el Señor, Yavé: Yo abriré vuestros sepulcros y os sacaré de vuestras sepulturas, pueblo mío, y os llevaré a la tierra de Israel [...]

¹⁵⁴ Childs, 1995: 521.

¹⁵⁵ Winitzer, 2012: 165 y ss.

Y cuando te pregunten los hijos de Israel: ¿No nos enseñarás qué es eso? Diles: Así habla el Señor, Yavé: He aquí que yo tomaré el báculo de José, que está en manos de Efraím y de las tribus de Israel que le están unidas, y lo pondré sobre el báculo de Judá, haciendo un solo báculo, y será uno solo en mi mano. Que estén a sus ojos los palos en que escribas, y diles: Así dice el Señor, Yavé: He aquí que yo tomaré a los hijos de Israel y de entre las gentes que se han ido, juntándolos de todas las partes, y los traeré a su tierra. Y haré de ellos en la tierra, en los montes de Israel, un solo pueblo, y todos tendrán un solo rey; nunca más serán dos naciones, nunca más estarán divididos en dos reinos, nunca más se contaminarán con sus ídolos; los libraré de todas las rebeliones con que pecaron y los purificaré, y serán mi pueblo, y yo seré su Dios.¹⁵⁶

El mensaje está dirigido a los deportados a los que se exhorta a no olvidar la historia de su pueblo por razones de índole política que, en cierta medida, quedan enmascaradas en la poetización del relato, pues cabría pensar si la situación en el exilio no estaba resultando tan deplorable como se esperaba: la ciudad de origen se encontraba devastada por lo que Babilonia parecía un escenario más próspero, allí podían vivir con cierta independencia y nuevas generaciones nacían paulatinamente.¹⁵⁷ Por ello, los redactores del libro de Ezequiel debieron pensar que si el exilio se convertía en permanente, ello supondría el fin de Israel como pueblo. Así pues, con tal de evitar la pérdida de la identidad nacional, se construye un enérgico argumento que trata de mantener al grupo unido hasta que se produzca el retorno a su patria y, ahora sí, conseguir la restauración nacional. Para poder obviar la realidad, este argumento se mueve en el terreno de lo emocional e irracional, haciendo que el pueblo espere lo inaudito y se conmueva profundamente. Es decir, Ezequiel no sólo promete la resurrección simbólica de la nación judía a través de la reunificación de los pueblos de Judá e Israel, sino que implanta en su público una imagen que reestructura sus nociones de la existencia de forma inédita: la visión de un campo de huesos –que se paragona con la catástrofe, es decir, los cadáveres del destierro-, y la promesa de revestirlos de carne e infundirles de nuevo su espíritu, es decir, hacerlos salir de sus tumbas, resucitarlos. Con ello, construye una metáfora en la que la toda comunidad -viva, muerta, en exilio u origen- se reúne. Esta es una cuestión sumamente importante. Ezequiel propone un cambio de la muerte a la vida, del caos al orden, de la dispersión a la unificación. Pero esto no ha de ocurrir

¹⁵⁶ Ezequiel, 37: 1-7, 11-12, 18-23; en: BAC, 2020: 1130-1131.

¹⁵⁷ Los exiliados y sus descendientes en Babilonia se distinguieron del resto a nivel identitario incluso durante el exilio. No sólo por su fuerte arraigo religioso, sino también favorecidos por la segregación habitual de las grandes ciudades. En Babilonia, la asimetría social era evidente: los grupos no se juntaban y no se promovía el matrimonio mestizo. Ver: Zadok, 2012: 109-146.

en ese mismo momento, sino que se anuncia que sucederá. En suma, la visión mantiene en vilo a la comunidad apelando a dos sentimientos profundos del ser humano especialmente presentes en el contexto del exilio: la inmortalidad personal y la continuidad nacional.¹⁵⁸ Finalmente, hay que suponer que el lenguaje empleado era comprensible, por lo que la idea de una resurrección y reencuentro, aunque irreal, debía ser conocida por el pueblo.

La presencia del tema de la resurrección está atestiguada en otros testimonios literarios del judaísmo intertestamentario, pero es su presencia en el Targum Palestinense aquello que confirma que esta doctrina era de carácter popular.¹⁵⁹ El interés de confrontar el capítulo de Ezequiel con este texto targúmico radica en que el autor de este último se sirve de la profecía de la restauración para plantear el problema del futuro escatológico de aquellos que mueren en el destierro ya que, según una tradición antigua, al final de los tiempos solo resucitarían aquellos que fallecieron y fueron sepultados en Palestina. Así, el autor del Targum Palestinense interpreta la visión del valle de los huesos así:

En la casa de Dios prestaban servicio los vasos y Nabukadnessar, rey de Babilonia, los sacó de allí, y en aquella hora, cuando el profeta profetizaba sobre ellos, estaba bebiendo en ellos el rey Baltasar. El ángel golpeó a aquel impío en la boca y en aquel tiempo se acercaron unos huesos a otros. Empieza el rey a temblar sobre manera y (en) su fulgente faz (se manifestaba) su alteración y sus pensamientos le conturban y los nudos (del ceñidor) de sus lomos se desatan y sus rodillas chocan una con otra. [...]

Todos resucitaron, excepto un hombre que no resucitó. Respondió el profeta y dijo delante de Yahweh: ¿Qué obras son las de este hombre, pues todos revivieron y él no revive? Respondió el ángel de Yahweh y dijo al profeta: Por la usura y el interés excesivo ocasionaba daños y por eso no merece vivir en medio de sus hermanos.¹⁶⁰

Según Antonio Rodríguez Carmona, que el targumista aluda al hecho de que todos resucitaron a excepción de uno tiene carácter de signo: dado que Dios resucitará al final de los tiempos a los sepultados fuera de Palestina, aquellos que se encuentran en el destierro no deben murmurar contra las disposiciones de Dios. Así, el targum termina con el anuncio de

¹⁵⁸ Fox, 1995.

¹⁵⁹ Un targum es un tipo de escrito que interpreta la Biblia hebrea en lengua aramea, la *lingua franca* de las comunidades judías en Palestina y Babilonia. Este tipo de redacción aparece ya en el siglo VI a.n.e. En cuanto al Targum Palestinense y su relación con el capítulo 37 del libro de Ezequiel, ver: Rodríguez Carmona, 1978. Una introducción al papel del targum dentro de la tradición literaria judía se encuentra en: Haifa, 1966.

¹⁶⁰ La traducción se ha tomado de la publicación: Rodríguez Carmona, 1978: 81-82.

la resurrección final de los muertos en el destierro, que serán llevados a la tierra de Israel donde tomarán parte en la redención final.

Los otros dos profetas mayores, Isaías y Jeremías, también aluden a la preocupación de restaurar la soberanía nacional, a la superación de la muerte -que oscila entre una salvación individual y nacional- y al castigo y caída de Babilonia: *Revivirán tus muertos, / mis cadáveres se levantarán; / despertad y cantad los que yacéis en el polvo, / porque rocío de luces es tu rocío, / y la tierra parirá sombras.*¹⁶¹

Para finalizar con los textos proféticos, añadimos otros fragmentos de Isaías y Jeremías:

Fue arrebatado por un juicio inicuo, / sin que nadie defendiera su causa, / pues fue arrancado de la tierra de los vivientes / y herido de muerte por el crimen de su pueblo. / Dispuesta estaba entre los impíos su sepultura, / y fue en la muerte igualado a los malhechores, / a pesar de no haber cometido maldad / ni haber mentira en su boca.

Quiso Yavé quebrantarle con padecimientos. / Ofreciendo su vida en sacrificio por el pecado, verá descendencia que prolongará sus días, / y el deseo de Yavé prosperará en sus manos. / Por la fatiga de su alma verá / y se saciará de su conocimiento. / El Justo, mi Siervo, justificará a muchos / y cargará con las iniquidades de ellos. Por eso yo le daré por parte suya muchedumbres, / y dividirá la presa con los poderosos / por haberse entregado a la muerte / y haber sido contado entre los pecadores, / llevando sobre sí los pecados de muchos / e intercediendo por los pecadores.¹⁶²

He aquí que vienen días –oráculo de Yavé– en que yo haré alianza con la casa de Israel y la casa de Judá, no como la alianza que hice con sus padres cuando, tomándolos de la mano, los saqué de la tierra de Egipto, pues ellos quebrantaron mi alianza y yo los rechacé –oráculo de Yavé–. Porque esta será la alianza que yo haré con la casa de Israel después de aquellos días, oráculo de Yavé: Yo pondré mi ley en su interior y la escribiré en su corazón en su corazón, y seré su Dios, y ellos serán mi pueblo.¹⁶³

Aprestaos contra Babel en sus contornos / cuantos tendéis el arco. / Combatidla, no escatiméis las saetas, / porque pecó contra Yavé. / Lanzad gritos contra ella alrededor; /

¹⁶¹ Isaías, 26: 19; en: BAC, 2020: 962. Según Rodríguez Carmona, no hay acuerdo sobre el sentido que las palabras «revivirán», «levantará» y «despertad» tienen en este contexto. Algunos autores creen que se refieren a la resurrección y consideran estos textos como los lugares más remotos del Antiguo Testamento que la afirman. Otros, por el contrario, afirman que dichos verbos tienen el mismo sentido simbólico que Ezequiel y que se refieren al regreso de los desterrados y a la restauración política del pueblo. Ver: Rodríguez Carmona, 1978: 141.

¹⁶² Isaías, 53: 8-12; en: BAC, 2020: 990.

¹⁶³ Jeremías, 31: 31-33; en: BAC, 2020: 1041.

entrega su mano, caen sus pilares, / han sido arrasados sus muros. / es la venganza de Yavé.
Vengaos de ella, / haced con ella como ella hizo.¹⁶⁴

En suma, en los fragmentos anteriormente citados se puede leer una promesa de esperanza en un tiempo futuro, pero no se materializa cómo se produce ni cómo es esa vida más allá de la muerte. Son, pues, textos sobre una metafórica resurrección política y teológica que oscila entre una restauración física y otra, aún no definida, pero celestial.¹⁶⁵

2.4. Fuentes del contexto del exilio IV. Salmos, Libros de los Reyes, Libros de las Crónicas.

A la desaparición de la dinámica religiosa durante el Cautiverio de Babilonia, se opone el criterio de aquellos que consideran que, pese a todo, el culto post-exílico siguió adelante a pesar de las dificultades y que, además, contó con una sensación de mayor libertad dado que en su forma anterior precisaba de la supervisión monárquica, por lo que pudo ampliarse e incorporar nuevas formas teológicas. Asimismo, argumentan que el abandono intelectual no debió ser total en tanto un grupo de escritores pudo crear textos de gran relevancia para la religiosidad judía y, también, Babel: los Salmos.¹⁶⁶

La datación de estos textos es igual de problemática que otros capítulos de la literatura bíblica. Por lo general no contienen referencias a acontecimientos históricos, pero en base a su contenido se puede inferir una determinada contextualización. En este sentido, el Salmo 137 es especialmente relevante:

Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos
 y llorábamos acordándonos de Sión.
 De los sauces que hay en medio de ella,
 colgábamos nuestras cítaras.
 Allí los que nos tenían cautivos nos pedían canciones;
 los que nos habían llevado atados, alegría:
 «Cantadnos algunos de los cantos de Sión».
 ¿Cómo habíamos de cantar las canciones de Yavé
 en tierra extranjera?

¹⁶⁴ Jeremías, 50: 14-15; en: BAC, 2020: 1065.

¹⁶⁵ Parece ser que la idea de recibimiento en el seno de la divinidad pertenece a un grupo de concepciones de origen mitológico que derivan de la idea de raptó y que están presentes tanto en Israel como Babilonia. Por otro lado, la idea de la vida después de la muerte no debía ser un planteamiento novedoso de Israel rodeado como estaba -en el pasado por Egipto y el presente por la herencia cananea y babilónica- de una atmósfera cananea saturada de mitos. Además, esta idea de raptó divino aparece en diversos momentos a lo largo de la Biblia como Génesis, 5: 24 y 2 Reyes, 2: 1. Ver: Rad, 1986: 495.

¹⁶⁶ Ver: Gottwald, 1985: 425.

Si yo me olvidara de ti, Jerusalén,
olvidada sea mi diestra.
Péguese mi lengua al paladar,
si no me acordara de ti
si no pusiera Jerusalén por encima de mi alegría.
Recuerda, ¡oh Yavé!, a los hijos de Edom el día de Jerusalén,
los que decían: «¡Arrasad, arrasad hasta los cimientos!»
Hija de Babel, la devastadora,
dichoso el que te diere el pago
que a nosotros nos diste.
¡Bienaventurado quien cogiere y estrellare
contra la roca tus pequeñuelos!¹⁶⁷

El tema principal es la experiencia traumática del exilio, el sufrimiento de los deportados y el recuerdo y lamento por Jerusalén. El uso del pretérito indicaría que el poeta ya no se encuentra allí y la referencia a la futura destrucción de Babilonia podría situarlo con anterioridad a la caída de la ciudad en manos de Ciro. Además, la referencia directa y sin epítetos a Jerusalén —que podría indicar una evocación— nos lleva a pensar que se encuentra en la ciudad. Por estos motivos se considera que este salmo en concreto debió ser escrito al retorno del exilio respondiendo a la necesidad de reconstruir el ritual religioso. Un ritual religioso que ahora debía estar basado en nuevos elementos que no giraran alrededor de un templo que aún tardaría en reconstruirse.¹⁶⁸

Estos orantes y su público recibían una respuesta satisfactoria para contrarrestar su angustia en tanto se les exhortaba a contar con Yavé, a esperarlo. Dado el contexto histórico en el que nos centramos, la falta de templo como lugar de reunión y experimentación de la divinidad debió impulsar hacia la configuración de un refugio espiritual, por lo que sería natural que en el tono de los textos se diera un giro hacia la interiorización extrema y los sentimientos se sublimaran en el plano de lo espiritual abandonando cuestiones referentes al espacio físico. Así apareció un ofrecimiento de vida en común con Yavé que no podía ser

¹⁶⁷ Salmo 137; en: BAC, 2020: 807-808.

¹⁶⁸ Otra de las fuentes esenciales para recomponer las consecuencias del exilio es el Libro de las Lamentaciones, compuesto por cinco cantos en los que se expresan las ideas y sentimientos que surgieron en las celebraciones conmemorativas de la destrucción del templo. En él se hace responsable del castigo al propio pueblo, que se ha alejado de Yavé desobedeciéndole: «Por los pecados de sus profetas, por las iniquidades de sus sacerdotes, / que derramaban en ella sangre de justos.» (Lamentaciones, 4: 13). Se nos informa del estado de la comunidad hebrea, arrasada, saqueada, privada de sus recursos habituales: «Nuestra heredad ha pasado a manos extrañas, / nuestras casas a poder de desconocidos.» (Lamentaciones, 5: 2). Y se alude al cautiverio como una repetición de lo vivido Egipto: «Somos perseguidos, llevamos yugo sobre la cerviz, / estamos agotados, no hay para nosotros descanso. / Tendimos la mano a Egipto / y a Asiria para saciarnos de pan. / Pecaron nuestros padres, y ya no existen; / mas nosotros cargamos con sus iniquidades.» (Lamentaciones, 5: 5-7); en: BAC, 2020: 1076-1077. El contenido, tono y estructura lo aproxima al de los Salmos y, en cuanto a su autoría y cronología aparece, nuevamente, el problema habitual, pues se desconoce el redactor —o redactores— y sólo se puede apuntar a que fuesen compuestos después de la destrucción del templo. Ver la voz «salmos» en: Lacoste, 2007: 1104 y ss. También: Tov, 1966: 55.

perturbado por acontecimientos exteriores y que, por lo tanto, acabaría enfrentándose a la inevitabilidad de la pena y la muerte. Es decir, la reunión que se ofrecía pertenecía al espacio vital de Dios: *Pero yo estaré siempre a tu lado, / pues tú me has tomado de la diestra./ Me gobiernas con tu consejo / y al fin me acogerás en la gloria.*¹⁶⁹ Esta nueva promesa y pacto extendía sus límites más allá de la muerte y, junto con los fragmentos mencionados anteriormente, se evidencia que, tras la experiencia del exilio, se introdujo un cambio profundo al plantear la resurrección como una cuestión de orden general y un acontecimiento apocalíptico universal.

En cuanto a aquellos cautivos en Babilonia, los libros bíblicos más cercanos a la reconstrucción de los hechos son el Segundo Libro de los Reyes y el Segundo Libro de las Crónicas. Los capítulos 24 y 25 del Segundo Libro de los Reyes relatan las dos capturas de Jerusalén por Nabucodonosor II, pero es el último el que se centra en la destrucción del templo, el segundo exilio y la liberación del rey Joaquín de la cárcel en Babilonia. Si nos detenemos en alguno de sus fragmentos advertimos la secuencia de hechos que favoreció el asalto:

La ciudad estuvo cercada hasta el año undécimo del reinado de Sedecías. El día nueve del cuarto mes del año undécimo de Sedecías era grande el hambre en la ciudad, y no había ya pan para la gente del pueblo.¹⁷⁰

El saqueo del templo:

Los caldeos rompieron las columnas de bronce que había en la casa de Yavé, las basas, el mar de bronce que había en la casa de Yavé, y se llevaron el bronce a Babilonia. Se apoderaron de los ceniceros, las tenazas, las palas, los cuchillos, las tazas y todos los utensilios de bronce con que se haría el servicio.¹⁷¹

O la captura de los funcionarios, cuyo número se pone en duda:

El jefe de la guardia prendió a Serayás, sumo sacerdote; a Sofonías, el segundo sacerdote, y a los tres guardias del atrio; y de la ciudad, a un eunuco que tenía a sus órdenes la gente de guerra, a cinco hombres de los consejeros del rey que fueron encontrados en la ciudad, al

¹⁶⁹ Salmo 73: 23-24; en: BAC, 2020: 765.

¹⁷⁰ 2 Reyes, 25: 2-3; en: BAC, 2020: 462.

¹⁷¹ 2 Reyes, 25: 13-14; en: BAC, 2020: 462.

secretario del jefe del ejército encargado del alistamiento y a sesenta más del pueblo que se hallaban en la ciudad.¹⁷²

Respecto al Segundo Libro de las Crónicas, el último de sus capítulos concluye con el decreto de Ciro y la liberación del pueblo en cautiverio:

El año primero de Ciro, rey de Persia, para que cumpliese la palabra de Yavé pronunciada por boca de Jeremías, Yavé suscitó el espíritu de Ciro, rey de Persia, que hizo publicar de viva voz y por escrito, por todo su reino, este decreto: «Así habla Ciro, rey de Persia: Yavé, el Dios de los cielos, me ha dado todos los reinos de la tierra y me ha mandado edificarle una casa en Jerusalén, en Judá. ¿Quién de vosotros es de su pueblo? Que suba, y Yavé sea con él».¹⁷³

La experiencia hebrea en Babilonia no solamente queda recogida en la literatura bíblica u otros textos hebreos, sino que también se registra en documentación babilónica; ésta permite reconstruir, aún mejor, las vicisitudes de la comunidad entre *c.* 626-350 a.n.e.¹⁷⁴ Se trata, esencialmente, de documentos administrativos y jurídicos en los que se hace referencia a nombres propios judíos o a las raciones de alimento que se les ofrecían.¹⁷⁵ Al margen de la cuestión documental, debemos mencionar otro fenómeno que no solo testimonia el cautiverio sino que, fruto de él, conformará otra serie de concepciones y producciones literarias que, con el paso del tiempo, enlazarán aún de forma más evidente la tradición cultural mesopotámica y la judía apoyándose en un sinfín de sincretismos. Nos estamos refiriendo a que la comunidad judía reorganizó su culto en Babilonia al punto de que se habla de un judaísmo mesopotámico. Cuando llegó la autorización de Ciro para retornar del exilio en 538 a.n.e., parte de la comunidad se quedó en Babilonia donde se compuso, entre otras producciones, el Talmud Babilónico alrededor del 500 a.n.e.¹⁷⁶

¹⁷² 2 Reyes, 25: 18-19; en: BAC, 2020: 463.

¹⁷³ 2 Crónicas, 36: 22-23; en: BAC, 2020: 540.

¹⁷⁴ Un capítulo sobre fuentes cuneiformes con registros judíos se encuentra en: Waezeggers, 2012: 161-146.

¹⁷⁵ Ver ficha 105, *Tablette fragmentaire énumérant les rations données aux prisonniers et étrangers, dont Joiakin de Juda et sa famille*, en: André-Salvini, 2008: 183.

¹⁷⁶ Ver: Geler, 2008: 368, 395.

2.5. Fuentes del contexto post-exílico I. El Libro de Daniel

Los escritos anteriormente mencionados apuntaban a una salvación nacional, pero la idea de que ésta pudiera producirse en el cielo no se dio hasta que la comunidad judía del período helenístico entró en contacto con ideas persas y griegas que sí tenían un concepto más desarrollado de la vida después de la muerte y, también, un modelo común de cosmos de estructura tripartita: mundo celestial para la divinidad, mundo terrenal para los humanos e inframundo para los muertos. A consecuencia de la interacción entre los pobladores de la Antigua Israel con babilonios, persas, griegos y romanos durante lo que se considera el período del Segundo Templo, *c.* 539 a.n.e.-135 n.e., es decir después del exilio, los judíos aprendieron diferentes formas de imaginar el espacio celestial. En suma, ésta no era una cosmovisión original judía, pero la acabaron considerando. Así, muchos judíos, aun manteniéndose fieles a sus tradiciones ancestrales, desarrollaron esta nueva concepción y, en consecuencia, empezó a aparecer la creencia de que existía una división entre grupos de personas después de la muerte que estaba determinada por sus acciones. Los malvados serían castigados y los correctos recompensados con un lugar entre los inmortales. El libro bíblico más familiarizado con este aspecto, dentro del cual se expresa esta idea por primera vez y, a su vez, uno de los más relacionados con la fortuna semántica y visual del mito es el Libro de Daniel.¹⁷⁷

La naturaleza disyuntiva de su contenido junto a otras evidencias internas sugiere que el Libro de Daniel es el resultado de un complejo proceso de composición y redacción que combina elementos antiguos con otros más recientes. Su argumento principal se desenvuelve en la ciudad de Babilonia, donde Daniel vivió exiliado bajo los mandatos de Nabucodonosor II y Baltasar alrededor del siglo VI a.n.e., a pesar de que alusiones a reinados posteriores lleven a retrasar su entera composición al siglo II a.n.e.

El libro se puede dividir en dos partes. En los capítulos 1 al 6 se explica la historia del profeta en tercera persona, empezando por su deportación y la de sus compañeros para servir al rey en funciones de administración y consejo. Los capítulos 7 al 12, por otro lado, describen visiones reveladoras sobre el futuro y son llamados, debidamente, apocalipsis. En estos no se hace mención a la vida de Daniel y sus compañeros, tampoco a Babilonia. Dicho esto, se

¹⁷⁷ Wright, 2000: 191 y ss. Ver: Daniel, 12: 2-3. La vida tras la muerte, la escatología, los ángeles, sus nombres y funciones o la estructura del cosmos y el cielo fueron tópicos que empezaron a ser explícitos en la literatura del Segundo Templo, especialmente en el período helenístico y romano, 333 a.n.e.-70 n.e. Algunos textos del Libro de Enoch -un intertestamentario no reconocido como canónico- como el Libro astronómico o el Libro de los vigilantes, representan las primeras referencias conocidas a ello y se fechan *c.* siglo III a.n.e., por lo que preceden y seguramente influyen al Libro de Daniel. Sin embargo, no describen cuestiones como tránsitos celestiales ni hablan de una salvación nacional. Ver: Segal, 1980.

reconoce que éstos reportan la época de Antíoco IV Epífanes, rey sirio de la dinastía seléucida *c.* 175-164 a.n.e., por lo que esta última fecha se establece como la de su compilación definitiva.¹⁷⁸

La imagen que elabora el Libro de Daniel es que el profeta era un interpretador de sueños, un solucionador de misterios, un visionario; y que fueron estas habilidades las que le llevaron a convertirse en un personaje importante en la corte de Babilonia. Uno de los capítulos de mayor fortuna histórica, especialmente para el mito Babilonia/Babel, es el segundo. En él, Daniel interpreta un sueño de Nabucodonosor en el que se le aparece una estatua gigante:

El año doce del reinado de Nabucodonosor tuvo éste un sueño y turbóse en su espíritu, sin que pudiera dormir. Hizo llamar el rey a magos y astrólogos, encantadores y caldeos, para que explicasen al rey su sueño. [...]

Si este misterio me ha sido revelado, no es porque haya en mí una sabiduría superior a la de todos los vivientes, sino para que yo dé a conocer al rey la explicación y llegues a conocer los pensamientos de tu corazón. Tú, ¡oh rey! Mirabas y estabas viendo una gran estatua. Era muy grande la estatua y de un brillo extraordinario. Estaba en pie ante ti, y su aspecto era terrible. La cabeza de la estatua era de oro puro; su pecho y sus brazos, de plata; su vientre y sus caderas, de bronce; sus piernas, de hierro, y sus pies, parte de hierro y parte de barro. Tú estuviste mirando, hasta que una piedra desprendida, no lanzada por la mano, hirió a la estatua en los pies de hierro y de barro, destrozándola. [...]

Tú, ¡oh rey!, eres rey de reyes, porque el Dios de los cielos te ha dado el imperio, el poder, la fuerza y la gloria. Él ha puesto en tus manos a los hijos de los hombres, dondequiera que habitasen; a las bestias de los campos, a las aves del cielo, y te ha dado el dominio de todo; tú eres la cabeza de oro. Después de ti surgirá otro reino menor que el tuyo, y luego un tercero, que será de bronce y dominará sobre toda la tierra. Habrá un cuarto reino, fuerte como el hierro; como todo lo rompe y destroza el hierro, así él romperá todo, igual que el hierro, que todo lo hace pedazos. Lo que viste de los pies y los dedos, parte de barro de alfarero, parte de hierro, es que este reino será dividido, pero tendrá en sí algo de la fortaleza del hierro, aunque viste el hierro mezclado con el barro. Y el ser los dedos parte de hierro, parte de barro, es que este reino será en parte fuerte y en parte frágil. Viste el hierro mezclado con barro porque se mezclarán por alianzas humanas, pero no se pegarán unos con otros, como no se pegan el hierro y el barro. En tiempo de esos reyes, el Dios de los cielos suscitará un reino que no será destruido jamás y que no pasará a poder de otro pueblo; destruirá y desmenuzará a todos estos reinos, mas él permanecerá por siempre. Eso es lo que significa la piedra que viste desprenderse del monte sin ayuda de mano, que desmenuzó el hierro, el

¹⁷⁸ Ver: DiTommaso, 2005.

bronce, el barro, la plata y el oro. El Dios grande ha dado a conocer al rey lo que ha de suceder después. El sueño es verdadero, y cierta su interpretación.¹⁷⁹

La explicación es la que sigue: la estatua gigante del sueño representa la secuencia de los cuatro reinos humanos. La cabeza de oro es el reino de Nabucodonosor, Babilonia; el pecho y los brazos de plata pertenecen al reino que le sucederá y que será inferior al suyo, Persia; la parte inferior del cuerpo es de bronce y corresponde al tercer reino que gobernará sobre toda la tierra, Media –aquí Daniel introduce la figura ficticia de Darío el Medo, incursión que apunta a una influencia persa en los compositores del texto-; las piernas de hierro son el cuarto reino, Grecia. Los pies y los dedos representan el reino dividido, donde la mayor parte de estudios ven una referencia a la alianza entre las dinastías ptolemaica y seléucida –Antíoco II y Berenice, 252 a.n.e. o quizás Ptolomeo V Epífanes y Cleopatra, 193 a.n.e.-, mientras que la piedra que da contra los pies y se convierte en montaña representa el reino de Dios, que es el que está por llegar y durará para siempre.¹⁸⁰ El mensaje es claro: el Dios de Israel tiene bajo su control la historia y este control se pondrá de manifiesto en el futuro.¹⁸¹ En su contexto original el capítulo había de interpretarse literalmente como una predicción del castigo y destrucción del reino idólatra de Babilonia con el fin de animar a los judíos secuestrados y llevados allí en exilio.¹⁸²

Dicho esto, que el período de compilación final del Libro de Daniel coexista con la revuelta macabea de 167-160 a.n.e., significa para algunos estudiosos que éste forma parte del primer gran grupo de escritos judíos de carácter apocalíptico. El segundo grupo, dentro del cual se encuentra el Libro del Apocalipsis y que analizaremos tras la revisión de otras fuentes de este mismo período, corresponde a otro acontecimiento crítico y fundamental para la historia judía: la revuelta contra Roma en 66-70 n.e. y que finalizó con una nueva destrucción del

¹⁷⁹ Daniel, 2: 1-2; 30-34; 36-43; en: BAC, 2020: 1147, 1149-1150.

¹⁸⁰ Los esquemas apocalíptico-imperiales del Libro de Daniel, sea en forma de estatua -Daniel 2- o de bestia -Daniel 7-, han sido motivo de largas discusiones interpretativas. Se considera que el primer imperio aludido es el reino de Babilonia y que concluye en el imperio helenístico. No obstante esto, que en ocasiones se hayan interpretado imperios adicionales -o matizado los mismos- responde a la diacrónica composición del texto: «Thus, the four kingdoms dream in chapter 2 and vision in chapter 7 begin explicitly with the Babylonian kingdom and reach historically until the Hellenistic empire. [...] Daniel 8 covers a similar period, from Media and Persia through Greece. Daniel 11 also begins with Persian kings and then offers a detailed description of the complex interactions between the Seleucids and Ptolemies. This short survey of the historical periods covered in the Daniel apocalypses leads to the unsurprising conclusion that the primary interest of their authors lay in their contemporary condition. In all of the passages, the current empire (Greece) is the focus of the apocalypse, but is always complemented or contrasted with the immediately prior empire (Persia, sometimes Media)» (Segal, 2021: 14).

¹⁸¹ Ver: Collins, 1999: 141 y ss.

¹⁸² Este episodio aparece en otros libros bíblicos como Esdras, Nehemías e Isaías y, en otro ámbito literario, en el Libro X de *Antigüedades judías* del historiador judeo-romano Flavio Josefo. Es manifiesto lo que proponíamos anteriormente: el Cautiverio de Babilonia como fenómeno catalizador de una gran parte de la literatura hebrea.

Templo de Jerusalén. Después de este episodio y ulteriores fracasos contra Roma a finales del siglo I y principios del II n.e., los rabinos que llevaban a cabo la codificación de la tradición judía no se interesaron más por el apocalipticismo y pusieron su énfasis en la Torá y su interpretación, actitud diametralmente opuesta a la del cristianismo medieval.

2.6. Fuentes del contexto post-exílico II. El Libro del Apocalipsis

El autor del Libro del Apocalipsis se refiere a sí mismo como Juan, pero no como apóstol o profeta. Su íntimo conocimiento de las escrituras judías y la evidencia de ciertos conocimientos de hebreo y arameo indican que probablemente fuera un judío nativo de Judea. El hecho de que se dirija a diferentes comunidades, a que fuese un personaje itinerante. Estos datos se pueden precisar teniendo en cuenta que su presencia en Asia menor y su actitud hacia Roma podrían acabar de situarlo como un refugiado de la primera guerra judía contra Roma, 66-70 n.e. Así, la tradición admite de forma genérica¹⁸³ que el libro fue compuesto en el seno de las comunidades judías durante el mandato del emperador Domiciano y que, de forma análoga al de Daniel, responde a un contexto de perturbación y persecución violenta de diferentes imperios sobre la colectividad judía.¹⁸⁴

Su argumento es una elaborada parábola sobre la victoria última del Bien sobre el Mal: las fuerzas malignas serán derrotadas por la divinidad y, gracias a la fe y el sacrificio mantenidos por el pueblo sufriente, llegará la recompensa en forma del Nuevo Reino de Dios. El objetivo es, pues, enviar un mensaje de esperanza a aquellos que viven en los márgenes que les permita superar y a la vez justifique el perjuicio presente con la promesa de una nueva condición y estado mejores. Un estado no solamente espiritual -aplicable a aquellos que habían sacrificado su vida por la fe-, sino también concreto y político -para los vivos- que legitimara su identidad confesional reprimida por el imperio pagano. A partir de esta mención a la construcción de un nuevo estado espiritual y político, que no es sino, nuevamente, una

¹⁸³ Existe una casi unanimidad en tratar el Apocalipsis al margen del resto de producciones joánicas vista la importancia de las diferencias estilísticas y teológicas respecto al evangelio. Ver: Yarbro Collins, 1999. Ver, también, el catálogo de exposición que el British Museum dedicó al Apocalipsis en términos genéricos –fuentes e iconografía- y también en alusión a un recorrido que lleva de la tradición a la modernidad: Carey, 1999.

¹⁸⁴ Como anteriormente había hecho Nabucodonosor II, Roma sitió la ciudad de Jerusalén en el año 70 de nuestra era bajo órdenes del comandante y futuro emperador Tito, a la vez progenitor de Domiciano. Nuevamente, el historiador Flavio Josefo es una fuente esencial sobre el episodio en el Libro VI, Cronología de la historia de Jerusalén, dentro de *La guerra de los judíos*: «De esta forma fue conquistada Jerusalén en el segundo año del principado de Vespasiano, el día ocho del mes de Gorpíeo. Antes ya había sido conquistada cinco veces y otras dos había sido devastada. Pues Asoqueo, rey de Egipto, luego Antíoco, más tarde Pompeyo y después de ellos Sosio junto con Herodes, se apoderaron de la ciudad, pero sin destruirla. Y antes la conquistó y asoló el rey de Babilonia, tras haber transcurrido mil cuatrocientos sesenta y ocho años y seis meses desde su fundación.» (Flavio Josefo, 2007: 319).

alusión a la identidad nacional, se infiere una de las características esenciales del texto y su ulterior exégesis: la continua re-contextualización del relato en diferentes tiempos históricos.

Al margen de estas particularidades, el Apocalipsis no es un texto atípico en la cultura judeocristiana sino que deriva de una corriente ya trabajada por el apóstol Pablo en las cartas a las iglesias,¹⁸⁵ los evangelios sinópticos y los libros proféticos que le preceden. Y más allá del mundo judeocristiano, resuena el eco de los mitos de conflicto y carácter profético de las civilizaciones antiguas y la Antigüedad clásica.¹⁸⁶

En cuanto a la presencia de Babilonia en el texto del Apocalipsis, ésta se concentra en los capítulos 17 -Últimos anuncios del castigo de la gran Babilonia- y 18 -Lamentación sobre Babilonia-.¹⁸⁷ En ellos, las figuras de Babilonia alegorizada como una mujer y la bestia de siete cabezas y diez cuernos -*Llévome en espíritu al desierto, y vi una mujer sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, la cual tenía siete cabezas y diez cuernos*-¹⁸⁸ se interpretaban en clave contemporánea como alegorías de la ciudad de Roma y del emperador.¹⁸⁹

Es improbable que el autor se estuviera refiriendo de forma explícita a la ciudad mesopotámica ya que su alusión no es literal sino simbólica. Además, los escritores de la antigüedad ya se referían a Roma como la ciudad de las siete colinas.¹⁹⁰ Esto, junto a su

¹⁸⁵ La teología paulina se fundamenta en la importancia de la figura de Cristo-Jesús, lo que lleva al autor a interpretar su resurrección en términos apocalípticos, es decir, de victoria del bien sobre el mal. Los escenarios apocalípticos de sus cartas -1 a los Tesalonicenses, 4: 15 y ss.; 1 Corintios, 15: 23-28; 1 Corintios, 15: 52- señalan la venida de Cristo como el definitivo acontecimiento final.

¹⁸⁶ Entendiendo la literatura apocalíptica como un fenómeno histórico transcultural, ha de considerarse que su vertiente monoteísta aparece de forma tardía -a partir del siglo III a.n.e.- mientras que en la cultura de las civilizaciones antiguas se atestigua en el III milenio a.n.e. Ver la voz «apocalíptica» en: Lacoste, 2007: 111 y ss.

¹⁸⁷ Apocalipsis, 18-19; en: BAC, 2020: 1553-1555.

¹⁸⁸ Apocalipsis, 17: 3; en: BAC, 2020: 1553.

¹⁸⁹ Para los contemporáneos a la creación del texto del Apocalipsis ya se establecía de forma clara una analogía entre la figura de la ramera, la bestia de los capítulos XVII y XVIII y la ciudad de Roma al comparar las siete cabezas de la bestia con las siete colinas de la ciudad. Sin embargo, ésta no ha sido la única interpretación, pues existen diferentes corrientes interpretativas que han interrelacionado las visiones de Daniel con el Apocalipsis para dar identidad a las siete colinas, los siete reyes y las diez coronas del Apocalipsis. Durante sus visiones en Babilonia, el profeta Daniel ve un monstruo de diez cuernos: «Seguí yo mirando en la visión nocturna, y vi la cuarta bestia, terrible, espantosa, sobremanera fuerte, con grandes dientes de hierro. Devoraba y trituraba, y las sobras las machacaba con los pies. Era muy diferente de todas las bestias anteriores y tenía diez cuernos.» (Daniel, 7: 7). Y prosigue: «Díjome así: La cuarta bestia es un cuarto reino sobre la tierra, que se distinguirá de todos los otros reinos y devorará la tierra toda y la triturará. Los diez cuernos son diez reyes que en aquel reino se alzarán, y tras ellos se alzará otro que diferirá de los primeros y derribará a tres de estos reyes.» (Daniel, 7: 23-24; en: BAC, 2020: 1160-1161). La tradición exegética considera que los cuatro monstruos representan los cuatro reinos opresores del pueblo de Dios: Babilonia, Media -ahistórico- y Persia y Grecia -póngase en relación con la interpretación del sueño de Nabucodonosor-. Por su lado, el Apocalipsis retoma la visión de la bestia: «Vi como salía del mar una bestia, que tenía diez cuernos y siete cabezas, y sobre los cuernos diez diademas, y sobre las cabezas nombres de blasfemia. Era la bestia que yo vi semejante a una pantera, y sus pies eran como de oso, y su boca como la de un león. Dióle el dragón su poder, su trono y una autoridad muy grande.» (Apocalipsis, 13: 1-2; en: BAC, 2020: 1549). Esta bestia de diez cuernos simboliza el último poder mundano, ahora considerado como el Imperio romano. Su descripción como una bestia de siete cabezas y diez coronas correspondería a un número de imperios, reyes o gobernantes difícil de especificar atendiendo a la naturaleza alegórica, metafórica y parabólica del texto. Al margen de la imprecisión, una cierta interpretación puede considerarse como viable: lo que habían sido cuatro monstruos o reinos pasaron a ser siete, cinco habían caído, uno reinaba en aquel momento -Roma- y otro no había llegado todavía -aparición del Anticristo-.

¹⁹⁰ Por ejemplo, Marco Terencio Varrón: «El lugar en el que hoy día se levanta Roma, se denominó *Septimontium* por los «siete montes» que más tarde la ciudad ciñó con sus murallas.» (Varrón, 1990: 31).

descripción como una gran ciudad que tiene dominio sobre los reyes de la tierra en este preciso contexto histórico, no puede sino ser una cita a Roma. En este sentido es interesante cómo el escritor está tendiendo un puente hacia el pasado: igual que Roma, Babilonia había saqueado Jerusalén, pero ese recuerdo quedaba muy lejos en el tiempo. Sin embargo, al presentar a la ramera del Apocalipsis como una mujer lujuriosa, de baja moral, con riquezas, ropajes, joyas y que bebe en exceso en lugar de utilizar una iconografía del mal propiamente romana, el autor realiza un ejercicio de abstracción del tiempo histórico y construye una figura que une los dos desagravios sufridos por la comunidad judía: sendas destrucciones del templo y, especialmente, el saqueo de sus riquezas, copas y utensilios rituales.

Es fundamental exponer las similitudes y diferencias de esta producción con su modelo precedente -los textos proféticos- y, finalmente, indicar una relación de consecuencia.¹⁹¹ Ambos exponen un tipo de mensaje similar basado en el conocimiento revelado. Pero, mientras que el Apocalipsis revela una visión simbólica que trasciende la comprensión directa, el tiempo, el espacio y se hace a través de un intermediario -el ángel-, los libros proféticos trabajan simbolismos que tienen un sentido y repercusiones en su contexto y en los que no todas las veces intercede otra figura entre el profeta y la revelación. Entre ellos, los que de forma más directa se relacionan con el Apocalipsis son el profeta Ezequiel y, posteriormente y a través de otro tipo de producción literaria -el Beato-, el profeta Daniel.¹⁹²

De lo anterior concluimos que el concepto de Babilonia como ciudad asociada al pecado y como identidad política potencialmente antagónica es un hecho que ya está significado en el texto original y la tradición oral y así se reproducirá desde los primeros comentarios exegéticos en adelante. Por ello, la interpretación del Apocalipsis en clave política no es una adulteración del mensaje sino un hecho natural. Sirvió, pues, para aludir a la confrontación entre estados -babilonios contra judíos en Daniel, romanos contra judíos en Juan- y entre clases sociales -militares sometiendo a la élite cultural en Daniel, militares persiguiendo al pueblo llano en Juan- por la dominación del poder cultural, político y territorial.

¹⁹¹ Es difícil separar las fronteras que lindan lo profético de lo apocalíptico. En términos generales, los profetas escuchan revelaciones divinas que transmiten oralmente, mientras que el autor del Apocalipsis recibe visiones simbólicas que han de ser interpretadas y traducidas. Por una cuestión de cronología de los textos, se entiende que el género apocalíptico es una prolongación del profético del que hereda su núcleo argumental, la caída del imperio profano y la venida de la salvación. Es por ello que, dentro del cuerpo del texto y por bien que diferenciamos los escritos proféticos del Apocalipsis, cuando se hable del contexto de aparición y uso de ambos o se usen los términos profético o apocalíptico, se estará aludiendo a este núcleo argumental y conceptos en común.

¹⁹² En cuanto a Ezequiel, la relación es evidente. A pesar de que Ezequiel se refiere a Jerusalén, ambos textos describen las ciudades como prostituidas, desoladas, desnudas y quemadas con fuego; también los lamentos sobre ella y, finalmente la idea de resurrección -valle de los huesos // llegada de la Nueva Jerusalén-. Esta última es una cuestión de vital importancia dado que sabemos que el Nuevo Testamento es una especie de culminación del Antiguo Testamento y, por cuanto nos importa a nivel global, supone una definitiva codificación de la promesa de salvación nacional y celestial sobre la que hablaban los profetas: la Jerusalén Celestial. Un estudio comparativo de estos dos textos se encuentra en: Moyise, 2011.

A la fortuna histórica del Apocalipsis ayudó sustancialmente la cultura exegética que, además de empezar en época muy temprana, gozó de una gran tradición y autores: Hipólito de Roma, siglos II-III; Victorino de Petovio, siglo III; Ticonio, siglo IV; Agustín de Hipona, siglos IV-V; Apriginio, siglo VI; o el Beato de Liébana, siglo VIII, entre tantos otros.¹⁹³ Esta continuidad marcó el judaísmo y cristianismo primitivos y, mediante la aceptación de una lectura de la historia fundamentalmente escatológica -la espera del fin de los días para el cumplimiento de la salvación-, instauró uno de los pilares fundamentales de la espiritualidad monoteísta: el concepto, y también promesa, de la vida eterna.¹⁹⁴ Volviendo a la cuestión de la exégesis apocalíptica, una de sus mayores capacidades fue la de ir añadiendo nuevos significados e interpretaciones que permitieron ampliar su significado simbólico y establecer puentes entre el público original y el lector contemporáneo. Esto ocurrió especialmente en la Edad Media, cuya cultura vivía en un estado de expectación apocalíptica más o menos constante y, posteriormente, en el siglo XVI mediante su actualización con nuevas analogías y metáforas comprensibles en dicho escenario.

¹⁹³ Hipólito de Roma (c. 170 - c. 235), especialmente prolífico en el mundo de la exégesis, fue el autor del tratado *Περὶ τῶν ἀντιχριστῶν* [*Anticristo*], fechado alrededor del año 200 en el contexto de las nuevas persecuciones romanas; en esta ocasión, de Septimio Severo y contra los cristianos de Roma entre los años 202 y 210. Hipólito consideraba la ciudad de Roma como el lugar del Anticristo. Ver: Bardy, 1947; Nautín, 1949. Victorino de Petovio también realizó una interpretación del texto en clave antirromana. El exégeta latino equipara las dos ciudades «ruina Babylonis, id est civitatis Romanæ», e identifica las siete colinas en las que la ramera está posada con las colinas romanas «capita septem [sunt] septem montes, super quos mulier sedet: id est civitas Romana, et reges septem sunt». También establece una analogía entre la bestia apocalíptica y el emperador Nerón, analogía facilitada por una leyenda popular conocida como *Nero redivivus*. Popularizada a finales del siglo I y presente hasta el siglo V, proponía que el emperador romano Nerón resucitaría para volver en contra de la ciudad, vista, ahora, como su enemiga. Victorino de Petovio murió martirizado durante las persecuciones a los cristianos de Diocleciano -o quizás su predecesor Marco Aurelio Numerio- alrededor del año 304. Las anteriores citas pueden encontrarse en: *Corpus Scriptorum ecclesiasticorum latinorum...*, 1916: 86, 118, 120. Esta visión antirromana fue sustituida paulatinamente por la interpretación de Ticonio y Agustín de Hipona, de carácter ahistórico y moralista, es decir, Babilonia como *civitas diaboli*. En consecuencia, al oficializarse la doctrina agustina, se relegó la importancia política del texto. En *La Ciudad de Dios*, c. 412-427, Agustín de Hipona tematizó la oposición entre las dos ciudades -Roma y la Jerusalén Celestial-, pues estaba fuertemente influenciado por la caída de Roma, ocurrida poco antes de la escritura del texto. Sin embargo, el último autor no es tanto un comentarista político como un escritor reflexivo y meditativo de la espiritualidad del alma y el sentimiento de comunidad cristiana, por lo que sus aportaciones no han sido leídas, especialmente, en clave política. Consecuencia de ello y de su influencia sobre el desarrollo de la espiritualidad medieval, relegó esta relación simbólica al mundo popular. De la importancia del Beato de Liébana nos ocuparemos más adelante. Para una relación más profunda sobre las diferentes interpretaciones, políticas o ahistóricas, de la ramera de Babilonia véase: Biguzzi, 2006.

¹⁹⁴ Por escatología entendemos la rama de pensamiento que aborda el tema del final del tiempo y la salvación. Es, por tanto, una corriente que incorpora el contenido simbólico del Apocalipsis: «El cumplimiento escatológico concierne al hombre, como individuo y como miembro de la comunidad. De ahí que la escatología hable tanto del fin del individuo en la muerte y de su cumplimiento individual (inmortalidad del alma o resurrección, purificación [purgatorio], felicidad junto a Dios), como del fin de la humanidad y de su cumplimiento universal en tanto que entidad «solidarios» (fin del mundo, resurrección de los muertos, juicio final, cielo/infierno). [...] La escatología no es solo el tratado particular que, en la dogmática, se refiere al porvenir, es también una dimensión decisiva de la teología en su totalidad; hay en efecto numerosas formas de «escatología presente», en las que lo último y definitivo se proyectan por anticipado, incitando a los hombres a soportar y a moldear la realidad «penúltima» del mundo y de la historia con vistas a la realidad «última». La existencia y la historia terrestres se convierten así en la «antecámara» en la que el hombre puede ya «hacerse una idea del mundo por venir». La cita corresponde a la voz «escatología», en: Lacoste, 2007: 423 y ss.

3. Traducción del Génesis hebreo, tradición exegética y repercusiones

En el apartado anterior asistimos a la formación del núcleo textual de la Torre de Babel como resultado de la contaminación entre el mundo judío y el mesopotámico. En adelante asistiremos a una nueva contaminación del primero con otras formas culturales de cronología más avanzada. En primer lugar, entre el mundo judío y el helenístico. En segundo lugar, entre el mundo judío y el cristiano. Lo que estas nuevas situaciones nos permitirán será señalar qué implicó que el texto sagrado se tradujera a otra lengua cuya herencia cultural es diversa de la de origen y, en consecuencia, cómo estas diferencias friccionan dando lugar a interferencias conceptuales y nuevas capas semánticas en el mito.

3.1. La Septuaginta. Afinidades léxicas y analogías mitológicas entre el mundo hebreo y clásico. La Torre de Babel vista como Gigantomaquia.

En líneas generales, la Septuaginta –LXX en adelante- puede plantearse como una suerte de ventana que abre al conocimiento del judaísmo helenístico, a la historia de la transmisión de las escrituras y a los factores teológicos y culturales que estuvieron presentes en el proceso. También puede pensarse como un mecanismo que conecta el antiguo judaísmo y el cristianismo primitivo. Sin embargo, por lo que a nuestra investigación respecta, la LXX es un texto fundamental por otras razones. En primer lugar, porque compromete al investigador a interpretar su contenido desde un marco teórico sobre la religión y filología comparadas. En segundo lugar, porque lo que la traducción deja a la vista es el sincretismo entre un relato perteneciente a la literatura politeísta griega, la Gigantomaquia, y el episodio monoteísta de la torre. En tercer lugar y como consecuencia de lo anterior, porque la LXX supone abrir nuevas y fundamentales líneas de interpretación del mito Babel que estarán vigentes a lo largo de todas las tradiciones históricas que han sido objeto de nuestro estudio. Por último, porque su gran repercusión a nivel dogmático -sólo relevada por la Vulgata a partir de los siglos VII-VIII-, así como su difusión en el mundo tardoantiguo y medieval nos llevarán, por fin, a la manifestación visual de Babel. Muestra de ello es el *Cotton Genesis*, versión iluminada de la LXX, fechada entre los siglos V-VI y supuesta fuente iconográfica del ciclo musivario dedicado al Antiguo Testamento de la basílica de San Marco en Venecia. Visto lo anterior, pasamos a presentar las analogías semánticas entre los relatos de la Gigantomaquia y la Torre de Babel. Este ejercicio supondrá empatizar con la mentalidad

pluricultural de los traductores y, desde allí, reconstruiremos la traducción y veremos sus implicaciones a nivel semántico.

Las fuentes de la Antigüedad clásica narran, con algunas diferencias entre los textos, el nacimiento, batalla y muerte de los Gigantes. Por ejemplo, Pausanias describe las diferentes opiniones acerca de dónde tuvo lugar la batalla y Pseudo-Apolodoro las diferencias sobre su origen.¹⁹⁵ De entre todos ellos será un autor posterior el que se convierta en codificador del capítulo: el poeta latino Ovidio, mitógrafo fundamental en época medieval y moderna. A pesar de que escape de cronología, recogemos aquí su descripción de la batalla:

Y para que no fuera más seguro que las tierras el alto éter, cuentan que los Gigantes intentaron alcanzar el reino celestial y que dispusieron montes apiñados hasta los elevados astros. Entonces el padre omnipotente, tras haber enviado un rayo, quebró el Olimpo y arrancó el Pelio del Osa que lo sostenía; mientras los feroces cuerpos yacían sepultados por su propia mole, dicen que la tierra se humedeció empapada por la abundante sangre de sus hijos y que dio vida a la caliente sangre y, para que subsistieran algunos recuerdos de su estirpe, la convirtió en figura de hombres, pero también aquella descendencia fue despreciadora de los dioses y muy ávida de cruel matanza y violenta: los reconocerás como nacidos de sangre.¹⁹⁶

La relación simbólica que comparten la narración de la Torre de Babel y la Gigantomaquia se fundamenta en diferentes aspectos. En primer lugar, ambos son mitos sobre el poder y sus tentativas de subversión que forman parte de procesos cosmogónicos, es decir, de explicaciones sobre los orígenes de la creación y el orden heredado. Con la Gigantomaquia finaliza el mito de sucesión de los dioses griegos y el panteón definitivo queda definido. La Torre de Babel, que también es un relato que forma parte de los primeros capítulos bíblicos sobre la Creación, da una explicación a la existencia de las diferentes

¹⁹⁵ Las principales fuentes clásicas desde el siglo XVIII a.n.e. al IV n.e. son: Hesíodo, *Teogonía*, 44-53 y 183-188, *Fragmentos*, 55-64; ver: Hesíodo, 1978: 72, 79, 235. Homero, *Odisea*, VII, 53 – 60, 199 – 206, X, 118-120, XI, 311-320; ver: Homero, 2006: 103-104, 108, 154. Píndaro, *Odas Pílicas*, VIII, 15 – 20, *Nemeas*, I, 60 – 68; ver: Píndaro, 2006: 151, 181. Aristófanes, *Los Pájaros*, 824; ver: Aristófanes, 2007: 398. Esquilo, *Prometeo encadenado*, 194 – 213; ver: Esquilo, 1996: 172 y ss. Esquilo, *Las Euménides*, 295; Esquilo, 2000: 238-239. Eurípides, *Heracles*, 170 – 181, *Ion*, 185 – 218 y 985 – 996; ver: Eurípides, 1978: 93, 159-160, 190. Licofrón, *Alejandra*, 688-693; ver: Licofrón, 1987: 108-109. Euforión de Calcis, *Fragmentos*; ver: Pagès Cebrián, 2009. Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca Mitológica*, I, 6, 1-2; ver: Apolodoro, 1985: 52-54. Horacio, *Odas*, III, 1 y 4; ver: Horacio, 1985: 123, 129-131. Ovidio, *Tristeszas*, IV.7.11-18; ver: Ovidio, 2005: 135. Ovidio, *Metamorfosis*, I, 150-162, 182-184; V, 318-332; ver: Ovidio, 2011: 201, 203, 364-365. Ovidio, *Fastos*, III, 432-443, V, 235-48; ver: Ovidio, 1988: 111-112. Lucrecio, *De rerum natura*, V, 110-125; ver: Lucrecio, 1997: 388. Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, IV, 21, 5; ver: Diodoro de Sicilia, 2004: 68 y ss; Pausanias, *Descripción de Grecia*, I, 25, 2, VIII, 29, 1-4, VIII, 32, 5, VIII, 36, 2; ver: Pausanias, 2002: 68-69, 170 -172, 180, 187. Claudiano, *Gigantomaquia*; ver: Álvarez Morán, 1978; Zamora, 1993.

¹⁹⁶ Ovidio, 2011: 201.

naciones y la multiculturalidad a través de la división de las lenguas y, en consecuencia, identidades. Ambos son mitos que enfrentan a personajes de orígenes opuestos -gobernantes y sublevados- en una lucha por el control político; un mecanismo que sirve para colegir una confrontación entre diferentes naciones y extrapolarla a otros marcos. Ambos son proyectos fallidos dado que su objetivo último es el de demostrar la permanencia del orden universal; los intentos de vencer a las divinidades para subvertir el orden y retornar al caos original -o establecer uno nuevo- serán subyugados y castigados. Tanto uno como otro traducen la idea de consecución del poder mediante la ascensión y, por tanto, el eje de verticalidad estará presente en sus visualizaciones. Como narraciones colectivas cumplen con la función de reflexionar sobre el comportamiento individual y social y buscan que su impacto permanezca en la memoria cultural e influya en la actividad humana. Por ello han sido reconfigurados literaria y visualmente pasando por procesos de interpretación que los han distanciado de sus significados originales.

Esta comparación no es una abstracción o distanciamiento de sus marcos de creación. Al contrario, Gigantomaquia y Babel son mitos cuya redacción coexiste temporalmente aunque en dos culturas no confrontadas hasta que entraron en contacto en la cuenca oriental del Mediterráneo en época alejandrina y, a raíz de ello, se produjo un sincretismo entre los textos. Al coincidir este fenómeno con el momento de transformación de la cultura politeísta en monoteísta, su semejanza fue tema de discusión de la exégesis preocupada por la originalidad de los textos religiosos. Es decir, este sincretismo y su exégesis participaba de una conversación mediterránea mayor que tenía que ver con el fin de la era heroica y, por lo tanto, tenía profundas implicaciones para las políticas del monoteísmo del Antiguo Israel.¹⁹⁷

Dicho esto y retomando la especificidad de la LXX, la traducción de la Biblia hebrea al griego fue un proceso que se inició en el siglo III a.n.e. en el seno de las comunidades multiculturales helénicas. El resultado fue obra de estudiosos judíos asentados en Alejandría -por entonces suelo egipcio de formación eminentemente griega- y supone la primera traducción sistemática de la ley hebrea a un idioma no semítico.¹⁹⁸ Se presupone que la fase inicial de este proceso involucró al Pentateuco y, quizás, el Génesis fuera el primero de los libros en ser traducido. La metodología empleada en la traducción se podría caracterizar de formal en

¹⁹⁷ Al respecto ver: Doak, 2012.

¹⁹⁸ Algunas de las publicaciones de referencia sobre la composición de la LXX son: Hiebert, 2012; Wevers, 1966; Wasserstein, Wasserstein, 2006. Según esta última referencia, la población judía de Alejandría era grande y, el griego, su lengua de uso diario, por lo que es comprensible que necesitaran traducir fragmentos de sus escrituras para ser leídos en las sinagogas. Diferentes versiones legendarias sobre la naturaleza milagrosa de su traducción existen desde la Antigüedad; empezando por la Carta de Aristeas -supuesta evidencia contemporánea de la traducción-, que describe cómo Ptolomeo II comisionó a setenta y dos escribas judíos la traducción de las Sagradas Escrituras para su famosa biblioteca en Alejandría.

lugar de dinámica, es decir, una traducción isomórfica. Esto no quiere decir que los traductores no emplearan vocabulario, construcciones gramaticales o referencias presentes en la literatura y cultura griegas sino más bien al contrario. Sus traductores, en contacto con ambas culturas -hebraica y griega- y, en tanto que traductores, conocedores de las fuentes clásicas que relataban la cosmogonía griega, localizaron los términos *gibborim* y *gibbor* en los versículos que aluden a la población previa al diluvio y a los descendientes de Noé respectivamente. Entendiendo que *gibbor* pudiera significar desde héroe, campeón, poderoso, fuerte, soberano a gigante, la elección del término griego tuvo sus consecuencias. Es decir, del versículo Génesis, 6: 4, tomaron la palabra *gibborim*, que en el texto original acompaña a la raza de los *Nephilim*¹⁹⁹ omitidos como tal en la versión castellana,²⁰⁰ y la tradujeron por *gigantes*. Del mismo modo, el término *gibbor*, que califica a Nemrod y aparece en Génesis, 10: 8-9, fue transcrito por *gigas* en griego.²⁰¹

Este es el fenómeno fundamental que consideramos fue el que permitió establecer una primera analogía entre la Gigantomaquia y la Torre de Babel que se irá revisando a lo largo de la historia. Sobre este tema expondremos un caso de estudio una vez llegado el siglo XVI: la Gigantomaquia del Palazzo Te de Mantua. Así pues, el primer indicio de sincretismo entre conceptos de origen grecolatino y el relato hebreo parece ser fruto del ejercicio de la traducción y el perfil cultural de los traductores, algo que aún desconocemos en gran medida. La afinidad de los relatos, levantar una construcción –de ladrillos o rocas y montañas– para llegar al cielo y suplantarse a la divinidad, no debió pasar desapercibida en sus mentalidades sabiendo, además, que sus similitudes se fundamentaban en más aspectos.²⁰²

¹⁹⁹ Según los diccionarios bíblicos de referencia, los *Nephilim* fueron un grupo de seres antediluvianos caracterizados por su heroicidad. En la mayor parte de dichos diccionarios también se recoge la descripción de los *Nephilim* como gigantes. Por ejemplo: «[Heb *nēpīlīm*]. A group of antediluvians who were the product of the union of the sons of God (*hāʾēlōhīm*) with the daughters of humans (*hāʾādām*) (Gen 6:1-4). They are described as heroic (*hāggībōrīm*) and famous (*ʾanšē hāššēm*). In Genesis 6, the *Nephilim* are connected with the multiplication of humanity on the face of the Earth (v 1) and with the evil of humanity which brings about God's judgement in the form of the Flood (vv 5-7). Verse 4 includes a reference to later (postdiluvian) *Nephilim*. [...] The heroic attributes were noted in translating *Nephilim* in the versions. Both the LXX and the Vulgate render the expression as *gigantes*.» (Hess, 1992: 1072). Otra publicación que lo explicita de forma inversa es la voz «GIANT» del *Young's Analytical Concordance to the Bible*. Como primera acepción se recoge: «1. Mighty, strong one, *gibbor*», y como cuarta: «4. Fallen ones, fellers, *Nephilim*. Gen. 6.4. There were giants in the earth in those.» (Young, s.f.: 389). Por otro lado, son diversos los libros bíblicos que hacen mención a diferentes razas de gigantes: Génesis, Números, Deuteronomio, Samuel, Crónicas, Isaías y otros. Esta cantidad de referencias pudo hacer que autores, exégetas y traductores participaran de una gran cantidad de opciones interpretativas. En este sentido, en la LXX hay más de cuarenta referencias en las que se usan los términos *gigas* o *gigantes* para traducir los términos hebreos *Nephilim*, *Anaqim*, *Rephaim*, *gibbor*. Sobre las razas de gigantes en los textos hebreos ver: Doak, 2012.

²⁰⁰ Tras la consulta de diferentes ediciones bíblicas, se advierte la existencia de diferencias léxicas derivadas de las sucesivas fases de interpretación de los textos sagrados. Estas diferencias podrían llevar a la falsa consideración de que la analogía *gibbor-gigas* y *gibborim-gigantes* no es tal, visto que en algunas de ellas no aparece el término «gigantes» para definir a los *Nephilim* o a Nemrod, sino «valientes». Sin embargo, esta cuestión no interpela los fundamentos de lo que proponemos, ya que lo dicho se asienta en una tradición exegética histórica corroborada y difundida ampliamente desde la tardoantigüedad.

²⁰¹ Además de quedar recogida en ediciones críticas de los textos bíblicos, esta cuestión también aparece en trabajos académicos como: Levin, 2002: 351.

²⁰² El siglo III a.n.e. es, también, cuando empieza a producirse el sincretismo entre los episodios de la Gigantomaquia y Titanomaquia. Ambos son relatos de soberanía, pero la Titanomaquia es precedente puesto que narra la batalla que permite

Lo anterior permite deducir parte de la comprensión que hemos heredado de Babel, pero no soluciona una de las relaciones fundamentales para el desarrollo semántico e iconográfico del mito: Nemrod como arquitecto y constructor de la torre. Sin embargo, sí sugirió a los exégetas posteriores que Nemrod era un gigante. Y a pesar de que una exégesis sobre este personaje no se desarrolla por primera vez hasta el siglo I n.e. en la que sí se explicita, intuimos, gracias a diversas fuentes, que en el siglo II a.n.e. existía una haggadá en la que se establecía una conexión entre los descendientes de Noé y los gigantes, entre la Torre de Babel y los gigantes y entre la Torre de Babel y los descendientes de Noé, por lo que es difícil imaginar que la relación entre Nemrod y el resto de conceptos se efectuara dos siglos más tarde.²⁰³

3.2. La exégesis de tradición judeo-alejandrina. *Oráculos Sibílicos*, Filón de Alejandría y Flavio Josefo.

Los escritos conocidos como *Oráculos Sibílicos* son unos libros proféticos que combinan leyendas judías y griegas sobre los primeros tiempos. Como en el caso de la LXX, la familiarización con el mundo helénico provenía de los propios autores, judíos helenizados conocedores de la literatura y mitología griegas. Los versos 117-136 del Libro III parafrasean el relato de Babel mediante una redacción que fusiona monoteísmo y politeísmo al relacionar a los descendientes de los constructores de Babel con los personajes mitológicos Cronos, Titán y Jápeto:

Quando llegó el momento de cumplir las amenazas que el gran Dios había proferido a los mortales que decidieron llevar a cabo la edificación de una torre en el país de Asiria [...] todos hablaban la misma lengua y querían alcanzar el cielo estrellado, el Inmortal en seguida cargó las ráfagas de aire de una gran violencia y los vientos tiraron a bajo la gran torre y provocaron entre los hombres toda una serie de confusiones: he aquí porqué los mortales

la ascensión de Júpiter y el resto de las divinidades al Olimpo. La diferencia esencial es que la Gigantomaquia no supone un logro político nuevo, sino un intento fallido de revertirlo. No suele haber confusión con otros relatos de batallas como la centauromaquia –entre lapitas y centauros- y la amazonomaquia –entre amazonas y griegos-, al no ser éstos relatos sobre la asunción de poder. Según Francis Vian, el sincretismo entre Titanes y Gigantes se produce con Calímaco y Licofrón. Antes se hallaban perfectamente diferenciados. Ver: Vian, 1952.

²⁰³ «Haggada in which Nimrod is mentioned explicitly is found for the first time in the first century CE. But since we know from Jubilees, from Pseudo-Eupolemus, and from Philo the epic poet, that already in the second century BCE there was a Abraham haggada in which a connection had been made between Abraham and the giants, between the tower of Babel and the giants, and between the tower of Babel and Abraham, it is hardly thinkable that the Nimrod connection was made only two centuries later. [...] The fact, however, that once such haggada turns up in the first century CE Nimrod is not yet the sole antagonist of Abraham, but only one of many, seems to indicate that the growth of Nimrod into the archrebel against God was a gradual process. The absence of Nimrod in the writings from Qumran seems to point in the same direction.» (Toorn, Horst, 1990: 28-29).

dieron el nombre de Babilonia a la ciudad. Cuando la torre hubo caído y las lenguas de los hombres se hubieron confundido en argots de todo tipo, toda la tierra se llenó de reyes locales. Esto ocurrió en la décima generación de hombres nacidos del sol, desde que el Diluvio se había precipitado sobre los primeros humanos. Y entonces apareció la décima generación de hombres mortales, desde que el diluvio llegó a los hombres anteriores. Y reinó Cronos, Titán y Jápeto, y los hombres los llamaron los mejores descendientes de Gaia y Urano, dándoles nombres de la tierra y el cielo, ya que fueron los primeros hombres mortales.²⁰⁴

Originalmente, los *Oráculos Sibilinos* existieron como obras literarias separadas. Algunos de estos libros fueron recogidos y almacenados juntos, quizás en alguna caja que contuviera diferentes rollos sibilinos. Los estudios apuntan a que el tercer libro de los *Oráculos Sibilinos* fue una obra judía escrita en alguna provincia romana de Asia Menor entre los años 80 y 40 a.n.e. Si esto último es cierto, la fecha coincide con las guerras mitridáticas, lo que sugiere que el autor o autores podrían estar vehiculando sentimientos antirromanos. En este sentido, cumplen con las funciones de proveer una idea del perfil político del autor o autores, importante información sobre el judaísmo en Asia Menor -por ejemplo la percepción del autor o autores sobre la relación entre judíos y no judíos especialmente en el campo religioso y ético- y demostrarían que, después de estas guerras, al menos algunos judíos de Asia se alineaban con los habitantes griegos en lugar de los conquistadores romanos.²⁰⁵ Esto en términos genéricos. En cuanto a concretos, la lectura del fragmento evidencia el sincretismo o confusión entre los relatos hebreo y griego. A diferencia del Génesis hebreo donde la torre no se destruye, los *Oráculos Sibilinos* hacen alusión a Dios enviando vientos para su destrucción. Ante esto presentamos dos matices. Por un lado, la existencia del Libro de los Jubileos, un apócrifo que reescribe el Génesis y parte del Éxodo, que fue escrito en la época central del siglo II a.n.e. y que es presentado como una revelación de Moisés en el Monte Sinaí. En uno de sus fragmentos se menciona cómo Dios envió un viento –en singular- que derrumbó la torre.²⁰⁶ Por otro lado, la asistencia de los vientos a los dioses olímpicos para

²⁰⁴ La imposibilidad de acceder a una edición castellana nos lleva a citar la versión inglesa de referencia y efectuar su traducción al castellano. La versión inglesa dice así: «But when the threats of the great God are fulfilled, with which he once threatened mortals when they were building a tower in the land Assyria [...] they all spoke the same language and wanted to go up to starry heaven. But immediately the Immortal put great pressure on the winds. Then the storms threw the great tower down from above and roused the mortals to strive against each other. And when the tower fell, the human tongues were divided into the many languages of mortals. Therefore people called the city Babylon. At that time the tenth generation of articulate people lived since the Flood had come upon former men, and since Cronus, Titan, and Japetos reigned, the excellent children of Gaia and Ouranus.» (Buitenwerf, 2003: 156).

²⁰⁵ Buitenwerf, 2003: 304.

²⁰⁶ Al no encontrar disponible la edición castellana, transcribimos el fragmento de la edición en inglés: «The Lord sent a wind at the tower and tipped it to the ground. It is now between Asshur and Babylon, in the land of Shinar. He named it

derribar las montañas apiladas no se hace evidente en las fuentes escritas pero sí queda reflejado en algunas representaciones helenísticas de este mismo período.²⁰⁷ El comentario sibilino era útil para enseñar a su público a no exaltarse y olvidar las proporciones humanas en relación con las de Dios y lo que sigue, una Titanomaquia, es otro ejemplo de actitud negativa que el autor o autores rechazan.

Sin abandonar el contexto judeo-alejandrino, otro de los exégetas más prolíficos del mito fue Filón de Alejandría. Nacido alrededor del año 13 a.n.e. fue el representante más señalado del judaísmo de la diáspora y uno de los escritores de lengua griega más fértiles y mejor conservados. Interesado en una interpretación alegórica de los textos bíblicos entre otros temas, aporta un enriquecimiento sustancial al tema de Babel. Así, a través de fragmentos de cuatro de sus textos asistiremos al debate sobre la originalidad del relato de la torre contra el de la Gigantomaquia y a una suma de alusiones a Nemrod que secundan su imagen negativa; cercana a la que la historia posterior reconoce y, por lo tanto, dominante.²⁰⁸

Filón se caracteriza por realizar una lectura continua y sistemática de aquellos versículos de carácter narrativo del primer libro del Pentateuco. En su tratado *De gigantibus* ofrece un comentario continuo desde Génesis, 6: 1, hasta Génesis, 6: 4. En él menciona a Nemrod como un gigante desertor contra Dios –término militar que ha de verse como desobediente y soberbio, que atenta contra el orden impuesto- que reinó en Babilonia. De momento no hace mención a la torre:

El que dio comienzo a este hecho [desertor de Dios] fue Nemrod, pues dice el legislador: «éste fue el primero en ser gigante sobre la tierra» (Gn 10: 8), y Nemrod se interpreta como desertión. Pues no le bastó a su desgraciadísima alma no quedarse con ninguno de los dos bandos, sino que después de pasarse al enemigo, llevó sus armas contra sus amigos y plantó claramente resistencia contra ellos y les hizo la guerra. De ahí también que asigne Babilonia a Nemrod como el principio de su reino, pues Babilonia significa cambio, cosa relacionada

the Collapse.» (Ruiten, 2000: 346-348). La cita corresponde a Jubileos, 10: 26. Siendo el Libro de los Jubileos y los *Oráculos Sibilinos* casi contemporáneos, no se puede precisar con seguridad quién toma el concepto de quién. Lo que sí parece evidente es que tanto uno como otro intentan aclarar la ambigüedad del Libro del Génesis. En el Libro de los Jubileos, 10: 21, existe una alusión cuantitativa a la torre, es decir, el número de años y dimensiones de la misma. Estas especulaciones también aparecen en Filón de Alejandría e Isidoro de Sevilla, por ejemplo, y serán recogidas y ampliadas desde una perspectiva proto-racional por el jesuita Athanasius Kircher. Sobre el último, véase el último caso de estudio en la sección destinada al siglo XVII.

²⁰⁷ El estudio de Cristina Delgado Linacero recoge algunas representaciones de la Gigantomaquia de período helenístico en las que se representan los dioses junto con los cuatro vientos: Boreas, Céfito, Noto y Euro. Éstos aparecerán, también, en la *Camera dei giganti*. Según la autora, estos mismos junto con las divinidades de la luz y las tinieblas *dan una dimensión cósmica a la batalla* (Delgado Lancero, 1999: 124).

²⁰⁸ Hay otra tradición exegética que ofrece una opinión positiva de la figura bíblica de Nemrod como un gigante triunfante en la guerra que llegó a combatir contra los constructores de la torre; una nueva visión de la figura de Nemrod que se encuentra especialmente en los pasajes targúmicos -comentarios en arameo de la Biblia hebrea-; al respecto véase la nota 203. En el apartado titulado «Clausura de las fuentes. Aportaciones singulares a la figura de Nemrod entre los siglos V y XII» ofreceremos algunas notas sobre estas otras tradiciones exegéticas para Nemrod.

con «deserción»: el nombre con el nombre y el hecho, con el hecho; pues prelude de todo aquel que comete deserción es una transformación y cambio de parecer.²⁰⁹

Pero será en el tratado titulado *De confusione linguarum*, en el que aparece el comentario al episodio de Babel. Nuevamente se trata de una interpretación lineal de perspectiva filológica con digresiones sobre motivos parciales y significados etimológicos de ciertos vocablos que aluden tanto al plano cultural griego como al judío. En él no se menciona a Nemrod, pero resulta sumamente interesante en tanto hace una apología de la originalidad de la fe judía en contra de aquellos que ven el relato como una imitación del mito griego de los gigantes, cuestión que confirma que el sincretismo es un hecho real no carente de controversia:

Quienes no ven con buenos ojos la organización política de nuestros padres, y constantemente se entregan a la censura y reproche de sus leyes, hacen uso de estos pasajes y los que les son similares como de escalones de acceso, se podría decir, a su ateísmo, con estas expresiones impías: «¿Todavía ahora hablaréis con veneración de vuestros mandamientos como si abrazaran las normas de la verdad misma?». Porque he aquí que los libros que entre vosotros llamáis sagrados contienen también mitos, que, cuando los oís relatados por otros, os mueven a risa. Ciertamente, ¿acaso se necesitaría reunir los mitos esparcidos por todas las partes de la legislación, como si dispusiéramos de ocio para señalar errores, cuando bastaría, por el contrario, con mencionar solo los que [están] al alcance de la mano y en el terreno que pisamos?

Hay uno en particular que es equivalente al que se cuenta de los hijos de Aloes, de los que Homero, el máximo y más famoso de los poetas, dice que planearon formar una pila poniendo las tres montañas más altas una sobre la otra con la esperanza de que, elevadas hasta la altura del éter, serían una vía fácil hacia el cielo para quienes aspiraran a ir hacia lo alto. Estos son los versos que tratan sobre el tema: «Al Olimpo encimar pretendieron el Osa y al Osa, el Polión con sus trémulos bosques y alzarse hasta el cielo.»

El legislador, sin embargo, en vez de estas montañas introduce una torre construida por los hombres de entonces que querían por su insensatez y al mismo tiempo por altivez alcanzar el cielo. ¿No es esto, efectivamente, una locura terrible? Porque incluso si sobre una pequeña base fijada con tal propósito se superpusieran las partes de toda la Tierra al modo de una columna, quedaría separada de la esfera del éter por distancias incalculables, sobre todo si se da crédito a la opinión de los filósofos que han investigado estos temas, los que están de acuerdo en que la Tierra es el centro del universo.²¹⁰

²⁰⁹ Filón de Alejandría, 2012: 260-261.

²¹⁰ Filón de Alejandría, 2021: 31 y ss.

El último fragmento es remarcable pues inicia un importante debate alrededor de las cualidades cuantitativas de la torre; tema que recogerá magistralmente a finales del siglo XVII el jesuita Athanasius Kircher. En *Quaestiones in Genesim*, Libro II, punto 82, Nemrod es el gigante y cazador que atenta contra la divinidad y que tiene su paralelo con la historia de los gigantes y los titanes. En este caso, el comentario también es apologético:

Es oportuno que uno que tiene una naturaleza dispersa, que un vínculo espiritual no reúne ni mantiene firmemente, y que no es el padre de la constancia, ni del alma, ni de la naturaleza, ni del carácter, sino que, como un gigante, valora y honra más las cosas terrenales que las celestiales, muestre la verdad de la historia sobre los gigantes y los titanes.²¹¹

Ahora que hemos vuelto a recuperar a Nemrod como gigante y que sabemos que reinó en Babilonia, falta la construcción de la torre, normalmente entendida como una construcción realizada por la raza de los gigantes. Aunque esto no aparezca aquí, entendemos que se diera de forma natural mediante la siguiente secuencia: Nemrod era uno de los gigantes descendientes de Dios, el inicio de su reinado estaba en Babel y la gente que pobló el Senaar construyó una torre-ciudad que se llamó Babel. Por lo tanto, Nemrod estaba llamado a ser quizás no su único constructor, pero sí uno de los gigantes constructores. Filón sí lo recoge en el *Liber antiquitatum biblicarum*, capítulo VI, 1:

Entonces todos los que habían sido divididos y habitaban en la tierra se reunieron y habitaron juntos, y *partieron del Oriente y encontraron una llanura en la tierra de Babilonia; y allí habitaron, y dijeron cada uno a su vecino: He aquí, sucederá que seremos dispersados cada uno de su hermano, y en los últimos días estaremos luchando unos contra otros. Ahora, pues, venid y edifiquemos para nosotros una torre cuya cima llegue hasta el cielo, y así forjemos un nombre y un prestigio en la tierra.*²¹²

Aquí hay un matiz especialmente importante y es que la exégesis judía inaugura una interpretación propia no asimilada por la exégesis cristiana que justifica la construcción de la torre como herramienta para evitar una segunda dispersión, catástrofe o Diluvio. Filón

²¹¹ Nuevamente, la traducción al castellano es obra de la autora. El fragmento en inglés es: «It is proper that one having a sparse nature, which a spiritual bond does not bring together and hold firmly, and not being the father of constancy either of soul or nature or character, but like a giant valuing and honouring earthly things more than heavenly, should show forth the truth of the story about the giants and Titans.» (Filón de Alejandría, 1953: 173).

²¹² La cita que se ha traducido al castellano es: «Then all they that had been divided and dwelt upon the earth gathered together thereafter, and dwelt together; and they set forth from the East and found a plain in the land of Babylon: and there they dwelt, and they said every man to his neighbour: Behold, it will come to pass that we shall be scattered every man from his brother, and in the latter days we shall be fighting one against other. Now, therefore, come and let us build for ourselves a tower, the head whereof shall reach unto heaven, and we shall make us a name and renown upon the earth.» (Filón de Alejandría, 1917: 89-90).

prosigue con el relato de la torre y la intención de Dios de confundir sus lenguas para que no pudieran concluir sus planes. Luego decidió dispersarlos y, a partir de entonces, aquel lugar se llamó confusión. El fragmento corresponde al capítulo VII, 5:

Y sucedió que cuando los constructores ordenaron a sus ayudantes que trajeran ladrillos, ellos trajeron agua, y si ellos pidieron agua, los otros les trajeron paja. Y así se desbarató su plan, y dejaron de construir la ciudad [...] y Dios los dispersó desde entonces sobre la faz de toda la tierra. Por eso el nombre de aquel lugar se llamó Confusión, porque allí Dios confundió su lenguaje.²¹³

De esta misma cronología, aunque relacionado estrechamente con el mundo romano, es Flavio Josefo. Este comandante militar de Galilea durante el gobierno del emperador Vespasiano fue un historiador judío en lengua griega que escribió durante el siglo I n.e. Probablemente Flavio Josefo se inspiró en los autores antes mencionados pero su obra conoció una mayor fortuna.²¹⁴ En *Antigüedades de los judíos* presenta su comentario sobre los descendientes de Noé, la construcción de la torre y la confusión de las lenguas. No hace referencia, sin embargo, al sincretismo con los gigantes:

Los hijos de Noé fueron tres, Sem, Jafet y Cam, nacidos cien años antes del diluvio. Fueron los primeros en descender de las montañas a las llanuras donde fijaron su residencia, y persuadieron a los demás, que temían los terrenos bajos por el peligro de inundación, y no querían bajar de las alturas, a que siguieran su ejemplo. La llanura donde vivieron primero se llamaba Senaar. Dios les ordenó además que enviaran colonias a ocupar otras regiones, que no fomentaran entre sí las disidencias y que cultivaran gran parte de la tierra y gozaran ampliamente de sus frutos; pero como estaban muy mal enseñados desobedecieron a Dios y cayeron en nuevas calamidades y tuvieron que conocer por experiencia el pecado en que habían incurrido. [...]

El que les incitó semejante desprecio de Dios fue Nebrodes, nieto de Cam, hijo de Noé, un hombre audaz y de mucha fuerza en los brazos, quien los persuadió de que no adjudicaran a Dios la causa de su felicidad, porque solo se la debían a su propio valor. Paulatinamente convirtió el gobierno en una tiranía, viendo que la única forma de quitar a los hombres el temor a Dios era el de atarlos cada vez más a su propia dominación. Afirmó que si Dios se proponía ahogar el mundo de nuevo, haría construir una torre tan alta que las aguas jamás la alcanzarían, y al mismo tiempo se vengaría de Dios por haber aniquilado a sus antepasados.

²¹³ La cita que se ha traducido al castellano es: «So it came to pass that when the builders commanded their helpers to bring bricks they brought water, and if they asked for water, the others brought them Straw. And so their counsel was broken and they ceased building the city. [...] and God scattered them thence over the face of all the earth. Therefore was the name of that place called Confusion, because there God confounded their speech.» (Filón de Alejandría, 1917: 96).

²¹⁴ Así lo apunta el comentario de la edición inglesa de los *Oráculos Sibílicos*: Buitenwerf, 2003: 156. Algunos estudios de referencia sobre Flavio Josefo son: Schwartz, 1990; Feldman, 1998a; Feldman, 1998b.

La multitud estuvo dispuesta a seguir los dictados de Nebrodes y a considerar una cobardía someterse a Dios. Y levantaron la torre; trabajaron sin pausa ni descanso, y como eran muchos los brazos que intervenían comenzó a levantarse rápidamente, más rápido de lo que sería de esperar. Pero era tan gruesa y tan fuerte, que por su gran altura parecía menos de lo que era. Estaba construida de ladrillos cocidos, unidos con betún para que no pasara el agua. Cuando Dios los vio trabajar como locos decidió no destruirlos por completo, ya que no habían aprendido nada de la destrucción de los pecadores anteriores; provocó, en cambio, la confusión entre ellos haciéndolos hablar en distintas lenguas para que no se entendieran entre sí. El lugar donde edificaron la torre se llamó Babilonia, por la confusión de las lenguas; porque en hebreo *babel* significa confusión. La Sibila también hace mención de la torre y de la confusión de las lenguas, al decir: «Cuando los hombres hablaban todos el mismo idioma algunos de ellos edificaron una torre de gran altura, como si quisieran por ella ascender al cielo, pero los dioses enviaron tormentas de viento y derribaron la torre, e hicieron hablar a cada uno un idioma distinto. Por eso se llamó aquella ciudad Babilonia». En cuanto a la llanura de Senaar del campo de Babilonia, Hestio la nombra al decir que «los sacerdotes que fueron salvados tomaron los vasos sagrados de Júpiter Enialio y se fueron a Senaar de Babilonia».²¹⁵

Con Flavio Josefo tenemos nuevos e importantísimos elementos. En primer lugar, se confirma que los pobladores del Senaar fueron llamados a poblar la tierra y dispersarse, pero prefirieron desobedecer. El instigador de tal desprecio fue Nebrodes –Nemrod-²¹⁶ un hombre de mucha fuerza -no se alude a su gigantismo o pasado de cazador-. Nemrod no sólo fue el instigador de la desobediencia, sino que además abusó de su poder convirtiéndose en un tirano. El fragmento confirma la relación de Filón: los pobladores desobedecen a Dios, sus razones para construir la torre responden a querer evitar un segundo diluvio y Dios decide castigarlos, no ya con la destrucción, sino mediante la confusión lingüística. En cuanto a la etimología del lugar, Flavio Josefo indica que el nombre de la ciudad, Babilonia, deriva de *babel* que en hebreo quiere decir confusión.²¹⁷ Finalmente, recoge el comentario de los *Oráculos Sibilinos*.

²¹⁵ Flavio Josefo, 2013: 76-78.

²¹⁶ Nebrodes también es el sobrenombre del dios olímpico Baco, o Dionisio en su forma griega. En este sentido, también se ha trazado una relación de analogía entre los dos personajes basada no solamente en el nombre sino en la similitud de algunas de sus características definitorias. Ver la voz «Bacchus» en: Bell, 1790 (vol. I): 122.

²¹⁷ «El lugar donde edificaron la torre se llamó Babilonia, por la confusión de las lenguas; porque en hebreo *babel* significa confusión.» (Flavio Josefo, 2013: 78). Muchas de las publicaciones que trabajan el mito de Babel deciden acercarse a esta relación etimológica. Por ejemplo, en el catálogo del Musée du Louvre considera la relación entre el vocablo hebreo *balal* y su significado «confusión» como una conversión de los valores etimológicos originales en favor de una lectura negativa de la ciudad: «La ville conçue par les hommes pur s'élever jusqu'aux cieux finit par discréditer l'intention que l'étymologie babylonienne de son nom révélait: rapprocher Dieu. Elle fut convertie –de là son étymologie hébraïque (*balal*)– en ville

3.3. Inicios de la exégesis cristiana. Eusebio de Cesarea

El ejercicio de parangonar las dos narraciones con el objetivo de adaptar el foráneo –el griego pero ahora ya grecolatino- al propio –fuese judío o cristiano- para así producir un testimonio genealógico de la humanidad de la máxima antigüedad y referencias posibles es un fenómeno que ya hemos visto en Filón, pero se incrementará especialmente a partir del momento en el que el cristianismo adopte la LXX como texto oficial y desarrolle su cultura ideológica y literariamente. En este sentido, la literatura cristiana de los primeros siglos de nuestra era se hace eco de esta tradición, especialmente a través de Eusebio de Cesarea, activo durante el siglo IV.²¹⁸

En el Libro IX capítulo XIV de *Preparatio Evangelica*, Eusebio de Cesarea presenta a Moisés como cronista de la historia de la Torre de Babel y la confusión de las lenguas. Su visión es comparada con la propuesta por otros historiadores como Abideno,²¹⁹ que en *Historia de Asiria* se refiere a los constructores de la torre como seres de gran tamaño y fuerza nacidos de la tierra –como los gigantes- y que fueron castigados por los dioses por creerse mejores que ellos cuando estaban cerca del cielo. Los vientos destrozaron la construcción recibiendo como castigo la confusión de sus lenguas:

El escritor mencionado un poco más arriba, en su tratado *Sobre los asirios* [se refiere a Abideno]²²⁰, testimonia lo mismo sobre cómo Moisés relató la historia de la construcción de la torre y cómo de una sola lengua se produjo la confusión en muchas con estas palabras:

DEL RELATO DE ABIDENO SOBRE LA CONSTRUCCION DE LA TORRE

«Hay algunos que dicen que los primeros seres que surgieron de la tierra, llenos de vanidad por su fuerza y tamaño y de desprecio a los dioses por creerse mejores que ellos, levantaron una enorme torre, donde ahora está Babilonia. Ellos se acercaron al cielo y los vientos, que ayudaban a los dioses, volvieron el invento contra sus propios artífices. Estas son conocidas como las ruinas de Babilonia. Los que hasta entonces hablaban una misma lengua recibieron de los dioses un idioma muy variado después que tuvo lugar una guerra entre Crono y Titán.»²²¹

d'isolement, interdisant toute communication humaine, où les hommes perdirent le lien d'une langue commune et l'identité de groupe.» (García Recio, 2008: 364). Un completo estudio sobre el origen, significado y realidad histórica del término «bābil/babel» se encuentra en: Jassen, 1995.

²¹⁸ Historiador de la iglesia cristiana que vivió entre los siglos III y IV n.e. Redactó el citado texto apologético para probar la superioridad de la religión cristiana sobre la pagana y la hebrea mediante una exégesis de las fuentes de conocimiento de dichas culturas.

²¹⁹ Autor ya perdido y de difícil temporalización -alrededor del siglo II n.e., posiblemente en contexto alejandrino-, sobrevive mediante estas citaciones.

²²⁰ Nota de la autora de la investigación.

²²¹ Eusebio de Cesarea, 2016: 141-142.

En el capítulo siguiente, prosigue:

La Sibila también recuerda y dice lo siguiente sobre esta torre y la diferenciación de las lenguas humanas: Cuando todos los hombres tenían el mismo idioma, algunos de ellos edificaron una torre altísima con la idea de llegar al cielo a través de ella. Los dioses enviaron vientos y destruyeron la torre y concedieron a cada hombre una lengua específica. Por ello sucedió que este lugar se llamó Babilonia. Sobre la llanura denominada Senar, en la zona de Babilonia, Hestio hace mención de ella así: Los sacerdotes que se salvaron llegaron a Senar de Babilonia con los objetos sagrados de Zeus Enialio. Después se desperdigaron de allí, fundaron colonias por todos los sitios basándose en la similitud de las lenguas y cada uno ocupada la tierra que se encontraba.²²²

Más adelante, en el capítulo XVII del mismo libro, cita *Sobre los judíos* de Pseudo Eupolemo, activo en el siglo II a.n.e., a través de Alejandro Polyhistor, activo en el siglo I a.n.e.:

También está de acuerdo con estos relatos Alejandro Polyhistor, persona muy inteligente, erudita y muy conocida entre los griegos, que han aprovechado sus conocimientos culturales de un modo no superficial. En su escrito *Sobre los judíos* narra palabra por palabra la historia de Abrahán de la siguiente manera:

17. DE EUPÓLEMO, SOBRE ABRAHÁN. TOMADO DEL ESCRITO DE ALEJANDRO POLIHÍSTOR *SOBRE LOS JUDÍOS*.

«Eupólemo en su obra *Sobre los judíos de Asiria* dice que la ciudad de Babilonia fue fundada por primera vez por los que se salvaron del diluvio. Estos eran gigantes y construyeron la famosa torre. Cuando cayó esa torre por obra de Dios, los gigantes se dispersaron por toda la tierra. Polyhistor dice que en la ciudad babilonia de Camarina, que algunos llaman Ur (esta es la traducción del nombre de la ciudad de los caldeos) en la décima generación o en la décimo tercera nació Abrahán, que destacó sobre todos por su nobleza y sabiduría, que descubrió la astrología y la ciencia caldea y que fue grato a Dios por su disposición de piedad».²²³

²²² Eusebio de Cesarea, 2016: 142.

²²³ Eusebio de Cesarea, 2016: 144-145. La nota del editor comenta que se refiere a la obra *Sobre los judíos* de Cornelio Alejandro de Mileto, conocido como Alejandro Polyhistor, quien compuso -además de escritos de carácter gramático- diversas obras de contenido histórico, geográfico y etnográfico sobre los pueblos de oriente del Imperio Romano durante la primera mitad del siglo I a.n.e.

Lo más importante que se nos dice en este fragmento es que la ciudad de Babilonia fue fundada por aquellos que escaparon del Diluvio, que eran gigantes, que construyeron una torre conocida en la historia, que cuando fueron castigados por Dios se dispersaron por la faz de la tierra y que, tras ellos, nació Abraham. Por último,²²⁴ en el capítulo XVIII alude a algunos textos anónimos²²⁵ según los cuales el origen de Abraham se encuentra en la raza de los gigantes, que estos poblaban Babilonia y que fueron destruidos por los dioses debido a su impiedad. Uno de ellos, Belus, se escapó, se asentó en Babilonia y vivió en una torre que él mismo había construido:

En algunos textos anónimos leemos que Abrahán se remonta a los gigantes. Estos, que vivían en Babilonia, fueron aniquilados por los dioses a causa de su impiedad. Uno de ellos, Belo, escapó a la muerte, se estableció en Babilonia y construyó la torre, que se llama Babel por haber sido edificada por Belo.²²⁶

Aquí se está tendiendo un puente entre la raza de los gigantes y la construcción de la torre, así como con la figura de Abraham. Pero Eusebio carece de lo logrado por Filón, la relación de todo lo anterior con la figura de Nemrod.

3.4. La Vulgata

A medida que el latín se fue haciendo más importante como lengua imperial y comercial en el mundo mediterráneo, se hizo necesaria una traducción de los textos religiosos más relevantes. Así apareció la que se conoce como *Vetus Latina*, una traducción al latín de la LXX cuya evidencia más antigua la sitúa en el siglo II n.e. No obstante, no se puede confiar en la *Vetus Latina* como fuente primordial puesto que, al contrario de la Vulgata, no existen evidencias que permitan identificar el número de sus traductores, el lugar y la cronología de su producción, además de que carece de uniformidad textual, existen una cantidad de versiones realmente desconcertante, el material es fragmentario y se desplaza, con sus

²²⁴ Otras referencias que emplea Eusebio de Cesarea para comentar el episodio de los gigantes y Babel no dan pie al sincretismo cultural. Esto ocurre cuando cita, por ejemplo, a Flavio Josefo.

²²⁵ Es evidente que este fragmento representa una mezcla de elementos de diferentes tradiciones, no solamente por la referencia a «algunas fuentes anónimas» sino por la idea de que fueron los dioses -en plural- los que arrasaron con los gigantes; algo que un autor hebreo no habría escrito.

²²⁶ Eusebio de Cesarea, 2016: 148.

variantes, hasta el siglo VII-VIII n.e., momento en el que impone definitivamente la Vulgata.²²⁷

En este contexto en el que ahora entramos, la LXX era considerada como la fuente fundamental y de valor incuestionable -Agustín de Hipona es de esta opinión- hasta que Jerónimo empezó a cuestionar su autoridad ya que veía demasiadas divergencias entre ésta y la versión hebrea, así como demasiadas versiones griegas distintas unas de otras. Por todo ello, alrededor del año 390 empezó a traducir los libros bíblicos al latín tomando como fuente principal el texto hebreo, el cual consideraba *matrix omnium linguarum*, primera de las lenguas de la humanidad y de la que derivaron el resto. La metodología aplicada por Jerónimo consistió en examinar el texto hebreo y determinar su significado, comparar el significado del hebreo con las interpretaciones rabínicas, considerar la LXX sólo cuando concordase con el hebreo y, finalmente, tener en cuenta otras fuentes griegas.

La versión más antigua que se preserva de una Biblia latina es el manuscrito conocido como *Codex Amiatinus*. Singularmente, también se lo considera como la copia más fiel a la traducción de Jerónimo.²²⁸ En ella se perpetúa la traducción de gigantes para los seres antediluvianos, pero no así para Nemrod:

Gen. 6: 4:
gigantes autem erant super terram in diebus illis
postquam enim ingressi sunt filii Dei ad filias hominum, illæque genuerunt
isti sunt potentes a sæculo viri famosi²²⁹

Gen. 10: 8-9:
porro Chus genuit Nemrod
ipse cœpit esse potens in terra
et erat robustus venator coram Domino
ab hoc exivit proverbium quasi Nemrod robustus venator coram Domino.²³⁰

El *Codex Amiatinus* fue empleado por el círculo del papa Sixto V en la primera edición de la Vulgata autorizada por la iglesia católica entre 1585 y 1590. Esta edición no fue satisfactoria

²²⁷ Basándose en un estudio de los manuscritos latinos preservados, se ha propuesto una historia de las ediciones latinas que es como sigue: una forma general de la *Vetus Latina*, un texto africano, una revisión del texto africano, un texto europeo, la revisión del texto europeo por Agustín, la revisión del mismo texto por Ambrosio, una hexapla asociada a Jerónimo, un texto asociado a *Quodvultdeus*, otras versiones de dudoso contexto y, finalmente la Vulgata de Jerónimo. Ver: Everson, 2012.

²²⁸ Manuscrito de los siglos VII-VIII que se conserva actualmente en la Biblioteca Medicea Laurenziana bajo el topográfico Amiat.1. Se trata de un texto en latín en dos columnas e ilustraciones de gran formato en el prólogo. La composición la realizaron siete diferentes escribas y fue presentada al papa Gregorio II en el año 716. Se supone que es una copia de un original más antiguo, el *Codex Grandior*, actualmente perdido. Ver: Gallager, Meade, 2017: 256 y ss.

²²⁹ *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem...*, 1994: 10-11.

²³⁰ *Biblia Sacra. Iuxta Vulgatam Versionem...*, 1994: 15.

desde el punto de vista textual, por lo que poco después se preparó otra edición, la segunda autorizada e impulsada por Clemente VIII en 1592. Esta última es conocida como Vulgata Sixto-Clementina y es la que la Iglesia consideró como oficial hasta 1979, cuando Juan Pablo II encargó una nueva traducción. De lo anterior concluimos que desprenderse de matices filológicos problematizados *a posteriori* es esencial para no entrar en una discusión que es intrascendente para nuestra investigación.²³¹ A pesar de corregir parcialmente el sincretismo que se produjo en la LXX, exégetas cristianos contemporáneos a Jerónimo y posteriores perpetuarán esta condición.

3.5. Continuación de la exégesis cristiana. Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla.

La aportación de Agustín de Hipona a la literatura cristiana estuvo especialmente estimulada por el desafío que suponía la intelectualidad y filosofía clásico-alejandrina. Este estímulo le empujó a dar a sus textos una dimensión retórica de tendencia estrictamente cristiana separándose, pues, de otras afiliaciones religiosas e ideológicas y, por lo tanto, procurando su propia comprensión del relato. En cuanto a Babel, su paráfrasis más relevante se encuentra en *De Civitate Dei contra paganos*, comúnmente conocida como *La Ciudad de Dios*.²³² El tratado no solo fue fruto del desafío intelectual, sino que estuvo especialmente propiciado por la crisis espiritual que supuso la entrada de los visigodos en Roma y el consiguiente saqueo, persecución y sacrificio de cristianos.

La Ciudad de Dios tiene un especial tono providencial ya presente en el Apocalipsis así como en otros exégetas de los primeros siglos de nuestra era. La idea fundamental que se desprende del texto es la de transmitir una nueva promesa de salvación a aquellos que se mantuvieron firmes en su fe tras el asedio pagano; un fenómeno que reaparecerá en el cambio de siglo y al que aludiremos como milenarismo. Al margen de esto, una cuestión especialmente relevante para la conceptualización de Babel y Babilonia es, en primer lugar, que Agustín introduce el concepto de ciudad como elemento nuclear. Recordamos que los versículos del

²³¹ Otro ejemplo más. Actualmente la conferencia episcopal prepara una nueva traducción al castellano que tiene por objetivo emplear un lenguaje de tono castizo.

²³² *La Ciudad de Dios* se compone de un total de veintidós libros o tomos de estructura asimétrica. La primera parte presenta una apología del cristianismo y la necesidad de pervivencia de la fe frente las religiones paganas y culturas bárbaras. Para ello, realiza un ejercicio de retrospectiva en el que explica la historia sustituyendo las cosmogonías paganas por una visión cristiana que se sustenta en la aparición de aquellos emperadores romanos que favorecieron el cristianismo, Constantino y Teodosio. La segunda, no tan apologética como providencial, expone su doctrina sobre la Ciudad de Dios –también Ciudad Celestial o Nueva Jerusalén– como el espacio de salvación tras la vida en la ciudad terrena.

Génesis son ambiguos y se refieren tanto a la construcción de una torre como de una ciudad, por bien que la última haya quedado relegada por la capacidad poética de la imagen de la torre. En este sentido, la *Ciudad terrenal* es el espacio humano en el que se perpetúa el pecado, cuestión que lo lleva a equipararla a Babilonia.

En el Libro XVI, capítulo IV, titulado *La diversidad de las lenguas y el principio de Babilonia*, Agustín clausura todos los problemas hasta ahora advertidos y construye un relato único y coherente con un recurso retórico imbatible: uno de los problemas principales en la interpretación de los textos han sido las traducciones equívocas. Según Agustín, éstas habían dado a entender cosas inciertas, por lo que el autor recapitula proponiendo su propia lectura:

Una vez contado que estas naciones tenían cada una su lengua, el historiador torna al tiempo en que todos hablaban una misma lengua, y expone, basado en eso, el accidente causa de la diversidad de las lenguas. *Toda la tierra –dice– tenía una sola lengua, y todos, una misma voz. Pero sucedió que los hombres, alejándose de oriente, hallaron una vega en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Y se dijeron unos a otros: Venid, hagamos ladrillos y cozámoslos al fuego. Los ladrillos les sirvieron de piedra, y el betún, de lodo. Y añadieron: ¡Ea!, edifiquémonos una ciudad y una torre cuya cumbre llegue al cielo, y hagámonos famosos antes de dispersarnos sobre la faz de la tierra. Mas he aquí que descendió el Señor a ver la ciudad y la torre que habían edificado los hijos de los hombres. Y dijo Dios: He aquí un solo pueblo y una misma lengua, han comenzado esta fábrica y no se apearán ahora de cuando han intentado hacer. ¡Ea!, pues, descendamos, confundamos allí mismo su lengua, de suerte que el uno no entienda el habla del otro. Y el Señor los dispersó de allí sobre la faz de la tierra, y dejaron de edificar la ciudad y la torre. Y se le dio el nombre de Confusión por eso, porque allí confundió Dios el lenguaje de los hombres. Y desde allí les esparció el Señor por toda la tierra.* Esa ciudad que fue llamada Confusión es Babilonia, cuya maravillosa construcción celebra hasta la historia de los gentiles. Babilonia quiere decir Confusión. De donde se sigue que el gigante Nebrot fue su fundador, lo cual se intimó más arriba al decir, hablando de él la Escritura, que el principio de su reino fue Babilonia, es decir, la ciudad que iba a la cabeza de las demás ciudades, y en la que estaba como la metrópoli o la corte del reino, si bien es cierto que no fue perfeccionada hasta el extremo que se imaginaba la impiedad soberbia. Porque en los planos estaba hacerla extraordinariamente alta; según su expresión, hasta el cielo, sea que este deseo se limitara a una torre entre las demás, sea que se extendiera a todas. En este caso estarían significados por el caso singular, como se dice *soldado* para significar miles de soldados; *rana* y *langosta*, para expresar la multitud de ranas y de langostas, que fueron dos plagas mandadas por medio de Moisés a los egipcios. Mas ¿qué iba a hacer la vana presunción de los hombres? Por más al cielo y contra Dios que levantaran esa mole de piedra, ¿cuándo trascendería los montes? ¿Cuándo escaparía al espacio de este aire humoso? ¿En qué puede dañar a Dios cualquiera elevación de cuerpo o de espíritu por grande que sea? El camino verdadero y seguro para llegar al cielo es la humildad. Ella levanta

en alto el corazón al Señor, no contra el Señor, como se dijo de ese gigante que era *un cazador contra el Señor*. Algunos, no entendiendo esto, tradujeron *ante el Señor*, no *contra el Señor*, engañados por la ambigüedad de la palabra griega ἐναντίον, que significa *ante* y *contra*. Esta palabra se emplea en el Salmo: *Lloremos ante el Señor, que nos ha creado*. Y también en el libro de Job, en el que se lee: *Montaste en cólera contra el Señor*. En este último sentido debe entenderse al decir *gigante cazador contra el Señor*. Y ¿qué quiere decir aquí *cazador* sino engañador, opresor y asesino de los animales de la tierra? Levantaba, pues, una torre con sus pueblos contra el Señor, torre que significó la soberbia impía. Y es justo el castigo del mal afecto, aun de aquel que no consigue su efecto. ¿Qué clase de castigo fue este? Como la lengua es el instrumento de dominio del que manda, en ella fue condenada la soberbia, de tal suerte que quien mandaba al hombre, que no quiso entender los mandamientos de Dios para obedecerlos, no era entendido. Así, aquella conspiración quedó disuelta, separándose cada uno de aquel a quien no entendía y juntándose a quien podía hablar con él. Y por las lenguas se dividieron las naciones y se dispersaron por la tierra como plugo a Dios, que obró esto por medios ocultos e incomprensibles para nosotros.²³³

Agustín recoge la repetición que establece el relato hebreo sobre la construcción de la torre y la ciudad, cuestión que se apoderará del imaginario colectivo y la visualidad medieval cuando la iconografía de Babel cuente con una trayectoria sólida que haga converger el despliegue arquitectónico de la torre en una especie de ciudad. Se debe prestar la debida atención al espacio narrativo dedicado a la figura de Nemrod, que había sido expuesto por otros escritores pero que aquí explicita, sin dejar lugar a dudas, la idea de Nemrod como el rey soberbio que fundó la torre. Esto es sumamente importante puesto que, a pesar de que ya se había trazado esta analogía, la difusión con la que contaría Agustín en el occidente cristiano no encuentra parangón, pues como Padre de la Iglesia tenía asegurada una continua lectura.²³⁴ En último lugar y parafraseando el castigo de la confusión y la comunicación lingüística, apoya su propuesta interpretativa en la cuestión de las traducciones del hebreo al griego y al latín aludiendo a la dificultad; es decir, realiza una suerte de meta-referencia al contenido del mito desde su propio contexto y experiencia:

²³³ Obras de San Agustín, 1958: 1086-1088.

²³⁴ Su influencia empezó a notarse considerablemente en época carolingia y, desde entonces, continuó estudiándose alcanzando una gran difusión mediante sucesivas copias y durante la Edad Media. Sin duda alguna, *La Ciudad de Dios* se apoyó en la amplísima fortuna del papel de Agustín de Hipona en la cristiandad, certificada, por ejemplo, por la adopción de la Regla de San Agustín en numerosos órdenes clericales de la Edad Media –agustinos y dominicos, por ejemplo, y Benito de Nursia, como personaje fundamental–.

Y descendió el Señor—está escrito— a ver la ciudad y la torre que habían edificado los hijos de los hombres, es decir, no los hijos de Dios, sino la sociedad que vive según el hombre, y que llamamos ciudad terrena. Dios, que está todo en todas partes, no se mueve con movimiento local. Se dice que desciende cuando hace algo en la tierra. Y como hecho maravilloso y ajeno al curso ordinario de la naturaleza, muestra, en cierto modo, su presencia. Del mismo modo, Dios, que nunca y nada puede ignorar, no aprende con ver, sino que se dice que ve y conoce temporalmente porque hace ver y conocer. No se veía, pues, aquella ciudad como Dios hizo que se viera después, cuando mostró cuánto le desagradaba. No obstante, puede entenderse también que Dios descendió a aquella ciudad, porque descendieron sus ángeles, en quienes habita, de forma que estas palabras: *Y dijo el Señor Dios: Ve aquí un solo pueblo y una misma lengua,* etc., y las agregadas luego: *Venid y descendiendo confundamos allí sus lenguas,* no sean más que una recapitulación para explicar cómo sucedió lo que había dicho: Descendió el Señor. Porque, si ya había descendido, ¿qué quiere decir: Venid y descendiendo confundamos (lo cual se entiende dicho a los ángeles), sino que descendía, por ministerio de los ángeles, el que estaba en los ángeles que descendían? Es de notar que no dice: Venid y descendiendo confundid, sino: *Confundamos allí su lenguaje,* mostrando que Dios obra por sus ministros, de forma que son sus cooperadores, según las palabras del Apóstol: *Pues somos los cooperadores de Dios.*²³⁵

Tan solo un siglo más tarde nace Isidoro de Sevilla. Análogamente a Agustín, Isidoro se apoya en concepciones paganas muy presentes en su contexto teniendo en cuenta que durante la supremacía política visigoda el estado cultural hispanorromano era de una paganidad que florecía en paralelo a la cultura cristiana. De su producción literaria de carácter tanto gramatical, espiritual, exegético como enciclopédico-histórico, nos interesan especialmente las *Etymologiae* o *Etimologías*. Escritas entre el año 620 y la fecha de su muerte, supone una *summa* del conocimiento humano y cristiano interpretado en base a la *etymon* y mediante la cual discute la verdad original de cada palabra y cosa.²³⁶ Son varios puntos o discusiones las que nos interesan de las *Etimologías*: Nemrod, la confusión de las lenguas, Babilonia y la empresa arquitectónica. Con sus definiciones, sumadas al completo relato que del mito hizo Agustín, podemos considerar que se cierra la primera fase de configuración, cohesión literaria y pautas iconográficas del mito.

²³⁵ Obras de San Agustín, 1958: 1089-1090.

²³⁶ En el siglo VII las *Etimologías* de Isidoro aparecen subdivididas en capítulos por una razón aparentemente ocasional. Mientras el principio parece inspirado en la división de las artes —gramática, dialéctica, retórica, matemática, música y astronomía—, la continuación prosigue con la medicina, las leyes, los tiempos, los oficios escolásticos, Dios, los ángeles, la iglesia, las lenguas, los parentescos, etc. Es, en cierto sentido, reflejo de una época que aún no ha encontrado una imagen definitiva del mundo, pero que la recoge en forma de cúmulo.

El primero de los fragmentos que destacamos es sobre Nemrod. Su sucinta descripción aparece en el Libro VII. *Acerca de Dios, los ángeles y los fieles*; Capítulo 6, *Hombres que recibieron su nombre por algún presagio*, punto 22:

Nimrod, que quiere decir «tirano»: él fue el primero que ejerció una tiranía que se desconocía en el pueblo y osó levantar contra Dios la torre de la impiedad.²³⁷

La cuestión de las lenguas y su relación con la torre tiene que esperar hasta el Libro IX. *Acerca de las lenguas, pueblos, reinos, milicia, ciudades y parentescos*; Capítulo 1, *Las lenguas de los pueblos*, punto 1:

La multiplicación de las lenguas tuvo su origen en la construcción de la torre después del diluvio. Antes de que la soberbia que supuso aquella torre dividiera a la sociedad humana en múltiples lenguajes diferentes, una sola era la lengua de todos los pueblos, y ésta era la hebrea, utilizada por los patriarcas y los profetas, no sólo en sus predicaciones, sino también en las Sagradas Escrituras. En un principio hubo tantas lenguas como pueblos, pero más tarde el número de pueblos superó al de las lenguas, porque de una misma lengua se desgajaron diferentes naciones.²³⁸

La consideración de Isidoro sobre Babilonia se encuentra en el Libro XIV. *Acerca de la tierra y sus partes*; Capítulo 3, *Asia*, punto 14:

La capital de los babilonios es Babilón, de la que tomó el nombre el país; es una ciudad tan famosa que incluso Caldea, Asiria y Mesopotamia detentaron durante algún tiempo su nombre.²³⁹

Nemrod vuelve a aparecer en el Libro XV. *Acerca de los edificios y los campos*; Capítulo 1. *Sobre las ciudades*, punto 4:

El gigante Nembroth fue el fundador, después del diluvio, de la ciudad de Babilonia, en Mesopotamia. La amplió luego Semíramis, reina de los asirios, quien la dotó de un muro de brea y ladrillo cocido. Tomó su nombre de la confusión de las lenguas, porque en ella se diversificaron y mezclaron las lenguas de los que construyeron la torre.²⁴⁰

²³⁷ Isidoro de Sevilla, 1982a: 655.

²³⁸ Isidoro de Sevilla, 1982a: 739.

²³⁹ Isidoro de Sevilla, 1982b: 171.

²⁴⁰ Isidoro de Sevilla, 182b: 213.

Las *Etimologías* podían resultar un útil manual de consulta hasta el punto de derivar en un manual iconográfico, pero los comentarios que ofrecen del relato de Babel no son suficientemente extensos como para ello ni tampoco contienen una descripción formal, por lo que no podemos considerarlos como tales. Será otra de sus obras la que sí lo haga, proporcionándonos una nueva descripción después de la de los historiadores antiguos y la exégesis alejandrina. Se trata de la *Chronica Maior*, una crónica universal desde la creación del mundo hasta su época que fue redactada por vez primera entre 615-616 y hacia 626 por segunda.²⁴¹ Las razones para una crónica universal en Isidoro son diversas, pero las sintetizaremos de la siguiente manera. Primero, porque ayudaba a los lectores a situar los personajes y sucesos de las Sagradas Escrituras en un contexto histórico más amplio, hecho especialmente necesario en cuanto el Antiguo Testamento, pues contiene referencias desconocidas para la mentalidad romana. Segundo, era necesario que el reino visigodo se hiciera con su propia crónica histórica y, así, no depender de otras. En este sentido, tras la *Chronica Maior*, Isidoro realizaría la conocida *Historias de los godos, suevos y vándalos*, de corte estrictamente nacional. El capítulo 22 de la *Chronica Maior* contiene la descripción de la torre:

En tiempos de este se edificó la Torre y se produjo la división de las lenguas. Se dice que esta torre tenía una altitud de 5174 pasos y que partiendo de una base más ancha se iba estrechando progresivamente a fin de soportar más fácilmente su amenazante peso. Cuentan que allí había templos de mármol adornados de piedras preciosas y de oro y muchas otras maravillas que parecen increíbles. Esta torre la construyó el gigante Nebroth, quien, tras la confusión de las lenguas, se trasladó a la tierra de los persas y enseñó a estos a rendir culto al fuego.²⁴²

Nuevamente la cuestión cuantitativa de la torre que recogerá Athanasius Kircher. Sin duda, tanto Agustín de Hipona como Isidoro de Sevilla marcaron el devenir de la conceptualización y la iconografía de la Torre de Babel. La preminencia de una torre circular en detrimento de la cuadrangular será un hecho, por bien que la segunda opción cuente con excelentes ejemplos.

²⁴¹ Ver el comentario y traducción en: Martín, 2001.

²⁴² Martín, 2001: 211.

3.6. Clausura de las fuentes. Aportaciones singulares a la figura de Nemrod entre los siglos V y XII.

Siendo el propósito de este apartado presentar las fuentes y comentarios sobre Babel que abarcan un marco cronológico que enlaza las tradiciones antiguas con sus reverberaciones en la Edad Media, no podemos clausurar el bloque con los fragmentos de Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla por bien que supongan –Agustín especialmente- hitos en la fortuna del relato de Babel. Es por ello que mencionamos tres producciones literarias más que añaden nuevos matices y que tendrán repercusión en la representación medieval –y también posterior- de la torre. Estas tres fuentes se refieren a un tema que no había aparecido hasta ahora: Nemrod como adorador del fuego, mago y astrónomo.

La leyenda de la adoración del fuego, la magia y/o la astronomía en relación con Nemrod aparece redactada de forma extensa en el Libro IV, capítulos XXVII y XXIX, de las *Recognitiones* de Pseudo-Clemente, apócrifo cristiano escrito originalmente en griego y traducido al latín en el siglo V:

Por estas y otras causas semejantes, vino el diluvio al mundo, como ya en otra ocasión hemos dicho, y aún diremos. Y todos los que estaban sobre la tierra fueron exterminados, a excepción de la familia de Noé, que, con tres hijos y con sus mujeres, sobrevivió. De los cuales uno fue llamado Cham, y uno de los hijos de este, que se llamaba Mesraim (del cual proceden los pueblos de los egipcios, de los babilonios y de los persas), enseñó el arte mágica, en mala hora descubierta. A este, los hombres que entonces vivían, le llamaron Zoroastro, admirándole como primer autor del arte de la magia, y en cuyo nombre se han escrito también muchos libros sobre esto.

Ocupándose este con asiduidad y frecuencia de los astros, y queriendo aparecer como Dios ante los hombres, comenzó a producir de las estrellas una especie de chispas, y hacerlas ver a los hombres, para que los ignorantes e incultos se dejasen arrastrar por la admiración del milagro. Y queriendo aumentar este prestigio de su persona, pensaba mucho en ello, interesando al mismo demonio, a quien frecuentemente importunaba, hasta que, rodeándole de fuego, murió quemado.²⁴³

Pero entre los primeros que practicaron el arte de la magia se encuentra cierto rey, llamado Nemrod, al cual los griegos llamaron también Nino, y de cuyo nombre recibió el suyo la

²⁴³ Pseudo-Clemente de Roma, 2021: 221-222. Zoroastro es identificado con Mesraim -Misraím en la edición BAC-, hijo de Cam, posiblemente debido a la influencia de la religión persa en Mesopotamia. Ver: Stausberg, 2005.

ciudad de Nínive. Así, pues, las diversas y erróneas supersticiones tomaron su origen del arte de la magia. Pues, porque era difícil separar al género humano del amor de Dios y llevarle al culto de simulacros absurdos e inanimados, por eso los magos emplearon más elevadas artimañas, presentando las señales y movimientos de los astros, como manifestaciones celestiales de Dios, por las cuales pudiesen ser inducidos los hombres a practicar los cultos idolátricos. Y por la indignación del demonio, como ya hemos dicho, para quien había sido un mal que aquél se quemase, aquellos que primeramente habían sido engañados, recogiendo las cenizas de su busto, como si fuesen restos del fuego del rayo, los llevaron a los persas, para que ellos, considerándolos como fuego que había bajado del cielo de una manera sobrenatural, lo conservasen, poniendo quien continuamente cuidase de él, y dándole culto como a un Dios.²⁴⁴

Esta tradición no vincula a Nemrod con el episodio de la construcción de la torre, pero sí con el linaje de Noé y sí, también, con una serie de características particulares de la cultura mesopotámica: la astronomía babilónica. Dicho esto, hemos visto ya que los versos originales de la Biblia no exponen de forma explícita que Nemrod fuera el constructor de la Torre de Babel sino que se infiere en cierta medida y sólo se confirma de forma definitiva gracias a los comentarios e interpretaciones posteriores. Contemporánea a estos comentarios e interpretaciones se manifiesta otra tradición exegética sobre Nemrod que, igualmente sin relacionarlo con la torre, amplía su descripción, atributos y funciones. Por una cuestión de cronología, esta visión del Nemrod astrónomo no pudo interactuar con las fuentes que se emplearon para compilar el relato oficial y, posiblemente por una cuestión de marginalidad, tampoco gozaron de la fortuna de otro tipo de exégesis como la de Agustín de Hipona. Ahora bien, Pseudo-Clemente no es la única fuente de este tema en el occidente cristiano. De hecho, algunos autores vinculan la fortuna de esta transmisión al autor conocido como Pseudo-Metodio. A éste se le atribuye un tratado conocido como *Apocalipsis* o *Revelaciones*, redactado en siríaco en la zona norte de Mesopotamia hacia la segunda mitad del siglo VII y posteriormente traducido al griego y al latín y en el que se combinaron fuentes bíblicas y extrabíblicas. Gracias a la traducción latina del *Apocalipsis* de Pseudo-Metodio, realizada a más tardar en el siglo VIII, el texto introdujo una serie de leyendas orientales en occidente, entre ellas la del cuarto hijo de Noé, Yōntōn,²⁴⁵ descubridor de la astronomía y maestro de Nemrod. Es a partir de la tradición de Pseudo-Metodio que la caracterización de Nemrod

²⁴⁴ Pseudo-Clemente de Roma, 2021: 222-223.

²⁴⁵ Yōntōn en siríaco, o Ioniti/Iuniti/Jonitum/Jonitus indistintamente en latín, también Jonita/Jonitam/Jónito en castellano, son posibilidades de lectura del mismo nombre. Ver: Monferrer Sala, 1971; Vázquez de Parga, 1971.

como maestro de la astronomía pasa a estar presente en obras nucleares de la literatura medieval, concretamente, en las ediciones de la ampliamente conocida y editada *Historia Scholastica*.²⁴⁶ El *Apocalipsis* de Pseudo-Methodio presenta la relación de Nemrod con la astronomía así:

After the death on Noah went to the east as far as the sea and the place called the Country of the Sun, where the rising of the sun takes place, and he settled there. This Jonetos received from God the gift of wisdom, and he was the first to discover the practice of astronomy. Nimrod the giant came down to him, and was instructed and took from him the counsel by which he ruled. This Nimrod was of the heroes, of the children of Shem, and he was the first to rule as a king on the earth.

In the seven hundred and ninetieth year of the third millennium Babylon the Great was founded and Nimrod ruled in it. And after these things the sons of Ham made a king for themselves out of their own number, whose name was Pontipos. And in the seven hundred and ninety-ninth year of the third millennium, in the third year of the reign of Nimrod, he sent strong and able men from the sons of Japheth, wise in regard to all aspects of craftsmanship and architecture, and they went down to the land of the dawn to Jonetos the son of Noah and built a city for him and called it Jonetos after his name.²⁴⁷

En comparación con el rol que se le asigna en el Génesis, la alusión de Nemrod como astrónomo supone una definición del personaje relativamente positiva –al menos en Pseudo-Methodio- que no solo está presente en estos dos autores sino que fue objeto de una edición monográfica conocida como *Liber Nemroth*, un tratado cosmológico y astronómico compuesto en forma de diálogo entre Nemrod y Yōtōn en el que se presenta al gigante bíblico como inventor e instructor de la astronomía. Se desconoce con certeza el lugar de composición y cronología, aunque actualmente se considera que deriva de un precedente sirio –esto lo aproxima a uno de los dos autores citados anteriormente- al que posteriormente se añadió material occidental resultando en una composición en latín de escasa calidad, hecho

²⁴⁶ La alusión a la leyenda de Yōtōn aparece por vez primera en el libro conocido como Cueva de los tesoros -M‘‘āraṭ Gazzā-, una composición siria fechada entre los siglos III y VI que no conoció difusión en el occidente antiguo. Posteriormente pasaría a otras compilaciones como, por ejemplo, el Libro de la abeja, Kthāwā d-dévurithā, del siglo XIII: «w- ʿetiled l-Nūh bātar tūfānā barā w-qarā šem Yōtōn» [y le nació a Noé después del Diluvio un hijo cuyo nombre era Yōtōn]. Esta historia desconocida en la literatura bíblica, rabínica y apócrifa judía, entraría en occidente a través de la traducción al latín de textos exegéticos cristianos de la tardoantigüedad vinculados a oriente. Sobre su aparición en Pseudo-Methodio ver: Monferrer Sala, 2001: 213-230. También la sección introductoria de la reciente edición académica citada en la nota consecutiva.

²⁴⁷ Garstad, 2012: 9.

este último que retrasaría su cronología hasta finales del siglo VIII.²⁴⁸ El *Liber Nemroth* aparece citado en la obra de Eugenio Vulgario, un erudito italiano del siglo IX y, sin embargo, no se han conservado copias manuscritas previas al siglo XI, siendo el más antiguo y a la vez el más ricamente ilustrado el ms Pal. lat. 1417 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, siglo XII. En líneas generales, se trata de una composición de carácter breve que servía de vehículo de conocimientos elementales de la astronomía oriental de la antigüedad tardía y en el que las ciencias naturales y la historia de la Creación mediaban con el objetivo de tratar temas como la rotación de las estrellas, el movimiento de los planetas y el sol, las fases lunares, la naturaleza de los eclipses, los axis y polos del mundo y otros aspectos del calendario.

Dejando a un lado el contenido del tratado, pues escapa de su implicación para con la Torre de Babel, pasamos a identificar una ilustración significativa. Teniendo en cuenta que el programa iconográfico habitual priorizaba diagramas celestes, constelaciones, vientos, signos zodiacales *et al*, el manuscrito vaticano antes referido es singular por su representación de Nemrod. En el primer folio del tratado²⁴⁹ aparecen las figuras de Atlas, *atlas magn' astrolog / rex hispanensium*, y Nemrod, *Nemroth inspector celorum / rex caldeorum* (fig. 24), previsiblemente yuxtaponiendo dos tradiciones de gigantes: la bíblica y la pagana, Nemrod y el titán Atlas.²⁵⁰ Ambos visten iguales indumentarias y sus rasgos fisionómicos son idénticos; ambos sujetan sobre sus espaldas una representación circular del mundo; la de Atlas con constelaciones, la de Nemrod vacía. Las inscripciones que los acompañan aluden a su función de astrónomos.

Pero, por cuanto nos interesa respecto al mito de Babel, no será hasta la época central del siglo XII cuando se empiecen a relacionar las dos tradiciones: la del gigante bíblico Nemrod y la del inventor de la astronomía presente en su obra epónima.²⁵¹ Uno de los receptores medievales de esta tradición fue el erudito escocés Miguel Escoto, el cual, según algunos estudiosos, podría haber inspirado la evocación de Nemrod junto con los gigantes paganos

²⁴⁸ En *Liber Nemroth* se invierte la relación de Pseudo-Metodio y es Nemrod quien instruye a Yōtōn, probablemente por la mayor familiaridad con Nemrod en occidente. Existen diferentes apelaciones a esta misma obra: *Liber Nemroth*, *Liber Nemroth de astronomia*, *Liber responsionum magistri*, *Nemrothe ad discipulum Ioanton*. El *Liber Nemroth* ha sido estudiado en escasas ocasiones y, en consecuencia, mal comprendido en líneas generales. Afortunadamente, los últimos años han supuesto un incremento de interés. Para la presente investigación, han sido fundamentales: Livesey, Rouse, 1982; y Juste, 2004. También el estudio monográfico de Isabelle Draelants. Realizado en 2018, supone un rico y detallado estado de la cuestión en el que la autora señala las diferentes ramas de afiliación, apunta las fuentes textuales que componen las versiones –Isidoro de Sevilla y Beda entre otros–, distingue entre los manuscritos iluminados y no iluminados, propone proveniencias y contextualizaciones y analiza el contenido de los capítulos del manuscrito. Ver: Draelants, 2018.

²⁴⁹ El texto inicial del fol. 1r es una cita de Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*, XVIII, 39: «Longe quidem ante sapientes vei philosophos grece...». Transcribimos el fragmento en castellano: «Cierto, mucho tiempo antes que los sabios o filósofos de Grecia, pero también después de Abrahán, de Isaac, de Jacob y de José; y también después de Moisés. En efecto, cuando nació Moisés se dice que vivía el gran astrólogo Atlas, hermano de Prometeo, abuelo materno de Mercurio el mayor, cuyo nieto fue Mercurio Trismegisto.» (Obras de San Agustín, 1978: 496).

²⁵⁰ Por posteriores comentarios al *Liber Nemroth*, sabemos que éste proponía una peculiar genealogía de astrónomos en la que Nemrod, descendiente de Cam, habría recibido enseñanzas en astronomía. Lo anterior se corresponde con las inscripciones que acompañan a los personajes Atlas y Nemrod en el códice vaticano.

²⁵¹ Draelants, 2018: 297.

a Dante Alighieri para su *Divina Comedia*.²⁵² Esta hipotética relación entre el *Liber Nemroth* y Dante vía Miguel Escoto se apoya en diversas cuestiones, críticas a nuestro parecer, que corren el peligro de fundarse en una metodología inversa, es decir, un método en el que se acomodan ciertos indicios con el objetivo de encontrar una explicación a un tema no resuelto. En otras palabras, partiendo del conocimiento de la existencia del *Liber Nemroth* en el que se presenta al personaje como un maestro en astronomía de origen oriental, sumado a la evidencia de su presencia en Dante junto a otros gigantes paganos, y teniendo como hipótesis que el verso ininteligible que el gigante profesa desde el pozo infernal, *Raphel may amech zabi almi*,²⁵³ emplee la lengua árabe,²⁵⁴ se ha presentado la posibilidad de que Dante se refiriera a Nemrod como astrónomo en el Canto XXXI del Infierno. Por otro lado, está el conocimiento que Dante tiene de Escoto. En efecto, en el Infierno, Canto XX, 115-117, el mismo Escoto es objeto de la reprobación del poeta por ser considerado un falso adivinador: *Aquél que con poca carne en los ijares / Miguel escoto se llamó, y fue experto / en los engaños de las artes mágicas*.²⁵⁵ Sin embargo, la escasa probabilidad de que Dante conociera el *Liber Nemroth* en favor de la más alta probabilidad de que conociera la *Historia Scholastica* apunta a que, quizás, no deba buscarse una relación directa con el tratado astronómico. En cualquier caso, esta discusión deja entrever la multiplicidad de fuentes disponibles y la capacidad metarreferencial de las mismas, un hecho que es espejo de la rica y multicultural tradición literaria religiosa, exegética y científica de época medieval.

Dejamos de lado la cuestión de Dante, que será analizada en el capítulo último de esta parte, para concluir lo siguiente. A pesar de que el *Liber Nemroth* no contiene una representación de Nemrod que podamos relacionar con su identidad en el relato del Génesis -como gigante o cazador- ni una alusión al episodio de la Torre de Babel, es esencial para intentar cerrar un pequeño episodio más sobre la circulación de conceptos entre oriente y occidente relacionados, no sólo con las creencias religioso-míticas sino también la ciencia, así como

²⁵² La recepción del *Liber Nemroth* por Escoto se encuentra en el *Liber quattuor distinctionum*, primer libro de su *Liber introductorius*; ver: Draelants, 2018: 308. El estudioso que apunta a la influencia de Escoto en Dante y, en consecuencia, a que Dante se pudiera referir a Nemrod como astrónomo en el Canto XXXI del Infierno, es Richard Lemay. Ver: Lemay, 1963; Lemay, 1965. Sin embargo, dado que otros pasajes de la *Divina Comedia* no contienen alusiones a su conocimiento de la magia o astronomía, no parece una línea de conocimiento sólida o no existen, de momento, pruebas sólidas para demostrarlo. Esta línea es defendida por Peter Dronke en: Dronke, 1986; también Dronke, 1988. A pesar de que la línea que relaciona a Dante y Escoto no es nuestro cometido, remitimos a diversos estudios más. Un artículo que explora el porqué y el cómo de la alusión a Escoto en el Infierno de la *Divina Comedia* es: Kay, 1985. Un estudio más reciente es: Ciccuto, 2003. Finalmente, Isabelle Draelants apunta a una influencia de Escoto sobre Dante para el tema de Nemrod sin entrar en detalles en: Draelants, 2019: 62.

²⁵³ Hemos empleado la siguiente edición bilingüe: Dante Alighieri, 2018: 271.

²⁵⁴ En: Lemay, 1963.

²⁵⁵ Dante Alighieri, 2018: 189.

para comprender y justificar la aparición de nuevas iconografías en la torre, como acto seguido veremos.

Parte 3

Proceso de representación de la Torre de Babel de la Edad Media al siglo XV

En el presente apartado proponemos la historia visual de la Torre de Babel desde sus primeras formulaciones hasta la finalización del período medieval excluyendo la figura de Dante Alighieri. Éste será considerado como punto de inflexión entre la Edad Media y la Edad Moderna en tanto que figura clave en la formación de un humanismo que provocará un giro interpretativo en la historia del relato.

Una de las razones para realizar un bloque que finaliza en la Edad Media es que este período resulta un marco inmensamente rico y fructífero para la eclosión de Babel y se considera como su primera edad de oro. La imagen aparecerá, por fin, como ilustración del episodio bíblico no sólo en el medio manuscrito sino también en decoraciones parietales –musivas o pictóricas-, en las artes aplicadas –esencialmente marfiles-, así como en la escultura arquitectónica –frisos y capiteles-. Por lo tanto, sea por singularidad, cantidad, como por ser reflejo de una arquitectura literaria y especulativa de gran difusión, merecen una consideración propia.

A lo largo de este recorrido no nos detendremos únicamente en la imagen de la torre sino también en ilustraciones que aludan a Babilonia a través de textos y programas decorativos de carácter apocalíptico. La Ramera de Babilonia, la Bestia de las siete cabezas y la ciudad en destrucción son imágenes características de la tipología literaria conocida como Beato, pero también aparecen en ciclos pictóricos. Veremos, también, la formulación visual del sincretismo Babel-Gigantomaquia que acabamos de situar conceptual y literariamente en la sección anterior. Esta presencia se plasmará, esencialmente, en las ediciones manuscritas del *Ovide moralisé*. Asimismo, seremos testimonio de algunas relaciones de antagonismo que multiplican la presencia de Babel en el mundo medieval. Por ejemplo, la escalera como metáfora de ascensión espiritual y salvación tuvo una especial vigencia en la retórica del

momento y el *Speculum humanae salvationis*, otra tipología de manuscrito religioso, relacionará el episodio de Babel con su antagonista novotestamentario, el episodio de Pentecostés.

Después de constatar la presencia de Babel a través de las diferentes ediciones manuscritas de ámbito religioso, pasaremos a otro fenómeno que tendrá una gran cantidad de repercusiones a nivel fenomenológico y que incidirá en el proceso de mitificación. Este fenómeno no es otro que el viaje medieval. Un viaje que será contemplado desde tres puntos de vista diferentes: el viaje de peregrinación, el viaje de cruzadas y el viaje de exploración. De este fenómeno surgirá, por un lado, la aparición de cartografías visuales que incluyan representaciones de la ciudad de Babilonia y la Torre de Babel. Por otro, destacaremos la posible influencia que el conocimiento de cierta arquitectura oriental –minaretas- pudiera ejercer sobre la representación de torres de Babel espiraloformes. Finalmente, asistiremos a la reaparición de la literatura de viajes y la consiguiente descripción de Babilonia.

1. Proceso de representación de Torre de Babel en la Edad Media y primera Edad Moderna.

1.1. Las primeras imágenes

De los primeros siglos de la era cristiana no sobreviven imágenes de la Torre de Babel. Por bien que fuese un momento climático para su exégesis, no será hasta la producción masiva de manuscritos iluminados cuando encontremos un verdadero catálogo de imágenes de la torre, especialmente a partir del siglo XIII.

Son dos, pues, las imágenes que hasta la fecha podemos vincular, no sin dificultades, al acompañamiento visual del texto. La primera de ellas se encontraría en el *Cotton Genesis*, un manuscrito fechado entre los siglos V y VI, cuyo estado de conservación no nos permite, desafortunadamente, percibir la representación de la torre.²⁵⁶ El *Cotton Genesis* -Cotton MS Otho B VI, British Library- es una edición de la LXX que contaba, originalmente, con trescientas sesenta ilustraciones. A pesar de su estado, muchos estudios han presentado su programa iconográfico como fuente de inspiración de la decoración musical del ciclo del

²⁵⁶ No se puede valorar la importancia del ciclo de imágenes y su texto puesto que la biblioteca que lo custodiaba sufrió un incendio en 1731. Dicha biblioteca, Cotton Library –que da nombre al manuscrito-, surgió como un intento de revertir el proceso administrativo conocido como Dissolution of Monasteries mediante el cual Enrique VIII pretendía dismantlar el sistema de supervivencia de los centros católicos de Inglaterra, Gales e Irlanda haciendo que sus pertenencias se dispersaran. Posteriormente entró a formar parte de la British Library. Ver: Weitzmann, Kessler, 1986.

Génesis en el nártex de la basílica de San Marco en Venecia.²⁵⁷ Pero el abismo entre las técnicas, las dimensiones y la distancia cronológica –la decoración de San Marco se estima hacia el siglo XIII- nos llevan a presentarlas de forma separada para no construir una relación débil entre ambas. Según George Henderson, el fol. 14 contendría la imagen de la Torre de Babel dado que en él se hayan los versículos 4 y 5 del capítulo 11 del Génesis.²⁵⁸ Considerando este fragmento,

y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra». Bajó Yavé a ver la ciudad y la torre que estaban haciendo los hijos de los hombres²⁵⁹

la imagen representaría dos conceptos en una sola imagen sintética, a saber, la construcción y el descenso de Dios, tal y como ocurre en las primeras visualizaciones de Babel. Atendiendo a las ilustraciones de la *Biblia Cotton* que sí han sobrevivido (fig. 25) y sumadas éstas a la imagen de San Marcos, podemos proponer una imagen de la torre de forma cuadrangular, una estilización e indumentaria de las figuras con fórmulas helenísticas y la presencia de la divinidad.

El siguiente manuscrito es igualmente sensible a la hora de contabilizar su imagen en el corpus de Babel. Se trata del *Pentateuco de Ashburnham*, también llamado *Pentateuco de Tours* - NAL 2334, Bibliothèque nationale de France-. Compuesto a partir del siglo VI y con algunos añadidos de la mitad del siglo VIII –realizados previsiblemente en Tours-, su factura se sitúa en el perímetro geográfico del mediterráneo –norte de África, España, Italia, o sur de Francia-. El texto en latín sigue una edición de la Vulgata y la *Vetus latina* para algunos comentarios.²⁶⁰ Nuevamente, se trata de un manuscrito que tiene importantes lagunas textuales y visuales. De las sesenta y nueve ilustraciones originales solamente se conservan dieciocho más el frontispicio. En cuanto al Libro del Génesis, éste tiene importantes faltas, entre ellas el capítulo de la Torre de Babel y el folio en el que, presumiblemente, se desarrollaría su ilustración. Para considerar esta posibilidad nos basamos en el hecho de que las últimas líneas del fol. 12v son el inicio del capítulo Génesis, 11. Desafortunadamente, el que sería el folio siguiente está visiblemente cercenado tal y como se aprecia en la junta interior, y el siguiente

²⁵⁷ Ver: Tikkanen, 1888.

²⁵⁸ Henderson, 1962.

²⁵⁹ Génesis, 11: 4-5; en: BAC, 2020: 13.

²⁶⁰ Sed-Rajna, 1996: 87. La cuestión de su procedencia y la posible influencia de la literatura judía en base a sus modelos iconográficos son dos de las cuestiones más problemáticas del manuscrito y que aún generan un amplio debate. Una obra de referencia sobre el mismo es: Verkerk, 2004.

fragmento textual ya se refiere al Génesis, 12. Siendo conscientes de que falta un fragmento relativamente corto de texto, y que las ilustraciones aparecen indistintamente en el recto o verso, pensamos que el comentario debía ocupar una de las caras del folio ausente mientras que la otra podría contener la representación de la construcción de la torre. A esta propuesta sumamos el hecho de que las ilustraciones del *Pentateuco de Tours* son de una rica y compleja iconografía. Muchas de ellas aluden a episodios de construcción o destrucción de arquitecturas, con detalles como trabajos de obra, constructores desplazando materiales, otros preparándolos, es decir, fórmulas comunes al episodio de la torre –véanse las que se refieren a los trabajos de los judíos en Egipto en los fol. 56r y 58r (figs. 26, 27)-. Por otro lado, las ilustraciones abarcan más de un pasaje. Por ejemplo, el fol. 10v narra los hechos ocurridos en el Arca tras el Diluvio: Noé abriendo la ventana del Arca, la paloma anunciando la llegada a tierra, Noé abriendo y saliendo del Arca, el sacrificio de Noé y la Alianza (fig. 28). Siendo así, cabría suponer que el folio destinado a Babel contendría diversas representaciones de la torre y sus constructores: el inicio de las obras, el descenso de Dios, el castigo de la confusión y la dispersión, por ejemplo. La fragmentación visual y la repetición de los motivos no es una metodología ajena al mundo iluminado y, de hecho, encontraremos imágenes posteriores que den muestra de ello.

1.2. Un vacío iconográfico relevado por la Babilonia del Apocalipsis.

Tras la presentación de las que podrían haber sido las primeras imágenes de la Torre de Babel nos encontramos ante un vacío figurativo que abarca los siglos comprendidos entre el VI y el XI, cuando sí aparecen las primeras imágenes. Esta ausencia es una cuestión que convendría explorar en ulteriores investigaciones puesto que, hay que considerar que, por bien que no conserve ninguna, no se puede afirmar con total seguridad que no existieran; menos aun teniendo en cuenta la complejidad iconográfica del *Pentateuco de Tours* o el rastro de influencia del *Cotton Genesis*.

Éste es un período clave para la consolidación ideológica y literaria del cristianismo, lo que no quiere decir que los discursos visuales fueran sólidos, más bien al contrario, se trata de un contexto de consolidación y difusión de unas bases ideológicas que primero han de contar con un lenguaje visual sintético y simbólico que, una vez asimilado, pueda convertirse en un

lenguaje visual narrativo de comprensión más democrática.²⁶¹ Además, el contexto político-geográfico es complejo, y sus fuertes tensiones pudieron favorecer la no fabricación de testimonios o la pérdida de los mismos.²⁶² Dicho esto, no podemos certificar que el fenómeno visual que a continuación se presenta fuese en paralelo al desarrollo visual de la torre. La falta de evidencias y la fuerza de este fenómeno por sí solo nos llevan a presentarlo de forma aislada. Una vez completada, volveremos a las imágenes de la Torre de Babel.

Aunque analizar una imagen alegórica de la ciudad de Babilonia pueda parecer una digresión en el desarrollo semántico e iconográfico del mito de la torre, hemos visto que el trato que le dan las fuentes es el de un papel primordial en esta gran conversación sobre Babel y, en base a los testimonios de los que disponemos, podemos concluir que la representación de Babilonia surge con anterioridad a la de su torre.

Existe un importante desfase cronológico entre la redacción original del Apocalipsis y la aparición de las ilustraciones inaugurales. Entre los testimonios más antiguos aún conservados se encuentran la *Biblia de Grandval*, c. 840, la *Biblia de Vivien*, c. 845-846 o la *Bibbia di San Paolo fuori le mura*, c. 870. En los tres casos, el aparato iconográfico se resume en unas pocas ilustraciones que ocupan un folio completo y se encuentran al final del texto o capítulos. Simultáneamente, aparecen las primeras ediciones monográficas de Apocalipsis ilustrados; por ejemplo, el *Apocalipsis de Tréveris*, primer cuarto del siglo IX. Desde este mismo momento y hasta la primera mitad del siglo XIII, se produce el fenómeno de copia y difusión del *Commentarium in Apocalypsin* del Beato de Liébana -más conocido como Beato-, uno de los fenómenos literarios y visuales más importantes del mundo románico. Su autor, el Beato de Liébana, fue un monje que vivió en la zona de la actual Cantabria durante la segunda mitad del siglo VIII y los primeros años del IX. De su comentario se conocen tres tipologías de redacción diferentes. Una primera fechada en el año 776, una segunda hacia 784 y que incorporaría por vez primera un grupo de ilustraciones, y una tercera en el año 786.²⁶³ Su

²⁶¹ La diversa y compleja sociedad de la Alta Edad Media vivió constantes cambios y transformaciones políticas, sociales y culturales, que no permitieron hacer del fenómeno iconográfico algo homogéneo o continuista y, aunque se han podido entender algunos de los procesos de transmisión de motivos artísticos en esta época, los diferentes ritmos de desarrollo - Imperio carolingio, diversos núcleos culturales italianos, la fragmentación de la península ibérica, etc.- contribuyeron a esta especie de pausa o lentitud en la configuración y consolidación artística. Al final de este período, cuando se afiancen las bases ideológicas de lo que posteriormente leemos como lo medieval, románico o gótico, será cuando aparezcan las primeras imágenes que ilustren las ediciones y comentarios sobre el Apocalipsis y de las que nacerán diversas corrientes iconográficas que conduzcan a la representación de Alberto Durero, presente como caso de estudio en el texto dedicado al siglo XVI.

²⁶² Sobre la historia de la densidad iconográfica y su relación con la interiorización del discurso ideológico se puede consultar: Tristan, 1996; así como: Grabar, 1994. Y por lo que respecta a este mismo proceso en relación con la iconografía del Apocalipsis: Perataglio, 1979.

²⁶³ Las diferentes ramas de afiliación de cada copia y sus implicaciones a nivel iconográfico son cuestiones que escapan a la intención de esta tesis, por lo que tomaremos el fenómeno en términos globales centrándonos en lo que significa para

contenido consiste en una serie de extractos de textos anteriores, especialmente de padres y doctores de la iglesia –nuevamente Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla-, así como un comentario al también citado Libro de Daniel según Jerónimo y, finalmente, una traducción latina del Apocalipsis de Juan, cuya notoriedad es responsable de la forma de denominar al manuscrito. El Beato constituye, pues, un tipo de producción que relaciona los primeros escritos cristianos, la dispersión geográfica del cristianismo y la cultura de los *scriptoria*. En cuanto a la formulación de su contenido, el Beato hereda ideas y objetivos de los primeros escritos proféticos y escatológicos que conviene resituar según su contexto histórico. La amenaza del islam, las disonancias internas en el reino astur, la fraseología que proclamaba la guerra contra los infieles –especialmente Carlomagno- o algunos fenómenos meteorológicos incomprensibles para la época, eran vistos como la inminente llegada del Anticristo.²⁶⁴ A todo esto conviene sumar el miedo generalizado ante el cambio de milenio. Todos estos escenarios suponían un cúmulo de situaciones de difícil gestión emocional y fácil instrumentalización social, de ahí que cualquier obra llamada a comprender el momento histórico y calmar las ansiedades tuviera tanto éxito.

Como fenómeno literario contribuyó a la sistematización de un gran programa iconográfico basado en ilustraciones de folio completo que acompañaban, de forma intercalada, ciertos episodios del texto; un tipo de presentación que más tarde repetiría Alberto Durero. Del total de las ilustraciones, eran dos las que normalmente se destinaban a acompañar los pasajes sobre Babilonia: la visión de la Ramera y la destrucción de la ciudad de Babilonia: Apocalipsis, capítulos 17 a 19. Es importante partir del hecho de que, mediante el fenómeno del Beato, se realizan las primeras visualizaciones de Babilonia que posteriormente ensancharán sus límites descriptivos. Por ello, estas primeras imágenes son visualmente sintéticas y condensan el contenido de varios versículos.

Tomando como ejemplo algunos de los Beatos conservados, advertimos que las primeras imágenes reflejan la figura de la Ramera de Babilonia (figs. 29-33) y la destrucción divina sobre Babilonia (figs. 34-37); ambas muestran diversas cosas importantes. En primer lugar, los iluminadores no contaban con descripciones de la ciudad en las que inspirarse, por bien

nosotros: una de las manifestaciones más singulares de la ilustración del Apocalipsis. Ver la obra de referencia: Yarza Luaces, 1998. Para una relación icónico-textual, ver: Ruiz García, 2006.

²⁶⁴ Por ejemplo, en el año 763 debió de producirse una lluvia de estrellas que quedó registrada en el *Chronographia* del monje belga Sigeberto de Gembloux, un texto que relata los acontecimientos más importantes desde el siglo IV y hasta el XII: «se vieron estrellas caer del cielo y todos se asustaron pensando que era inminente el fin del mundo». Igualmente, en los *Annales regni Francorum* -relato sobre la historia de los primeros monarcas carolingios- se hace referencia a un acontecimiento que ocurrió en los años 786 y 787 y que provocó la aparición de una señal en forma de cruz en el cielo, hecho que se interpretó como una evidencia del fin del mundo. Y en la *Crónica de Worveter*, uno de los manuscritos que conforman la *Crónica anglosajona* fechado en el siglo IX, se relata cómo una serie de fenómenos extraños cruzaron el cielo de la ciudad de Northumberland en 793. Ver: Cagigós Soro, 2001: 14.

que existieran diversos testimonios de tradición antigua –Plinio el Viejo o Heródoto, por ejemplo-. En efecto, los libros proféticos no hacen referencia a la ciudad más que, en cualquier caso, para aludir a sus torres o murallas. En segundo lugar, fruto de la pregnancia visual del contexto, la ciudad de Babilonia aparece representada como un castillo de lenguaje mozárabe, probablemente haciendo alusión al miedo y amenaza que producía el mundo islámico. Inspirándose en el texto, la ciudad está representada con todo su esplendor en cuanto a color, grandes portaladas, ventanas, objetos decorativos, torreones, cúpulas y contrafuertes, envuelta en llamas y recibiendo su castigo mediante el ángel anunciador que sobrevuela la ciudad en posición horizontal.

La fuerza semántica y visual del Apocalipsis alcanzó tanta fortuna que se separó del Beato para devenir manuscrito autónomo. Será en esta independencia y el avanzar en la cronología, cuando aparezcan imágenes más complejas y descriptivas de Babilonia. En este sentido, destacamos que en las producciones más tardías se empiezan a encontrar imágenes de la ciudad de Babilonia ya destruida, es decir, como ruina; una imagen relevante para la historia del mito que retrotrae, simbólicamente, el nacimiento de la estética de la ruina al apogeo de la literatura apocalíptica. En el apartado de fuentes vimos la categoría de destrucción como un acontecimiento impetuoso e instantáneo que se refiere a una temporalidad muy precisa sea en Babilonia, Sodoma o Jericó. Pero las imágenes a las que aludimos ahora desarrollan la categoría destrucción de forma diferente pues, en tanto que imágenes, muestran la condensación de dos conceptos en una sola imagen -el anuncio de destrucción y la visualización de la ruina (figs. 38, 39)- y extienden sus efectos en el tiempo: de lo inmediato a lo suspendido en ninguna y todas las temporalidades.²⁶⁵

Al margen del lenguaje del manuscrito, existen otros soportes que también se interesan en desarrollar una iconografía de la Babilonia apocalíptica. En la pintura mural tenemos los ejemplos de Sant Joan de Boí, *c.* 1100, o el fresco de Cimabue en la basílica superior de San Francisco de Asís, *c.* 1277-1283, (figs. 40, 41).²⁶⁶ También en escultura arquitectónica, por

²⁶⁵ El debate sobre las razones de esta visualidad ha apuntado, en bastantes ocasiones, a que su germen se encontraría en los ciclos narrativos de la Natividad y Adoración. La cueva como edificio modesto, pobre y casi ruinoso denotaría la modestia del Salvador. A partir del siglo XIV se presentan los establos como edificios pobres, pero habrá que esperar para ver imágenes que incluyan ruinas en estado fragmentario; ruinas que, a su vez, aludirían al fracaso de la religión pagana y al triunfo del cristianismo. Tras este descubrimiento iconográfico, las ruinas arquitectónicas bíblicas fueron empleadas en pintura como relatos cifrados de la historia sagrada; ésta podía representarse no solo a través de las figuras protagonistas y sus temas sino, también, a través de lenguajes y formas arquitectónicas. Ver: Ramírez, 2006.

²⁶⁶ En el caso de Sant Joan de Boí se trata de la representación de la bestia de las siete cabezas y la ciudad-torre de Babilonia, obra del llamado Maestro de Boí. Los frescos se conservan en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. La escena ocupaba el tercio izquierdo de la pared occidental de la iglesia de Sant Joan de Boí -en la Vall de Boí, Alta Ribagorça-, y forma parte de un conjunto pictórico que también cubría las naves, el intradós de algunos arcos, las columnas y la fachada septentrional exterior. Se puede consultar: Guardia, 200-2001. En cuanto al fresco de Cimabue, éste pertenece al ciclo del Apocalipsis realizado entre los años 1277-1280 en el transepto meridional de la Basílica superior de San Francisco de Asís. En concreto, se trata de la escena que representa la caída de la ciudad de Babilonia y que recoge la iconografía presente en el Beato. El

ejemplo, el capitel de Babilonia de la abadía de Moissac, *c.* 1100 (fig. 42) o, en artes ornamentales, el llamado Tapiz del Apocalipsis de Angers, *c.* 1375 (fig. 43).²⁶⁷

1.3. La Torre de Babel en los libros miniados de los siglos XI- XIV. Ilustraciones del Génesis y otras tipologías literarias religiosas.

El texto primordial y de mayor difusión en la cristiandad occidental medieval fue la Biblia, en sus numerosísimas variantes y ediciones diversas. Este libro nuclear y espina dorsal de la Edad Media empieza a contener imágenes de la Torre de Babel a partir del siglo XI. La fecha marca un momento relativamente temprano y éste está en correspondencia con la dotación de ciclos iconográficos a aquellos manuscritos que se consideraban relevantes. Las primeras imágenes de las que tenemos constancia pertenecen al mundo británico: el *Cadmon manuscript* y el *Old English Hexateuch*. El primero de ellos, *Cadmon manuscript* –también Junius 11-, realizado a finales del siglo X e inicios del XI, es el único de los cuatro grandes manuscritos poéticos realizados en idioma anglosajón que aún se conserva.²⁶⁸ Se divide en cuatro partes: una paráfrasis del Génesis, una versión libre del Éxodo, una nueva paráfrasis del Libro de Daniel y una redacción sobre la caída de Satanás y la tentación de Cristo en el desierto; una composición extraña pero premeditada que se refería a la condena y la redención y que estaba acompañada de alusiones a la vida y cultura anglosajona. El ciclo de imágenes contiene unas a medio folio, otras a folio completo y, en algunos casos, parcialmente coloreadas. La representación de la Torre de Babel tiene lugar en el Libro del Génesis y ocupa la parte inferior del folio dentro de un marco cuadrangular (fig. 44). La morfología de la torre es ciertamente particular. Una sucesión de cuerpos arquitectónicos – algunos de ellos a base de arcuaciones- se levanta sobre el terreno ocupando todo el margen

estado del fresco no permite distinguir debidamente las figuras en primer término, pero se puede intuir la presencia de un ángel con una trompeta en las puertas de la muralla, animales, así como la representación de figuras diabólicas. Un estudio sobre el ciclo y las posibles fuentes iconográfico-documentales –*Collationes in Hexaëmeron* de Buenaventura- se encuentra en: Menna, 2017. Ver también: Christie, 1980.

²⁶⁷ En cuanto a Moissac, se trata del capitel llamado La Gran Babilonia, situado en la galería sur del claustro. La talla reproduce un edificio octogonal de seis puertas flanqueadas por torres cilíndricas, así como seis personajes en su interior. Se puede leer la inscripción *BABILONIA MAGNA*. El capitel hace *pendant* con el que representa la ciudad de Jerusalén, en la misma galería del claustro. Ver: Fraïsse, 2007; *Inventaire général des monuments...*, 1986; Raymond, 1938. Sobre el Tapiz del Apocalipsis de Angers, se trata de un encargo de Luis de Anjou al pintor Jean de Bondol, el cual habría confeccionado los diseños que posteriormente se habrían traspasado al tapiz. En su forma final tendría alrededor de 100m de longitud y 6m de altura y estaría dividido en seis piezas, cada una de ellas compuesta de catorce escenas en dos registros. La alegoría de Babilonia aparece en hasta tres ocasiones. La primera imagen es *La grande prostituée sur les eaux*, la segunda *La prostituée sur la Bête*, y la tercera *La chute de Babylone envahie par les démons*. La bibliografía de consulta es: Auzas, 1985; Cailleteau, Muel, 2015; Giraud-Labalte, 1981.

²⁶⁸ Krapp, 2019.

derecho al punto que el personaje que prosigue con la construcción de la torre sobrepasa los límites ilustrativos. Su lenguaje arquitectónico es de una tendencia hacia lo sintético más que la muestra de un proceso de construcción realista. Entre sus singularidades destacamos que, mientras que la figura de Dios se dirige al grupo de hombres situados en el margen superior, otros dos grupos se disponen en direcciones opuestas, por lo que entendemos que el iluminador se quiso referir al castigo de dispersión; un tercer registro de figuras aparece en la parte inferior en dirección a la torre. En el extremo superior derecho, la representación de un viento parece anunciar la destrucción de la Torre de Babel condensando, así, no solo toda la secuencia del capítulo sino también otras fuentes. La imagen establece el prototipo básico que se irá enriqueciendo a medida que avancemos en la cronología. Sus elementos esenciales son: la torre en proceso de construcción, uno o varios constructores trabajando en el interior de la torre, otro grupo de trabajadores disponiendo materiales a sus pies y la figura de Dios descendiendo para ver la obra.

El segundo de los manuscritos es el *Old English Hexateuch* –o Cotton Claudius B. IV- y se fecha en el segundo cuarto del siglo XI. Como su nombre indica, está compuesto de los seis primeros libros del Antiguo Testamento: Génesis, Éxodo, Levítico, Números, Deuteronomio y el Libro de Josué. Al igual que el anterior, fue escrito en lengua anglosajona y forma parte del corpus de las primeras traducciones vernáculas. En este caso, la traducción corrió a cargo del monje benedictino Ælfric de Eynsham, al que se atribuye el prefacio al texto y la primera parte del Génesis.

Tomando como precedente a Agustín de Hipona, Ælfric de Eynsham extrapola el contenido del episodio a su contexto para referirse a los problemas de traducción y comprensión de los textos canónicos. La postura de Ælfric de Eynsham es dual pero no contradictoria. A pesar del respeto que le suponía traducir el texto del latín al anglosajón y que expresó en el prefacio al Génesis, *Nu þincð me, leof, þat þat weorc is smiðe pleolic me oððe anigum men to underbeginne*,²⁶⁹ *ic ne dearr ne ic nelle nane boc æfter ðisre of Ledene on Englisc awendan*,²⁷⁰ la responsabilidad de hacer comprensibles los textos canónicos a un mayor público revertía la confusión generada por Babel. Así, asumiendo el rol que una vez realizaron los apóstoles, considera legítima su tarea:

Twa 7 hundseofontig boca sind on bibliothecan [...]. 7 swa fela þeoda wurdon todælede æt þære wundorlican byrig, þe þa entas woldon wircean mid gebeote æfter

²⁶⁹ Crawford, 1969: 76. La traducción del anglosajón al inglés moderno está realizada por Tristan Major; en: Major, 2006. En ella nos hemos basado para proponer la versión castellana: «Ahora me resulta a mí, señor, que este trabajo [de traducción] es muy peligroso de llevar a cabo por mí o cualquier otro».

²⁷⁰ Crawford, 1969: 80. Como en el caso anterior, es a través de Major que traducimos al castellano: «No me atrevo ni deseo traducir ningún otro libro del latín al inglés tras este.».

Noes flode, ær þan ðe hi toferdon. And swa fela leorningcnihta asende ure Hælend mancinne to bodienne þæra boca lare mid þam cristendome, þe þa com on þas woruld þurh ðone Hælend sylfne 7 þurh his bydelas.²⁷¹

Esta visión queda legitimada no sólo por el resultado sino, naturalmente, por las mismas escrituras que proponen una solución armónica al conflicto lingüístico gracias al episodio de Pentecostés:

eal middanearde hæfde ane spræce ær ðan þe seo dystignys asprang æfter Noes flode. þæt men woldon him aræran swa heahne stypel þæt his hrof astige to heofenum. ac se ælmihtiga towearp heora anginn. swa þæt hé forgeaf ælcum ðæra wyrhtena synderlic gereord. and heora nán nyste hwæt oðer gecwæð; Eft syððan þæs ælmihtigan godes sunu þa ða hé wolde com to middanearde. and tæhte mid hwilcere getimbrunge we sceolon to heofonum astigan. and asende us his apostolum þone halgan gast of heofenum on fyres hiwe. se ús onælde swa swa fyr deð isen. and us forgeaf ingehyd ealles wisdomes. and ealra gereorda. þyssere worulde; And to swa hwilcere leode swa we cumað we cunnon ðære gereord na medemlice. ac fulfremedlice.²⁷²

Ælfric de Eynsham no solo fue heredero de los escritos patristicos,²⁷³ sino de toda la exégesis que perpetuó el sincretismo entre los constructores de la torre-ciudad y la raza de los gigantes, como puede verse en el primer párrafo citado. En suma, la confusión y dispersión de Babel había sido un hecho real y la diversidad lingüística y cultural creaba barreras para la salvación, pero la traducción al anglosajón podía ayudar a solucionar el problema.

En cuanto al contenido visual del manuscrito, son alrededor de cuatrocientas las ilustraciones que acompañan al texto, ya sean de tipo intertextual o a folio completo. Entre las

²⁷¹ Crawford, 1969: 69-70. En castellano: «Existen 72 libros en la Biblia [...] y en tantas otras fueron divididas las naciones en aquella maravillosa ciudad [Babel] que los gigantes, en su vanidad, quisieron construir tras el Diluvio de Noé antes de que fueran dispersados. Y nuestro Salvador envió el mismo número de discípulos para instruir a la humanidad en las enseñanzas de los libros de la fe cristiana, que llegaron a este mundo a través del propio Salvador y sus discípulos electos».

²⁷² Este fragmento ya no pertenece a Crawford, sino a Godden, 1979: 275. Aparece, también, en Major, 2006, y de ahí traducimos al castellano: «Toda la tierra tenía una sola lengua antes de la arrogancia que surgió tras el Diluvio de Noé, que hizo que la gente deseara levantar una torre tan alta que su techo tocara el cielo, pero el Todopoderoso destruyó su proyecto, dando diferentes lenguas a todos los constructores y ninguno de ellos supo más qué decía el otro. Posteriormente, el hijo del Todopoderoso Dios, quien lo quiso, bajó la tierra y enseñó con qué edificio deberíamos alzarnos al cielo, así nos envió, a nosotros sus apóstoles, al Espíritu Santo desde el cielo bajo la apariencia de una llama de fuego, que nos calentó como el fuego [calienta] al hierro, y así nos dio la comprensión de todos los saberes y lenguas de este mundo. Y así, ante cualquier persona que nos encontremos, sabemos su lengua no de forma moderada sino perfecta».

²⁷³ Especialmente de Isidoro de Sevilla; ver: Major, 2006: 48.

intertextuales es importante destacar que algunas funcionan como una suerte de viñetas dispuestas en posición horizontal y entre párrafos, incluso divididas en dos mitades y con glosas en su interior; un formato que se repetirá en el mundo anglosajón –*Egerton Genesis Picture Book*– y que se convertirá, años más tarde y a través de la figura de Hans Holbein, en un prototipo de Biblia visual donde el protagonismo del mensaje recaiga casi enteramente en la ilustración.

La imagen de la Torre de Babel (fig. 45) ocupa el folio 19r casi al completo. Nuevamente vemos repetirse los elementos esenciales de la iconografía: una construcción entre torre y ciudad que combina el aparato real con una disposición relativamente fantasiosa; una serie de constructores trabajando en el interior y exterior de la torre; instrumentos y utensilios algo más veraces de los que habíamos visto; y la presencia de Dios en descenso. A diferencia del ejemplar anterior, no vemos una alusión iconográfica al desenlace del episodio pero sí una textual. Dentro de la misma imagen, concretamente en la parte superior de la torre, se desarrolla una glosa que alude al gigante Nemrod como constructor de la torre así como a la posterior confusión lingüística. Conviene destacar uno de los recursos conceptuales y visuales que tendrá más éxito en la mentalidad medieval, repleta de metáforas arquitectónicas: la escalera, no sólo como recurso de construcción sino como metáfora de ascenso celestial y, en este caso, descenso divino. Dentro de la iconografía de Babel, la escalera será un elemento recurrente, no ya para servir al descenso de Dios sino como síntoma de conquista de veracidad en la representación.²⁷⁴

En este sentido, podemos afirmar que la historia posterior de la ilustración de la Torre de Babel dentro de las diversas ediciones del Génesis es una historia de enriquecimiento hacia una verosimilitud visual. Una imagen que es reflejo del desarrollo económico, demográfico y comercial de la Edad Media, que va en paralelo al desarrollo y complejidad del medio urbano y que, en términos de visualidad, significa una progresiva conquista del espacio pintado. También es síntoma de una sociedad que se ha lanzado a la aventura de la construcción y que se identifica y reafirma a través de la práctica arquitectónica. Este hecho no sólo permea en la imagen de Babel, sino que se hace visible en multitud de ilustraciones de múltiples lenguajes artísticos en las que los iluminadores, talladores y vidrieros condensaron capturas de técnicas constructivas, oficios y trabajos. La construcción como

²⁷⁴ En relación con Babel, la escalera cobra una significativa importancia en tanto que arquetipo vertical de trascendencia y salvación en el imaginario medieval y está presente, de forma explícita, en las ilustraciones e iconos del divino ascenso. Tanto la torre como la escalera fueron imágenes omnipresentes en la mística y estética medieval. Por ejemplo, Bernardo de Claraval se expresaba en términos de elevación. Hugo de San Víctor asimilaba lo alto a la virtud y lo bajo al vicio. Honorio de Autun relacionaba la elevación del campanario, es decir lo alto, ascendente y erguido al bien, a la invasión de la luz, a la aspiración de superar lo terrestre y como camino de purificación y virtud. Ver: Jacques Pi, 2003.

obsesión medieval hizo tan frecuente su representación que, a través de su vivencia, se generó una metáfora propia: Dios como arquitecto del universo, Cristo como arquitecto de la Iglesia, san Pablo como maestro constructor: *Según la gracia de Dios que me fue dada, yo, como sabio arquitecto, puse los cimientos, otro edifica encima.*²⁷⁵ También aparecieron laicizaciones de la metáfora que provocaron el nacimiento de representaciones de monarcas o abates como promotores, o la grabación epigráfica que conmemoraba el inicio de la construcción.²⁷⁶ Pero fue especialmente en el mundo del manuscrito iluminado donde se empezó a constatar una variación del tema debido, probablemente, a la facilidad de ejecución en comparación con otros formatos. Como hemos visto, las imágenes más antiguas pertenecen al lapso de los siglos X-XI. Sin embargo, la que podríamos llamar edad de oro de los manuscritos, o primera edad de oro de Babel, no llegará hasta el siglo XIII. Ésta contará con espléndidas imágenes que ocupan el folio completo, medios o cuartos folios, así como *marginalia*. La segunda aparecerá a partir del último tercio del siglo XVI y en el siglo consecutivo cuando Pieter Bruegel y las obras que de él deriven²⁷⁷ constituyan un nuevo florecimiento iconográfico.

La evolución formal de la torre estuvo guiada por la verosimilitud de la práctica arquitectónica pero también por la referente a la indumentaria de los personajes, las herramientas de construcción –palas, martillos, tenazas, paletas, niveladores, cubos, poleas-, los procesos –talla de piedra, preparación del mortero- y estructuras –escaleras, andamios-; todos ellos fueron adquiriendo progresivamente un alto grado de realismo. En este sentido, las imágenes se alejaron de los elementos descritos en el relato –ladrillos y betún- para contemporizar la imagen y, en cierta medida, laicizarla, aunque solo fuera superficialmente. Por ello, a medida que la arquitectura medieval estilizó sus formas mediante el lenguaje gótico, la torre integró, también, sus elementos más singulares como los arcos apuntados, grandes ventanales, ménsulas, molduras, pináculos, agujas y gárgolas. Los iluminadores, desprovistos de cualquier intención arqueológica, configuraron una imagen más cercana a la fortificación medieval que a la de una torre de la civilización antigua. Pero la contemporización no hizo que se dejara de lado la posibilidad de fantasía y experimentación que la torre ofrecía teniendo en cuenta que se trata de una arquitectura mítica y literaria y, en

²⁷⁵ Cartas de san Pablo, Epístola I a los Corintios, 3: 10; en: BAC, 2020: 1439.

²⁷⁶ Son numerosísimos los ejemplos que podríamos exponer. De entre ellos podemos destacar la conocida ilustración de Dios arquitecto en el *Codex Vindobonensis* 2554, una Biblia moralizada que se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena; la representación del rey Guglielmo II ofreciendo una maqueta del duomo de Monreale a la Virgen, imagen tallada en uno de los capiteles del claustro de la misma catedral; el atípico retrato e inscripción del escultor Arnau Cadell trabajando en uno de los capiteles del claustro de Sant Cugat; o las numerosísimas conmemoraciones epigráficas presentes en los muros de iglesias, como resulta en el muro norte del presbiterio de Santa María de Lérida. Dejamos de lado cuanto esto significó para la profesionalización de la práctica arquitectónica, que hubiéramos podido vehicular a través del testimonio de Villard de Honnecourt.

²⁷⁷ Nos referimos al caso de estudio que hemos titulado «La escuela de Amberes. Una pinacoteca de Babel». Llegado el momento someteremos a examen qué queremos decir con que estas obras derivan de Pieter Bruegel.

cierta medida, se acabó realizando un ejercicio de manierismo que exaltaba la belleza en sí misma casi como valor fundamental. La representación de una torre cuadrangular fue la fórmula que imperó en primera instancia, pero, poco a poco, se fue alternando con la circular hasta que ésta se impuso casi definitivamente (figs. 46-61).

En cuanto a la suma de nuevos elementos, destaca la contextualización de la torre en el paisaje, un paisaje primeramente forestal, luego urbano y, en algunos casos, incluyendo la alusión portuaria —entiéndase Babilonia bañada por el Éufrates—. También la representación de Nemrod como director de la obra. El mejor ejemplo de esta última iconografía es el manuscrito llamado *Egerton Genesis Picture Book*.

Este ejemplar contiene una serie de peculiaridades que confirman la recepción de fuentes literarias extrabíblicas mencionadas anteriormente. Realizado en Inglaterra durante el tercer cuarto del siglo XIV, el *Egerton Genesis Picture Book*, constituye uno de los más relevantes manuscritos pictóricos de la Edad Media.²⁷⁸ Como su nombre indica, da un absoluto protagonismo a las imágenes en detrimento del texto y la inclusión de fuentes extrabíblicas confirma la riqueza epistemológica y bibliófila del medievo. En primer lugar, encontraremos una serie de ilustraciones destinadas a narrar elementos biográficos de Nemrod contenidos en textos apócrifos. En segundo lugar, la imagen de la destrucción de la torre.

La sucesión empieza en el folio 4v (fig. 62). En su margen inferior derecho, las familias descendientes de Sem y de Cam discuten ante la presencia de Nemrod. Éste no sólo se diferencia del resto por su tamaño gigantesco sino por su indumentaria y atributo: sostiene un bastón y viste una túnica corta, ambos hacen referencia a su habilidad como cazador. En el folio siguiente, 5r, la primera de las viñetas hace referencia a Nemrod en una escena en la que fuerza a su pueblo a adorar el fuego (fig. 63). En el mismo folio, Yōntōn, el hijo extrabíblico de Noé que hemos mencionado anteriormente instruye a Nemrod (fig. 64). En cuanto a las fuentes del *Egerton*, parece que no fue el conocimiento de los apócrifos orientales que presentaban a Nemrod como astrónomo lo que llevó al redactor y/o iluminador a incluir este pasaje. Al contrario, estas fuentes habrían sido asimiladas por la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor, una glosa bíblica no ilustrada y destinada al estudio y comprensión de los textos sagrados que se convirtió en un texto fundamental en época medieval desde su compleción hacia 1170.²⁷⁹

²⁷⁸ Al respecto ver: Coker Joslin, Coker Joslin Watson, 2001.

²⁷⁹ Para realizar una consulta más detallada sobre esta cuestión, consultar: Klijn, 1977: 53-54; ver, también, el aparato de notas a pie de página. De esta cuestión también se hace eco: Coker Joslin, Coker Joslin Watson, 2001: 52-55. Un excelente

Es ampliamente reconocido que la *Historia Scholastica* se basa en múltiples fuentes. A partir de sus citas intertextuales, diversos estudios han señalado hacia una suma de: una lectura personal de la Vulgata, lecturas de autores judíos como Flavio Josefo –*Antigüedades judías* fue traducida al latín c. 578-, otras fuentes judías como los *Oráculos Sibilinos* –quizás por la familiaridad del autor con círculos rabínicos o mediante Flavio Josefo-, lecturas de exégetas alejandrinos –Filón-, patrística –Agustín y Jerónimo esencialmente-, y exégetas cristianos –Isidoro, Orígenes, Rabano Mauro, Hugo y Andrés de San Víctor.²⁸⁰ Naturalmente, el *Apocalipsis* de Pseudo-Methodio y/o la literatura Pseudo-clementina.

En el fragmento que sucede a la dispersión de los hijos de Noé, capítulo XXXVII, *De dispersione filiorum Noe, et Nemrod*, la *Historia Scholastica* expone sobre Nemrod:

Generationi Sem insistemus, alias transeuntes, hoc tamen addentes, quod Chus dicitur filius Cham, et filius Chus Nemrod, qui cepit primus potens esse in terra, et robustus venator hominum coram Domino, id est exstinctor, et oppressor amore dominandi, et cogebat homines iguam adorare; ad hoc exit proverbium, ad dicendum de aliquo, quod fortis ait et malus: *Quasi Nemrod robustus venator coram Domino*. Hoc ideo diximus, quia Methodius dicit hunc fuisse de filiis Hirom filii Sem, Quare vero primus cœperit dominari ostendit, agens de quodam filio Noe, de quo non egit Moyses, sic dicens: Centesimo anno tertiæ chiliadis natus est Noe filius in similitudinem ejus, et dixit Jonithum. Trecentesimo anno dedit Noe donationes filio suo Jonitho, et dimisit eum in terram Ethan, et intravit eam Jonithus usque ad mare orientalis, quod dicitur Elioschora, id est solis regio, hic accepit a Domino donum sapientiæ, et inventit astronomiam. Al quem veniens Nemrod, Gigas decem cubitorum, eruditus est ab eo, et accepit ab eo consilium, in quibus locis regnare cœpisset. Jonithus iste futuros quosdam eventus prævidit, et maxime de orti quatuor regnorum, et occasu eorum per successionem. Quam etiam plane prophetavit Daniel. Et prædixit discipulo suo Nemrod, quod primi regnarent de Cham, de quo Belus descendit, post de Sem Medi, et Persæ, et Græci, post, de Japhet Romani. A quo rediens Nemrod accensus amore domandi, sollicitavit genus suum de Sem, ut imperaret aliis, quasi primogenitus, sed noluerunt; et ideo transivit ad Cham, qui acquievit, et regnavit inter eos in Babylone, et exinde dictus est de filiis Cham. Sed si vere fuit de filiis Cham, tunc nulla est quæstio quare inter eos renaverit; hujus exemplo cœpit regnare Jectam, vel Jetram, vel Uram super filios Sem, Suphene, vel Sustene super filios Japhet. Narrat autem Philo Judæus, vel ut alii volunt Gentilis philosophus, in libro Quæstionum super Genesim.²⁸¹

artículo sobre el contexto, fuentes y fortuna de la *Historia Scholastica* se encuentra en: Morey, 1993. Otros estudios son: Clark, 2015; Daly, 1957; Luscombe, 1985.

²⁸⁰ Ver: Sherwood-Smith, 2000: 3 y ss; Morey, 1993.

²⁸¹ *Eruditissimi viri magistri...*, 1855: 1087. No se ha encontrado edición castellana.

Prosigue con el capítulo XXXVIII titulado *De turre Babylon*, donde se cita a Flavio Josefo y los *Oráculos Sibílicos* y de los cuales se extrae el descenso para ver la torre y el viento como elemento destructor:

Post obitum vero Noe, moventes pedes suos ab Oriente, convenerunt duces in unum, in campum Sennaar, et timentes diluvium, consilio Nemrod volentis regnare, coeperunt aedificare turrim, quae pertingeret usque ad coelos, habentes lateres pro saxis, et bitumen pro caemento. Descendit autem Dominus, ut videret turrim, animadvertit, ut puniret, et ait ad angelos: Venite, et confundamus linguam eorum, ut non intelligat quisque vocem proximi sui. In hac divisione nihil non fecit Deus, quia voces eadem sunt apud omnes gentes, sed dicendi modos, et formas diversis generibus divisit. De hac turri dicit Josephus, quia latitudo erat ita fortissima, ut prope eam aspicientibus longitudo videretur in minus. Dii vero ventos immittentes everterunt turrim, et vocem propriam unicuique partiti sunt. Propterea Babyloniam contigit vocari civitatem. Babel enim Hebraei confusionem appellant. De hac turri meminit sibylla dicens: Cum omnes homines existerent unius vocis, quidam turrim aedificaverunt excelsam, tanquam per eam ascensuri in coelum. De campo vero Sennaar in regione Babylonis meminit Esicius dicens: Qui de sacerdotibus sunt erepti: Jovis sacrasumentes, in Sennaar Babylonis venerunt, divisique sunt post haec, diversitate linguarum migrationes agentes, apprehendentes mediterranea simul, et maritima. Nec praetereundum puto quod Moyses dicit Regma, filium Chus, duos habuisse filios Saba, et Dodam. Josephus dicit Saba, et Judam, quorum Judas Aegyptiacam gentem Hesperiorum inhabitans, Judaeis cognomen suum reliquit. Quod autem dicitur, de terra Sennaar egressus est Assur, intelligendum est, quia Nemrod expulit eum vi a terra illa, et turre, quae ejus erat jure haereditario. Vel intelligendum non est Assur filius Sem, qui invenit purpuram, et unguenta crinium, vel corporum a quo Chaldaea, et Assyria dicta est, sed Assur, id est regnum Assyriorum, inde egressum est, quod tempore Sarug, proavi Abrahae, factum est. Regnum quidem Babylonii habuerunt, qui de semine Nemrod fuerunt, usque ad quartam chiliadem, et ultimum cusmidem.²⁸²

El siguiente folio, 5v, está destinado a narrar la construcción de la torre (fig. 65), una arquitectura cilíndrica de tres pisos con contrafuertes y unas ventanas y acceso todas ellas protegidas por una reja arquitectónica. A través del acceso se ve una escalera interior que asimila la torre a tipologías medievales como el torreón de muralla, por ejemplo, pero que también nos permite especular sobre el interior de la Torre de Babel, un tema sugerente sobre el que poco o nada se ha reflexionado o ilustrado. La iluminación del *Egerton* reproduce

²⁸² Eruditissimi viri magistri..., 1855: 1089.

elementos iconográficos habituales como los trabajos de cantera, los constructores y la escalera que sirve para trasladar los materiales. En el margen derecho de la ilustración, la figura de Nemrod aparece rodeada por un grupo de sabios que le advierten de lo fatídico de su proyecto, un añadido al relato cuya fuente se encontraría en *Histoire ancienne*.²⁸³ El folio 6r (fig. 66) está compuesto por tres ilustraciones relevantes. En la mitad izquierda y ocupando todo el folio, la destrucción de la torre, un *unicum* en la iconografía de este período. A la derecha y divididos en dos registros, los descendientes de Sem, tal y como prosigue la narración de la *Historia Scholastica*. El *Egerton* contiene una iconografía peculiar puesto que pierde algunos elementos ya adquiridos como la confusión y dispersión de las gentes –no obstante, implícitos en texto que los acompaña– pero incorpora la imagen de Dios encomiando a los ángeles-vientos a destruir la torre.

Una de las variantes manuscritas basadas en la *Historia Scholastica* fue la *Bible historiale*. Esta producción era, en esencia, una redacción libre que combinaba secciones de Comestor y la Vulgata y que fue realizada por el Canónigo Guiard des Moulins entre 1291 y 1295, convirtiéndose en la Biblia de uso predominante en lengua francesa.²⁸⁴ No todas sus ediciones incorporan novedades iconográficas, a veces ni si quiera una ilustración de Babel, pero sí son partícipes de la laicización superficial de la torre. En este sentido, algunas ilustraciones se desprenden de los elementos nucleares de la narración para convertirse en imágenes cuya protagonista es la arquitectura. Sus ediciones nos dejan advertir la ya referida concomitancia de torres cuadrangulares y circulares así como la representación de Nemrod, coronado y con indumentaria al estilo de las cortes francesas (figs. 67-75).

Dentro de esta sección destacamos una producción literaria más, no tanto por tener novedades iconográficas sino de concepto. Se trata del *Speculum humanae salvationis*, texto anónimo nacido en el seno de las comunidades dominicas de la Italia del siglo XIV. La gran cantidad de manuscritos que nos han llegado demuestra que fue una de las tipologías que gozó de mayor éxito en la Edad Media y que tuvo una especial difusión en la zona septentrional del continente –en su versión francesa es conocido como *Miroir historial*– (figs. 76-83). El *Speculum humanae salvationis* es una de las ediciones más relevantes para el estudio de visualidad medieval puesto que en su versión íntegra contaba con unas ciento noventa y

²⁸³ Coker Joslin, Coker Joslin Watson, 2001: 27, 55-58.

²⁸⁴ Como la *Historia Scholastica*, la *Bible Historiale* se basa en fuentes exógenas: Flavio Josefo, la *Leyenda dorada*, Agustín de Hipona y otras glosas religiosas y textos apócrifos. La gran cantidad de ilustraciones hace de sus ediciones unos valiosos documentos iconográficos. Se pueden consultar las direcciones web de dos proyectos académicos sobre la *Bible Historiale* sostenidos por la Andrew W. Mellon Foundation: *Bible historiale manuscript portal* y *Bible Historiale.fr*, *Histoire de la Bible Historiale dans l'Europe Médiévale*. Disponibles en: <https://biblehistoriale.library.jhu.edu/>, <http://www.biblehistoriale.fr/> [Fecha de consulta: 03/04/2021].

dos imágenes.²⁸⁵ En él se deconstruye el relato bíblico para exponer, de forma episódica, el Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo; un manual tipológico que jugaba a establecer relaciones de contraposición y causa-consecuencia tal como había ejecutado Agustín de Hipona enfrentando la Ciudad terrenal a la Celestial. A lo que el *Speculum humanae salvationis* se refería, pues, era a la solución del episodio de la *divisio linguarum* mediante el milagro de Pentecostés, que en el Nuevo Testamento aparece así:

Al cumplirse el día de Pentecostés, estando todos juntos en un lugar, se produjo de repente un ruido proveniente del cielo como el de un viento que sopla impetuosamente, que invadió toda la casa en que residían. Aparecieron, como divididas, lenguas de fuego, que se posaron sobre cada uno de ellos, quedando todos llenos del Espíritu Santo; y comenzaron a hablar lenguas extrañas, según que el Espíritu les otorgaba expresarse. Residían en Jerusalén judíos varones piadosos, de cuantas naciones hay bajo el cielo, y habiéndose corrido la voz, se juntó una muchedumbre, que se quedó confusa al oírles hablar cada uno en su propia lengua. Estupefactos de admiración, decían: Todos estos que hablan, ¿no son galileos? Pues ¿cómo nosotros los oímos cada uno en nuestra propia lengua, en la que hemos nacido? Partos, medos, elamitas, los que habitan Mesopotamia, Judea, Capadocia, el Ponto y Asia, Frigia y Panfilia, Egipto y las partes de Libia que están contra Cirene, y os forasteros romanos, judíos y prosélitos, cretenses y árabes, los oímos hablar en nuestras lenguas las grandezas de Dios.²⁸⁶

Aunar ambos episodios suponía subrayar lo trágico de la condición humana aun contando con la promesa de salvación y, por otro lado, no ya restaurar la unidad del lenguaje sino trabajar en y para la multiplicidad de la comprensión. Por ello, aunque de una forma embrionaria, insertar el relato de Babel en el tiempo y la historia significaba plantear el problema de la traducción, una cuestión providencial en el momento en el que se impongan definitivamente las lenguas vernáculas.

²⁸⁵ El estudio que la Historia del arte, medievalistas en particular, ha dedicado al *Speculum* es muy extenso. No obstante, destacamos la tesis doctoral llevada a cabo por Edgar Breitenbach, dirigida por Erwin Panofsky y documentada en la biblioteca Warburg de Hamburgo, *Speculum humanae salvationis: eine typengeschichtliche Untersuchungen*, 1929. Desde entonces y gracias al desarrollo de nuevas tesis y estudios, el centro de investigación The Warburg Institute ofrece un portal ampliamente documentado sobre la naturaleza y contexto del texto, el contenido literario y un catálogo de ilustraciones. Ver: *The Speculum Humanae Salvationis*. Disponible en: https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/Speculum_intro.html [Fecha de consulta: 09/04/2021].

²⁸⁶ Hechos de los Apóstoles, 2: 1-11; en: BAC, 2020: 1377-1378.

1.4. La Torre de Babel en los libros miniados de los siglos XI-XIV. Historias y crónicas mundiales, romances y manuales mitográficos.

Uno de los proyectos nucleares de la Edad Media fue buscar una imagen definitiva del mundo. Para ello aparecieron grandes proyectos en primer lugar literarios, posteriormente de aprehensión intelectual y conquista física del espacio con el desplazamiento a lugares lejanos. Los proyectos literarios, de los que nos ocupamos a continuación, trataban de recopilar, enumerar y recoger todo el saber conocido pasado y presente. Aparecieron obras al estilo de enciclopedias que enumeraban y recogían el conocimiento tomando como modelo la *Historia natural* de Plinio el Viejo y como precedente más cercano las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla.²⁸⁷ Pero más allá de estas nuevas enciclopedias taxonómicas, cuya estructura de cúmulo enumeraba animales, plantas o países sin voluntad de distinguir entre lo verificable y lo legendario –véase el prototipo de Bestiario-, surgió una preocupación mayor relacionada con la identidad del sujeto medieval. Los compendios y colectáneas del saber viraron hacia la cuestión de la historia y, desde esta base enciclopédica y totalizadora, surgieron toda una serie de producciones manuscritas cuyo contenido pretendía compilar la historia humana desde la creación del mundo hasta su día presente.

Esta reconstrucción de la historia tomó como uno de sus métodos fundamentales el alegorismo y así estableció correspondencias entre el mudo bíblico y las civilizaciones paganas a medida que la mitología de éstas fue releándose y copiándose. Este fenómeno representa la base fundamental del movimiento intelectual humanista, al que daremos su propio espacio a través de la figura de Dante Alighieri. En suma, estamos ante un momento en el que el relato de Babel ha condensado tal simbolismo que sobrepasa los límites semánticos del Génesis para adentrarse en otras corrientes de pensamiento y multiplicar sus referencias en el occidente cristiano, asegurando así su supervivencia y potenciando su capacidad de transformación; cualidad esencial del mito. Esta cuestión es más compleja de argumentar de lo que proponemos ahora y, a su vez, muy notable pues justifica en parte la presente investigación pero podemos sintetizarla mediante lo siguiente. Una de las claves del proceso de mitificación consiste en que una multiplicidad de fuentes de orden diverso citen

²⁸⁷ Umberto Eco sitúa el origen del impulso enciclopédico medieval en el período helenístico. La crisis del paganismo, la aparición de nuevos cultos y los primeros intentos de organización teológica del cristianismo dieron origen a la necesidad de contar con colectáneas del saber, gracias a las cuales conocemos a día de hoy las tradiciones antiguas. De Plinio y otras fuentes como, por ejemplo, el *Physiologus* -compuesto en tierra siria o egipcia entre los siglos II y IV n.e.- derivaron los bestiarios medievales y durante toda la Edad Media las enciclopedias se inspiraron en este tipo de fuentes. Ver: Eco, 1999: 84. Al margen de Umberto Eco, destacamos a Arnaud Zucker, uno de los referentes de la actual conversación académica sobre el enciclopedismo medieval. Ver, por ejemplo: Zucker, 2013.

el mito y que, a partir de ese lugar, permeen en él múltiples problemas, conceptos y discusiones nuevos. Es decir, los nuevos usos y apariciones de Babel la convertirán en un objeto de estudio del que obtener respuestas sobre el origen de lo social, las lenguas y las identidades, pero también los orígenes imperiales y la imagen que se tenía de oriente. Podríamos decir que el relato de Babel inicia ya un giro que paulatinamente lo distanciará de pensamientos teológicos para ofrecer una invitación a considerar las identidades globales – culturales, lingüísticas, políticas- humanas.

La escritura de las historias y crónicas universales fue un fenómeno que se popularizó entre finales del siglo XII y principios del XIII. Dentro de éste podríamos incluir la *Historia Scholastica* anteriormente citada en tanto sirve como precedente estructural por su combinación de hipertextos y digresiones con cierto tono secular. Sin embargo, los ejemplares que mostramos a continuación, especialmente la *Histoire ancienne jusqu'à César*, se diferencian de la anterior por decantarse por un decrecimiento en el uso de las fuentes antiguas en favor de una reflexión secular sobre la contemporaneidad y es que, en el fondo, eran obras de mediación para la comprensión y estaban destinadas, cada vez más, a un público más amplio.

Histoire ancienne jusqu'à César es una historia universal atribuida a Wauchier de Denain de principios del siglo XIII y supone uno de los grandes éxitos de la literatura francesa, cuya difusión abarca todo el medievo y Renacimiento.²⁸⁸ El programa completo se conserva en el prólogo de dos ejemplares según los cuales se pretendía desplegar una narración desde la Creación y los tiempos bíblicos, pasando por Babilonia, Nínive, Tebas, Troya, la historia de Roma, la llegada de Cristo, los apóstoles y santos, los emperadores cristianos, los primeros reyes de Francia, las invasiones bárbaras y la historia de Flandes. Sin embargo, como su título indica, la obra sólo se completó hasta la entrada de Julio César en Galia en el año 57 a.n.e. En cuanto al espacio dedicado al Génesis, esta crónica llena de digresiones estuvo fuertemente influenciada por Flavio Josefo y la lectura contemporánea de la Vulgata. Tomando la *Historia Scholastica* de Comestor, se describe a Yōntōn como inventor de la astronomía y enriquece la leyenda con otros logros:

Ancois que noes trespasast de cest siecle ne de ceste uie fu auques sa lignee acriute [et] moutepliee· [et] ore[n]t si fill enfans· [et] li enfant de ces fiz enfa[n]s [et] maisnees· [et] si ot done a son mainsne fil ionitum quil ot puis le doloie· la terre deuconie qui est en oriant

²⁸⁸ Como en el caso de la *Historia Scholastica*, no existen ediciones completas del manuscrito, menos aún ediciones castellanas. Sí algunos estudios, monográficos o específicos, sobre alguno de sus aspectos. Remitimos al estudio monográfico más reciente: Gaullier-Bougassas, 2012.

ioste le flum deufrates assise· Cis ionitus fu de merueilleuse grandece [et] si fu mout sages [et] bien sachez q[ui] troua premiers lart dastronomie [et] rendi raison primes dou cors des estoiles [et] deuisa premiers astrelabe· [et] espere a faire por sauoir la maniere dou zodiaque par quoi les ·vii· planetes corrent· [et] si dist [et] deuisa dou soleil [et] de la lune lor grandece [et] des ·xiii· signes par quoi li soleaus trespasse [et] fait son cors totes les manieres As autres ne deuisa mie noes lor terres ne lor regnes· mes puis quil fu mors il les partirent· [et] deuiserent a lor uolentes sans discordance· [et] bien sachez quetant com li peres uesqui furent il auques auec lui· [et] a sa uolente faire· mes puis quil fu trespasse deceste uie se departirent il^s [et] desseurere[n]t lor lignees· Or uos dirai hui mes daus [et] de lor genealogie· dont les terres [b] furent puplees· [et] li regne gouerne en diuerses parties dou monde.²⁸⁹

Por lo que respecta a la imagen, nos encontramos con la misma intención medieval: la contemporización de la obra arquitectónica, el enriquecimiento compositivo generalizado y, en paralelo al incremento de detalles del texto, una deriva en la representación de Nemrod hacia una tipología cada vez más oriental y, en cierta medida, vinculada a su condición de mago y astrólogo, como parece aludir su sombrero (fig. 84).

La Bouquechardière es otra producción manuscrita que pertenece a esta tipología. Realizada por el caballero normando Jean de Courcy en las primeras décadas del siglo XV, es un nuevo ejemplo de compilación de historia antigua en formato de poema alegórico.²⁹⁰ El contenido de sus libros presenta una historia de Grecia, Troya y su destrucción, el pueblo asirio –con mención a Babilonia, Nabucodonosor y Semíramis entre otros-, el pueblo macedonio –con mención a la conquista de Babilonia por Alejandro Magno- y el pueblo macabeo. El ciclo de ilustraciones es diferente a otras producciones en tanto prioriza escenas de fundación, construcción, batallas y destrucción de ciudades míticas de la antigüedad –Atenas, Troya, Cartago, Roma, Jerusalén, *et al.*. En este sentido, las imágenes que representan la construcción de la torre ante la presencia de Nemrod están fuertemente influenciadas por una necesidad de ampliar la escenografía, por lo que no sólo reproducirán las obras de cantera sino que inserirán la torre en la ciudad de Babilonia (figs. 85-91). La figura de Nemrod también aparecerá contaminada, en ocasiones como astrónomo, otras como caballero medieval con armadura.

²⁸⁹ El texto se puede encontrar en el portal online *The Values of French*, un proyecto de investigación del departamento de francés del King's College de Londres. El texto digital se ha construido teniendo en cuenta dos manuscritos. El primero es la versión más completa de la primera redacción de *Histoire ancienne*, así como una de las copias más antiguas. El segundo es la copia más antigua de la segunda redacción. Ver: *Histoire ancienne, The Values of French*. Disponible en: <https://tvof.ac.uk/histoire-ancienne/introduction> [Fecha de consulta: 21/02/2022].

²⁹⁰ Ver: Chancel, 1989.

La fortuna histórica de Ovidio en la Edad Media se asienta sobre una tradición de recuperación de los textos de la antigüedad que empieza a estar presente cuando el sujeto premoderno se interesa por su pasado. En esta coyuntura característica del medievo occidental, Ovidio era el autor de referencia en materia de mitología grecolatina y, a partir del siglo XII, se observan traducciones interpretativas del poeta, parciales al principio e integrales en adelante.²⁹¹ Es decir, proyectos literarios que moralizaban el texto original mediante traslaciones, contemporizaciones, alegorías y paragones cristianos para instruir a los contemporáneos en las fábulas paganas siempre conforme a la cultura cristiana. Este fenómeno coincidió con el desarrollo de las lenguas vernáculas y es por ello que, además de conocerlas como versiones moralizadas, también nos referimos a ellas como vulgarizaciones. En otras palabras, la traducción de Ovidio conllevaba, además de una adaptación a la cosmovisión medieval, un ejercicio lingüístico creativo y de estilo en el que el distanciamiento del texto original se producía de forma natural. La recepción medieval de Ovidio reposaba sobre un principio metodológico de compilación, interpretación, comentario y reapropiación aplicable, también, a otras producciones contemporáneas. En este sentido, las *Metamorfosis*, en tanto relatos de transformación, eran especialmente ventajosas para el ejercicio de asimilación y conversión de las tradiciones paganas en cristianas para, con ello, cumplir el objetivo de totalizar la historia. Este fenómeno se manifestó especialmente en el poema anónimo *Ovide moralisé*, cuya redacción se sitúa alrededor de 1300 y supone la primera traducción integral de los quince libros de las *Metamorfosis* en lengua románica. Cumpliendo con lo expuesto, se trataba de una traducción moralizada, entrecortada con comentarios explicativos y que añadía múltiples referencias a otras fuentes que nunca identifica el autor.²⁹²

Es importante señalar que un estudio comparativo de los ejemplares supervivientes del *Ovide moralisé* indica que nunca proponían el mismo tipo de programa iconográfico, siendo los más antiguos aquellos más ricamente iluminados; pues la tendencia parece que era ir reduciendo las alegorías y, por lo tanto las ilustraciones, hasta resultar únicamente en frontispicios de los diferentes libros ocupados por una representación icónica de los dioses de la antigüedad sin

²⁹¹ Sobre esta cuestión de orden histórico-literario se han abierto líneas de investigación importantes que van desde Mikhail Bakhtin a las cuestiones técnicas de la recepción tratadas por H. R. Jauss. En su conjunto, sitúan la literatura de este contexto en un lugar cuya peculiaridad es la libertad y superposición. Es decir, ante la falta de un canon que sistematizara la recepción de los textos clásicos, se impuso una libertad y superposición de tradiciones. Esta falta de canon afecta por completo al intento de reconstruir qué línea de trabajo sobre los textos clásicos, Ovidio en particular, llega al siglo XVI. Cuando lleguemos al caso de estudio del Palazzo Te de Mantua presentaremos nuestra hipótesis. Al respecto de esta cuestión, véase: Jauss, 1982.

²⁹² La autoría y lugar de origen del *Ovide moralisé* son problemas aún no resueltos. Se le supone un contexto de creación alrededor de 1300 en Francia, quizás en París o el ducado de Borgoña en tanto algunas de las primeras ediciones estaban destinadas a círculos áulicos o nobles. Entre los estudiosos que han abordado el tema se ha llegado a la conclusión de que el redactor debía tener en sus manos tres tipos de documentos: una versión íntegra de las *Metamorfosis*, una versión comentada y, finalmente, manuscritos externos. Ver: Collet, 2015.

dejar de lado una contemporización medieval para indumentarias y escenarios. Por otro lado, el hecho de que se utilizara material documental exógeno a Ovidio permite suponer que el uso de diferentes tipos de materiales propiciara que cada *Ovide* propusiera un programa iconográfico diferente.²⁹³ En tanto las ilustraciones eran, por lo normal, el último elemento de la composición del manuscrito y entendiendo que el iluminador hubo de inspirarse en la rúbrica del capítulo o el índice de materias al principio del mismo, giraremos nuestra atención hacia el contenido del texto. Siguiendo la edición de De Boer,²⁹⁴ los versos 1065-1082 del Libro I narran la fábula mitológica de los gigantes: la voluntad de ascender al cielo, la elevación mediante montañas, el castigo de Júpiter y su muerte:

Pluiseurs montaignes assemblèrent
Et une sor l'autre levèrent,
Pour monter contremont le ciel.
Quant Jupiter vit le monciel,
Et sot et vit lor maie emprise,
Foudre cruel et aspre a prise,
S'a lor montaignes porfendues
Et jus contre terre abatues,
Et les jaians acraventez
A terre, mors, ensanglentez.²⁹⁵

Estos primeros versos son considerados como la primera fase de trabajo sobre el mito en la que el autor del *Ovide moralisé* presenta la fábula siendo relativamente fiel al contenido del poema latino –el vocabulario empleado es *guerre, paradis, montaignes, ciel, Jupiter*–, por lo que no vemos un evidente indicio de contextualización o moralización del texto.²⁹⁶ La segunda fase del trabajo sobre los gigantes aparece a partir del verso 1101 en adelante: *Or vous dirai coment la fable / Puet estre a l'estoire acordable*.²⁹⁷ A partir de este fragmento y sin dejar de hacer alusión a los gigantes y los dioses olímpicos, el autor aproxima la fábula a su contemporaneidad para favorecer la comprensión de su público. Para esta traslación era necesario hacer inciso en la

²⁹³ Un estudio comparativo de las ediciones existentes indica que nunca proponían el mismo programa iconográfico, siendo los más antiguos aquellos más ricamente iluminados. Por otro lado, el hecho de que se utilizara material exógeno a Ovidio lleva a pensar que cada uno pudiera proponer iluminaciones diferentes. Una propuesta de clasificación iconográfica se encuentra en: Clier-Colombani, 2015. La paulatina disminución del programa visual parece indicar que en cronologías más avanzadas se está realizando una lectura de la obra diferente de la original, no tan cristianizada y sí más en relación con su contexto original; hecho que ha de darse en el momento en que la cultura medieval colinde con el humanismo.

²⁹⁴ Una ya clásica publicación acerca del *Ovide moralisé* fue propuesta por De Boer a principios del siglo XX. En ella transcribe el texto a partir del ms. 1044 de Rouen, el cual conserva el texto de forma casi integral, a lo que añade algunos matices en base a otros ejemplares. Ver: Boer, 1915.

²⁹⁵ Boer, 1915: 84.

²⁹⁶ No la moralización pero sí la contextualización medieval puede aparecer en algunas iluminaciones de este fragmento, como, por ejemplo, la conservada en el fol. 9v del *Ovide moralisé* de la Bibliothèque municipale de Lyon, Ms 742. Ver: Initiale. Catalogue de manuscrits enluminés, Lyon, BM, 0742 (0648). Disponible en: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/2482> [Fecha de consulta: 21/02/2022].

²⁹⁷ Boer, 1915: 84.

cuestión de la batalla y la derrota con una terminología feudal: *Par force d'armes et de guerre, guerrier contre le roy, aprestez d'armes et de guerre, eschieles pour monter, vainqui come vassaus.*²⁹⁸

Finalmente, la tercera y última fase de trabajo corresponde a la interpretación alegórica de la lucha de los gigantes en base al episodio bíblico de la Torre de Babel. El poema, que ya ha compilado y explicado la tradición pagana, la paragona a la cristiana y así recupera el relato bíblico:

La fable et la Divinité
S'acordent, qu'anciennement
Firent païen un fondement,
Si le vandrent si fort fonder
Que ne peüst mais affonder,
Puis ont une tour sus fondée,
Qui jusqu'au ciel fust maçonnée,
Mes Dieus, qui vit leur fol corage,
Leur confondi si le langage
Et varia diversement [...]
Ensi la tour fort et durable
Fu lessic par ceste essoine,
Et li lieus ot non Babiloine
Ou la tour devoit estre faite,
Qui demora noient parfaite.
«Babilon», c'est «confusio».
Pour la multiplication
Des langages que Dieus fist lores
L'apele on Babiloine encores,
Et li langages qui lors furent
Controuvé par le monde durent.²⁹⁹

Pero el ejemplo más destacado de este proceso de reformulación medieval es el de Dante Alighieri. Su esfuerzo por recuperar la cultura clásica haría reaparecer a los gigantes en el último círculo del Infierno de la *Divina Comedia*, fusionando la historia y mitología pagana con la cosmovisión religiosa y su propia cultura contemporánea. A Dante lo estudiaremos al final de esta misma Parte 3. El resto de las producciones que podríamos citar a continuación –Crónicas universales, versiones iluminadas de *La Ciudad de Dios*, Libros de horas y otros– reproducirán estas mismas variables en sus iconografías.

²⁹⁸ Boer, 1915: 85. La contextualización temporal del episodio de los gigantes vuelve a confirmarse en el ms. de Lyon, fol. 9v, cuando la ilustración que acompaña a estos versos muestra a unos soldados que desde lo alto de su residencia derrumban a los asaltantes que intentan alcanzarlos.

²⁹⁹ Boer, 1915: 86.

1.5. La Torre de Babel y la ciudad de Babilonia en el viaje medieval.

A partir de la conquista del espacio en el plano constructivo, la Edad Media fue aprehendiendo terreno cada vez más lejano a través del desplazamiento y, con ello, renació el fenómeno del viaje y el *homo viator*.³⁰⁰ Serán tres los tipos de viaje que empiecen a realizarse en la Baja Edad Media: el viaje de fe y, dentro de él, el de peregrinación y cruzadas, finalmente el de exploración. Los tres formatos entraron en contacto con el mundo oriental y, en algunos casos, con Babilonia.

En cuanto al primer tipo, fueron también tres los ejes principales que orientaron a los peregrinos: Roma, Santiago y Tierra Santa. En este viaje, la predisposición era realizar un itinerario de visita a las tumbas de los santos, las basílicas antiguas, las nuevas iglesias y, en el caso de Roma, la contemplación de los restos del mundo pagano. Este último factor es de suma importancia para entender el valor y categoría estética que se daba a la ruina en la Edad Media, cosa que tendrá su repercusión en Babel. Primero porque esta idea de ruina es de la que también participaba la creación de un imaginario de Babilonia en el medievo. Segundo porque a partir de los años centrales del siglo XVI y en adelante la iconografía de la torre se inspirará en la morfología en ruinas o reconstrucción idílica del Coliseo.

Si hacemos caso a los textos, las primeras guías de la ciudad de Roma aparecen en paralelo a y para facilitar dichas peregrinaciones. El término *mirabilia* se usó como expresión genérica para referirse a los restos paganos de la antigua Roma y, en consecuencia, para referirse a los textos medievales que contenían descripciones de la ciudad. Aludiendo a éstos como algo maravilloso, la mentalidad medieval hacía participar a la ruina del campo semántico de lo mágico, lo fantástico y lo imposible. Una concepción cuasi lúdica y no de reflexión introspectiva como sí ocurriría durante la Edad Moderna.³⁰¹

³⁰⁰ Una de las referencias fundamentales respecto al tema del desplazamiento medieval, su conceptualización y representación es: Zumthor, 1994. Su marco teórico y metodológico se basa en una lectura que sobrevuela las nociones de lugar y desplazamiento a través de la acción y ha representado una gran fuente de inspiración para la redacción del presente apartado.

³⁰¹ Un ejemplo de este tipo de texto es el: *Magistri Gregorii Narratio de Mirabilibus Urbis Romae*, a. 1300, ms E. 4. 96, fols. 190-203. Fol. 190r: «*Incipit prologus magistri Gregorii de mirabilibus que Rome quondam fuerunt vel adhuc sunt et quorum vestigia <vel> presens memoria hodieque manet.*» [Comincia il prologo di maestro Gregorio sulle cose meravigliose che furono un tempo a Roma o che ancora esistono, e delle quali attualmente rimangono i resti o al meno il ricordo.]; fol. 190v: «*Incipit narratio de mirabilibus urbis Rome que vel arte magica vel humano labore sunt condita. I.Vehemencius igitur admirandam censeo tocius urbis inspectionem, ubi tanta seges turrium, tot edificia palatiorum, quot nulli hominum contigit enumerare.*» [Inizia la narrazione delle meraviglie di Roma, realizzate per arte magica o per umana opera. Credo proprio che si debba ammirare con straordinario entusiasmo il panorama di tutta la città in cui così numerose sono le torri da sembrare spighe di grano, tante le costruzioni dei palazzi che a nessun uomo riuscì mai di contarle.]; fol. 193v: «*Tercium signum est imago Colosei, quan quidam statuam solis existimant, alii Rome effigiem dicunt. De qua hec admodum miranda sunt, videlicet quomodo tanta moles fundi potuit vel quomodo erigi stare mirum est.*» [La terza statua è l'immagine del

Sin embargo, el viaje a Babilonia no se inscribirá dentro de los desplazamientos obsesivos de la cristiandad, sino dentro de los viajes de exploración a tierras lejanas, concretamente a oriente. Un ejemplo de ellos son las memorias de Marco Polo. Dictadas poco antes del 1300, constituyen un catálogo de fantasías de lo que se podía encontrar, comprar y vender en los lugares del más allá terrenal.³⁰² Este espacio, considerado como algo maravilloso y fantástico aparecía, también, como aprehensible. Poco a poco se fue creando un conocimiento más empírico de los lugares lejanos en la mente de los viajeros y, de forma indirecta, en la memoria colectiva gracias a la reaparición de la literatura de viajes que, tras su cese en la Antigüedad, se retomó a partir de los siglos XII y XIII.³⁰³

Recordemos que en los textos clásicos Babilonia ya había sido considerada como un lugar extraordinario por su extensión, maravilloso por la magnitud y belleza de sus construcciones y símbolo de un imperio mítico ancestral. Estos relatos hacían mención a rasgos identificativos de Babilonia como las murallas, jardines, templos, y torres. Así, en la medida que surgió la posibilidad del viaje se reactivaron los testimonios de la antigüedad interfiriendo en las representaciones presentes en las crónicas medievales y literatura de viajes (figs. 92-101).³⁰⁴

Colosseo, che alcuni credono statua del Sole, altri dicono immagine di Roma. A proposito della quale c'è soprattutto da meravigliarsi di due cose, cioè come poté essere fusa una mole così grande e come poté essere innalzata e rimanere in piedi.» (Nardella, 1997: 144-145, 152-153). Al respecto Zumthor dice: «Todo viajero que se dirija a Roma adopta una actitud de peregrino. Las tumbas de los apóstoles, las siete basílicas más antiguas, las iglesias nuevas, el Coliseo: los lugares de gracia no son menos numerosos, en este espacio saturado de atmósfera sobrenatural, que los restos heroicos de una Antigüedad de la que no es posible dissociarse. A medida que se afirma el poder pontificio y que éste recupera en beneficio propio los despojos paganos, las «guías del peregrino» se multiplican. Desde el siglo XIII a finales del XV se van sucediendo en todos los idiomas.» (Zumthor, 1994: 185).

³⁰² Ver la reciente edición crítica francesa: Ménard, Chênerie, Guéret-Laferté, 2006.

³⁰³ Esta sentencia no debe tomarse como general, ya que existen relatos de viajes entre la Antigüedad y la eclosión de la Edad Media, por ejemplo, la *Peregrinatio* de la abadesa Eteria, a. 400; o el hecho de que el género literario del viaje fuese sólido y autónomo en el mundo árabe por lo menos desde el siglo X. Al señalar que existe un lapso temporal cuyos extremos se sitúan en la Antigüedad y en el siglo XII nos estamos refiriendo a los relatos sobre Babilonia. «Le Moyen-Orient n'était plus, au XII^e siècle, tout à fait *terra incognita* pour les nombreux chrétiens qu'y attirait les croisades et le commerce d'Asie. Théologiens et voyageurs disputèrent jusqu'à la fin du Moyen Age de l'emplacement exact de la Tour et différaient dans leur identification de ses ruines. [...] C'est un juif espagnol, Benjamin de Tudèle, qui rédigea, en 1178, le rapport plus 'objectif' sur cette question.» (Zumthor, 1997: 86). Ver también: Montero Fenollós, 2008. El autor parte de la crónica del viaje de Benjamín de Tudela y recoge otros testimonios hasta el siglo XVIII. En cuanto a la dificultad de clasificar y ordenar las diferentes manifestaciones literarias que surgieron en esta época en relación con el viaje y bajo el patrón de literatura de viajes Zumthor señala: «No se puede considerar el conjunto de estas obras como un género elaborado. Su enorme diversidad lo impide: las circunstancias de origen, la intención, los medios, así como la calidad del texto como tal. Recuerdos de peregrinación; relatos de misioneros [...]; informes de embajadores [...]; diarios de a bordo de navegantes o cartas que rinden cuentas de una misión realizada. [...] Unos relatos se limitan a una carta, otros llenan un grueso volumen; unos (incluso cargados de tópicos) incluyen datos originales (a veces difíciles de descodificar, pero ésa no es la cuestión), otros son simples compilaciones de fuentes antiguas, o incluso plagios. Algunas obras clasifican su materia en función de las etapas del itinerario recorrido; otras lo recortan en cuadros yuxtapuestos sin demasiada coherencia; no faltan, en fin, los «relatos de viaje», en los que el viaje no es ni la preocupación ni el interés principal.» (Zumthor, 1994: 288-289).

³⁰⁴ Aprovechamos que con esta secuencia de imágenes daremos por finalizada nuestra ilustración de Babel en el medio manuscrito para incluir, además de referencias a la literatura de viajes y crónicas, algunas otras ilustraciones de Babel en volúmenes como: *Livre du Trésor*, *Album de miniatures* o *Cas des nobles hommes et femmes*.

Otros viajeros que a lo largo de la Edad Media realizaron el viaje a oriente trataron de visitar Babilonia, contemplar sus ruinas y atreverse a localizar la mítica Torre de Babel.³⁰⁵ Éste fue el caso de Benjamín de Tudela, el primer viajero de origen judío-occidental del que se tiene noticia. Benjamín de Tudela realizó un viaje a oriente que le llevó a transitar por Mesopotamia entre los años 1160 y 1173.³⁰⁶ Suya es la descripción de Babilonia más antigua desde las ofrecidas por los autores clásicos. De los anteriores y junto a Benjamín de Tudela se desprende la idea de una ruina abandonada pero a la vez fantástica, intrigante no desde el sentimiento de pérdida sino desde el de admiración. Babilonia es estereotipada como algo exótico de corte oriental: los jardines, la idea de oasis bañado por dos ríos, el desierto, el oro y otras riquezas y animales entre lo fantástico y lo exótico, especialmente serpientes:

De allí hay una jornada a Babilonia, la antigua Babel, cuyas ruinas tienen una extensión de treinta millas. Todavía pueden verse allí los restos del palacio de Nabucodonosor, pero nadie osa entrar a causa de las serpientes y escorpiones que allí pululan. Cerca de allí, a una milla de distancia, habitan 3000 judíos que acuden a hacer oraciones a la antigua sinagoga de la cámara de Daniel, de bendita memoria, mandada construir por el propio Daniel con sillares y ladrillos. Entre la sinagoga y el palacio de Nabucodonosor se encuentra el lugar que ocupaba el horno al que fueron echados Ananías, Misael y Azarías. Es un valle por todos conocido.

A cinco parasangas está Hilah, sede de unos 1000 judíos. Existen en ella cuatro sinagogas: la sinagoga de R. Meir y la de R. Mar Qeshisha, ambos enterrados frente a sus homónimas sinagogas, la sinagoga de R. Zeiri bar Hama y la de R. Mari. Los judíos acuden diariamente a ella para sus rezos.

A cuatro millas de allí se encuentra la torre construida por la generación de la dispersión con ladrillos cargados de agur. El perímetro del basamento mide alrededor de dos millas; la anchura de la torre unos cuarenta codos y la largura unos doscientos. Cada diez codos hay una rampa por la que es posible subir hasta lo más alto en espiral en torno a la torre. Desde

³⁰⁵ Ver nota 303, especialmente el artículo de Montero Fenollós. También: André-Salvini, 2008.

³⁰⁶ Desconocemos la fecha exacta de su nacimiento; algunos autores proponen que fue alrededor de 1130 mientras que otros lo retrasan incluso a 1140-1180. Sí sabemos que era hijo del rabí Jonás, natural de la ciudad de Tudela. Su formación en textos sagrados hebreos se refleja en el *Libro de viajes*, repleto de referencias a los mismos, y sus conocimientos lingüísticos abarcaban lenguas romances, hebreo, arameo y nociones de latín, árabe y griego. En cuanto a conocimientos de historia clásica romana, los suponemos a través de las citas a emperadores romanos. La *editio princeps* del *Séfer-Masa'ot* o *Libro de viajes* se realizó en Constantinopla en el año 1543 y en las prensas de Soncino. No sabemos en qué manuscrito se apoyaba, pero hay que señalar que contiene numerosos errores perpetuados posteriormente, pues sirvió de base a las traducciones latinas. Fue trabajo de Benito Arias Montano iniciar y culminar la primera versión en lengua latina basada en esta *editio princeps* e imprimirla en Amberes en 1575. El *Libro de viajes* no es una crónica histórica ni un compendio geográfico, tampoco una obra apologética o un ensayo de pueblos y ciencias religiosas, sino que, bajo la apariencia de un itinerario, revisa aspectos fundamentales como la situación social, política, económica y religiosa de la comunidad judía, las relaciones entre las naciones del mundo cristiano occidental y el ámbito islámico oriental y los centros mercantiles y artesanales de ambos mundos como las rutas comerciales. Benjamín de Tudela creyó haber encontrado la Torre de Babel pero en la actualidad suponemos que se trataba, no del zigurat Etemenanki, sino del de Birs-Nimrud.

allí se divisa hasta veinte millas de distancia, debido a que se alza sobre un terreno llano. Un fuego, que cayó desde lo alto del cielo, la escindió de arriba abajo.³⁰⁷

Del relato de Benjamín de Tudela se infiere una idea de Babilonia en ruinas que no responde a una voluntad arqueológica –en términos contemporáneos de la disciplina- sino a una capacidad y necesidad de evocar, fantasear y combinar lo mítico oriental con la fascinación por lo desconocido y los motivos árabes. En este sentido, estos últimos no son tanto fruto de la visualización directa como de una conceptualización de todo lo que representaba lo -exótico y desconocido- oriental para occidente aun tratándose de un autor judío. Pero, al margen de esto, no podemos obviar que en el caso de que estos relatos se basaran en la visualización directa y no en fuentes orales –como había sido tradicionalmente-, las murallas parcialmente visibles de Babilonia, muchas de sus vías, templos y palacios contenían decoraciones murales con dragones alados y otros animales exóticos a ojos extranjeros y cuyo simbolismo se desconocía en occidente. Esta imagen de Babilonia podría ponerse en paralelo con la ya codificada iconografía de los Beatos, cuyas representaciones a menudo circundaban la ciudad con imágenes de serpientes y dragones (figs. 102-104).

La representación de Babilonia se incluirá en otro de los fenómenos visuales de la Edad Media que derivan del viaje: la cartografía. La necesidad de ubicar Babilonia y otras ciudades junto a la de trazar el itinerario del viaje serán nuevas tentativas de aproximación a la realidad del mundo y un nuevo alejamiento de Babilonia/Babel de los textos religiosos. En un primer momento aparecerán cartografías nominales y esquemáticas, pero la idea de imagen subyace en ellas (fig. 105). Es evidente que estas primeras cartografías no son fieles a lo que representan, sino que manifiestan partes y elementos y, en este sentido, destacan el elemento torre (figs. 106-107). Esto implica un sistema semiótico, una iconización del espacio y una apropiación de la realidad; las ciudades funcionaban como hologramas o como puntos de atención que contenían información sobre un todo. A medida que se asentó la tradición cartográfica, sus elementos visuales se fueron enriqueciendo con las ya trabajadas iconografías de Babilonia y Babel (figs. 108-111).

Después de una breve alusión al viaje de peregrinación y el desarrollo cartográfico, queda por evaluar la importancia que tuvieron las campañas de depuración religiosa que tuvieron

³⁰⁷ Alli Arangura, Rodríguez Ochoa, Kintana, 2015: 172.

su inicio en el siglo XI y que conocemos como cruzadas.³⁰⁸ Que el califa al-Hakim iniciara una campaña de persecución de sunitas, judíos y cristianos y destruyera la basílica del Santo Sepulcro a principios de siglo provocó una profunda crisis en el occidente cristiano y como respuesta nació este movimiento que animaba a los caballeros de Europa a sumarse a la búsqueda de venganza, la defensa de la cristiandad y la liberación del Santo Sepulcro. A mediados de 1099, los primeros cristianos armados asaltaron Jerusalén y restauraron el dominio cristiano de la ciudad y, hasta finales del siglo XIII, las campañas se fueron sucediendo intermitentemente. Dado este contexto, proponemos que la representación de la Torre de Babel en el mundo medieval pudo encontrar una fuente de inspiración visual en el mundo arquitectónico islámico de las ciudades de oriente, concretamente en los minaretes. Los minaretes de las mezquitas, con sus evidentes connotaciones de divinidad y ascensión espiritual eran, al igual que la torre, de diversas formas: cuadrangulares, como el de Ibn Tulun, o circulares como el de Samarra (figs. 112, 113). Las señalamos aquí porque son construcciones que representan el único paralelo o símil real para con la Torre de Babel/zigurat de Etemenanki y, respecto a este último, su descendiente conocido. También porque a pesar de que esta transferencia no haya sido convenientemente trabajada respecto a nuestro mito, existen diversas voces que apuntan líneas de investigación que podrían trabajarse en el futuro. Por ejemplo, a propósito de su ensayo sobre la torre de Pieter Bruegel el Viejo, Juan Benet reflexiona sobre la transformación formal que del zigurat lleva a la torre pasando por los alminares –minaretes-:

La evolución de esta estructura [zigurat] para su aprovechamiento en edificios religiosos, civiles y militares –de planta más recogida y con utilización de materiales más resistentes que los suministrados por las riberas del Éufrates- conocería su expresión final en los alminares almohades de la España musulmana; en la Giralda de Sevilla, la rampa exterior, desarrollada en una planta cuadrada, queda encerrada entre cuatro muros verticales de ladrillo, en tanto en el núcleo se suceden en altura siete cámaras que se manifiestan en el ventanaje de la faja central de la fachada; en la Torre del Oro, construida unos treinta años después de la Giralda, las cosas se invierten; dentro de una planta exterior dodecagonal que cobija en su interior tres plantas, se inscribe un machón central en forma hexagonal de unos tres metros de lado

³⁰⁸ «[En el siglo XII] La cruzada ha pasado a formar parte de las costumbres; se convierte en un hábito, una institución, una fuente para muchos de ganancias materiales; algunos irán para hacer carrera. Se sigue hablando en términos de salvación colectiva, pero es en parte por simple costumbre retórica; en realidad, la cruzada ya sólo es una peregrinación que conviene, por prudencia, habida cuenta de las circunstancias, hacer armado. [...] Durante el siglo XII –el siglo de las cruzadas-, algo se rompió en el antiquísimo equilibrio de miedos y de ignorancias recíprocas que permitía la coexistencia de los pueblos de Eurasia. El siglo XIII intentaría, de una forma o de otra, la unificación moral de esta extensión. Se ha reducido la distancia que separaba el universo cultural de los cristianos, de los musulmanes, o incluso de los pueblos de adscripción mongol. Los cristianos han aprendido la existencia al menos de otros que no son ellos mismos. Su poesía, en las diferentes lenguas vulgares, desde mediados de siglo XII y hasta finales del XIII, da testimonio de ello.» (Zumthor, 1994: 191-192). Otras referencias bibliográficas se encuentran anotadas en el mismo capítulo, ver notas 9 y 12.

en el que se aloja la escalera. La planta dodecagonal está preludiando la circular por la que los alarifes almohades no se decidieron para no complicar la erección de la fachada, encomendada a planos formados por los sucesivos cuchís de madera que encofraban la argamasa y por sí mismos realizaban el replanteo sin necesidad de puntos intermedios.

En el cuadro de Viena, Brueghel no vaciló en romper con una larga tradición y optó por una estructura diferente a la helicoidal que no obstante utilizaría en su cuadro de Rotterdam, pintado unos diez años después. En lugar de la estructura helicoidal, soporte de una rampa de acceso continuo, Brueghel se decidió por una estructura telescópica, por superposición de rodela o tambores horizontales de diámetro decreciente, un caso para el que no había precedente.³⁰⁹

También Juan Antonio Ramírez,³¹⁰ quien opina que la imagen espiral de la Torre de Babel que se impone en el siglo XVI es consecuencia directa de la llegada a Europa de dibujos y descripciones de los viajeros europeos a tierras orientales cuyas écfrasis permitían dibujar mentalmente los minaretes de las mezquitas orientales. Tras esta posibilidad reside el hecho de que una representación cuadrangular para la Torre de Babel no se volverá a imponer hasta la época de los descubrimientos arqueológicos. En suma, esta relación documental entre oriente y occidente se da por posible y ha sido desarrollada, pero faltaría la iconográfica respecto a Babel pues la transmisión de este modelo arquitectónico a occidente no está completamente contrastada, pero suponemos que podría haberse dado gracias a la intensa relación entre los mundos árabe y judeocristiano y especialmente en Jerusalén, lugar de peregrinación y antesala de la Jerusalén celestial. El hecho de poder mantener vivas y respetar estas tradiciones judeocristianas y árabes gracias a una convivencia facilitada por pactos político-religiosos es otra de las cuestiones que habrían permitido un intercambio cultural y simbiosis de estos modelos y fuentes.

³⁰⁹ Benet, 2003: 25-26.

³¹⁰ «L'image codifiée de la Tour de Babel comme édifice en forme de spirale, posé sur une base circulaire, semble s'être imposée à partir du milieu du XVI^e siècle, conséquence de l'arrivée en Europe de dessins et de descriptions de quelques tours du Proche-Orient, qui captivèrent notamment par leur disposition exotique. Je pense à la grande mosquée de Samarra, et en particulier à son minaret haut de cinquante mètres (exécuté à l'époque de Mutawakkil, vers le milieu du IX^e siècle) dont la connaissance lointaine se serait superposée à la représentation de la mosquée d'Ibn Toulon, au Caire, bien connue des visiteurs de la capitale égyptienne. La base carrée sur laquelle se dresse l'escalier en spirale de ce minaret permettait une sorte de conciliation avec la tradition iconographique médiévale des tours de Babel quadrangulaires.» (Ramírez, 2002: 2)

1.6. La Torre de Babel en otros medios artísticos. Pintura mural y mosaico.

Al margen de las ilustraciones en la literatura medieval, la representación de la Torre de Babel ocupó los muros interiores de las iglesias que exhibían ciclos narrativos en torno al Génesis. Es el caso de la abadía de Saint-Savin-sur-Gartempe, cuya edificación y decoración finalizó alrededor del año 1100.³¹¹ Situada en la región de Poitiers, por entonces residencia de los condes de Poitou y Aquitania, a su vez vinculados al emperador de Alemania, el rey de Aragón o el de Francia mediante enlaces matrimoniales, la abadía de Saint-Savin contiene el conjunto monumental de pinturas murales más relevantes del románico francés y, junto con el Tapiz del Apocalipsis de Angers, es una de las obras narrativas más importantes del período. A una altura de 17m, la bóveda de la nave dispone un programa iconográfico que ocupa una superficie de aproximadamente 460m². Se trata de sesenta y una escenas que narran episodios del Génesis y el Éxodo, son de trazo esquemático y colores neutros fieles a los formalismos del suroeste de Francia, se disponen de forma irregular -ni lineal ni narrativa- y se desconocen sus precedentes pictóricos (fig. 114).³¹² La escena dedicada a la construcción de la Torre de Babel es, en cierta medida, una repetición de los tipos que hemos visto con algunos matices: la representación de la actividad constructiva con todos sus elementos, la presencia de Dios advirtiendo la obra y la descripción de un personaje de equivalencia jerárquica a la figura divina que, entendemos, alude a Nemrod (fig. 115).

La segunda pintura mural a la que aludiremos se encuentra en el Camposanto de Pisa³¹³ y mediante ella accederemos a las postrimerías del siglo XV. El Camposanto monumental de Pisa es, como su nombre indica, un gran conjunto arquitectónico, pictórico y arqueológico monumental cuya función histórica fue la de servir de panteón a ilustres pisanos. Las obras del Camposanto se iniciaron por voluntad del arzobispo Federico Visconti en 1277-1278 con el fin de sistematizar la localización de las sepulturas que rodeaban el complejo monumental del ya existente duomo.³¹⁴ El cuerpo de la fábrica es un levantamiento rectangular organizado

³¹¹ Ver: Inventaire général des monuments..., 1992.

³¹² Los antecedentes son confusos en tanto no se conserva pintura carolingia en la región, cosa que imposibilita la reconstrucción de una corriente prerrománica que sirviera de punto de partida para la decoración. También se desconoce el lugar de formación de los pintores o las obras que hicieron antes y después de este ciclo. Ver: Wettstein, 1987: 20. Algunos autores han señalado que el ciclo podría tener relación con las pinturas de Saint Julien de Tours dadas las analogías compositivas y la proximidad cronológica. Por su parte, Saint Julien de Tours ha sido objeto de reflexiones similares y se ha apuntado, André Grabar entre ellos, a que uno de sus precedentes podría ser el *Pentateuco de Tours*, obra a la que nos hemos referido con anterioridad. Ver: Deschamps, Thibout, 1951: 69; Grabar, 1949.

³¹³ La presentación del Camposanto que aquí se expone es deudora de la intervención del profesor Joan Sureda durante el II Simposio Internacional Nueva Babel. Desafíos del Mundo Plural, 4-5 noviembre 2021, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.

³¹⁴ Ver: Caleca, 1996. No vamos a entrar en el episodio, por todos conocido, de la destrucción del Camposanto durante la II Guerra Mundial. A nivel de nota recordamos que el 27 de julio de 1944, durante el bombardeo aliado que pretendía

alrededor de un gran patio de unos 110x20m con una serie de arcuaciones, de tracería gótica en el interior y ciegas en el exterior, a la manera de un claustro. Dentro de dicho claustro, esto es, en la tierra, se enterraba a los pisanos más ilustres; el resto bajo las cuatro arcadas que cierran el edificio.

En el Camposanto se dieron cita diferentes capas históricas antiguas y modernas y es que, aquellos sarcófagos romanos que habían permanecido en los confines del área del duomo se empezaron a reutilizar en nuevos enterramientos dentro del Camposanto convirtiéndose así en un monumento de gran reverberación artística, arqueológica e histórica.³¹⁵ Son diversas las crónicas contemporáneas a la fábrica que mencionan en lugar como Camposanto en lugar del término tradicional *cimiterium*. Esta nueva nomenclatura, que relaciona etimológicamente a Pisa con Tierra Santa, se basaba en una conocida leyenda que sugería que, a su retorno de la tercera cruzada en el año 1196, el arzobispo pisano Ubaldo Lanfranchi trajo consigo tierra de Jerusalén que un siglo más tarde cubriría el patio interior del conjunto monumental. Este ejercicio pretendía no solamente beatificar el lugar o aprovechar las propiedades sagradas de la tierra jerosolimitana sino que, a través de su exportación, se expresaban una serie de asociaciones políticas y espirituales de extraordinaria significación entre el Camposanto en particular -y Pisa en general- y el levante sagrado que afianzaban la identidad pisana, el orgullo civil y el compromiso religioso de la ciudad.³¹⁶

A partir del siglo XIV se iniciaron las labores de decoración de las galerías del Camposanto y, de forma gradual, fueron apareciendo los famosos frescos de la Crucifixión atribuida a Francesco Traini, el ciclo *post mortem* de Cristo –Ascensión, Triunfo de la Muerte, Juicio Universal e Infierno- atribuidos a Bonamico Buffalmaco -a quien también se asigna la Tebaida-, historias de los santos padres y santos pisanos y un gran ciclo veterotestamentario de múltiple autoría cuya compleción supone una primera fase de finalización de la galería pictórica a mitad del Quattrocento. La segunda se realizó entre los siglos XVI y XVII.

liberar a la ciudad de las fuerzas nazi-fascistas próximas a la Piazza del duomo, las chispas de una granada prendieron el techo lúneo del Camposanto y éste cedió provocando el derrumbe de la estructura y la destrucción de los conjuntos murales. Un detallado estudio técnico sobre las sucesivas etapas de restauración de los frescos se encuentra en: AA.VV., 2008. Sobre el incidente bélico ver: Hoeniger, 2018.

³¹⁵ La valoración del Camposanto en términos arqueológicos tiene un punto de inflexión en el Ottocento, cuando el espacio deviene una suerte de receptáculo de las antigüedades –un proto museo arqueológico- que aún quedaban dispersas en otros enclaves de la ciudad. Sobre los orígenes arqueológicos del Camposanto ver: Donati, 1993. El mismo catálogo contiene otros capítulos destinados a valorar el estado del Camposanto en siglos posteriores, así como su proyecto de museización.

³¹⁶ En cuanto a las asociaciones conceptuales y espirituales de Pisa, y en particular del Camposanto, Neta B. Bodner ha estudiado aquellas que la vinculan con Tierra Santa. Según la investigadora, anterior a su construcción, el Camposanto se asociaba a la campaña militar de la tercera cruzada gracias a una leyenda que cuenta cómo se produjo el transporte de tierra sagrada de Jerusalén –según la investigadora, proveniente de Akeldama, ubicación asociada al arrepentimiento de Judas- hasta Pisa para ser instalada en el Camposanto debido a sus propiedades sagradas. Así, se establecía una analogía entre Jerusalén-Gólgota –vía Akeldama- y Pisa-Camposanto. Ver: Bodner, 2015. De la misma autora: Bodner, 2020.

Dentro de esta gran obra de la muralística italiana se encuentra una de las torres de Babel más singulares vistas hasta ahora (figs. 116, 177). Obra de Benozzo Gozzoli -quien opera en Pisa entre 1468 y 1485-,³¹⁷ representa un diálogo entre la tradición medieval y el Renacimiento. Medieval en tanto acumula una serie de formalidades hartamente trabajadas en la iconografía del manuscrito, renacentista en tanto es sintomática de un proceso de apertura secular de la torre que se experimenta, en no demasiados casos a finales del Quattrocento, pero especialmente en el siglo XVI.

La escena presenta un paisaje urbano formado por una tríada de ciudades. Babilonia, emplazamiento mítico de la torre al que se alude mediante la inscripción en una de las puertas de la muralla -parte derecha de la representación-. Roma, citada a través de la presencia de diversas edificaciones como la Pirámide Cestia o el Pantheon. Y finalmente Florencia, citada a través del Palazzo Vecchio. La suma Babilonia-Roma podría llevarnos a plantear la hipótesis de que Gozzoli fuese consciente de la relación mítico-histórica entre las dos ciudades. Sin embargo, el añadido de Florencia invita a descartar que se trate de una tríada de ciudades del pecado y nos obliga a explorar otras soluciones que justifiquen tal inclusión. En este punto proponemos considerar diversas cuestiones.

A pesar de que la Torre de Babel se encuentre en el Camposanto de Pisa, pertenece a un ambiente más amplio, el Quattrocento toscano, cuya vida cultural lideraba la ciudad de Florencia. Dentro de este contexto, existe un precedente que une a Gozzoli con la ciudad de Florencia a través de la familia más relevante del período, los Medici. Para ellos había realizado la decoración de la Cappella dei Magi en el *palazzo* de la antigua Via larga poco antes, en 1459. Dicha decoración conlleva, según creemos, el mismo tipo de ejercicio iconográfico-anacrónico que se encuentra en el Camposanto. Es decir, bajo el pretexto iconográfico de los tres magos de oriente, Gozzoli realizó un retrato mediceo colectivo -más otros huéspedes ilustres- aludiendo al apogeo y plenitud de la casa y transformando el acontecimiento religioso en una reunión familiar.³¹⁸ La apropiación cortesana de los temas religiosos magistralmente estudiada por Aby Warburg contaba, ya en ese período, con una tradición dentro la muralística florentina y fueron diversas las familias que aprovecharon el

³¹⁷ Caleca, 1996: 37 y ss.

³¹⁸ Encontrándose en Roma, Gozzoli recibe el encargo de decorar la capilla familiar de la familia Medici. A través del tema sacro, se pretendía disponer una serie de alusiones seculares y cortesanas mediante retratos, símbolos y divisas. Al respecto, pueden verse: Acidini Luchinat, 2002. Lo que sabemos de la presencia medicea -directa o indirecta- en relación a Gozzoli y los frescos pisanos no es mucho, pero se apunta que las escenas de Gozzoli fueron comisionadas por un obispo de la casa Medici, posiblemente Filippo de Medici, quien entre 1461 y 1474 actuó como arzobispo de Pisa. Éste fue sucedido por Francesco Salviati, quien estuvo directamente implicado en la Conjura de los Pazzi y cuyo asesinato implicó su sustitución por Raffaele Riario. Por otro lado, parece ser que en el año 1474 los hermanos Lorenzo y Giuliano habrían sugerido a Sandro Botticelli, al que por entonces ya protegían, como colaborador en los ciclos del Camposanto. Ver: Castelnuovo, 1996: 4; Caleca, 1996: 37.

medio del retrato para enaltecer su estatus social –véase, por ejemplo, el retrato de Francesco Sassetti junto al Magnífico en Santa Trinità.³¹⁹ Sin embargo, este anacronismo personal o secularización de la escena³²⁰ es una propuesta que debería ser investigada con mayores medios, pues no se ha trabajado en relación con la torre del Camposanto del mismo modo que, en líneas generales, tampoco existen trabajos académicos interesados por la torre de Gozzoli desde un enfoque interpretativo. No obstante las dificultades, tanto los precedentes como la composición de la imagen con evidentes referencias contemporáneas, dejan claro que se trata de una actualización del tema Babel en la que participan tanto el prestigio burgués como la cultura artística del Quattrocento florentino.

Consideramos, pues, que la Torre de Babel de Gozzoli se podía identificar con teorías humanistas sobre la edificación, fuesen estas relativas a una ciudad *ex novo*, a su restauración, a su sustitución simbólica o a su alegorización; también como referencia a la teorización sobre las ciudades ideales. Así, mediante la construcción de una nueva e inédita Babilonia, Gozzoli podía aludir a una alineación espiritual con la Nueva Jerusalén, la Jerusalén liberada con la que soñaban los cruzados o al levantamiento de una Nueva Florencia, entendidas todas ellas como símbolo de la nueva construcción ideológica que planteaba la corte medicea.³²¹

³¹⁹ Primigenios indicios de secularización se encuentran en los frescos realizados por Giotto en la Cappella Bardi, Santa Croce, Florencia. A diferencia de Ghirlandaio-Sassetti o Gozzoli-Medici, Giotto no representa la vida temporal a través del retrato realista, pero sí a través de figuras descontextualizadas de los episodios sacros. Ver: Warburg, 2005. El desarrollo de esta línea secular invita a apreciar cómo evoluciona el lenguaje visual de los episodios religiosos; primero a través de los donantes más tarde en pos del individualismo humanístico. Esta secularización de los temas religiosos no debe verse como un alejamiento de la autoridad espiritual de la Iglesia. Al contrario, la mayor parte de intelectuales florentinos, formados en el neoplatonismo, estaban preocupados por los temas del momento: la importancia del saber, la originalidad del hombre y la necesidad de una *renovatio* de la vida moral, inseparables las unas de las otras. Aplicado al caso de la Cappella dei Magi, Chastel propone: «La historia de la pintura florentina en la segunda mitad del Quattrocento está como jalonada por una serie de Adoraciones de los Magos célebres, donde la tradición ha visto –con razón o sin ella– retratos de los Médicis: el fresco de Benozzo Gozzoli, pintado en la capilla del palacio de los Médicis en 1459; el panel encargado en 1475 a Botticelli por Gasparre di Zanobi del Lama; la composición inacabada de Leonardo, que data de 1481-1482; la obra tardía y sin terminar de Botticelli, con certeza posterior a 1492, y el grupo realizado por Filippino Lippi en 1496 para las monjas de Scopeto, sin olvidar el tondo de Ghirlandaio (1487) y su panel del hospital de los Inocentes de Florencia. Este tema, tan gustosamente tratado en el Occidente, conoce un favor notable en Florencia adonde los artistas parecen interesados alternativamente por el problema de la composición en el espacio, el de los tipos y los retratos. La decoración de la capilla de los Médicis muestra bien cómo desde la época de Cosme el tema reclamaba una estructura simbólica y elementos de actualidad. El paisaje-jardín, la caza de la onza y el desfile donde abundan los retratos sitúan la escena en Toscana. Los tres Magos representan las edades de la vida, bajo el aspecto de tres personajes célebres: el de más edad es el patriarca de Constantinopla, José, muerto en Florencia después del célebre Concilio de 1439; el rey melancólico es el emperador Juan VII, que había conseguido en esa ocasión un tratado con los otomanos. A los «Magos helénicos», que habían deslumbrado a los florentinos veinte años antes, el pintor añade un «Mago florentino» con el traje que se hizo célebre en el curso de la fiesta oriental dada en la plaza de la Señoría en 1459: Lorenzo lleva el mismo turbante realizado con «medias lunas colocadas a lo turco», que se observa también en Paleólogo.» (Chastel, 1982: 244-245).

³²⁰ Para completar los estudios que en esta línea realizó Aby Warburg, sumamos el de Nagel y Wood sobre el anacronismo arquitectónico durante el Renacimiento. Ver: Nagel, Wood, 2017.

³²¹ «En la historia de Florencia se encuentran reunidas la más elevada conciencia política y la mayor variedad de formas de la evolución humana, y en este sentido bien merece la ciudad el título de primer estado moderno del mundo. Pues aquí es todo el pueblo el que lleva a cabo lo que en otros estados era asunto de familia.» (Burckhardt, 1992: 97-98). Por otro lado, en cuanto a la construcción pública de la Florencia de los Medici hay que considerar que «Entre los años 1434 y 1471 éstos pagaron, entre limosnas, impuestos y edificios públicos, nada menos que 663.755 florines de oro, de los que 400.000

Esta propuesta considera otro factor fundamental de la imagen: los trabajadores de la torre. Estos personajes anónimos que se encuentran tanto a los pies como en la estructura de la torre suponen el núcleo del fresco. Esto, sumado a su cantidad y centralidad en la composición, no debería ser ignorado. Más aún, la relativa importancia que se le da al elemento torre -escondida tras los andamios y cuerpos- nos lleva a pensar que tras su representación se está aludiendo al trabajo, es decir, aquello relevante del fresco no es la torre sino el levantamiento o, mejor, la fuerza humana para conseguir levantar la torre. Babel como primera arquitectura humana, como obra de la inteligencia y fuerza colectiva y como forma de conseguir hacerse un nombre a través de la unidad.³²² Por su lado, Nemrod aparece representado con indumentaria de corte orientalista –ha aparecido ya en el soporte manuscrito- y goza de una dimensión que lo distingue sutilmente de los demás. Sobre él y en el margen superior del fresco, un marco ovalado da paso a la presencia divina acompañada de ángeles que visitan la construcción –nuevamente una licencia de los manuscritos-. La hábil recepción de la tradición pictórica de Babel se sumaba a la calidad narrativa de Gozzoli -la escenografía que el artista articula en el fondo, la representación del trabajo colectivo y el retrato cortesano- y, en conjunto, hacen de la torre del Camposanto una alusión al gran escenario creativo, cultural, filosófico y económico que fue la Florencia del Renacimiento.

Por cuanto respecta a las torres de Babel en mosaico, señalamos cuatro ejemplos significativos y vinculados todos ellos a la Italia meridional y las tradiciones artísticas del levante mediterráneo: Otranto, Palermo, Monreale y San Marco.

En el interior del duomo de Otranto se conserva un extraordinario *arbor vitae* concebido a modo de un gran mosaico pavimental en *opus tessellatum* que ocupa la totalidad de la nave central –se han perdido fragmentos de las naves laterales-, el presbiterio y el ábside (fig. 118). Esta obra de arte simbólico-alegórica fechada entre 1163 y 1165 presenta la historia de la salvación según el principio de *radix peccati* –raíz de los pecados- o *exemplum* negativo por medio de una selección de malas conductas. En otras palabras, ofrece ejemplos de la soberbia y arrogancia humanas concebidos como una advertencia ante la futura salvación. La composición parte de un delgado tronco que crece en el centro de la nave central y se ramifica

procedían solamente de Cosimo, y Lorenzo el Magnífico aplaudía el hecho de que el dinero se hubiera gastado tan sabiamente.» (Burckhardt, 1992: 102).

³²² En este punto, Joan Sureda recuerda la tradición exegética –Agustín de Hipona- que interpreta el castigo de Dios sobre los constructores no como un atentado contra la torre en sí, sino como forma de coartar la potencia ilimitada de la humanidad unida. Recordamos en fragmento del Génesis, 11: 6: «y se dijo: 'He aquí un pueblo uno, pues tienen todos una lengua sola. Se han propuesto esto, y nada les impedirá llevarlo a cabo'» (BAC, 2020: 13).

a izquierda y derecha. En la parte superior de la nave central aparece representada la expulsión de Adán y Eva. La lectura prosigue hacia los pies de la nave, viéndose interrumpida por la representación del ciclo de los meses con alusiones a los signos zodiacales. Tras este lapso prosigue la escena del Arca de Noé y el Diluvio Universal. Tras ello, una Torre de Babel en construcción (fig. 119). Su factura no se desmarca en exceso de otras representaciones de contexto medieval: es de forma rectangular, levanta varios pisos en los que se apoyan escaleras y los trabajadores llevan a cabo su trabajo tanto en su interior como exterior. No existe la presencia divina como tampoco la idea del desenlace. Dicho esto, la complejidad de Otranto respecto al mito de Babel no reside en la imagen de la torre sino en la de Nemrod, cuya representación ha sido ya discutida pero necesita contextualizarse en relación al sincretismo del conjunto.

Los estudios que han trabajado el mosaico han seguido diversas líneas de investigación. Los primeros se centraron en asentar las líneas generales del mismo –fechas, comitentes, iconografía básica- apuntando que se trata de un conjunto fechado en el mismo medio.³²³ En cuanto al contenido, estos primeros estudios consideraban que se trata de un *arbor vitae* que alegoriza la historia de la humanidad y destacaban algunas particularidades que lo señalan como una obra de arte única en cuanto a sincretismos. En primer lugar, la mezcla de elementos cristianos, paganos, históricos y animales apunta a que el mosaico traduce una *summa* de la literatura de su época –Biblia, crónicas, relatos paganos, bestiarios-. Entre estos elementos se encuentran tres altamente significativos: la representación de Alejandro Magno (fig. 120) -casi a los pies de la nave central-, la del rey Arturo -al inicio de la nave central, tocando el presbiterio- y la de unos gigantes paganos: Efilate y Anteo, el titán Atlas y el gigante bíblico Nemrod -en la nave lateral izquierda, a la altura del presbiterio-. La identificación de los gigantes se presenta de izquierda a derecha, cuestión problemática pues se deja sin identificar otra figura de talla gigante en el extremo derecho. Sea como fuere, unos identifican la figura vestida que sostiene un rollo en dirección al gigante no identificado como Nemrod (fig. 121) y señalan la inscripción sobre su cabeza, *MARCUACIUS*, y el rollo que sostiene para relacionarlo con las palabras que en su boca pondrá posteriormente Dante

³²³ Según Chiara Settis Frugoni, «Proprio all'ingresso della cattedrale, il mosaico reca un'iscrizione in versi leonino, che rende subito noti i nomi del committente e dell'autore, *Ex Ionath(e) donis / per dexteram Pantaleonis / hoc opus insigne / est superans impedia digne*. A questa si aggiungono altre tre iscrizioni, una dopo la terza colonna -contando dall'ingresso della Chiesa-, l'altra all'altezza della quarta colonna, e l'ultima immediatamente prima dell'altare maggiore. Nella prima ancora autore e committente si trovano affiancati [...] la seconda fornisce invece una data, con il nome del regnante: *Anno ab incarnatio(n)e D(omi)ni n(ost)ri Iesu Christi MCLXV i(n)dictio(n)e XIII regnante D(omi)no n(ost)ro W(illelmo) rege ma gnif(ico)*.» (Settis Frugoni, 1968: 215-216). Ver también: Gianfreda, 1965.

Alighieri en la *Divina Comedia*.³²⁴ Otros descartan la posibilidad de Nemrod y ven el binomio David-Goliat.³²⁵

Serán estudios germánicos los que realicen una exégesis integral del mosaico y señalen la importancia de las otras dos figuras peculiares del mosaico: Alejandro Magno y el rey Arturo.³²⁶ Estas investigaciones señalan que existe una relación directa entre los elementos dispuestos en el mosaico y los problemas políticos, culturales e históricos a los que se enfrentaron los autores del conjunto en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XII. El imperio normando del sur de Italia estuvo en el centro del antiguo imperio mediterráneo durante más de un siglo y estaba vinculado al sistema de coordenadas políticas de Bizancio y Roma, al imperio alemán y a los jóvenes imperios del oeste y noroeste de Europa central; un momento de la mayor relevancia para las relaciones de poder en la Alta Edad Media. Durante la cronología en la que se construye y decora la catedral, Otranto es parte de los territorios normandos, los cuales –a opinión de Wierschin- mantuvieron una relación definitivamente amistosa con Bizancio.³²⁷ Este hecho se puede constatar mediante el uso generoso de elementos bizantinos en la arquitectura y arte normandos, también en el mosaico de Otranto. Dado que los normandos también procuraron una buena relación con el papado, la enemistad se dirigía hacia el imperio romano germánico. En las décadas en las que se realizó el mosaico, el rey normando, prosigue Wierschin, debió querer contribuir a reforzar la posición papal defendida por Alejandro III frente al emperador tal y como atestiguan las inscripciones referidas a Guillermo I contenidas en el mosaico.³²⁸ En cuanto a la escena artúrica, ésta se divide en dos partes: Arturo cabalgando sobre un macho cabrío con la inscripción *REX ARTVRVS* (fig. 122) y Arturo con la apariencia de estar tumbado en el suelo, con signos de indefensión y siendo degollado. La lectura parece concordar con las premisas de *exemplum* negativo dado que se trataría de la visión de ascenso y caída del británico, es decir, un ejemplo negativo y de mala conducta.³²⁹ En cuanto a la escena

³²⁴ «Nembrot, personaggio biblico, fu potente sulla terra e grande cacciatore di Dio. [...] Egli soffre la pena speciale della confusione della mente del non comprendere e del non essere compreso; e, unico tra i suoi compagni di sventura, conserva il corno, forse ad ironico ricordo della sua vita terrena. [...] Sul mosaico è scritto: «MARCUCIUS»: nel poema 'Rafè mai amèch zabi et almi'. Queste voci non sono ne possono essere intelligibili a nessun uomo, onde i tentativi di interpretarle, anche se fatti con dottrina e metodo, non persuadono.» (Gianfreda, 1966: 76). Esta relación con Dante se basa en la aparición de los gigantes –a excepción de Atlas- en el Canto XXXI del *Inferno*. Por aquel momento se proponía esta consideración, pero no se llegaba a esclarecer una relación de dependencia entre el mosaico y la *Divina Comedia* puesto que no se podía localizar a Dante en Otranto ni saber si llegó a conocerlo.

³²⁵ Settis Frugoni, 1968: 249. Respecto al resto de figuras gigantes, Settis Frugoni sólo identifica a Atlas.

³²⁶ Estos estudios son: Haug, 1975; Haug, 1977. Las aportaciones de Haug fueron ampliadas, centrándose en las dos figuras antes mencionadas, en: Wierschin, 1980. Esta línea es seguida por: Merkelbach, 1980.

³²⁷ Wierschin, 1980: 7.

³²⁸ Wierschin, 1980: 7.

³²⁹ En base a las posibles fuentes literarias, *Livre d'Artus* e *Historia Brittonum*, Wierschin se pregunta si esta saga estuvo presente en el sur de Italia hacia 1165 y llega a la siguiente conclusión. Arturo representa la encarnación de la realeza terrenal. En los años sesenta del siglo XII esta realeza se encuentra en un estado de pecaminosa arrogancia ya que se ha puesto en contra de la Iglesia y el pontificado romano negando la autoridad papal. El rey Arturo del Sacro Imperio Romano no es

alejandrino, el mismo autor propone que se trata de una contrafigura de Arturo, prefiguración del rey cristiano ideal en la historia de la salvación en tanto fue venerado por unir oriente y occidente.³³⁰ Un programa tan peculiar que alude a tensiones y agitaciones históricas así como a preocupaciones ideológicas, debía responder a una premisa de comprensión contemporánea. Es por ello que la historia real -tensiones entre papado e imperio- se alegorizaba mediante la historia de la salvación.

De este parecer, pero con importantes matices, es la investigación de Manuel Castiñeiras.³³¹ El autor plantea una interpretación en base a las afinidades con los romances alejandrinos medievales y presenta la figura de Alejandro como ejemplo de pecado de orgullo cuyo contrapunto sería la figura exaltada del rey Guillermo I.³³² La mención al estudio de Castiñeiras no es trivial. En el momento de acercarse a las representaciones de los gigantes propone que Nemrod sería el personaje desnudo que sostiene un orbe a la manera de un atlante (fig. 123). Castiñeiras fundamenta esta identificación en la existencia de ciertos precedentes en la Italia meridional que lo caracterizan como un astrónomo que sostiene la cúpula celeste y se refiere, explícitamente, al manuscrito visto en las líneas dedicadas al *Liber Nemroth* de la Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 24). Sin embargo, esta cuestión reviste de diversos problemas.

En primer lugar, es cierto que no existe una tradición iconográfica sólida de Nemrod anterior a la factura del mosaico. Sin embargo, su desnudez no concuerda con las representaciones existentes y no tiene sentido en base a ninguna fuente documental. Otra cosa será la representación de Nemrod como gigante, y ahora sí desnudo, cuando aparezca junto a los gigantes clásicos de la *Divina Comedia*, pero esto se dará con posterioridad a Otranto. Por otro

otro que Federico I, quien se está enfrentando al representante de la *Civitas Dei*, el papa Alejandro III. En su versión inglesa podría aludir a Enrique II, cuya despótica arrogancia lo enemista con gobernantes eclesiásticos. Ver: Wierschin, 1980: 20.

³³⁰ Wierschin, 1980: 24.

³³¹ Castiñeiras, 2004. La nota 3, página 43, contiene una amplia selección de referencias bibliográficas que han trabajado el mosaico de Otranto. La ambivalencia entre el valor positivo o negativo que se da a la imagen de Alejandro en ascensión, y su relación con el mosaico de Otranto, es recogida en la Base de datos digital de Iconografía Medieval de la UCM: «En el ámbito bizantino fue un mito popular con un significado positivo como prototipo de la glorificación y apoteosis imperial, adquiriendo su imagen tintes mesiánicos, sobre todo en objetos de lujo donde se ponderaban las virtudes del gobernante, pero también fue habitual su significado positivo en ámbitos más populares, donde era una alegoría del alma y de la aspiración del hombre a la salvación en un estricto sentido religioso, mientras en el ámbito secular alegorizaba la fuerza o el poder en su máxima expresión y la inteligencia. Sin embargo, en Occidente tuvo un significado ambiguo. En los contextos religiosos, la ascensión profana del rey tenía una valoración moral negativa y suponía un recuerdo al fiel para vencer la soberbia, la *hybris* de la tradición clásica, porque el gesto del macedonio fue temerario y era un perfecto *exemplum superbia*, como también lo eran escenas que podían completar el mensaje iconográfico como la Torre de Babel, el vuelo de Simón el Mago y el Pecado Original de Adán y Eva, temas junto a los que aparece en los mosaicos pavimentales de la catedral de Otranto (expulsión de Adán y Eva del jardín de Edén, la historia de Caín y Abel, la construcción de la Torre de Babel, Noé y el arca, Sansón y el profeta Jonás)» (Rodríguez Peinado, 2016).

³³² «Il segno evidente di un programma più ampio, legato alla tradizione occidentale dei romanzi di Alessandro, molto diffuso nell'ambiente francese del secolo XII. Si tratta, quindi, di una prova certa del fatto che il repertorio otrantino dipende in gran misura degli interessi dei circoli colti anglonormanni, che proprio in questi anni sperimentavano in Sicilia e Puglia un peculiare momento di autoaffermazione sotto il governo di Guglielmo il Malo.» (Castiñeiras, 2004: 50).

lado, el distanciamiento de Nemrod respecto a la representación de la torre es otro punto importante. A primera vista, y siempre partiendo de que efectivamente se trate de Nemrod, deberíamos considerar un estímulo o fuente textual para la representación de la torre -el Génesis- y otro extrabíblico para los gigantes. En este sentido, su aparición junto con otros identificados como míticos-paganos es una cuestión tan singular que debería plantearse como punto de partida de la argumentación. ¿Qué fuentes plantean esta cuestión?, ¿estaban presentes en Otranto?, ¿existe una relación entre el *Liber Nemroth*, Otranto y Dante?

Los gigantes de Otranto y su hipotética asociación con Dante y el *Liber Nemroth* es una cuestión que necesita una investigación de mayor profundidad de la que planteamos, sin embargo, presentaremos algunas cuestiones. Para empezar, debemos descartar un estudio que relacione Otranto y Dante a la luz de que el último hubiera estado en el lugar, tal y como sugiere Gianfreda³³³ sino, más bien, en base a la dispersión de fuentes documentales que aunaran a los gigantes. En este sentido, el *Liber Nemroth* explicita una relación a nivel visual con Atlas según ha quedado manifiesto en la ilustración que hemos visto anteriormente. A diferencia de la opinión de Castiñeiras y por el tiempo que hemos dedicado al estudio de Babel/Nemrod, hemos de descartar su propuesta de identificación en la figura de Atlas:

Nebrot potrebbe essere uno dei tre giganti che coronano il mosaico nella navata destra. Si tratterebbe di un personaggio nudo che sostiene con le sue mani un orbe di opus sectile, alla maniera di un atlante.³³⁴

Más aun teniendo en cuenta que señala el manuscrito vaticano como fuente principal para su decisión iconográfica. Y es que una cuestión es la figura de Atlas y su tradición visual, otra que el Nemrod del manuscrito vaticano, que ciertamente copia la postura de Atlas, fuera utilizado en Otranto con esta significación. Para descartar esta cuestión nos apoyamos en otras ediciones del *Liber Nemroth* –véase ms. VIII. 22, fol. 1v, Biblioteca Nazionale Marciana- en las que se representa la figura de Atlas sólo y desnudo (fig. 124). Otra cuestión es la posibilidad de que Nemrod se asociara, gracias a su talla gigante, a la imagen que por entonces se tenía de los gigantes clásicos, cuya iconografía sí podía contemplar la desnudez.³³⁵ Dicho lo anterior, en la actualidad no estamos cualificados para discernir la fuente visual o textual

³³³ Gianfreda, 1966: 17.

³³⁴ Castiñeiras, 2004: 65.

³³⁵ García García, 2016.

del ciclo de Otranto³³⁶ pero hasta la fecha, y en base a lo investigado, apuntamos una serie de elementos que sabemos comparten el *Liber Nemroth* y el ciclo de Otranto y que, tras una investigación ulterior, podrían descartarse definitivamente o demostrarse.

El *Liber Nemroth* es, al margen de edición y variantes, un tratado de astronomía en el que los diagramas y representaciones de calendarios solares, lunares, planetarios, zodiacales *et al*, son el tema central de su discusión, siempre acorde a una historia de la creación que relaciona todos estos elementos con la divinidad. En Otranto, algunos de estos elementos –por ejemplo, el ciclo de los meses con representaciones zodiacales- aparecen en diálogo con temas paganos y bíblicos, como corresponde a la cosmovisión del momento y contexto cultural-geográfico. Siguiendo con el repertorio, las alusiones a un Alejandro –posiblemente Alejandro Magno- están presentes en el manuscrito –dada la vinculación oriental de la que deriva- y son explícitas en el mosaico. La consideración de que el *Liber Nemroth* tuviera una fase de difusión en la zona meridional de Italia mediante Eugenio Vulgario –a partir del siglo IX y en el área de Montecassino, donde será enterrado- y posteriormente en la geografía normanda, nos hace recordar la particularidad de Otranto en el momento de confección del mosaico –sur de Italia, región normanda-.³³⁷ A esto hay que sumar la rica biblioteca del *scriptorium* de San Nicola di Casole, vecino a Otranto y en cuyo interior algunos han querido buscar la o las fuentes de inspiración para tan ricas y variadas iconografías.³³⁸ En otras palabras, quizás quepa la posibilidad de que, entre las fuentes que hubieran servido al mosaico hubiera, si no un *Liber Nemrod*, algún tratado exegético que se hiciera eco del manual. Otra posibilidad es que los supuestos gigantes aludieran a la raza de *nephilim* antediluvianos, cosa que tendría sentido teniendo en cuenta el posterior desarrollo de las escenas del Génesis. O una alusión a generaciones míticas de gigantes, paganos y bíblicos que, por su lado, tendría sentido dentro de una lectura de historia de la humanidad. Finalmente, que estuviéramos buscando un Nemrod que en realidad no existe.³³⁹

³³⁶ Recordamos en este punto que el mosaico de Otranto se enmarca en una tradición musivaria característica del románico pugliese y que comparte algunas iconografías con otros ejemplos de las iglesias de Trani, Taranto, Brindisi y, quizás, Lecce. Ver: Settis Frugoni, 1968: 229, 255.

³³⁷ Draelants, 2018.

³³⁸ Castiñeiras, 2004: 45. Ver las referencias bibliográficas que aparecen en las notas 9 y 10 de la misma página. Consideramos que para poder concluir este caso deberíamos estudiar el contenido del *scriptorium* de San Nicola di Casole, así como la literatura de los círculos normandos del sur de Italia en la época de construcción de la catedral de Otranto.

³³⁹ Llegados a este punto es obligada una pausa y un comentario que recapitule y recoja, también, a Dante. Entre la recepción del *Liber Nemroth* en el sur de Italia y la factura de Otranto la laguna es insalvable. Ahora, de la recepción del *Liber Nemroth* es de donde partirá el trabajo del erudito escocés Miguel Escoto. Su presencia en Bolonia entre 1224-1227 y su posterior asistencia académica al rey Federico II de Sicilia, c. 1227-1235, lo sitúa en relación con la corte palermitana, donde el rey residió la mayor parte de esta cronología. Miguel Escoto trabajó en la figura de Nemrod como astrónomo: «The LN was in circulation in southern Italy as early as the tenth century. Michael Scot, translator and astrologer at the court of the emperor, Frederick II Hohenstaufen, king of Sicily, came across it at the beginning of the thirteenth century (probably in the south of Italy, but scholars familiar with his works also know that part of his education was of Chartrian origin). He used it not only to cite Nimrod among the inventors of astronomy in the first book of his *Liber introductorius*, a work on astrology, but

Dejando a un lado Otranto, pasamos a la ciudad de Palermo, en cuya Cappella Palatina se encuentra otra de las torres de Babel que estudiamos. Antes, recordamos que durante los primeros siglos de la Edad Media, Sicilia estuvo bajo dominio bizantino y que posteriormente formó parte del imperio islámico hasta que la conquista normanda reintrodujo el territorio en Europa. De esta última secuencia parten las dos obras que vemos a continuación: la Cappella Palatina y Monreale.

Las fases de actividad en la Cappella recaen sobre tres reinados diferentes. La labor de Ruggero II consistió en la construcción de un santuario cupulado cuya morfología responde al tipo de iglesia bizantina a la que se sumó una nave mocárabe.³⁴⁰ Entre finales de 1150 y 1160 y bajo Guillermo I, se decoró la nave central con un programa musivo que narra escenas del Antiguo Testamento. Finalmente, durante el reinado de Guillermo II -y probablemente hacia la década de 1180, cuando las obras en Monreale seguían su curso-, la capilla se completó con un púlpito, fuente bautismal y candelabro pascual.³⁴¹ Según Kitzinger, la obra musiva tuvo su inicio en la zona del presbiterio en los primeros años del quinto decenio del siglo XII. No se puede establecer con certeza cuánto se había acabado a la muerte del fundador Ruggero II ocurrida en 1154, pero parece que gran parte del trabajo de la zona occidental del edificio habría sido hecho en época de su hijo y sucesor, Guillermo I; de hecho, las crónicas contemporáneas atribuyen a él la decoración de la capilla.³⁴² Dicha decoración está dominada por dos amplios ciclos de escenas bíblicas dispuestas en las paredes de la nave central y en dos registros; una serie que narra eventos desde la Creación a las historias de Jacob. Las naves laterales contienen escenas de las vidas de los apóstoles Pedro y Pablo y, en total, el conjunto también incluye imágenes de santos y se completa con figuras de ángeles y

also in the second book, the *Liber particularis*, a kind of encyclopedia of physics. In one of the last chapters of the *Liber particularis*, Michael plays the role of Nemroth in order to answer a question asked by Frederick II about the center and the base of the Earth, the rivers, the salt and fresh waters, and the abyss, which are the subjects of chapters 12 and especially 61 of the LN.» (Draelants, 2019: 59). En cuanto a Dante, éste nace pocas generaciones después de Escoto en un momento en el que la astronomía sigue teniendo un papel fundamental en el desarrollo de la intelectualidad medieval, tal y como la composición de la *Divina Comedia* atestigua. Dentro de la *Divina Comedia*, Dante hará aparecer a Miguel Escoto en el Canto XX del Infierno, vv. 115-117: «Aquel con poca carne en los ijares / Miguel escoto se llamó, y fue experto / en los engaños de las artes mágicas.», dándole el valor de falso adivinador, de mago-astrónomo. La cita se encuentra en: Dante Alighieri, 2018a: 189. Ninguna de las tres ediciones consultadas amplía este tema a través del *Liber Nemroth*. Dicho esto, el más que probable conocimiento de la *Historia Scholastica* por Dante -Petrus Comestor aparece en la *Divina Comedia*, «Está con ellos Hugo de San Víctor, / y están Pedro Coméstor, Pedro Hispano» (Paráiso, Canto XII, vv. 133-134; en: Dante Alighieri, 2018a: 645)- como también el de Flavio Josefo -quien aparece de forma indirecta en el poema, «Pensé entre mí: ‘Estos son los que perdieron / Jerusalén el día que María / hincó los dientes e su propio hijo’» (Purgatorio, Canto XXIII, vv. 28-30; en: Dante Alighieri, 2018a: 469) y que, según Ossola (Dante Alighieri, 2021) y Martínez de Merlo (Dante Alighieri, 2018b) no es sino una cita de *Antigüedades Judías*, VI, 3; junto con el menos probable conocimiento del *Liber Nemroth* no nos permiten, por ahora, seguir la línea marcada por algunos estudios que buscan la relación entre ellos.

³⁴⁰ Se debe al rey Ruggero II -coronado el 1130 y fallecido el 1154- la introducción en Sicilia del mosaico parietal figurado. Las decoraciones creadas en su reinado en la Cappella Palatina de Palermo, la catedral de Cefalù y la pequeña iglesia de la Martorana, representan tres obras pioneras que llevan a la Sicilia normanda la más bizantina de las técnicas pictóricas y adornan edificios que en parte no son bizantinos en sus formas arquitectónicas y que, además, son casi extranjeros al mundo griego teniendo en cuenta las liturgias a las que servían.

³⁴¹ Tronzo, 1997: 94-95 El volumen se basa en una discusión sobre la datación que no alude al programa iconográfico.

³⁴² Kitzinger, 1993: 13.

un Cristo entronizado. Este programa tuvo sus raíces en una tradición ya consolidada que los artistas tendrían a su disposición, posiblemente mediante modelos en un formato menor, tanto griegos como latinos:

La resa di alcuni episodi trova stretti parallelismi nelle illustrazioni bizantine dell'Antico Testamento, mentre altri episodi richiamano opere che hanno origine nel mondo latino. In particolare le scene della Creazione, ma anche altre nella serie, mostrano strigenti somiglianze con quelle scolpite a rilievo su una serie di pannelli d'avorio dell'XI secolo, conservati nella Cattedrale di Salerno. Questi avori sono stati, a loro volta, connessi con diversi antecedenti, ma presentano particolari affinità con le illustrazioni della Genesi Cotton, un famoso codice greco datato al V secolo o all'inizio del VI. Ne consegue che, verosimilmente, quella fusione di elementi greci e latini che caratterizza l'iconografia delle nostre scene della Genesi fosse già avvenuta in precedenza nell'Italia meridionale. La fonte principale dell'intera sequenza potrebbe ben essere stato un unico modello miniato, proveniente da quella regione.³⁴³

La escena de la Torre de Babel (fig. 125) representa dos aspectos del episodio. El primero es la construcción de la torre, imagen que aparece en la mitad izquierda de la escena y que queda configurada mediante la representación de trabajos de cantera dentro y fuera de la torre y un operario cociendo -o así lo entendemos- los ladrillos en el fuego. La mitad derecha de la escena representa, sin embargo, el capítulo consecutivo: la confusión lingüística y la dispersión de las gentes. Siendo así, el grupo de personajes representado en el extremo derecho, que no participa de la obra, estaría reflejando las generaciones que parten de la Torre de Babel para poblar, con sus respectivas lenguas, diferentes territorios; una cuestión que ya vimos en las primeras ilustraciones pertenecientes a los manuscritos. Esta partición iconográfica vendría justificada por la inscripción en la escena. En el margen izquierdo se puede leer: *FILII NOE EDIFICANT CIVITATE(m) BABEL*; mientras que en el margen derecho: *FILII NOE CONFVSI LINGVA CV[-]SANT EDIFICARE CIVITATEM*.

Prosiguiendo con los ejemplos en mosaico, analizamos el duomo de Monreale, obra producto de una generación sucesiva: el rey Guillermo II (1166-1189). En Monreale presenciamos dos torres: la primera en uno de los capiteles del claustro, la segunda en el ciclo interior de la iglesia. Respecto al claustro, nos enfrentamos a una datación difícil pero dado que éste no debió iniciarse antes de 1172, los capiteles son obligatoriamente posteriores. En cuanto a los artífices, los canónigos que iniciaron las labores del claustro eran franceses, por

³⁴³ Kitzinger, 1993: 10.

lo que ello indicaría que llamaron a maestros franceses o expertos del arte románico del sur de Francia para trabajar en el claustro, lo cual significó un decisivo retorno al gusto occidental dentro de la larga historia constructiva de la catedral.³⁴⁴ A nivel iconográfico, los doscientos veintiocho capiteles se basan en diversas fuentes: el *Physiologus* de Prudencio, el Apocalipsis y el Antiguo y Nuevo Testamento; otros capiteles son ornamentales o muestran representaciones de Dios.

El capitel que describe la construcción de la Torre de Babel se encuentra en el ala oeste y fachada norte del claustro (fig. 126). Éste no representa una novedad iconográfica, pero es necesario citarlo en tanto algunos de los capiteles historiados del claustro de Monreale se han puesto en relación con escenas análogas del interior de la iglesia.³⁴⁵ Una correspondencia que, en el caso de la Torre de Babel, se basa en un solo aspecto: un personaje que transporta materiales a otro que ya se encuentra en el interior de la torre. Al margen de esto, las diferencias son muchas gozando, el mosaico, de una mayor descripción de la escena.

En cuanto a la fecha de factura de los mosaicos de Monreale, se propone que fueron realizados en la época final del gobierno Guillermo II, esto es, inicios de la década de 1190.³⁴⁶ Estos mosaicos cubren por entero la iglesia, concebida con una escala sin precedentes. Pero la medida cuantitativa no es lo único excepcional de Monreale: la excelencia de la factura, la selección de los temas o la forma en cómo están ordenados son otras de las particularidades que hacen de este conjunto un lugar excepcional y último de los grandiosos complejos de la edad normanda. La decoración presenta una selección de la historia del mundo según la Biblia comenzado por la Creación y terminando en la actividad de los apóstoles que fundaron la iglesia de Cristo sobre la tierra. Por otro lado, aparecen también la representación de escenas del Nuevo Testamento, del Omnipotente y su corte angélica, de los profetas, de santos -algunos casi contemporáneos como Tomás de Canterbury- y de la Virgen. La nave central es la que contiene los episodios del Antiguo Testamento, empezando por la extremidad oriental de la pared derecha y terminando en la extremidad oriental de la

³⁴⁴ «Mancando in Sicilia le condizioni culturali e sociali favorevoli alla nascita del linguaggio romanico, questo non poteva che giungervi dall'esterno, come merce d'importazione. E se poté penetrare nell'Isola, fu perché questa, in dipendenza anche dalla politica della monarchia normanna, tenne bene aperte le sue porte non soltanto verso l'Oriente islamico e bizantino, ma anche verso Occidente e in primo luogo, s'intende, verso il paese d'origine della dinastia, Francia: non tuttavia la Normandia e le regioni del nord -le regione normanna era fra l'altro singolarmente povera di scultura (non di architettura) in questo periodo- ma le regioni del Mezzogiorno e in particolare la Provenza, con la quale del resto particolarmente intensi dovevano essere i traffici marittimi ed i rapporti ecclesiastici.» (Salvini, 1962: 48, 79-80).

³⁴⁵ «Si è parlato di stretta corrispondenza fra questo ciclo plastico e il ciclo musivo, perché quest'ultimo presenta le stesse scene che si vedono sui capitelli, meno una. Ma se poi si guarda alla concezione delle singole scene, questa corrispondenza si riduce ad una composizione sola, quella della Torre di Babele» (Salvini, 1962: 143).

³⁴⁶ «[...] tutto porta a far credere che in effetti la decorazione sia il prodotto di un'unica immensa attività artistica concentrata interamente, o al meno in massima parte, nell'ultima decade di quel regno. Può darsi che il lavoro sia continuato per qualche anno ancora dopo il 1190; ma essenzialmente esso appartiene all'età di Guglielmo II.» (Kitzinger, 1991: 17).

izquierda. Los vínculos con la Palatina son múltiples: ambas se realizaron en un espacio de tiempo breve y las escenas del Antiguo Testamento están en correspondencia, de forma casi total, con las escenas de la Palatina, no solo en cuanto a temática o detalles iconográficos, sino por tener la misma disposición. Sin embargo, las escenas de la Cappella Palatina son más sintéticas y las inscripciones diferentes.

Según Kitzinger, las analogías Palatina-Monreale se deben a que los artistas de Monreale se fijaron en el ciclo de la Cappella Palatina a la que, quizás, sumaron elementos de otras fuentes.³⁴⁷ Por otro lado, propone que el uso de guías iconográficas -véase la Biblia u otros textos- se debió combinar, actitud de flexibilidad mediante, con fórmulas presentes en otras escenas. Visto esto, no derivarían de fórmulas genéricas sino que fueron resultado de una fusión de tradiciones iconográficas diferentes. Kitzinger emite esta opinión en tanto tiene en cuenta el grandísimo abanico de ilustraciones disponibles en los *scriptoria*.

La escena de la Torre de Babel (fig. 127), comenta Kitzinger, es el único ejemplo del Antiguo Testamento en el que la representación de Monreale es inferior -en términos descriptivos- respecto de la Palatina.³⁴⁸ Es evidente que en Monreale la escena de la confusión lingüística y la dispersión de los constructores se ha suprimido, por bien que la inscripción haga referencia: *FILII · NOE HEDIFICANTES TVRRIM · CONFVSI SVNT · LINGVE EORVM ET VOCATVM · EST · LOCVM ILLVD BABEL*. Pero, al margen de reducir el capítulo de la Palatina, en Monreale existe una mayor voluntad de realismo especialmente en el aparato arquitectónico.

La representación de la Torre de Babel en la basílica de San Marco de Venecia es un caso de mayor singularidad. El ciclo decorativo en mosaico fue finalizado en el siglo XIII y se desarrolla a lo largo del nártex de la basílica, pero es en el brazo oeste del mismo donde aparecen las escenas del Génesis. El episodio de la Torre de Babel se divide, en este caso, en dos escenas (fig. 128). La primera muestra la construcción de la torre; un edificio cuadrangular presentado frontalmente en el que se desarrollan similares tareas constructivas a las que hemos visto. La singularidad de la imagen reside en la representación de la ciudad de Babilonia tras la torre, algo que vimos en miniatura pero no en ciclos murales. Al lado del episodio de la construcción se representa el momento consecutivo. Dios, acompañado de los ángeles suspendidos ante la torre, impone el castigo a los constructores: la confusión de

³⁴⁷ Kitzinger, 1991: 60.

³⁴⁸ Kitzinger, 1991: 63.

las lenguas, el cese de la obra y la dispersión. Así, cuatro grupos de personajes aparecen a los lados de la torre dispuestos de forma que parece que toman direcciones diferentes. La alusión a la ciudad de Babilonia como fondo de escena desaparece quizás señalando que los constructores han perdido la referencia a su ciudad de origen.

Anteriormente anotamos que se han establecido una serie de relaciones entre esta composición y el manuscrito *Cotton Genesis* en tanto que posible antecedente iconográfico. El primero en proponerlo fue el finés Johan Jakob Tikkanen. En su monografía de 1889 apuntaba a una correlación iconográfica entre el contenido del manuscrito y la decoración de la basílica basándose en las analogías entre ésta última con otros ciclos del último período bizantino y cómo éstos tenían su modelo en composiciones miniadas de la antigüedad similares al *Cotton Genesis*.³⁴⁹ Un añadido más. Según Otto Pächt existen ciertas anomalías en el *Egerton Genesis Picture Book* que lo conectan con esta secuencia Cotton-San Marco en tanto demuestra la pervivencia de tradiciones antiguas parcialmente anglosajonas, parcialmente tardoantiguas.³⁵⁰ Por ejemplo, hay que aceptar que el autor del *Egerton* conocería los modelos tardoantiguos que conciben la imagen de Babel como una torre vista *sotto in su*. No obstante, Pächt reconoce que convendría encontrar modelos intermedios. Sabemos que el *Cotton* llegó a Inglaterra en el siglo XVI desde la ciudad de Filipos y, por lo tanto, debieron ser otras obras las encargadas de vehicular estas relaciones entre lo tardoantiguo e Inglaterra. En este sentido, Pächt señala otros dos Génesis ilustrados que ya hemos presentado: el *Cadmon manuscript*, ms Junius 11, y el *Old English Hexateuch*, ms Cotton Claudius B. IV (figs. 44-45). Estos dos ejemplos habrían permitido transmitir modelos entre grandes distancias geográficas gracias a su mejor conciliación cronológica.

Naturalmente, existen muchos otros ejemplos de representaciones de la Torre de Babel desde este período y hasta la cronología del siguiente apartado, el siglo XVI, por lo que es preciso reconocer que nuestra selección deja de lado numerosas manifestaciones. Muchas de ellas han sido recogidas en las publicaciones monográficas sobre la visualidad de Babel³⁵¹ y, a nuestro parecer, no necesitan de una articulación propia que las ayude a inserirse en la secuencia recién descrita. Por nuestra parte, hemos decidido presentar las imágenes de Babel

³⁴⁹ Otros autores se desmarcan de esta hipótesis y apuntan a un modelo intermedio que explicaría el desdoblamiento del episodio en la construcción y la dispersión. Un desdoblamiento del que, por otra parte, no hemos encontrado ejemplos anteriores. Ver: Tikkanen, 1889. Otras referencias que siguen esta misma hipótesis son: Kitzinger, 1975; Lowden, 1992: 99 y ss. En línea contraria a esta hipótesis se encuentra: Tsuji, 1967.

³⁵⁰ Pächt, 1943.

³⁵¹ Por ejemplo, Minkowski. Muchas otras obras que no aparecen aquí pueden encontrarse en catálogos de exposición, los del Louvre-Berlín y Viena especialmente.

en base a diferencias de soporte y técnicas artísticas: por un lado las imágenes presentes en manuscritos -la gran mayoría-, por otro imágenes en soporte arquitectónico diferenciando dos técnicas, pintura mural y mosaico. De este último grupo quisiéramos destacar la secuencia que construyen el fresco del Camposanto de Pisa y el mosaico pavimental de Otranto y que señala diversas cuestiones. En primer lugar, los dos ejemplos tienen unas particularidades que exigen una cierta articulación que escapa al resto de imágenes de este bloque. La complejidad iconográfica del mosaico Otranto y su valor en tanto que síntesis enciclopédica del medievo y cruce de caminos, propone un mapa orientado hacia el levante del Mediterráneo, a donde también mira Pisa. En cuanto a esta última, su torre es fruto de la sólida tradición iconográfica medieval a pesar de que la imagen se desplace cronológicamente y participe de lo que consideramos el Renacimiento. Entre uno y otro, entre Otranto y Pisa, Edad Media y Renacimiento se encuentra simbólicamente en Dante, al que hemos aludido ya en ocasión del mosaico. Ahora bien, la relación entre el pensamiento del poeta, la *Divina Comedia*, las ilustraciones de Sandro Botticelli y el mito de Babel merecen una consideración propia por abrirse tan singularmente al mundo nuevo -Edad Moderna-, así como por su trascendencia histórica.

2. Dante Alighieri y la *Divina Comedia*

***Nota sobre las ediciones empleadas**

Visto que la presente investigación se redacta en castellano, no podíamos sino utilizar una edición castellana de la obra de Dante para facilitar la homogeneidad del texto y en reconocimiento de la labor de sus traductores, cuya profesión está tan vinculada con el objeto de estudio de esta tesis: Babel, la identidad cultural, la multiplicidad lingüística, la traducción. Reconociendo, pues, la hazaña que supone traducir la *Divina Comedia* a otro idioma, así como por su uso –y también disfrute- en la presente investigación, mencionamos las dos obras de referencia en lengua castellana que hemos empleado. En el momento en que citemos versos de la *Divina Comedia* nos estaremos refiriendo a la edición traducida por José María Micó,³⁵² cuyo texto es de un valor poético inestimable. Además de dicha edición, ha sido indispensable el ciclo de conferencias pronunciadas por él mismo en la Fundación Juan March que llevaban por título *La Comedia de Dante*, subdivididas en *Dante y su mundo*, *El Infierno* y *El Purgatorio* y el

³⁵² Dante Alighieri, 2018a. En esta edición, como el mismo Micó expone «no quedará constancia en notas al pie ni en otro tipo de aparatos eruditos...», es decir, no es una edición crítica o exegética sino literaria. Al acabar el poema Micó incluye una cronología de Dante, diagramas visuales del Infierno, Purgatorio y Paraíso y un índice razonado.

Paraíso.³⁵³ La segunda edición castellana de referencia es la traducida por Luis Martínez de Merlo para la editorial Cátedra.³⁵⁴ En ella el autor desarrolla un amplio prólogo crítico-interpretativo con datos biográficos, otras obras de Dante, estructura de la *Divina Comedia*, topografías morales, alegorías y símbolos, concepción teológica y política, así como breves anotaciones explicativas a pie de página. Por último, no hemos querido descuidar la oportunidad de trabajar con una edición italiana. Al margen de saber que en la actualidad se trabaja en la nueva Edizione Nazionale conducida por Giorgio Inglese, hemos optado por apoyarnos en la excelente y riquísima edición -también la más reciente de las académicas- dirigida por Carlo Ossola en colaboración con Luca Fiorentini, Ilaria Gallinaro y Pasquale Porro.³⁵⁵ La cantidad de estímulos de tipo crítico, filológico y erudito es aún mayor: presentación de la figura de Dante, valor de la *Divina Comedia*, fortuna histórica – especialmente en el mundo literario-, ediciones de referencia –manuscritas e impresas-, aparato bibliográfico, introducción a los cantos y fecundas anotaciones a pie de página para los versos que no sólo son explicativas, sino que formulan breves estados de la cuestión e interrelacionan sus contenido con otros versos y obras de Dante. Todo ello ha sido de un valor fundamental para poder elaborar nuestra visión sobre Dante Alighieri y la *Divina Comedia* para con la Torre de Babel, y excepcional por el enriquecimiento y crecimiento intelectual que ha supuesto. Valga con estas insuficientes palabras nuestro agradecimiento.

La *Divina Comedia* de Dante es presentada en esta investigación diacrónica como una de las más rotundas metáforas y a la vez reelaboraciones del mito fundacional de Babel. Es especialmente relevante ya que supone la construcción de una ideología y espiritualidad basadas en geografías y arquitecturas teológicas –Infierno, Purgatorio, Paraíso- que se elabora justo antes de la expansión semántica de la que Babel, como tema, pero también como imagen, participará del siglo XVI en adelante. No menos importante nos parece el hecho de que se trata de uno de los poemas de mayor tradición interpretativa y discusión literaria, filológica y teológica y, sin embargo, no se ha estudiado en paralelo al desarrollo conceptual de Babel,³⁵⁶ al margen, claro está, de aquellos que se han preocupado por Dante como

³⁵³ Micó, 2019.

³⁵⁴ Dante Alighieri, 2018b. Micó también tiene como referencia esta edición, además de otras y diversos códigos.

³⁵⁵ Dante Alighieri, 2021. La edición, noviembre de 2021, surge en ocasión del séptimo centenario de la muerte de Dante (1321-2021).

³⁵⁶ Existe un trabajo académico que podría considerarse una excepción. Se trata de la investigación presentada por Teelah Kreiselmann; ver: Kreiselmann, 2015. La hipótesis de la autora es la existencia de una analogía entre la idea de construcción de la torre y la construcción -redacción- de la obra literaria, ambas entendidas como empresas monumentales que anhelan un acercamiento a Dios. En esta analogía, Dante tendría dos roles. El primero, presentarse como contrafigura de Nemrod, es decir, el poeta dirige su obra hacia -no contra- Dios. El segundo rol es el de redimir al gigante. La autora basa esto segundo en las dos diferentes presentaciones de Nemrod que Dante propone en *De vulgari eloquentia* y la *Divina Comedia*. Es

filólogo e impulsor de la lengua vulgar.³⁵⁷ Finalmente, consideramos que su inclusión es necesaria en tanto se trata de un claro ejemplo de compilación y sincretismo de los mundos clásico y medieval. El enfoque historicista, el método genealógico, la presentación enciclopédica o la comprensión basada en alegorizaciones son todas ellas disposiciones características del eclecticismo medieval que hemos visto con anterioridad a Dante, además de fórmulas esenciales para acceder a la modernidad. Dicho esto, en adelante trataremos de argumentar cómo, desde las preocupaciones de su época y mediante la fórmula del viaje espiritual, Dante reelabora el sentido de Babel –lengua original *vs* diversidad lingüística, pecado *vs* redención-. Siglo y medio más tarde, Sandro Botticelli traducirá visualmente este viaje para proporcionarnos tres modelos de torre: una torre invertida, el mapa del Infierno como imagen de descenso y condena; una torre-montaña, el Purgatorio como ascenso y purificación; y una Torre de Babel real que deriva de la fórmula elaborada en los manuscritos. Atendiendo a esto, el presente apartado se subdividirá en las siguientes secciones: Dante y la *Divina Comedia* como poeta y poema universales; lectura de la *Divina Comedia*; perfil filológico de Dante en el debate sobre la *questione della lingua*; la relación del poema con el mito de Babel y la edición ilustrada de Sandro Botticelli.

2.1. La universalidad de Dante y la *Divina Comedia*

Nadie se atrevería a poner en duda la modernidad y universalidad de Dante y su poema. Siglos de recepción multidisciplinar ininterrumpida lo atestiguan: Giovanni Boccaccio, Cristoforo Landino, William Blake, Victor Hugo, Franz Liszt, Charles Baudelaire, Marcel Proust, Ezra Pound, T. S. Eliot, Antonio Gramsci, Jorge Luis Borges, Salvador Dalí, Carlo Ginzburg o Miquel Barceló por nombrar algunos receptores populares. En este espacio no pondremos en valor esta cuestión, pero sí señalaremos su capacidad metafórica para reelaborar la lectura del mundo. Nuestro tiempo no es que sea opuesto al que experimentó Dante, pero desde luego es incompatible y, a pesar de su capacidad poética y visionaria,

en la última donde la autora ve la exoneración de Nemrod de su pecado y responsabilidad de la confusión lingüística -Canto XXVI del Paraíso-. Este cambio habría sido un excursus construido por Dante para justificar su propio dominio lingüístico y construcción literaria monumental y, así, redimirse ambos -Dante y Nemrod- y redirigir el castigo de la confusión lingüística a un hermanamiento con Dios. En cuanto a nuestra investigación, trabajaremos la importancia de *De vulgari eloquentia* y, aunque no compartamos el enfoque, reconocemos la innovación temática de presentar en paralelo las figuras de los dos constructores, el arquitecto -Nemrod- y el poeta -Dante-.

³⁵⁷ Esta compleja obra teológica y moral ha sido objeto de numerosos -inasumibles- estudios. Nuestra intención aquí no es ahondar en ellos ni discernir sus diferentes aportaciones, sino elaborar nuestras hipótesis en relación con el objeto de estudio de la tesis. Por ello no plantaremos un estado de la cuestión sobre el tema, sino que citaremos aquellos estudios en los que nos apoyamos para desarrollar el apartado. Remitimos al aparato bibliográfico construido por Ossola: «Edizione di riferimento», en: Dante Alighieri, 2021: LXXIX-LXXXIII; «Commedia, commenti e edizioni», en: Dante Alighieri, 2021: LXXXV-LXXXIX; «Bibliografia», en: Dante Alighieri, 2021: 1057-1091.

posiblemente nunca habría sido capaz de anunciar nuestras circunstancias y debates internos y externos. En la actualidad no impera ya una búsqueda beatífica o un acercamiento a Dios en los términos y condiciones en los que tanto él como sus contemporáneos experimentaron. La necesidad redención y el esfuerzo por lograr una trascendencia personal aprobable por Dios se desplazan y sustituyen por otras necesidades, modelos y acciones, y ahora puede resultar impensable un tránsito tan complejo como el que el poeta propone. No obstante los radicales cambios históricos y la paulatina des-teologización del mundo, la figura de Dante y la *Divina Comedia* sobreviven, emocionan y siguen siendo modelos de aprendizaje.³⁵⁸ Entre las razones para ello se encuentra el hecho de que la *Divina Comedia* es una de las más extraordinarias obras de la literatura universal. Como apunta Carlo Ossola, cada generación es heredera de la historia pasada, su arte y su literatura: *[nous avons] le privilège que nous nous concédons de choisir ce qui est essentiel, ce qui demeure en deçà du relatif, et qui constitue le fondement de notre conception même de l'art.*³⁵⁹ Durante siglos ha servido de inspiración a teólogos, filósofos, poetas, artistas e inquietos en general que han querido adentrarse, literatura mediante, en las luces y sombras de los conflictos humanos y la existencia. Dante ofrece un viaje a mundos que sobrepasan los límites conocidos y también imaginables y construye un teatro universal en el que todos los personajes tienen su lugar y cometido. Recoge gran parte la tradición occidental y oriental conocida hasta la fecha: el mundo clásico, la tradición patristica y la filosofía medieval y, gracias a su inteligencia y dominio poético, son proyectados hacia el futuro para orientar nuestras acciones.

Dante es el protagonista de su propia obra -como poeta pero también como protagonista-, pero es ese catálogo de personajes que no conoció personalmente pero sí mediante su interés y fuentes,³⁶⁰ junto con lo humano y universal de su empresa -la redención-, lo que distancia la obra de ser un viaje personal y biográfico y la hace extrapolable y útil para sus lectores. En definitiva, se distancia de su individualidad y trabaja para la memoria colectiva. Por otro lado, no hay que olvidar que el objetivo del autor fue incidir en la corrección de los valores humanos para, así, reformar la cotidianeidad individual pero también la ideológica y política. Recordamos las palabras que Beatrice le dirige en el Purgatorio:

³⁵⁸ Según Jacqueline Risset, la contemporaneidad de Dante se explica por la modernidad de su contenido y la actitud transgresora del poeta: «Ce qui attire et intensifie notre regard sur les chants de Dante est sans doute aussi le fait que nous sommes sensibles à la hardiesse avec laquelle leur auteur mêle et transgresse les codes qu'il s'est donnés, tout comme ceux qu'il a reçus. [...] C'est qui frappe aujourd'hui est la modernité du poète médiéval, l'acuité de sa conscience artistique, la puissance avec laquelle il manie une langue qu'il invente du même geste.» (Dante Alighieri, 2010: II-III).

³⁵⁹ Ossola, 2002: 571. El texto es la transcripción del curso homónimo celebrado en el Collège de France.

³⁶⁰ «Si *La Comedia* es una obra revolucionaria se debe en parte a que rompe con esta idea de que el poeta ha de construir una estructura formal elegante; en vez de eso, crea un universo poético poblado de personas y situaciones reales.» (Holmes, 1986: 90).

Qui sarai tu poco tempo silvano;
e sarai meco sanza fine cive
di quella Roma onde Cristo è romano.

Però, in pro del mondo che mal vive,
al carro tiene or li occhi, e quel che vedi,
ritornato di là, fa che tu scrive.

Poco tiempo estarás en esta selva;
serás conmigo eterno ciudadano
de aquella Roma en que es romano Cristo.
Por eso, en bien del mundo que mal vive,
contempla atento el carro, y cuando vuelvas
allá de nuevo, escribe lo que has visto.³⁶¹

El enfoque social del poema no sólo será evocado a través de los diálogos o de forma abstracta, sino también mediante el uso del lenguaje. Ya en los primeros versos del Canto I del Infierno, el uso de las formas verbales singular y plural hace pensar en un protagonista determinado y, a la vez, un representante del género humano: *Nel mezzo del camin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura*.³⁶² Dante es pues autor, protagonista y arquetipo; artífice del hombre redimido, renovado e iluminado, del hombre nuevo.

2.2. Lectura de la *Divina Comedia*

La *Divina Comedia*, obra mayor de Dante Alighieri,³⁶³ es el compendio de un viaje extraordinario apodado divino³⁶⁴ no sólo por su belleza poética sino por tratarse de un viaje del hombre hacia Dios desde la condición humana, oscura, profunda y contradictoria, y

³⁶¹ Purgatorio, XXXII, 100-105, versión italiana en: Dante Alighieri, 2021: 683; para la versión castellana ver: Dante Alighieri, 2018a: 542.

³⁶² Dante Alighieri, 2021: 9. La nota a pie de página señala: «La compresenza nei primi due versi del poema dell'aggettivo declinato al plurale e della coniugazione del verbo al singolare è stata interpretata (Sapegno, Singleton) come un primo riscontro grammaticale del complesso statuto del protagonista: individuo storicamente determinato, come sarà chiarito in seguito, ma anche rappresentante di «ogni uomo» smarrito nella selva del peccato ed emblema del genere umano che, nel suo insieme, ha dimenticato la *diritta via*.» Las ediciones castellanas alteran este hecho. Micó traduce: «A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura» (Dante Alighieri, 2021: 46). En la edición de Martínez de Merlo se lee: «Mediado el curso de nuestra existencia / me vi metido en una selva oscura» (Dante Alighieri, 2018b: 83). La alusión a la humanidad a través de Dante como personaje de la *Divina Comedia* también es recogida por la recepción histórica del poema. Ossola recuerda que a Ezra Pound debemos el concepto de Dante como *everyman*; ver: Ossola, «El poema degli universali»; en: Dante Alighieri, 2021: XII.

³⁶³ Compuesta entre el verano de 1308 y los últimos meses de vida del autor, en 1321. Sobre la cronología de composición de la obra y la cuestión del exilio remitimos al aparato introductorio de las ediciones antes señaladas.

³⁶⁴ Recordamos aquí, en palabras de Micó, la necesaria desambiguación del título: «[...] lo importante ahora es precisar que el único título fidedigno para el conjunto de la obra es el configurado por una sola palabra: *Comedia*. El epíteto *Divina* es ajeno al autor. Giovanni Boccaccio, replicando el entusiasmo de Estacio ante la *Eneida* de Virgilio, no dudó en definir la creación dantesca como «divina», y el calificativo acabó incorporándose al título, con todos los honores, a partir de la edición veneciana cuidada por Ludovico Dolce e impresa por Gabriele Giolito en 1555, convirtiéndose después en habitual.» (Dante Alighieri, 2018a: 10).

movido por la vocación de iluminación. La finalidad del poema fue, desde su origen, ser poéticamente bello, moralmente y bueno y, a la vez, práctico -para ayudar al hombre- y transformador -para pasar del pecado a la santidad, de la miseria a la felicidad, de la contemplación del Infierno a la visión beatificada del Paraíso-. Este gran viaje aúna diversas tradiciones. En primer lugar, pertenece al gran género medieval de las visiones.³⁶⁵ En segundo, evoca el viaje clásico. Sin embargo, es profundamente renovador de los dos modelos literarios. Veamos esto.

El viaje de Dante tiene siempre una connotación ascensional -en la que también debe incluirse el descenso al Infierno- que está repleta de *accessus* o ritos de paso que permiten las sucesivas elevaciones. Dante parte de un extravío en la Selva oscura -véase una metáfora de la ignorancia del bien-, por lo que el estado de angustia es condición indispensable del viaje. Tras el paso por la Selva, Dante encuentra la puerta de acceso al Infierno, situada en el hemisferio sur junto a la ciudad de Jerusalén. Traspasar la puerta le dará acceso al anteinfierno; prólogo del descenso infernal que se separa de éste mediante el río Aqueronte. El Infierno está compuesto de nueve círculos concéntricos. Entre el círculo VIII y el IX se encuentra el pozo de los gigantes, fundamental en las sucesivas secciones. Estos círculos se van estrechando a medida que Dante se acerca al centro de la Tierra, donde está recluido y castigado Lucifer. Su expulsión y caída había provocado dicho cráter infernal, es decir, un desplazamiento de la tierra que hizo que la masa desplazada del hemisferio sur sobresaliera en el hemisferio norte. Es a partir de este movimiento telúrico que Dante construye la montaña del Purgatorio, símbolo de la visión redentora. El acceso a la montaña del Purgatorio tiene un prolegómeno de tres rellanos -el antepurgatorio- y se asciende por su interior hasta llegar a la puerta del Purgatorio. A partir de aquí la ascensión se produce por el exterior de este cono invertido y antítesis del cráter infernal. Tras la séptima cornisa de la montaña se encuentra el Paraíso terrestre o Edén, antesala del Paraíso. El último tramo, el mundo celestial, está a su vez subdividido en nueve cielos concéntricos y transparentes que giran alrededor de la Tierra. Existe un décimo cielo, el Empíreo, que contiene todos los anteriores y en el que están los santos. En él, el protagonista comprende los misterios divinos y es aquí donde finaliza el viaje.³⁶⁶ Los acompañantes de Dante en este largo viaje son tres.

³⁶⁵ Dante Alighieri, 2021: XLIV.

³⁶⁶ Visto en más detalle: a medida que se desciende hacia el centro de la Tierra, aumenta la gravedad y culpa de los pecados asignados a ellos. El primer círculo del Infierno es el Limbo, allí se encuentran los niños muertos antes del bautismo y los hombres que, aun no siendo pecadores, vivieron antes de Cristo: filósofos, científicos, príncipes y héroes del mundo pagano, entre ellos Virgilio. Ésta es una idea original de Dante. Entre el segundo y el quinto círculo se encuentran los pecadores por incontinencia, esto es, aquellos que no han sabido frenar los instintos naturales del hombre: los lujuriosos, los glotones, los

Primero el poeta latino, Virgilio, quien le acompañará hasta la cima del Purgatorio. Tras él, Beatriz, que lo guía desde el Paraíso terrestre hasta el Empíreo. Finalmente, san Bernardo aparece en el último de los cantos de la obra y asiste al poeta en su visión final.

Tanto la inmersión al centro de la Tierra como la disposición concéntrica de los cielos se apoya en la cosmovisión cristiana contemporánea al autor, es decir, una idea geocéntrica del cosmos. Del mismo modo, la representación de los tres espacios del más allá -Infierno, Purgatorio, Paraíso-, espacios fuera del alcance del hombre, también es fruto de las posibilidades de comprensión contemporáneas, pero la innovación del poeta recae en una definición espacial concisa de los mismos, con sus pautas y registros y a los que son conferidos valores éticos y morales.³⁶⁷ Por otro lado, la cuestión de la ascensión vertical recae en otro principio de comprensión ligado no sólo a la idea del cosmos sino de la existencia. La posición erguida del ser y la angustia por la caída habían favorecido, desde tiempos históricos, el contraste entre los conceptos arriba-abajo y vertical-horizontal, así como las analogías entre verticalidad y las ideas del Bien, lo sobrenatural, lo divino, y entre horizontalidad y las ideas del Mal, lo bajo, el demonio, la muerte. La traslación de estos ejes a la totalidad de la experiencia vital -ingreso y salida de la vida- ya había hallado fórmulas en el pensamiento mito-poético.³⁶⁸ Este situar las figuras divinizadas fuera del alcance humano, concretamente en el cielo, creó un imaginario cosmológico basado en la verticalidad que marcó un punto de partida para aquellas religiones que ponían un especial énfasis en la trascendentalidad, en el salir del estado de ignorancia a través del conocimiento de lo divino y en la superación de la muerte. Una vez establecido este dominio, la traslación al espacio

avaros y pródigos y los iracundos y acidiosos. El sexto círculo está ocupado por los heréticos, otra idea original de Dante. El séptimo está dividido en tres recintos, los violentos contra el prójimo, los violentos contra sí mismos y los violentos contra Dios y la naturaleza. El octavo comprende a los fraudulentos y el noveno a aquellos que usaron el engaño contra quien se fía, es decir, los traidores. El Purgatorio está situado en una gran isla. En la falda de la montaña se encuentra el antepurgatorio, dividido en cuatro zonas ocupadas por los condenados por la Iglesia pero arrepentidos, los perezosos y también arrepentidos, los pecadores que tuvieron una muerte violenta y finalmente los príncipes negligentes que no se preocuparon de su misión política. En las siete faldas del Purgatorio, Dante encuentra a los soberbios, los envidiosos, los iracundos, los acidiosos, los avaros y pródigos, los glotones y los lujuriosos. Finalmente accede al Paraíso Terrenal a través de una escalera excavada en la montaña. El Paraíso está compuesto por nueve cielos más un décimo inmóvil, el Empíreo, sede del Paraíso Celeste. Sobre la topografía de la *Divina Comedia* ver, de la edición preparada por Micó: Dante Alighieri, 2018a: 15-21; de la de Martínez de Merlo: Dante Alighieri, 2018b: 28-66. Existe una publicación en la que se propone una lectura de la *Divina Comedia* basada en el mismo principio de verticalidad interpretando, conjuntamente, cantos análogos a los diferentes espacios, esto es: la lectura de Infierno I, Purgatorio I, Paraíso I; Infierno II, Purgatorio II, Paraíso II, etc. Este hecho demuestra la importancia del eje vertical no sólo en el momento de la configuración del poema sino también en su posterior interpretación. La publicación es: Corbett, Webb, 2015-2017.

³⁶⁷ Según el pensamiento de Dante, y de acuerdo con el sentir medieval, el Infierno se encontraba situado axialmente respecto al sepulcro de Cristo -es decir, bajo la ciudad de Jerusalén- y atravesaba la tierra hasta su centro, donde se encontraba Lucifer. Ver: Morello, 2000: 49. La idea e invención del Purgatorio es una cuestión hartamente discutida en relación con Dante. Ver: Dante Alighieri, 2018a: 19. También el clásico: Le Goff, 2003: 106 y ss.

³⁶⁸ Tanto la cuestión del acceso a los espacios del más allá como la muerte, el entierro bajo tierra y su significación, son temas teológicos y filosóficos que aún perduran y preocupan y es probable que tengan raíces paleolíticas. Aquellos que han realizado estudios de religiones comparadas apuntan a que todas las tradiciones humanas han tenido desarrollos análogos de los mundos de ultratumba y salvación desde premisas similares. Visto así, las narraciones del alma y su salvación serían fruto de una herencia común e inmemorial basada en experiencias de éxtasis, aventuras oníricas y viajes imaginarios. Ver: Eliade, 1999: 231 y ss. También: Couliano, 1991: 234.

físico llevó a que las fórmulas arquitectónicas se convirtieran en imágenes simbólicas de este proceso. Este arquetipo vertical invadió con singular intensidad el pensamiento y representación medieval y proliferaron los modelos luminosos de perfección, los esquemas ascensionales, las imágenes de apertura, los impulsos espaciales y las revelaciones y viajes a otros mundos. En cierta medida, todo ello culmina en Dante, cuya excepcional y exitosa cosmovisión cristiana lo aproxima al papel de padre de la Iglesia.

Por otro lado está el viaje clásico. De Virgilio, su acompañante y también maestro, *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore [Tú eres mi maestro, eres mi autor]*,³⁶⁹ hereda su escritura, *tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore [el único de quien he asimilado / el elevado estilo que me honra]*,³⁷⁰ pero también género. Es un *topos* habitual poner en paralelo la *Divina Comedia* con la épica heroica -sea la *Odisea*, sea la *Eneida*- no obstante difieren en dos cuestiones fundamentales: los épicos desarrollan una cartografía horizontal mientras que la *Divina Comedia* es vertical por bien que la *Eneida* contemple, y así lo hace notar Dante, su propio *descensus ad Inferos*. Por otro lado, el viaje de Dante no es circular ni de retorno a la patria, sino dirigido al conocimiento de un mundo nuevo. Estas diferencias fundamentales las expone Blumenberg así:

Fue la Edad Media la que dio un paso más en la deformación de la *Odisea*. Allí ya no se podía crear, de ninguna de las maneras, que el retorno a la casa terrena representara la salvación del hombre; el hombre redimido está destinado a una felicidad más elevada que la que pueda proporcionarle la vuelta al punto de partida de su caída. En la tarea de acabar con esta figura del retorno a su tierra aparece ahora otro factor coadyuvante: la ausencia del presupuesto decisivo para una interpretación platónica, es decir, que para presentar la historia del alma como una historia de un rodeo cíclico, como un drama de características simétricas, se tenía que atribuir a aquélla una preexistencia. De otra manera, el platonismo podría aún cerrar el círculo. El Ulises visto con los ojos medievales ya no puede ser representante de la nueva salvación, y sólo le queda ser representante de la carencia de salvación de la Antigüedad. En Dante se convierte en la figura del sinsentido de haber caído en las redes de la curiosidad mundana. [...] [Dante] no hace que Ulises retorne a la patria, sino que se adentre, más allá de los límites del mundo conocido, de las columnas de Hércules, en el océano. Y allí se pierde

³⁶⁹ Infierno, Canto I, 85. En la edición de Ossola: Dante Alighieri, 2021: 14; en la edición de Micó: Dante Alighieri, 2018a: 49.

³⁷⁰ Infierno, Canto I, 85. En la edición de Ossola: Dante Alighieri, 2021: 14; en la edición de Micó: Dante Alighieri, 2018a: 49.

de vista, en lo incierto [...]. En Dante, este destino no acaba en Ítaca, ni siquiera en medio del océano, sino en el círculo octavo del infierno.³⁷¹

En este sentido, es llevando al personaje a un punto final e inédito como puede demostrarse de modo convincente aquello que obliga al viaje. A la luz de esta interpretación se comprende la consideración de Dante como hombre nuevo y renovado y el impulso y apertura a nuevas formas de comprensión de la historia y existencia, una preocupación por la *renovatio* de la que también participan otras de sus obras. Valga como muestra el conocido proemio *Incipit vita nova*.³⁷²

2.3. *La Divina Comedia* y el mito de Babel I. Dante y la *questione della lingua*.

Proponer una lectura filológica de Dante escapa, como tantos otros aspectos que circundan al mito de Babel, de nuestro propósito y, desde luego, nuestras capacidades. No obstante, nos es posible trazar una presentación general al contexto lingüístico inmediatamente anterior a Dante, así como el suyo propio, para comprender qué valor y significado tuvo el mito de la *confusio linguarum* para el poeta. De no hacerlo estaríamos marginando un aspecto esencial en la relación Dante-Babel.

La Europa occidental de los siglos XI y XII vivía una situación de poliglosia en la que se combinaba el idioma estatal o regio con el maternal. Así, desde el espacio personal de cada individuo, el lenguaje debía operar una *translatio* hacia el espacio social, político o erudito. El marco sucesivo, siglo XIII, representa la subsistencia, evolución y democratización de lo que en adelante serán las lenguas nacionales. En este momento, se advierte que el lenguaje es una herramienta capaz de definir y delimitar la idea de Estado, entendido éste como sinónimo de unión, pueblo, religión común, espacio geográfico o dinastía regional por ejemplo. Es decir, se evidencia que existen muchos y diversos espacios lo bastante unificados culturalmente como para desarrollar una conciencia de la identidad social sobre un suelo concreto y, también, un habla concreta. Durante la segunda mitad del siglo XIII, el territorio italiano fue testigo de un proceso de traducción vernácula o *volgarizzamento* que tuvo su origen en la

³⁷¹ Blumenberg, 2003: 89 -90.

³⁷² El proemio de *Vita nova* empieza: «In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale posso si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*», en castellano: «En aquella parte del libro de mi memoria antes de la cual poco se podía leer, se encuentra una rúbrica que dice: *Incipit vita nova*». Como sugiere el editor del volumen que hemos podido consultar, el uso de *incipit*, en tanto que fórmula normal de la titulación medieval, se ha de entender como: «aquí empieza la vida nueva»; ver: Dante Alighieri, 1987: 52-53.

actividad de las clases notariales, jurídicas y políticas de los *comuni*, las cuales buscaban ser más operativos en aquellas tareas cuyos receptores transitaban entre un uso vulgar y/o culto de la lengua. También querían ver realizados sus deseos de dirigirse a mayores audiencias, mejorar su expresión y tener más elocuencia en los debates del contexto cívico. Por ello necesitaban hacerse con versiones vulgares de textos de retórica clásica.³⁷³ Es decir, el proceso parte de una cuestión pragmática de necesidad informativa. El uso del idioma hablado en series de documentos esenciales para el desarrollo cívico se extendió al campo pedagógico y literario y el *volgarizzamento* se revalorizó en tanto promocionaba un consumo cultural más democrático. Este interés por el campo lingüístico también se encuentra en el origen del humanismo, sin embargo este movimiento favorecía el refinamiento de las lenguas clásicas en detrimento de las traducciones vernáculas o vulgares para una mejor educación que, en definitiva, era elitista. Sin embargo, el *volgarizzamento* como *translatio* expandió sus horizontes de manera similar a como lo había hecho el viaje medieval con la conquista del terreno y Dante escribirá en vulgar, eso sí, cuando este fenómeno sea una realidad y haya una audiencia preparada que quiera leer y aprender en su propia lengua.³⁷⁴

La cuestión de la lengua era, pues, uno de los debates más presentes e importantes de los círculos intelectuales de la Baja Edad Media y, naturalmente, el inicio del Renacimiento. La distancia entre el habla del siglo XIII en sus múltiples variedades y el latín clásico hizo emerger preguntas no sólo de carácter filológico sino también teológico y político, ¿derivaban las vulgares del latín?, ¿eran igual de útiles?, ¿qué relación guardaban con el momento de la unidad lingüística?

La preocupación de Dante sobre estos y otros aspectos de la lengua aparece a lo largo de su producción literaria: *Vita nova*, *Divina Comedia* y, especialmente, *Convivio* y *De vulgari eloquentia*. A continuación nos centraremos en esta última. Las primeras palabras de *De vulgari eloquentia* son un estatuto de intenciones. En ellas el poeta presenta la lengua vulgar como la común a todos y se propone contribuir a su estudio:

Puesto que encontramos que nadie antes de nosotros ha elaborado una teoría sobre la lengua común y, en realidad, sabemos que tal lengua es absolutamente necesaria para todos [...]

³⁷³ Sobre el *volgarizzamento* y la traducción medieval remitimos a los siguientes volúmenes: Cornish, 2010; Beer, 2019.

³⁷⁴ «El italiano echó a andar como lengua literaria en el siglo XIII. Carecía de la tradición poética y de las elaboradísimas formas literarias que en inglés, francés y alemán se remontaban hasta la Alta edad Media [...]. Nada reafirmó tanto la identidad italiana en las épocas medieval y renacentista como el establecimiento de la lengua vulgar como vehículo literario. Fue un proceso rapidísimo. A comienzos de siglo XIII se partía de la nada. Un siglo después ya estaba *La Comedia* de Dante.» (Holmes, 1993: 87). Posteriormente, la lengua vulgar toscana se expandió en la segunda mitad del siglo XV, quedando bien establecida en las cortes de Ferrara y Nápoles y así continuó en el siglo XVI, posicionándose como lengua utilizada en toda Italia y para todas las tipologías literarias. Ver: Mazzocco, 1993: 103.

procuraremos contribuir al habla común de las gentes no sólo vaciando en tan gran vaso el agua de nuestro ingenio, sino mezclando las mejores cosas, tomándolas o recopilándolas de otros para con ello poder dar de beber una dulcísima hidromiel.³⁷⁵

Según Dante, la lengua vulgar era una forma lingüística natural cuya antigüedad se podía trazar hasta Babilonia; sin embargo, el latín era una lengua artificial que había aparecido para remediar la confusión lingüística provocada por Babel.³⁷⁶ Antes de este evento, la humanidad hablaba una lengua universal, la lengua de Adán:

Volviendo por tanto, al propósito inicial, afirmamos que fue creada por Dios una determinada forma de expresión al mismo tiempo que el alma primera. Y llamo ‘forma de expresión’ no sólo a lo que se refiere a los nombres de las cosas, sino a la estructura de estos nombres, e incluso a la pronunciación de esta estructura; forma de la que realmente se servirían las lenguas de todos los hablantes, si no hubiera sido dispersada a causa del orgullo humano, según se documenta más adelante. Esta forma de expresión la empleó Adán; esta forma de expresión la utilizaron también todos sus descendientes hasta la construcción de la torre de Babel, que se interpreta como ‘torre de confusión’; esta forma de expresión la heredaron también los hijos de Heber, que por él fueron llamados hebreos. Solo en ellos permaneció después de la confusión, para que nuestro Redentor, que en su naturaleza humana debía nacer entre ellos, gozara, no de una lengua de confusión, sino de gracia. Fue, por tanto, el hebreo aquel idioma que fabricaron los labios del primer hablante.³⁷⁷

La construcción de la torre había causado la desintegración de la lengua adámica para dar paso a la diversidad lingüística.³⁷⁸ Todas las lenguas *after Babel* eran, a excepción del hebreo, artificiales y, por lo tanto, metamorfoseables. Terrenales y físicas en lugar de metafísicas. Con ello el poeta proponía que la lengua era una forma expresiva que, de forma natural, se transformaba bajo el impulso de mutaciones sociales.³⁷⁹

³⁷⁵ *De vulgari eloquentia*, I, 1; en: Dante Alighieri, 1982: 5.

³⁷⁶ Mazzocco, 1993: 4.

³⁷⁷ *De vulgari eloquentia*, VI, 4-7; en: Dante Alighieri, 1982: 27-29.

³⁷⁸ Tras la confusión causada en la torre, la lengua original se había dividido en una tríada: la lengua germánica, la latina y la greco-bizantina. Éstas evolucionaron en formas posteriores conocidas como entidades lingüísticas vernáculos. La latina se habría subdividido en tres: el italiano, el francés y el provenzal-catalán -español para Dante-. Y en cuanto al italiano, éste se había subdividido en catorce dialectos. El vulgar no correspondía a ninguno de ellos sino que era una síntesis, elevada y perfecta, de todas las partes. Ver: Mazzocco, 1993: 27; también: Dante Alighieri, 2018b: 20.

³⁷⁹ Dante Alighieri, 2018b: 19.

En el siguiente punto de *De vulgari eloquentia* Dante relata cómo se produjo esta confusión y división durante la construcción de la torre:

Presumió, pues, en su corazón este hombre incorregible, con la instigación del gigante Nembroth, superar con su trabajo no sólo a la naturaleza, sino a su mismo creador, que es Dios, y comenzó a edificar una torre en Sennaar, que después llamó Babel, esto es, «confusión», por medio de la cual esperaba subir al cielo, intentando, ignorante, no igualar sino superar incluso su hacedor. [...] Realmente, casi todo el género humano colaboraba en la obra de la iniquidad: unos daban órdenes, otros creaban las estructuras, o levantaban los muros; parte reglaban esos muros con las escuadras y otra parte los alineaban con los niveles; unos cortaban las rocas, otros se dedicaban a transportarlas por mar o por tierra, y otros distintos se entregaban a diferentes trabajos, cuando fueron sacudidos por el cielo con una confusión tan grande que todos los que con una sola y misma lengua se dedicaban a esta obra, se apartaron del trabajo, confundidos en muchas lenguas y nunca volvieron a la misma comunicación oral. Realmente, sólo se mantuvo la misma lengua para los que se reunían en un mismo trabajo; por ejemplo, para todos los arquitectos, una; otra para todos los que transportaban piedras, y para los que las tallaban otra; y así aconteció a todos los que trabajaban. Cuantas clases de oficios se dedicaban a esta obra, en otros tantos idiomas se desmembró el género humano desde ese momento; y cuanto más elevado era el trabajo que realizaban, tanto más ruda y bárbaramente hablaron entonces.³⁸⁰

Este minucioso relato sobre la construcción de la obra, que nos hace pensar que quizás fue inspirado por la imagen medieval -muros, escuadras, niveles, rocas, transporte-, propone una confusión lingüística novedosa respecto a anteriores exégesis. A cada tipo de trabajador correspondería una lengua, por lo que entendía la posterior evolución lingüística como derivada de diferentes tipos de acciones en la torre y guardando una relación de menor sofisticación lingüística a mayor responsabilidad en el proyecto, *cuanto más elevado era el trabajo que realizaban, tanto más ruda y bárbaramente hablaron*, pero siendo todos, en el fondo, hijos de Babel. Dante prosigue su discurso dando a entender que a los únicos a los que se ahorró la confusión lingüística fue a los hebreos, que no sólo no participaron en la construcción de Babel sino que la desaprobaron:

Sin embargo, el idioma sagrado permaneció para aquellos que ni estaban presentes ni aprobaban la realización, sino que, despreciándola reiteradamente, se burlaban de la de la necesidad de los que trabajaban. Pero esta parte, mínima en cuanto a su número, fue de la descendencia de Sem, según deduzco, el que fue tercer hijo de Noé, descendencia de la que

³⁸⁰ *De vulgari eloquentia*, VII, 4-7; en: Dante Alighieri, 1982: 35-37.

nació el pueblo de Israel, que se sirvió de esta antiquísima forma de hablar hasta su dispersión.³⁸¹

En cuanto a la *Divina Comedia* señalamos dos cuestiones importantes en relación con el debate de la lengua. Una de orden gramatical y una de orden argumental. En cuanto a la gramatical, en la *Divina Comedia* Dante hizo uso de la lengua vulgar florentina pero también de préstamos de otras lenguas vulgares italianas.³⁸² El poema no sólo supuso el uso de una lengua en cierta medida nueva sino que lo enriqueció al usar vocablos pueriles -*mamma*, *babbo*- y groseros, al margen de que también empleó una versificación variable. En este sentido, la *Divina Comedia*, obra de todos los vicios, virtudes y emociones humanas, hizo lo mismo con los medios lingüísticos y retóricos de los que disponía.³⁸³ Respecto a la argumental, la teoría lingüística de Dante cambia sustancialmente respecto a lo expresado en *De vulgari eloquentia* para afirmar que, en el momento de la construcción de la torre, la unidad lingüística ya se había perdido, una nueva hipótesis más en sintonía con el principio de dinamismo de las lenguas en relación a la acción humana.³⁸⁴ Este matiz en la discusión aparece en el momento en el que Dante encuentra a Adán en el Paraíso y el poeta le hace responder, entre otras dudas, sobre origen de su lengua. Habla Adán:

Deseas saber cuándo Dios me puso
en el jardín excelso (donde ésta
te dispuso a tan alta escalinata),
cuánto tiempo gocé del paraíso
y la razón de la divina ira,
y qué idioma inventé para mi uso.
Hijo mío, la causa de mi exilio
no fue probar la fruta de aquel árbol,
sino sólo el haber pasado el límite.
Donde tu dama convenció a Virgilio
estuve cuatro mil trescientos dos
años queriendo estar en este sínodo;
vi el sol pasar por las constelaciones

³⁸¹ *De vulgari eloquentia*, VII, 8; en: Dante Alighieri, 1982: 37.

³⁸² Mazzocco, 1993: 109.

³⁸³ «It is true that in the *Divine Comedy* Dante continues to emulate the tragic style now sublimated in the new sweet style, but the sweet new style represents only a strand in the rich stylistic tapestry of the *Comedy*.» (Mazzocco, 1993: 157). Según Martínez de Merlo: «[En la *Divina Comedia* Dante] construye un estilo polidrico, adaptado a las tonalidades dramáticas, violentas, sombrías del Infierno, al elegiaco itinerario del Purgatorio y al abstracto panorama espiritual del paraíso. No solamente el estilo trágico magnificado y analizado por *De Vulgari Eloquentia*, sino también el estilo medio y el humilde fueron convocados, frecuentemente, en una amalgama expresiva por completo nueva en nuestra tradición literaria, utilizando no sólo los vocablos del más elevado clasicismo, sino también los términos del lenguaje popular, incluso trivial y descuidado.» (Dante Alighieri, 2018b: 26).

³⁸⁴ «Aquella expresión universal y perfecta se ha perdido con la confusión babilónica, según afirma Dante en *De vulgari eloquentia*. Sin embargo, dentro de su evolución lingüística teórica, en la *Divina Comedia*, afirmará que en la época de la dispersión babilónica, la unidad paradisiaca original se había transformado ya, de acuerdo con el principio del cambio incesante de las relaciones humanas, entre las que hemos visto que desde el primer momento coloca la lengua común.» (Dante Alighieri, 1982: 32, n. 18).

del cielo novecientas treinta veces
mientras sobre la Tierra estuve vivo.

 Mi lengua se extinguió completamente
antes de que las gentes de Nemrod
comenzasen su obra inacabable,
 porque ningún efecto racional
resulta duradero en los humanos,
que siguen los celestes movimientos.

 Es cosa natural que el hombre hable,
mas la naturaleza os deja hablar
a vuestra discreción de un modo u otro.

 Antes de mi descenso a los infiernos,
I se llamaba a Dios, el sumo bien
de quien deriva el gozo que me envuelve;
 después se llamó *Él*, y así convino
porque los usos de los hombres vienen
y van como las hojas de los árboles.³⁸⁵

El matiz es evidente. La lengua original se perdió antes de la confusión babilónica y, de hecho, el mismo Adán hubo de inventar la suya propia, *y qué idioma inventé para mi uso*. Siendo ésta una lengua humana, había sufrido cambios y mutaciones y resultó irreconocible cuando Nemrod decidió construir la torre, *Mi lengua se extinguió completamente / antes de que las gentes de Nemrod / comenzasen su obra inacabable*.³⁸⁶

Así, Dante presenta una genealogía de la lengua que no sólo explica la situación del 1300 sino que, situando la multiplicación antes de los tiempos de Adán, legitima sus cambios y evoluciones, *Es cosa natural que el hombre hable, / mas la naturaleza os deja hablar / a vuestra discreción de un modo u otro [...] porque los usos de los hombres vienen / y van como las hojas de los árboles*. La figura de Dante como apologeta del valor y potencial de la lengua vulgar es contundente y queda claramente definida. Ésta no sólo le permitía dirigirse a un público más amplio, sino que era un medio viable en tanto era capaz para expresar temas nobles -es decir, transmitir enseñanzas teológicas y filosóficas-, y también nuevos además de gozar de elegancia estilística.³⁸⁷

³⁸⁵ Paraíso, XXVI, 109-138; en: Dante Alighieri, 2018a: 754-755.

³⁸⁶ Según Mazzocco, esta visión no depende tanto del texto bíblico como de la exégesis escolástica y patrística y especialmente de Agustín de Hipona. Ver: Mazzocco, 1993: 163.

³⁸⁷ Otra de las figuras clave de este debate, también valedor de la lengua vulgar, fue Leon Battista Alberti. Su contribución a la *questione della lingua* aparece en el proemio del tercer libro de *Famiglia*, 1437, donde sintetiza las teorías anteriores y proyecta temas que serán de gran interés en la segunda mitad del Quattrocento, siendo su tratado uno de los más estudiados en este debate. El poema trata la caída de la lengua latina y el origen de la vernácula; prosigue con un *status questionis* sobre la lengua de la Antigüedad en el que se propone que la sociedad romana clásica era monolingüe; y finaliza con una apología del uso del vulgar. La influencia de Alberti permeó las teorías de otros dos importantes personajes directamente relacionados con la edición de Botticelli: Cristoforo Landino -amigo y admirador de Alberti- y Lorenzo de Medici. El éxito de Dante y Alberti se basaba, según sus contemporáneos, en haberse apropiado de principios literarios latinos: «e' libri suoi e molti e di varie cose composti, attendete con quanta industria ogni eleganzia, composizione e dignità che appresso a' Latini si truova si sia ingegnato a noi transferee». La cita pertenece a una lección de Cristoforo Landino recogida bajo el título *Orazione fatta*

2.4. *La Divina Comedia* y el mito de Babel II. Infierno XXXI, Purgatorio XII, Paraíso XXVI.

Tras exponer la importancia de Dante, pasamos a presentar y desarrollar la presencia explícita del mito de Babel en la *Divina Comedia*, el cual surgirá, esencialmente, en aquellos momentos en que Nemrod haga acto de presencia.

Después de aludir indirectamente a los gigantes clásicos al mencionar la batalla de Flegra,³⁸⁸ Dante y Virgilio descienden hasta la entrada del noveno círculo infernal. Allí, el poeta ve un conjunto de torres a lo lejos que no son tal, sino gigantes, y los empezará a distinguir con la ayuda de su maestro:

En cuanto giré un poco la cabeza,
me pareció ver muchas y altas torres.
«Dime, maestro, ¿qué ciudad es ésta?»
Él respondió: «como hace mucho rato
que miras a través de las tinieblas,
las imaginaciones te confunden.
Cuando llegues allí verás muy claro
que de lejos se engañan los sentidos,
de modo que procura ir más deprisa».
Después tomó mi mano con afecto:
«Antes de que avancemos más», me dijo,
«debes saber, para que no te extrañes,
que no son torres, no, sino gigantes,
metidos en la orilla de la poza,
todos con el ombligo para abajo».
Como cuando la niebla se disipa
y la vista figura poco a poco
lo que esconde el vapor que el aire espesa,
así horadando el aura oscura y densa,
y cada vez más cerca de la orilla,
mi error huía y me crecía el miedo;
como en todo su cerco se corona
Monteriggioni de elevadas torres,
así señoreaban los gigantes
con medio cuerpo el cerco de aquel poco,
y contra ellos, cuando truena, Júpiter
sigue mandando aún sus amenazas.
Yo empecé a distinguir el rostro de uno,
y los hombros y el pecho y una parte
del vientre y los costados de sus brazos.

per Cristofaro da Pratovecchio quando cominciò a leggere in Studio i Sonetti di messer Francesco Petrarca, pronunciada en 1467. Nosotros extraemos la cita de: Mazzocco, 1993: 96.

³⁸⁸ Habla Virgilio, Infierno, XIV, 52-60: «Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui / crucciato prese la folgore aguta / onde l'ultimo dì percosso fui; / o s'elli stanchi li altri muta a muta / in Mongibello a la focina negra, / chiamando 'Buon Vulcano, aiuta, aiuta!', / sì com'el fece a la pugna di Flegra, / e me saetti con tutta sua forza: / non ne potrebbe aver vendetta allegra.» (Dante Alighieri, 2021: 140). «Aunque afanoso Júpiter reviente / a aquel herrero que forjó el agudo / rato que me alcanzó en mi postrer día, / y canse a los herreros que en la negra / fragua de Mongibelo se relevan (sic?)/ y suplican la ayuda de Vulcano / (como tuvo que hacer en la batalla / de Flegra), y me acribille con fiereza, / no logrará gozar de su venganza.» (Dante Alighieri, 2018a: 143).

¡Oh, qué bien hizo la naturaleza
cuando dejó de hacer esas criaturas
y quitó a Marte ejecutores tales!³⁸⁹

La visión de los gigantes como torres es providencial y está relacionada con la tradición exegética que parte de Alejandría. Los gigantes no sólo son aquellos que pertenecen al mundo clásico -Efilates, Briareo, Anteo, Ticio y Tifeo-, sino también al mundo bíblico, Nemrod, causante, según explica Virgilio, de la confusión de las lenguas:

«Raphèl mài amècche zabì almi»,
comenzó a berrear su fiera boca,
incapaz de entonar más dulces salmos.
Mi maestro le dijo: «¡Alma insensata,
usa tu cuerno para desfogarte
cuando quieras mostrarnos tus pasiones!
Busca en tu cuello y hallarás la sogá
donde colgado está, oh, alma confusa,
como una banda que te cruza el pecho».
Después me dijo: «Él mismo se delata;
éste es Nembrot, por cuya impía idea
no se usa en el mundo un solo idioma.
Dejémoslo, no hablemos más en vano,
que él entiende la lengua de los otros
cual los demás la suya, que es ignota.»³⁹⁰

Según Ossola, es desde la tradición exegética que se remonta a Agustín de Hipona que Nemrod es vinculado a la construcción de la Torre de Babel; una opinión de la que nos distanciamos y que hemos tratado en secciones anteriores. Sin embargo, nos interesa su lectura de la frase pronunciada por Nemrod, que ya vimos en ocasión del mosaico de Otranto, y la alusión a *De vulgari eloquentia*:

La frase echeggia una lingua semitica, ma è intraducibile per il motivo illustrato da Virgilio ai vv. 79-81, che meglio si comprende alla luce di quanto spiegato da Dante in Dve I vii 4-7. [...] Secondo l'originale riformulazione dantesca del mito biblico della *confusio linguarum*, Dio differenziò le lingue dei costruttori della torre in modo tale che «solo quanti svolgevano una stessa operazione conservassero la medesima lingua: ad esempio una lingua per tutti gli architetti, una per tutti coloro che trasportavano i sassi», e così via (Dve I vii 6). [...] Essendo a capo dell'impresa (Dve I vii 4), Nembrot si ritrovò a parlare la più involuta delle lingue che vennero a generarsi dopo l'intervento divino; e non essendoci 'collaboratori' al suo stesso

³⁸⁹ Inferno, XXXI, 19-51; en: Dante Alighieri, 2018a: 269-271.

³⁹⁰ Inferno, XXXI, 76-81; en: Dante Alighieri, 2018a: 271-272.

livello, le parole del gigante risultarono incomprensibili a chiunque altro, né egli poté più intendere le lingue altrui.³⁹¹

La segunda presencia de Nemrod y la alusión a Babel se producirá en el Purgatorio. Ante esto es obligado diferenciar que son dos las lecturas que Dante hace del personaje: en el Infierno como traidor a Dios, en el Purgatorio como ejemplo de soberbia. Habla Virgilio:

cuando me dijo él: «Mira hacia abajo:
para hacer tu camino más sereno
ver el suelo que pisas te conviene».
Igual que los difuntos que en sus lápidas,
para perpetuación de su memoria,
se representan como en vida fueron,
y de este modo se renueva el llanto
con la aguda punzada del recuerdo,
que sólo martiriza a los piadosos,
de la misma manera vi grabado,
aunque con más decoro y artificio,
todo el rellano que cercaba el monte.
Vi allí, por una parte, a la criatura
más luciente de todas las creadas,
que del cielo caía fulgurando.
Vi en otra parte a Briareo, herido
por el celeste rayo y abrumado
la tierra con su inerte pesadumbre.
Vi a Timbreo, vi a Palas y vi a Marte
junto a su padre, armados y mirando
los vencidos gigantes desmembrados.
Vi a Nemrod a los pies de la gran torre,
contemplando abatido a aquellas gentes
que en Senaar compartieron su soberbia.³⁹²

Esta visión de los gigantes y otros personajes soberbios es una visión casi espectral que funciona como recordatorio, *para perpetuación de su memoria*. De la misma manera que los gigantes clásicos parecen desmembrados -no se aluden al derrumbe de las montañas-, Nemrod también queda a los pies de la gran torre -tampoco se alude a su destrucción, cosa que sí hará Botticelli-.

La tercera alusión a Nemrod tiene lugar en el Paraíso. Esta ubicación podría parecer contradictoria, pero no se trata de una aparición *per se* sino que es Adán quien lo nombra. Como hemos visto en el apartado anterior, el primer hombre explica a Dante cual fue el

³⁹¹ Dante Alighieri, 2021: 311.

³⁹² Purgatorio, XII, 13-36; en: Dante Alighieri, 2018a: 383-384.

origen de su lengua y la confusión posterior, cuestión que interesa especialmente al poeta, que trata de explicar la *confusio linguarum* como matriz de las lenguas vulgares. Recuperamos los versos en los que se refiere a Nemrod:

 Mi lengua se extinguió completamente
 antes de que las gentes de Nemrod
 comenzasen su obra inacabable,
 porque ningún efecto racional
 resulta duradero en los humanos,
 que siguen los celestes movimientos.³⁹³

Como hemos visto, Dante vuelve a fusionar los mundos clásico y bíblico pero desde una perspectiva contemporánea, esto es, haciéndolos capaces de explicar el porqué de su tiempo. Esta fusión tiene, sin embargo, un protagonista central y prioritario: el bíblico. La alusión a los pecados de la humanidad, el castigo y la necesidad de redención, hacen pensar en un tono profético que, visto a la luz de su exilio, guarda ciertas similitudes con los profetas del Cautiverio de Babilonia. No obstante el tono profético, Dante es, ante todo, un poeta del mundo nuevo, por lo que su propuesta no es tanto un anuncio de castigo como la búsqueda de una reconciliación después del pecado, la reformulación y reunificación de la humanidad dispersa en diferentes lugares y lenguas tras la torre. En suma, no un retorno pre-babélico sino un mundo como lo definió Steiner: *After-Babel*.

2.5. Las ilustraciones de Sandro Botticelli

Como opina Micó alrededor de las versiones miniadas del poema,

Las ilustraciones son, al fin y al cabo, formas de exégesis y de traducción no verbal que nos pueden ayudar en el trance de buscar herramientas para entender el sentido literal de un pasaje y encontrar inspiración para reconstruir su valor poético.³⁹⁴

Ayudar a la comprensión fue, desde luego, el objetivo de Sandro Botticelli y, como veremos, lo resolvió de una forma excelente e inaudita en relación a la tradición iconográfica previa. Pero además de dicha asistencia creó, como hemos avanzado, una serie de imágenes de altísima complejidad. Especialmente el mapa del Infierno, el cual podría tener un valor casi

³⁹³ Paraíso, XXVI, 124-129; en: Dante Alighieri, 2018a: 755.

³⁹⁴ Dante Alighieri, 2018a: 37.

autónomo respecto al texto. El éxito de las ilustraciones ha valido no pocas publicaciones e incluso exposiciones monográficas. No obstante esto, la edición de Sandro Botticelli es muy problemática por diversos motivos que expondremos a continuación, lo que nos obliga a puntualizar lo siguiente.

En primer lugar, reconocer que surgen a partir del texto de Dante, es decir, la traducción icónica es deudora de una topografía literaria y no invención del pintor. En segundo lugar, surge de una tradición asentada pero se desmarca de ella en las formas y la relación para con el texto; hecho que deriva parcialmente de su pertenencia a otro mundo cultural, la Florencia de finales del Quattrocento. Finalmente, la inconclusión de las ilustraciones y los problemas derivados de su dispersión -una de las causas de tan inmensa bibliografía- hacen que no podamos centrarnos en ellas como conjunto y que debamos seleccionar las que son de nuestro interés. Según estos argumentos, pasamos a exponer el porqué de la elección de la imagen post-medieval de Sandro Botticelli.

Los primeros indicios de una tradición ilustrativa para la *Divina Comedia* surgen de forma casi contemporánea a la difusión de la obra, seguramente de la mano de las primeras ediciones comentadas ya en la década de 1330-1340 (figs. 129-131).³⁹⁵ Desde entonces y hasta Botticelli –finales del siglo XV-, sabemos que existen aproximadamente quinientos manuscritos que contienen algún tipo de iluminación. En su mayoría -unos trescientos setenta- son de tipo esquemático: iniciales historiadas y/o decoración ornamental. En otros casos -unos ciento treinta de los anteriores quinientos- existe algún intento de representar escenas o cantos del poema. Finalmente, unos sesenta consiguen representar un ciclo narrativo de forma integral o parcial siguiendo la narración del texto.³⁹⁶ En cuanto al programa iconográfico, existen opiniones dispares. Algunos estudios proponen que las imágenes se atienen a fórmulas o patrones que se reproducen copia tras copia, mientras que otros apuntan a diferentes programas iconográficos ya en las primeras ediciones, las cuales, en su mayor parte, ocupan el margen inferior del folio.³⁹⁷

Tomando ya la dirección que nos llevará a Botticelli, vemos que una de las numerosas líneas de estudio sobre la tradición visual de la *Divina Comedia* es la que estudia la relación de

³⁹⁵ Battaglia Ricci, 2018: 1. En su mayoría fueron ejemplares comisionados por familias intelectuales, de alto poder adquisitivo y realizados en talleres profesionales. Son diversas las publicaciones que contienen un estado de la cuestión sobre los modelos ilustrativos de la *Divina Comedia* desde sus orígenes a nuestros tiempos. Ver, por ejemplo: Rusconi, 1989.

³⁹⁶ Owen, 2001.

³⁹⁷ Respectivamente: Owen, 2001: 164; Rusconi, 1989: 83, 87.

independencia entre las representaciones dantescas del Infierno y sus precedentes en pintura mural. Casi todos los estudios señalan las similitudes de la representación de Nardo di Cione (fig. 132) en la Cappella Strozzi de Santa Maria Novella, c. 1351-1357, con el poema debido a la estratificación visual del Infierno. De hecho, ven en la pintura mural un modelo que habría servido tanto a las ediciones manuscritas medievales³⁹⁸ como a Sandro Botticelli.³⁹⁹

Pese a la falta de documentación y voces discordantes, es un hecho asumido que a finales del Quattrocento se publicó una edición híbrida -a efectos técnicos- de la *Divina Comedia* que decretó el retorno oficial de Dante a su patria.⁴⁰⁰ Manuscrita por el copista Niccolò Mangona, con comentario del humanista Cristoforo Landino e ilustraciones calcográficas de Baccio Baldini -presumiblemente basadas en dibujos de Sandro Botticelli-, salió del taller del impresor Niccolò di Lorenzo della Magna en la ciudad de Florencia el año 1481. Esta edición florentina tenía por objetivo contener una ilustración por canto, sin embargo, diversos problemas técnicos -incompatibilidad entre la técnica calcográfica de la imagen y la técnica tipográfica empleada por el editor- y biográficos -la marcha de Botticelli a Roma- resultaron en una edición inacabada cuyo tiraje tenía diferencias entre los ejemplares, siendo el más completo uno de diecinueve ilustraciones, todas ellas del Infierno, Cantos I-XIX.⁴⁰¹ Dentro de esta edición se encuentra el mapa del Infierno que hemos mencionado y que, por otra parte, es la única ilustración acabada.⁴⁰²

³⁹⁸ Por ejemplo: Watts, 1995: 177; Morello, 2000: 51; Battaglia Ricci, 2018: 81 y ss. No nos extenderemos más sobre las referencias, pues la mayor parte de estudios recogen el precedente de Nardo di Cione. Señalamos, no obstante, un estudio comparativo de las ilustraciones del Infierno que recoge casos significativos de la cultura italiana: Girolami Cheney, 2016.

³⁹⁹ Morello, 2000; también: Watts, 1995: 177.

⁴⁰⁰ El retorno a la patria había sido impulsado por humanistas florentinos, especialmente Marsilio Ficino, para devolver el honor al poeta y, a su vez, exaltar la primacía cultural de la capital toscana. Sánchez Soler, 2004.

⁴⁰¹ Esta afirmación tiene, de entrada, bastantes matices. En primer lugar, está la relación entre Baldini-Botticelli. Los grabados de esta edición se atribuyen a Baldini y no a Botticelli a causa de su ejecución de inferior calidad, sin olvidar, claro está, que se trata de grabados y no de ilustraciones. Que estos estuvieran inspirados en Botticelli o fueran invenciones de Baldini es una cuestión que no podemos asegurar, pero se impone la opinión de los investigadores que ven a Botticelli tras Baldini (Watts, 1995; Morello, Pietrolo Tofani, 2000; Sánchez, 2004) frente a la de otros que tratan de desmarcar a Botticelli de esta edición, posiblemente por el resultado inferior (Marmor, 2003). La discusión proviene de lagunas documentales y la ambigua aseveración vasariana de que Botticelli comentó, ilustró e imprimió un Infierno: «como era una persona sofisticada, se dedicó a comentar una parte de Dante. Ilustró El infierno y lo imprimió, a lo cual dedicó mucho tiempo, y como no trabajaba, esto le causó muchos desórdenes en su vida»; así como de la imposibilidad de concretar los años en los que Botticelli trabajó en el proyecto. Respecto a esto, se proponen dos fases, una previa a esta edición y que sirvió a Baldini, otra posterior tras su regreso de Roma. Lippmann considera que lo más probable es que Botticelli empezara el encargo antes de trasladarse a Roma en 1481 para la ejecución de los frescos vaticanos. Es posible que Botticelli hubiera realizado diecinueve ilustraciones antes de marchar y que la impaciencia del editor, que ya disponía del texto al completo, hiciera que la edición se precipitara aquel mismo año sin esperar a que el ciclo de ilustraciones estuviera completo. Esta secuencia justificaría que la edición de 1481 sea incompleta; ver: Lippmann, 1896: 10, 22. La asunción de que Botticelli está detrás de Baldini se basa en la similitud formal entre los grabados de la edición de 1481 y los dibujos del Infierno que Botticelli realizó a su vuelta a Florencia. El hecho de que en esta edición se ilustre solo el Infierno se entiende, pues, a la luz de que el pintor -y por lo tanto Baldini- hubiese empezado por el principio del poema y debiera interrumpirlo dada su marcha a Roma. Los aspectos técnicos y los problemas editoriales son recogidos en: Sánchez Soler, 2004: 92. La cita de Vasari se encuentra en: Vasari, 2021: 414.

⁴⁰² Giovanni Morello, 2000: 48.

El motivo de la marcha de Botticelli a Roma se debió a que fue llamado para colaborar en la decoración de la Capilla Sixtina. Tras su regreso a Florencia en los primeros años de la década de los 80, el pintor continuó el trabajo llegando a realizar una segunda serie de dibujos que, ahora sí, abarcan Infierno, Purgatorio y Paraíso. Esta segunda serie está relacionada con Lorenzo di Pierfrancesco de Medici -bien como promotor, bien como destinatario-⁴⁰³ y ocupó los últimos años de vida del pintor, quedando nuevamente incompleta quizás debido a la expulsión de los Medici de Florencia en 1498, quizás por la muerte de Lorenzo en 1503 u otras razones que desconocemos.⁴⁰⁴ Recapitulando, la suma de las dos fases de trabajo propone un total de noventa y dos ilustraciones de la mano de Sandro Botticelli, lo que significa que nunca llegó a completar el proyecto. De estos noventa y dos dibujos o ilustraciones, ochenta y cinco se encuentran en el Kupferstichkabinett del Staatliche Museen zu Berlin y siete en la Biblioteca Apostolica Vaticana.⁴⁰⁵

Los problemas de inconclusión y diseminación de las ilustraciones, así como los interrogantes contemporáneos en torno a la datación y autoría se vieron estimulados, como apuntábamos, por las condiciones de la producción -contrariedades del editor, desplazamiento de Botticelli a Roma, fallecimiento del promotor- y, en última instancia, por la negligencia crítica y consiguiente mala fortuna de la obra a lo largo del tiempo. La primera referencia documental de los mismos se encuentra en el *Anonimo Gaddiano o Magliabechiano*, c. 1540. De esta fuente se extrae la información sobre el encargo de Lorenzo di Pierfrancesco de Medici a Botticelli.⁴⁰⁶ Tras un vacío histórico en el que la edición resulta como desaparecida, el año 1882 marca el momento en el que ochenta y ocho folios -ochenta y cinco de ellos ilustrados- pasan de la colección de Alexander Douglas, décimo duque de Hamilton, al actual Kupferstichkabinett de Berlín.⁴⁰⁷ La venta provocó la indignación de los académicos británicos no sólo por dañar el honor nacional y la tradición de coleccionismo sino porque

⁴⁰³ Watts alega que probablemente inició la segunda fase de ilustraciones hacia la mitad de 1485 y que trabajaría en ellos hasta una década más tarde. La autora opina que el ciclo de ilustraciones de Sandro Botticelli para Lorenzo de Medici fue el segundo intento de ilustración del pintor, en el que trabajaría desde 1485 y hasta una década más tarde; siendo el primer intento lo que sirvió a la edición de Della Magna en Florencia en 1481: «In all likelihood, the cycle for Lorenzo di Pierfrancesco's manuscript was Botticelli's second effort at illustrating Dante, the first being designs for the Florence *Commedia*, published by Nicholò di Lorenzo della Magna in 1481. [...] Some time he began to work on the Lorenzo di Pierfrancesco's manuscript, he undertook the project of making designs for the engravings in the 1481 Florence *Commedia*.» (Watts, 1995: 163, 197). También supone que Lorenzo fue, a la vez, patrón y destinatario; ver: Watts, 1995: 198.

⁴⁰⁴ Sánchez Soler, 2004: 96.

⁴⁰⁵ Esta cuestión viene recogida en las publicaciones en torno al binomio Dante-Botticelli del que, además, se han realizado diversas exposiciones. Para casi todas las publicaciones, una de las fuentes primordiales es Giorgio Vasari. Ver: Parronchi, 1985; Gizzi, 1990; Morello, Petrioli, 2000.

⁴⁰⁶ «Dipinse e storiò un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco dei Medici, il che fu cosa meravigliosa tenuto.» (Frey, 1892: 105). Y hasta aquí lo confirmado por fuentes documentales históricas. El resto -función original, período exacto o razones de la ni finalización- no tienen, aún, respuesta conclusiva.

⁴⁰⁷ Según Lippman, la edición de Botticelli había sido completamente olvidada hasta que G. F. Waagen vio el volumen en la colección del duque de Hamilton en el Hamilton Palace y reconoció que se trataba de Botticelli; ver: Lippman, 1896: 15.

perturbaban los cimientos epistemológicos y los debates histórico-estéticos alrededor de Dante Alighieri y Sandro Botticelli a los que habían contribuido figuras como Walter Pater, John Ruskin o Bernard Berenson entre otros.⁴⁰⁸ Poco después de la adquisición de Berlín se advirtió que existían otros tantos folios en la Biblioteca Apostolica Vaticana que pertenecían a la misma serie. Éstos habían sido adquiridos por el papa Alejandro VIII en 1689 procedentes de la colección de la reina Cristina de Suecia, fallecida en Roma ese mismo año.⁴⁰⁹

Aunque algunos de los espacios de la *Divina Comedia* habían sido explotados visualmente antes de que lo hiciera Sandro Botticelli, fue logro del pintor dar al conjunto de la obra una visualidad continua que fuera en paralelo a la narración. Para ello se apoyó en dos cuestiones fundamentales: ilustraciones a folio completo en sentido horizontal y la reiteración de espacios referenciales. Mediante estas dos herramientas el pintor pudo construir un mundo icónico reconocible y capaz de guiar al espectador sin perder de vista el texto. Esto se comprende mejor cuando se advierte que, para cada una de las ilustraciones, Sandro Botticelli se basa en una referencia fundamental al canto al que pertenece representando toda la secuencia de acontecimientos e incluye referencias a los cantos anterior y posterior. Esta cuestión no sólo significa una innovación compositiva, sino que se convierte en una nueva forma de concebir y comprender el total de la obra.

La edición final debía abrirse hacia arriba en lugar de lateralmente, así las ilustraciones aparecían en el folio superior o verso y el texto del canto al completo en el inferior o recto. Con cada vuelta de folio el lector tenían una visión unitaria, tanto visual como textual y participaba metafóricamente del viaje vertical.⁴¹⁰ Estas referencias espacio-temporales múltiples se veían acompañadas de recursos de información no originales fruto de los comentarios de Landino, especialmente referidos a la naturaleza y apariencia de los

⁴⁰⁸ Entre 1850 y 1900, Inglaterra fue testimonio privilegiado del redescubrimiento de Dante Alighieri y Sandro Botticelli a través de la publicación de estudios sobre los mismos, la recuperación artística de algunos de los temas de Dante -véase el movimiento prerrafaelita- y la adquisición de obras de Sandro Botticelli. Una crónica del redescubrimiento inglés de Sandro Botticelli se puede consultar en: Lippmann, 1896; Bertram, 1950: 468-484.

⁴⁰⁹ Lippmann, 1896: 15.

⁴¹⁰ Tras un análisis de los folios, se ha podido reconstruir el método que habría seguido Botticelli. Después de haber esbozado los elementos lineales a plomo -arquitecturas o círculos-, trazaba los aspectos fundamentales de la composición con la ayuda de una punta metálica. En la segunda fase corregía y precisaba los perímetros con la estilográfica y diferentes tintas que conferían colores como amarillo claro, marrón o negro. Las ilustraciones coloreadas muestran una preparación similar. Los colores, sin embargo, no están extendidos como era normal en la ilustración de códices -uno sobre otro para cubrirse con precisión- sino uno al lado de otro cruzándose; tanto es así que transpiran los pigmentos del estrato inferior y sólo en un intento de síntesis óptica se crea un efecto compacto. Este procedimiento es, evidentemente, una hipótesis, pero cabe suponer que Botticelli trabajaba en grupos de esbozos antes de pasar, en etapas sucesivas, a elaboraciones más detalladas. Dichos folios son de pergamino fino no tratado en su superficie y miden 325mm de alto y 475mm de largo. A excepción del titulado *Voragine Infernale*, *Inferno I*, *Grande Satana* y *Purgatorio I*, las ilustraciones se encuentran en el lado más liso del pergamino -el de la carne-, y el texto en el más poroso -el del pelo-. Ver: Morello, Petrolí Tofani, 2000 (vol. II): 19.

escenarios, y que ayudaban al lector a recordar lo leído y proyectar el canto siguiente.⁴¹¹ Además de ello, Botticelli construyó una relación compositiva entre texto e imagen de manera que el inicio de cada canto en la parte superior izquierda del folio tiene su traducción visual en la esquina inferior izquierda del dibujo.⁴¹² Por último, la representación espacial de los cantos sugiere que Botticelli optó por una arquitectura definida y estructurada para el Infierno mientras que, para Purgatorio y Cielo, pensó en desdibujar las referencias terrenales detalladas en favor de alusiones básicas al paisaje en el Purgatorio y una esquematización de las esferas en el Paraíso. Veamos las ilustraciones escogidas para esta investigación.

2.5.a. El mapa del Infierno o la representación de los nueve círculos infernales como inversión de la Torre de Babel.

Al margen de los precedentes iconográficos para una representación del Infierno, la vista de Botticelli (fig. 133) podría haberse apoyado en fuentes literarias que ya eran explícitas en el comentario de Landino en la edición de 1481. En la sección titulada *Sito, forma et misura dello 'nferno et statura de' Giganti et de Lucifero*, Landino alude a los estudios del humanista Antonio di Tuccio Manetti quien *lungo tempo investigando ha, se non erro, compreso apunto la 'nventione, et la descriptione di questo poeta in universale, et in particolare di tutto lo 'nferno*. La existencia de una exégesis previa sobre el Infierno dantesco, junto con la exigencia de acompañarla de unos esquemas o ilustraciones que explicaran su complejidad, era un tema presente en el círculo intelectual florentino y debió influir en la elección visual de Botticelli.⁴¹³

Este mapa del Infierno de Botticelli que hemos subtítulo torre invertida representa los nueve círculos del Infierno del poema en forma de un embudo terrestre que culmina con la imagen de Lucifer recluido en un círculo. Es una ilustración esencial en tanto tiene un rol determinante en la comprensión del poema en general y la topografía del Infierno en particular. En este anfiteatro seccionado se va sucediendo una descripción de los

⁴¹¹ Korbacher, 2014.

⁴¹² Watts, 1995: 195.

⁴¹³ Antonio di Tuccio Manetti fue un relevante humanista florentino e importante personaje de la vida pública. Vinculado al círculo de Ficino y relacionado con Brunelleschi, demuestra su interés por Dante en tanto copia la *Divina Comedia* de su propia mano acompañándola de algunos dibujos. Los estudios sobre el Infierno y sus dibujos permanecieron inéditos por mucho tiempo hasta ser publicados de forma póstuma por Girolamo Benivieni; ver: Morello, 2000: 52. El catálogo no explicita la relación, o no, de interdependencia entre Manetti y Botticelli. Al respecto, Watts propone: «His rendering specifically recalls the theories of Antoni di Tuccio Manetti, who used Dante's statements in the *Inferno* and the *Convivio* to determine Hell's location beneath the earth's surface, and to deduce the dimensions of nearly all its parts. Manetti's calculations were summarized by Cristoforo Landino in the Proemio of the 1481 Florence *Commedia*, the edition for which Botticelli supplied designs for engravings.» (Watts, 1995: 177). Según Dreyer, citado por Watts, es probable que siguiendo a Manetti, Botticelli hubiera realizado un esquema del Infierno que habría de servirle como modelo para la *Divina Comedia*. Ver: Dreyer, 1987-1988.

acontecimientos que ocurren en cada uno de los círculos de forma sintética, hechos que luego se explicarán en sucesivas ilustraciones. Así, visualizando primero el mapa, el lector podía comprender a qué se enfrentaba y volver a él como referencia una vez avanzaba en los cantos.

El mapa del Infierno destaca por tratarse de una representación con gran fuerza tridimensional en la que lo físico y telúrico cobra un especial protagonismo. Esta cuestión es relevante en tanto Botticelli decide aproximarse al mundo de Dante y su visualidad en lugar de optar por convenciones espaciales propias de finales del Quattrocento, como habría sido un tratamiento más próximo a las leyes de la perspectiva. Sin embargo, la sensibilidad respecto al poema hace que la imagen tenga un alto componente emocional y psíquico relacionado con lo angosto del espacio y lo terrible que allí sucede.

2.5.b. Infierno XXXI o el pozo de los gigantes

El dibujo que ahora estudiamos (fig. 134) se compone de dos elementos esenciales: por un lado, la descripción topográfica de un pozo del que sobresalen los seis gigantes en primer término y ocupando casi todo el folio. Por el otro, de un tamaño mucho menor y repetidos en diversas ocasiones para figurar el movimiento y descenso del pozo, la pareja Dante-Virgilio.

Recuperamos el texto de Dante para ver qué relación guarda con la representación de Botticelli. Los versos 10-15 dicen:

No era ni de noche ni de día
y mi vista tenía poco alcance,
pero entonces oí sonar un cuerno
con fuerza superior a la de un trueno,
que captó mi atención en otra cosa
y enderezó mis ojos hacia un punto.⁴¹⁴

El cuerno será un instrumento providencial pues entendemos que es una primera referencia a Nemrod, único de los gigantes castigado por cuestiones relacionadas con la lengua. La confusión visual de Dante, la estupefacción y el miedo sentidos al visualizar las torres-gigantes, junto con la lucidez de Virgilio que le ayudará a comprender lo que ve, son

⁴¹⁴ Infierno, Canto XXXI, 10-15; en: Dante Alighieri, 2018a: 269.

representados en los gestos y disposiciones de los dos personajes en las cinco ocasiones en los que los dibuja Botticelli.

El canto prosigue:

como en todo su cerco se corona
Monteriggioni de elevadas torres,
así señoreaban los gigantes
con medio cuerpo el cerco de aquel pozo,
y contra ellos, cuando truena, Júpiter
sigue mandando aún sus amenazas.⁴¹⁵

Efectivamente, Botticelli decide representar una vista muy cercana del pozo en el que se encuentran los gigantes, todos ellos con medio cuerpo sobresaliendo. No hay alusión a Júpiter. La secuencia se concentra ahora en la descripción de uno de ellos que, se entenderá después, es Nemrod:

Yo empecé a distinguir el rostro de uno,
y los hombros y el pecho y una parte
del vientre y los costados con sus brazos.

[...]

Me pareció su cara larga y gruesa
como la piña de San Pedro en Roma,
y de esa proporción los demás miembros;
le servía de falda la ribera
tapando lo de abajo, y lo de arriba
era tan alto que ni tres frisonas
lograrían llegarle a la melena;
de la cintura hasta los hombros eran,
según calculo, más de treinta palmos.

«Raphèl mà amècche zabì almi»,
comenzó a berrear su fiera boca,
incapaz de entonar más dulces salmos.

Mi maestro le dijo: «¡Alma insensata,
usa tu cuerno para desfogarte
cuando quieras mostrarnos tus pasiones!

Busca en tu cuello y hallarás la soga
donde colgado está, oh, alma confusa,
como una banda que te cruza el pecho».

Después me dijo: «Él mismo se delata;
éste es Nembrot, por cuya impía idea
no se usa en el mundo un solo idioma.

Dejémoslo, no hablemos más en vano,
que él entiende la lengua de los otros

⁴¹⁵ Infierno, Canto XXXI, 40-45; en: Dante Alighieri, 2018a: 270-271.

cual los demás la suya, que es ignota». ⁴¹⁶

Tiene sentido respecto a la representación de Botticelli pues, como hemos visto, la imagen debe leerse de izquierda a derecha y, siendo Nemrod el primer gigante en ser visto, debemos identificarlo con el que grita por el cuerno.

Las palabras que pronuncia debían sonar *con fuerza superior a la de un trueno* por un cuerno. En cuanto a la sogá se refiere a las cadenas que oprimen a los gigantes y que, a Nemrod, sirve para llevar sujeto el cuerno. El descenso prosigue hacia su izquierda –la derecha según el dibujo– y ven a otro gigante, aún más grande con los brazos bien atados que Botticelli sitúa a la derecha de Nemrod, de espaldas y con una cadena que *le daba / cinco vueltas del cuello para abajo*; ⁴¹⁷ su nombre es Efiates. Los versos prosiguen anunciando que Dante aspira a ver a Briareo, a lo que Virgilio responde *Verás a Anteo / cerca de aquí, que habla y yo no está atado / y hasta el fondo del mal ha de llevarnos*. Se trata, efectivamente del gigante representado en el margen derecho. No está encadenado y con su gesto ayuda a Dante y Virgilio a descender a las profundidades. El canto finaliza con la petición a Anteo de que les ayude a su descenso o se lo pedirán a los otros dos gigantes, Ticio y Tifeo: *no rebúses bajarnos donde el hielo / endurece el pantano del Cocito, / o se lo pido a Ticio o a Tifeo*. ⁴¹⁸

Este canto representa una ocasión excepcional para que el pintor ejercitase la representación de la anatomía. La disposición de los gigantes desnudos y algunos de ellos de espaldas, recuerda otras obras del autor como la composición de las tres gracias de *La Primavera* –realizada poco antes del proyecto que nos ocupa, c. 1480– o la posterior representación alegórica de la Verdad en *La Calumnia*, c. 1497, que alza su brazo al cielo; un gesto que se ve repetido anatómicamente en la figura de Nemrod. Los gestos de los gigantes, entre la aflicción y el enfado, están también presentes en otras obras del pintor, por ejemplo en *Palas y el centauro*, c. 1482 que, junto con *La Primavera* y estos folios, fue comisionada por Lorenzo de Medici. ⁴¹⁹ La continuidad espacial a la que nos referíamos se puede ver en la ilustración

⁴¹⁶ Infierno, XXXI, 46-81; en: Dante Alighieri, 2018a: 272. Existe un estudio reciente que argumenta en torno a las fuentes de Dante en relación con la dimensión de los gigantes: Kay, 2002.

⁴¹⁷ Infierno, XXXI, 88-89; en: Dante Alighieri, 2018a: 272.

⁴¹⁸ Infierno, XXXI, 122-124; en: Dante Alighieri, 2018a: 274.

⁴¹⁹ La representación de las emociones mediante movimiento y gestos, ya sea en figuras individuales o grupos coordinados, es una de las características reconocidas en la obra de Botticelli, como señalan la mayor parte de estudios sobre el artista: «sviluppo altresì un talento particolare nella narrazione delle «storie» mediante un'inedita varietà, «convenienza» e intensità espressiva di moti e di attitudini, coordinando sapientemente l'azione di singoli personaggi o di gruppi di figure, creando sovente intorno a essi uno spazio di risonanza in stretto rapporto con il tono emozionale della scena.» (Vecchi, 2004: 40). Posiblemente la mejor muestra de este catálogo de emociones y movimientos se encuentre en el mapa del Infierno. Respecto a esta particularidad y en relación con el proyecto de Dante, el mismo catálogo comenta: «Nel corso di oltre quindici anni, l'impegno di illustrare la *Divina Commedia* costituì pertanto per Botticelli uno stimolo formidabile a elaborare e perfezionare

del Canto XXXIII. En él Virgilio y Dante ya han traspasado el pozo de los gigantes y Botticelli aprovecha para realizar una vista *sotto in sù* del pozo, dibujando los pies de estos grandes seres.

2.5.c. Purgatorio XII o la lengua adámica

La imagen para el Canto XII del Purgatorio (fig. 135) difiere en composición respecto a la de los gigantes. Empezando en el extremo izquierdo, Dante se encuentra afligido y ha hecho una pausa, pero es interpelado a proseguir con su viaje; la secuencia aparece en el centro del folio: *me incorporé, como hombre que camina, / y erguí mi cuerpo, aunque mis pensamientos / permanecieron mansos y abatidos.*⁴²⁰ En ese momento empieza a distinguir a los personajes que representan la soberbia. El primero de ellos aparece en el extremo inferior derecho, Lucifer, de aspecto monstruoso y cayendo boca abajo: *Vi allí, por una parte, a la criatura / más luciente de todas las creadas, / que del cielo caía fulgurando.*⁴²¹ Y prosigue hasta que encuentra a Nemrod y los constructores de la torre abatidos por su obra, *Vi a Nemrod a los pies de la gran torre, / contemplando abatido a aquellas gentes / que en Senaar compartieron su soberbia.*⁴²²

Botticelli decide, pues, representar la Torre de Babel en destrucción. Se trata de una torre de ladrillo más cercana a la tipología de fortificación que a una torre-ciudad. La parte alta se derrumba y una fisura central rasga el aparato arquitectónico. De ella caen, despeñándose, algunos personajes, otros están ya a los pies de la torre. La representación arquitectónica es otro de los *topos* compositivos de Botticelli que le sirve para enmarcar las imágenes. Sin embargo, no tenemos obras en las que el tema sea propiamente la arquitectura. Considerando pues, aquellas en las que la escena arquitectónica sí está representada, así como aquellos folios para la *Divina Comedia* que la consideran –por ejemplo, Infierno, Canto VIII, o el Nobile Castello del mapa del Infierno-, observamos que responden a una única tipología que podríamos definir como parapeto arquitectónico: sutiles representaciones en forma de torre o puerta fortificada de acceso. Estas aparecen en escasas ocasiones en el resto de su obra pictórica. Por ejemplo, en el fondo de *Los tres milagros de San Zenobio*, c. 1500, y ocupando la misma posición en la *Historia de Lucrecia*, c. 1496 (figs. 136, 137). Observamos, pues, que más que tratarse de una construcción propia y detenidamente meditada, Botticelli confía la

formule di rappresentazione «drammatica» in rapporto a una molteplicità di situazioni emozionali e alla necessità di coordinare ritmicamente, nel modo più efficace e «conveniente», l'azione de numerosi personaggi.» (Vecchi, 2004: 48).

⁴²⁰ Purgatorio, XII, 7-9; en: Dante Alighieri, 2018a: 383.

⁴²¹ Purgatorio, XII, 25-27; en: Dante Alighieri, 2018a: 384.

⁴²² Purgatorio, XII, 34-36; en: Dante Alighieri, 2018a: 384.

representación de la torre –por otra parte, de tamaño muy inferior para el tamaño del folio– en convenciones ya practicadas en la muralística y pintura sobre tabla florentina del Quattrocento –véanse Filippino Lippi, Masaccio, *et al.*

Al margen de esta alusión directa a Nemrod y la Torre de Babel, consideramos oportuno hacer una digresión hacia el valor de la Montaña del Purgatorio (fig. 138) como antítesis de la Torre de Babel. Nuevamente se trata de una composición basada en el principio de circularidad y de elevación sobre el terreno. La torre-montaña se visualiza a lo lejos en un dibujo inacabado y sin color, mucho más sintético e indefinido que el cráter infernal. Cercana a la tipología de torre gracias a la serie de terrazas ascendentes y el promontorio final, ha sido vista como una analogía tanto visual como simbólica del zigurat:

A livello architettonico il Purgatorio appare esemplato sul modello delle Ziggurat, coi suoi sette gradini e il coronamento del Paradiso terrestre (le «montagne sacre» mesopotamiche erano appunto costituite da sette ripiani, alludenti ai Pianeti, culminanti in un Tempio). Si può pensare a questo archetipo come modello di comportamento per la scalata delle anime al cielo, con la tenacia e la concordia che riscattano la folle audacia della Torre di Babele (si ricordi che Dante colloa nell'Inferno il re-gigante Nembrot, e poi lo cita come esempio di superbia nel Purgatorio).⁴²³

Para Botticelli el Purgatorio es un paisaje más apacible que inquietante, un lugar de espera integrado en un entorno reconocible para el hombre a pesar de pertenecer a un más allá desconocido. Algunos consideran que el pintor pudo haberse inspirado en el retrato alegórico sobre Dante, Florencia y la *Divina Comedia* realizado por Domenico di Michelino (fig. 139) para el duomo de Florencia hacia 1465 dada la similitud de las dos composiciones y la evidencia de que pudiera conocer el fresco.⁴²⁴ En este punto que simbólicamente marca el duomo se abre una línea de estudio trabajada por Alessandro Parronchi en la segunda mitad del siglo XX sin demasiada recepción que propone que los dibujos de Botticelli no eran únicamente ilustraciones para una edición manuscrita sino el modelo para un proyecto de decoración mural de la tribuna del duomo.⁴²⁵

⁴²³ Fagiolo, 1989: 193. Dos cuestiones importantes al respecto. Primero, es cierto que Dante sitúa a Nemrod en dos lugares diferentes de la *Divina Comedia*, en primer lugar en el noveno círculo del Infierno –traidor a Dios–, después en el Purgatorio como ejemplo de soberbia. Por otro lado, consideramos que la gradación de los zigurats como simil a los planetas no está suficientemente consolidada.

⁴²⁴ Así lo supone el catálogo Morello, Petrioli Tofani, 2000 (vol. II): 136.

⁴²⁵ Al respecto ver: Parronchi, 1985; Parronchi, 1990: 77-80.

Parte 4

Siglo XVI

1. La cuestión del Renacimiento

Planteamiento del problema

Hasta finales del siglo XV la representación de la Torre de Babel había permanecido esencialmente subordinada a su cita en el texto del Génesis siendo una de las múltiples imágenes que podían generar sus episodios por bien que ya se empezaran a visualizar extrapolaciones semánticas en producciones literarias como el *Ovide moralisé*, las historias nacionales, las crónicas mundiales o la obra de Dante Alighieri. De forma análoga, la representación de la ciudad de Babilonia siguió adherida a su significado dentro del Apocalipsis pero su imagen también apareció en dichas crónicas y en las representaciones cartográficas. Esta base, sumada a los cambios lingüísticos –implantación de las lenguas vulgares-, la prosperidad económica y demográfica, la consiguiente oscilación de poderes hacia el espacio laico y la creciente demarcación político-cultural -que derivaría en geografías que en el futuro iban a definirse como naciones o estados-, harán que en el siglo XVI se confirme una nueva línea hermenéutica del mito de Babel que se apartará del contenido moral y religioso del texto judeocristiano. Los territorios del norte serán especialmente proclives a ello, es decir, las torres serán pensadas y representadas especialmente por artistas flamenco-germánicos: desde Alberto Durero y hasta Pieter Bruegel, pasando por Jan van Scorel, Cornelis Anthonisz. o Maarten van Heemskerck. Todos ellos viven en un contexto cultural esencialmente gótico, pero gozarán de las nuevas propuestas del mundo del XVI como, por ejemplo, el viaje a Italia.

La mayor concentración de torres en el norte del continente nos habla de un reparto territorial que, en el fondo, significa una escisión cultural. Esta escisión es uno de los grandes

temas del siglo y se desenvolverá en el campo religioso –catolicismo *vs* protestantismo y viceversa- y, en paralelo, en el intelectual. El norte es un territorio marcado por el pensamiento de Martín Lutero, pero también por el de Erasmo de Rotterdam, lo cual nos lleva a considerar un espacio geográfico-cultural en el que se enciende un fuerte debate que no sólo cuestiona la veracidad de las traducciones bíblicas sino que, más allá de esto, teoriza sobre las funciones morales y filosóficas de las lenguas.⁴²⁶ Esta cuestión va indefectiblemente unida a una atmósfera de gran controversia y especulación: el supuesto origen unitario de la lengua, es decir, la posibilidad de una lengua única original y cómo esta fue desmembrándose hasta llegar al poliglotismo babélico del siglo XVI. El siglo se presenta, pues, como un espacio de nostalgia por la unidad perdida y también de confusión, discordancia y enemistad. Confusión lingüística y confusión religiosa van unidas. O, dicho de otro modo, fue la pérdida de la unión original y la división de las lenguas lo que causó las diferentes interpretaciones bíblicas que desembocaron en desviaciones teológicas y la definitiva escisión con los cánones de la Iglesia de Roma. Ante tal escenario no es difícil imaginar que en los territorios en los que se dedica más espacio a los problemas de la confusión religiosa y lingüística el tema de Babel tenga mayor presencia.

Pero, como anunciábamos, esto no querrá decir que Babel se sostenga únicamente por su relación con el texto bíblico y/o la cuestión lingüística. Suponer esto no daría suficiente autonomía a un dispositivo como el visual –el objeto artístico- que, de por sí, ya es un elemento discursivo con su propia sintaxis, gramática y complejidad. Tampoco reconocería que sus artífices pertenecen a un grupo pero son, desde luego, individualidades que en ocasiones se desvían de la norma e introducen innovaciones en el tema. Por eso, reconoceremos los contextos y el peso que tienen en las imágenes, pero también las fugas personales.

Es pues por la densidad y complejidad de este período y por la riqueza e individualidad de cada uno de los artistas e implicados que dedicamos el primer bloque central de la tesis al siglo XVI. A lo largo de estas líneas que siguen trataremos de exponer todas las vicisitudes que se dan cita para que la Torre de Babel como mito sobre el origen recorra un camino de múltiples divisiones que culmine en una imagen icónica que con el tiempo devengará

⁴²⁶ Dado que hablaremos de Martín Lutero, quien tuvo un importante papel no sólo en el debate religioso sino también en el de la imagen, quisiéramos hacer una breve mención a Erasmo de Rotterdam, al cual no hemos dedicado el mismo espacio por no haber planteado el mito de Babel desde la filología. Efectivamente, su influencia fue más allá del campo teológico, lo que lo convirtió en una figura clave a nivel cultural, filosófico y político y sus ideas fueron recibidas en muchos puntos del continente, como veremos llegado el caso de estudio de San Lorenzo de El Escorial. Un breve estudio que permite situar la figura de Erasmo de Rotterdam respecto al debate lingüístico de este contexto es: Egido, 1998.

universal, la Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo. De toda la tradición que le precede,⁴²⁷ ninguna torre había conseguido convertirse en una imagen que marginalizara absolutamente el relato bíblico. Ni tampoco se había conseguido antes que una imagen de este mito funcionara tanto en lo retrospectivo como en lo prospectivo, es decir, que se convirtiera en mito por sí sola. La torre de Bruegel atesorada en Viena, pero también la de Rotterdam, representan este cambio de paradigma: la lectura de Babel desde su formulación visual; es decir, un cambio de paradigma o estrategia hermenéutica, una nueva vida para Babel como mito. Es por esto por lo que damos centralidad a este siglo en general y a Pieter Bruegel el Viejo en particular. Sólo a través de los debates que plantean los casos de estudio de este apartado llegaremos, *mutatis mutandis*, a la concepción actual del mito: una Babel global y contemporánea que invierte su cadencia original y habla de la posible unión dentro de la multiplicidad.

Pero este no es un camino directo, sino que antes de la torre de Pieter Bruegel el Viejo aparecen algunas acepciones más: la Babilonia finisecular de Alberto Durero, la icónica de Hans Holbein, la grecolatina de Giulio Romano, la nostálgica de Maarten van Heemskerck o la erudita de El Escorial. También la devastada de Cornelis Anthonisz. Esta serie de ejemplos, con sus múltiples y diferentes significaciones, nos habla de ese fenómeno que recorre al mito por naturaleza: su contemporización, es decir, el uso de su iconicidad y semanticidad para referirse a acontecimientos que legitimen a sus agentes en la construcción de su presente y, a nosotros, la de la historia. Este fenómeno se había hecho sentir de forma epidérmica en la tradición medieval pero ahora se impondrá como método fundamental y continuará siendo así en adelante, síntoma, como decíamos, de que la escritura del mundo pasa cada vez por más y diferentes voces.

Los motivos contextuales del siglo, que desarrollaremos debidamente llegados cada caso de estudio, dieron lugar a una concepción de la existencia en la que lo uno y propio se definían por contraposición a lo otro, ya fuese en términos de régimen político, identidad nacional, identidad lingüística o confesión religiosa. Y es que en el siglo XVI suceden una serie de transformaciones profundas y trascendentales fruto, algunas de ellas, del espíritu de la reforma religiosa: una nueva apertura mental y actitud crítica, una mayor independencia estructural en la sociedad, una conquista del mundo interior, una certeza y afirmación de la individualidad y una posición del hombre solo ante Dios.⁴²⁸ Pero pese a ser la religión el

⁴²⁷ Uno de los casos de estudio que presentamos podría suponer un antecedente a Bruegel, pero hasta la fecha no ha podido confirmarse que su factura sea anterior. Nos referimos a la Torre de Babel del pseudo-Patínir. Llegado el caso expondremos todas sus particularidades.

⁴²⁸ Gauchet, 1985: 228.

vértice discordante a principios de siglo, el conflicto se transformó paulatinamente en político cuando sus partes fueron tomando posturas cada vez más dispares, alejadas, críticas y autónomas respecto de la autoridad eclesial. Uno de sus resultados más evidentes fue la conclusión, en 1581, de la larga tensión política en los Países Bajos con la deposición de la monarquía hispánica de Felipe II y la formación del estado conocido como las Provincias Unidas. La actitud de los monarcas del continente y sus posiciones tendían a polarizarse, así como las divisiones sociales, que revelaban una nobleza rica y vigorosa que se apoyaba en una masa informe y multiforme de ciudadanos con pocos derechos, por bien que en algunos contextos las divisiones no fueran tan dramáticas. Pero la paulatina creación del Estado en contraposición a la Iglesia no iba a resolver esta escisión entre dominantes y dominados, privilegiados y no privilegiados, sino que, por el momento, iba a trabajar como aparato sustitutivo. Lo que sí iba a provocar fue el nacimiento de la era de la contradicción interior entre la estructura social y la esencia de la religión.⁴²⁹ Significante cambio tenía que experimentarse como revolución de carácter práctico en la esfera social.⁴³⁰ Uno de los fenómenos más destacables en este sentido es el de la dinámica de la conquista: la advertencia del «Nuevo Mundo», la animalidad, la naturaleza, la existencia de civilizaciones no cristianas, el paganismo absoluto, la perspectiva imperial de la conquista del mundo, el universalismo y la evocación de una unificación última del mundo. Todas ellas fueron fuerzas intelectuales y espirituales potentísimas que se sentirán en algunas de las imágenes que veremos.

Al margen del desarrollo histórico del continente europeo, a lo largo de este relato aparecerán fenómenos específicos relevantes ya sea a nivel técnico, literario o artístico. El siglo se inaugura con la libre circulación de imágenes y textos gracias al desarrollo de la imprenta que, con sus diferentes técnicas y objetivos, consolidará la recuperación del mundo antiguo grecolatino pero también parte del oriental con la divulgación de las Maravillas del Mundo Antiguo; auspiciada por los cada vez más frecuentes viajes de exploración y el fenómeno artístico-intelectual del viaje a Italia y, muy especialmente, a Roma con sus restos monumentales del último imperio occidental de la Antigüedad. Y verdaderamente radical para nuestra disciplina, el siglo XVI será el momento en el que se constituya el formato técnico del cuadro, soporte minoritario en la representación del mito hasta Bruegel a pesar de que exista la posibilidad de que un pseudo-Patinir representara, antes que él, la torre en

⁴²⁹ Ideas desarrolladas a lo largo del capítulo «L'État, transformateur sacré»; en: Gauchet, 1985: 26-32.

⁴³⁰ Por ejemplo, las teorías modernas, es decir individualistas, del contrato social aparecen en el momento en el que el poder llamado absoluto toma la escena; ver: Gauchet, 1985: 64-65.

este mismo formato. Todas estas transformaciones son claves para entender las condiciones en las que acabará el siglo y que, fundamentalmente, marcan el paso de una comprensión religiosa del mundo a una civil y anuncian el principio del fin de un individuo sometido y la génesis de un individuo moderno. Este principio del fin teológico y la construcción del ser civil llevarán, también *mutatis mutandis*, a una transformación de la inteligencia y su aplicación sobre las cosas que cambiará la percepción del mundo hacia una actitud de encuentro con la realidad demostrable y un sentir proto-ilustrado. Estos serán los temas del próximo apartado destinado, también íntegramente, al siglo XVII.

Ahora bien, como hemos intentado apuntar, la Edad Moderna no puede ser entendida como algo unitario, ni su espíritu como contradictorio respecto al período que acabamos de trabajar, la Edad Media. Por el contrario, esta nueva edad se desarrolla en paralelo a la pervivencia de modelos medievales, lo cual implica que la selección de casos de estudio bascule entre posiciones geográfico-culturales e inquietudes diferentes.

Babel en tanto que mito sobre el origen y recurso especulativo ayuda, como otros mitos de su mismo carácter, a comprender la variabilidad o, siguiendo el pensamiento temprano de Burckhardt, la circunstancia de que los contornos espirituales de toda una época no explican lo específico de cada una de las distintas imágenes y, en consecuencia, que *la principal dificultad para trazar la historia de una civilización* —o, haciendo honor al título de su obra, de la Historia cultural que es en parte el marco teórico de esta tesis doctoral- *es que para hacer inteligible un gran proceso intelectual se ve forzada a desmenuzarlo en categorías que parecen a menudo arbitrarias.*⁴³¹

Es por ello que presentamos nuestra investigación del siglo XVI en torno a cuatro presupuestos fundamentales que, consideramos, definen, caracterizan y sitúan su marco cultural:

- a) El problema de una definición y cronologización unívoca para la Edad Moderna o, en otras palabras, cuestionaremos la aparente seguridad epistemológica que lee el fin de la Edad Media como requisito indispensable del nacimiento de la Edad Moderna. Los hechos y las imágenes lo hacen patente: existe una convivencia entre el mundo medieval y el mundo renacentista especialmente visible según qué parte del mapa europeo se atiende, por lo que antes de entrar en los casos de estudio postularemos la dificultad de

⁴³¹ Burckhardt, 1992: 45.

definir y diferenciar dos épocas como diferentes, antagónicas o no relacionables. Un debate sobre el que se lleva décadas trabajando y del que deriva el segundo presupuesto.

- b) En los países nórdicos –germánicos y flamencos- ampliamente representados en nuestros casos de estudio, la mística heredada del sistema medieval pervivirá en su forma moderna en el siglo XVI para presentar una ontología del mundo con diferentes matices a como se siente en los estados católicos. El ejemplo más recurrente y también ampliamente representado en esta investigación es la *pietas* luterana. Pertenece al ámbito histórico del mundo moderno y, sin embargo, no tiene nada que ver con el espíritu de secularización con el que se ha descrito tradicionalmente la Edad Moderna y que se experimenta en determinados ámbitos geográficos, véase Italia. En contraposición a este programa cultural se encuentra el modelo italiano al cual dedicamos el tercer presupuesto.
- c) La unidad del movimiento entendido como Renacimiento es problemática y este hecho es visible especialmente en el ocaso del Quattrocento y el alba del Cinquecento cuando la mayor facilidad de circulación de objetos e ideas y el auge de encuentros entre mundos diferentes dificulta la homogeneización y canonización de modelos. Estrictamente en suelo italiano, la no unidad se percibe en las derivas del Renacimiento, en particular el Manierismo. Así pues, ante nuestra imposibilidad de separar el mundo cultural moderno del medieval dado que coexisten en el tiempo que durará el XVI y ante la advertencia de posiciones antagónicas entre diferentes lugares y agentes, anunciamos el cuarto presupuesto, que se vuelca no ya en el mundo de los sistemas de pensamiento o las ideas religiosas sino en el mundo de las ideas arquitectónicas.
- d) En este período que va de finales del XV y recorre el XVI se desarrollan dos fórmulas antagónicas de pensar la condición del ser respecto a las imágenes urbanas y arquitectónicas. Mientras que el mundo italiano teoriza sobre la *città ideale* y las virtualiza mediante las tres *tavolette* de Urbino, Baltimore y Berlín,⁴³² el mundo nórdico seguirá

⁴³² Ante este presupuesto, apuntamos dos cuestiones importantes. La primera es que las ciudades ideales italianas son eminentemente formulaciones especulativo-literarias: la *Sforzinda* de Filarete, c. 1465; la milanesa de Leonardo da Vinci, c. 1487-1490; la *Utopía* de Tomás Moro, c. 1516; o las reflexiones de trascendencia social de Leon Battista Alberti, por ejemplo. La segunda es que, como sabemos, las *tavolette* podrían no ser producciones enteramente ideales pues en múltiples ocasiones se ha especulado sobre la posibilidad de que, por ejemplo, la de Baltimore incluyera el motivo del *battistero* florentino u otros edificios romanos. O que la de Berlín fuera una reminiscencia de alguna ciudad costera de Italia. También podemos decir que la Torre de Babel es en esencia un anhelo, una arquitectura o ciudad ideal pero no en términos urbanísticos sino sociológicos y, en cualquier caso, vertical. Lo que queremos decir al parangonarlas es que son dos tipos de formulación sobre la arquitectura que no se dan de forma simultánea en el mismo territorio, pero que sí se adscriben a diferentes proyectos culturales y que, por lo tanto, producen literatura pero también iconos visuales diferentes. La *città ideale* es renovadora, la Torre de Babel es reminiscencia. La potencia simbólica de ambas fórmulas y sus diferencias son innegociables. Sobre la idea de utopía arquitectónica en el Renacimiento y las *tavolette* véase el catálogo de la exposición: Marchi, Valazzi, 2012.

desarrollando la imagen de Babel como paradigma arquitectónico-urbano. Esta imagen septentrional que proviene del mundo gótico quedará magistralmente individualizada por Pieter Bruegel el Viejo. La *città ideale* y la torre representan, pues, dos visiones sobre la ciudad ideal. La italiana urbanística y horizontal. La nórdica sociológica y vertical.

Los cuatro presupuestos o enunciados que acabamos de apuntar se apoyan en diversas teorizaciones en torno al siglo XVI realizadas por una parte de la historiografía que ha estimado oportuno contrarrestar la idea de unidad en el siglo XVI. Una historiografía no demasiado extensa pero desde luego brillante y mediante la que nosotros trazamos una línea que va de Jacob Burckhardt -primero en plantear el problema del Renacimiento mediante una lectura del *zeitgeist*, cultura y civilización- hasta Alexander Nagel y Christopher S. Wood. Con ello no estamos pretendiendo reabrir o encender el debate sino apuntar a los contextos y razones de Babel a lo largo del siglo XVI.

a) Sobre la convivencia del mundo medieval y el renacentista

Aunque acabamos de citar a Burckhardt, al entrar en este subapartado nos resulta más conveniente empezar con la propuesta de Huizinga que comparte con el primero el mismo tipo de enfoque en su *El otoño de la Edad Media*, es decir, un estudio sobre la civilización y la cultura, que no las obras de arte. A propósito de los límites entre una era y la otra Huizinga opina:

Todo aquel que se propone seriamente establecer una clara división entre la Edad Media y el Renacimiento advierte que los límites se le ensanchan y escapan. Percibe en plena Edad Media formas y movimientos que parecen ostentar ya el sello del Renacimiento, y para poder abarcar también estas manifestaciones se estira el concepto del Renacimiento hasta un extremo en que pierde toda su fuerza elástica. Pero esto es aplicable también al contrario. Quien estudia el espíritu del Renacimiento sin un esquema preconcebido encuentra en él muchos elementos «medievales», más de los que parecen permitir las teorías.⁴³³

⁴³³ Huizinga, 2021: 365. Naturalmente existen otros autores y volúmenes que plantean este mismo problema de la formación del mundo moderno con mayor o menor inciso en la idea de pervivencia. Como se verá en las siguientes líneas, nosotros lo hemos abordado desde Huizinga, Blumenberg y Le Goff esencialmente, pero se pueden consultar otras referencias como: Helton, 1961; Cheney, 1962; Oberman, 1963 y 1986; Romano, Tenenti, 1972; Southern, 1984; Tenenti, 1985; Bouwsma, 1990. Nótese que desde Huizinga, la metáfora del otoño como ocaso epocal ha tenido un éxito incontestable y aparece como título de muchas de ellas, también de las que contextualizan el ocaso de otras épocas como veremos en el estudio del siglo XVII con William S. Bouwsma.

De entre los historiadores reconocidos en la materia, no ya la de la historia cultural sino la estrictamente medieval, Jacques Le Goff es uno de los que más radicalmente cuestiona la separación de la era medieval y la moderna. En su ensayo *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches?* traducido al castellano como *¿Realmente es necesario cortar la historia a rebanadas?*,⁴³⁴ el historiador apuesta por una periodización entendida como larga Edad Media –a la que no faltan objeciones- y que apunta a los problemas del paso de un período a otro. Le Goff parte de presupuesto que ni la Edad Media ni el Renacimiento se concebían con nuestros conceptos epocales. No existió, de hecho, una periodización oficial del pasado hasta que a partir del siglo XIV y especialmente en el XV se empezó a mirar a los antepasados más inmediatos con una mirada sesgada y de menosprecio, especialmente en suelo italiano.⁴³⁵

Es cierto que en los círculos eruditos italianos de Petrarca en la Florencia del siglo XIV, cuna del humanismo, surge esta voluntad de periodización que salva lo que considera culturalmente análogo a ellos –hasta *c.* fin del imperio romano- y establece el consabido puente que ha consolidado la fórmula Re-nacimiento. Y, ciertamente, advertir que la Edad Media se pensaba así, permite el desenmascaramiento de unas intenciones promovidas desde la hostilidad que no irá sino agravándose con el paso del tiempo con otras fórmulas también de sobras conocidas como oscura Edad Media. Así, tras poner sobre la mesa el tono de su propuesta, Le Goff señala diversos elementos que tradicionalmente han servido para definir y distinguir lo moderno de lo medieval y en los que el historiador no ve sino continuidad. El primero es la idea de Estado, el segundo la idea de progreso tecnológico.⁴³⁶ Apunta, por otro lado, que ciertas actitudes que se adscriben a la Edad Moderna ya están presentes en la Edad Media y, por otro, que en términos generales no hay puntos climáticos que cambien el paradigma y permitan separar las dos épocas, luego, critica esa paradójica actitud que lo presenta como novedad y ve inadmisible singularizarlo como un período específico: el

⁴³⁴ Le Goff, 2016.

⁴³⁵ «... con la aparición de Cristo, y sobre todo con la conversión del emperador Constantino al cristianismo a inicios del siglo IV, la humanidad había entrado en una nueva era. Sin embargo, no existía ninguna periodización oficial del pasado, y la única ruptura cronológica seguía siendo el nacimiento de Cristo. La voluntad de periodización no apareció sino hasta los siglos XIV y XV, al final del periodo que, precisamente, fue el primero en ser definido: la Edad Media. Cabe señalar que si bien en la Edad Media ya circulaban los conceptos de antiguo y moderno, que eran más o menos equivalentes a pagano y cristiano, curiosamente, el periodo que la había precedido, la Antigüedad, aún no se había definido. [...] A partir del siglo XIV, y sobre todo en el siglo XV, algunos poetas y escritores principalmente italianos tuvieron la sensación de que evolucionaban en una atmósfera nueva: que ellos mismos eran a la vez el producto de los iniciadores de una cultura inédita. Por ello, quisieron definir, de manera peyorativa, el período del que creían salir con ventura.» (Le Goff, 2016: 22).

⁴³⁶ Respecto a lo primero, Le Goff considera que la creación del Estado moderno debe reconocerse como un fenómeno de larga duración en el tiempo, pues en el Renacimiento no existieron fórmulas políticas innovadoras que no se hubieran dado antes. Del mismo modo, lee el desarrollo tecnológico de este «período moderno» como algo ausente que no presenta rasgos innovadores hasta el siglo XVIII. Sobre lo primero: Le Goff, 2016: 85-86; sobre lo segundo: Le Goff, 2016: 91.

Renacimiento no constituiría un momento innovador sino el último Renacimiento de una larga Edad Media que terminaba en el siglo XVIII.⁴³⁷

En la presente investigación no nos basamos en los términos tan radicales y exhaustivos de Le Goff ciertamente problemáticos pues consideramos que sí se dan una serie de síntomas y cambios fundamentales que no tienen lugar en la Edad Media, de lo contrario no habríamos estimado oportuno centralizar la investigación en el siglo XVI, pero sí tomamos una idea fundamental, la de continuidad de las formas y espíritus.

La clarividencia de Huizinga ayuda a entender esta continuidad y convivencia apuntadas drásticamente por Le Goff. *El otoño de la Edad Media*, centrado geográficamente en Francia y el sur de los Países Bajos, ahonda en las formas sobremaduras de la cultura medieval para encontrar, y ésta es una de sus principales hipótesis, el engarce entre lo medieval y lo renacentista en el embellecimiento e idealización de la vida aristocrática.⁴³⁸ Por otro lado, considera que el así llamado clasicismo se encuentra ya en la Edad Media:

La relación del humanismo naciente con el espíritu de la Edad Media moribunda es mucho más complicada de lo que pretendemos figurarnos. [...] El clasicismo ha ido brotando poco a poco en medio del jardín del pensamiento medieval, entre la antigua flora exuberante. En un principio es simplemente un elemento formal de la fantasía. Sólo más tarde engendra una general revivificación. Sin embargo, el espíritu y las formas de expresión que estamos habituados a considerar como los antiguos, los medievales, no mueren todavía.⁴³⁹

Por otro lado, apunta que esta no muerte de lo medieval es evidente, también, en la Italia del Quattrocento:

También en la Italia del Quattrocento seguía siendo genuinamente medieval la sólida base de la vida cultural, más aún, que hasta en los espíritus del Renacimiento están grabados los rasgos de la Edad Media mucho más profundamente de lo que es habitual figurarse. Pero en el cuadro domina el tono del Renacimiento. [...] Las nuevas formas clasicistas surgen en

⁴³⁷ Le Goff justifica esta atrevida hipótesis al proponer una lectura transversal de la historia que contemple ciertos ámbitos más allá del filosófico humanístico; ver: Le Goff, 2016: 95.

⁴³⁸ «El anhelo de una vida más bella pasa por ser el rasgo más característico del Renacimiento. [...] El arte sirve a la vida y la vida al arte como nunca había sucedido antes», sin embargo «La pasión por revestir de belleza la vida misma, el arte de vivir refinadamente, el despliegue multicolor de un ideal de la vida, todas esas cosas son muy anteriores al Quattrocento italiano. Los motivos de embellecimiento de la vida que utilizan los florentinos no son otra cosa que antiguas formas medievales. [...] El gran corte en la manera de concebir la belleza de la vida cae más bien entre el Renacimiento y la Edad Moderna. [...] El intenso cultivo de la belleza de la vida en las formas de un ideal heroico es el rasgo que enlaza la cultura franco-caballeresca, desde el siglo XII, con el Renacimiento. [...] Toda la vida aristocrática de la última Edad Media –piénsese en Francia y en Borgoña, o en Florencia– es el intento de representar un sueño: el de los antiguos héroes y sabios.» (Huizinga, 2021: 53-55).

⁴³⁹ Huizinga, 2021: 415.

medio de las antiguas ideas y las antiguas circunstancias de la vida. El despertar del humanismo no tuvo otra causa que el hecho de que un círculo erudito empezara a preocuparse algo más de lo usual por escribir con una sintaxis pura, latina y clásica. Este círculo florece, por el 1400, en Francia.⁴⁴⁰

El tercero de los estudios que abordan esta cuestión, mas desde una perspectiva y profundidad radicalmente diferentes, es el tan impenetrable como indudablemente lúcido *Die Legitimität der Neuzeit* de Hans Blumenberg, es su edición castellana *La legitimación de la Edad Moderna*.⁴⁴¹ Tiene en común con Le Goff la idea de autenticidad -en Blumenberg legitimidad-, pero centra su amplísimo discurso en una crítica a la idea de secularización como guion fundamental y tradicional de la Edad Moderna.⁴⁴²

La Edad Moderna así concebida, es decir, como etapa que seculariza el mundo y sus sistemas relacionales presenta no pocos problemas. Blumenberg inicia su texto presentando un *status quaestionis* del término, de lo que obtenemos una definición de secularización que aproximadamente sería: *el largo proceso en el que tiene lugar la paulatina desaparición de vínculos religiosos, de posturas trascendentes, de esperanzas en el más allá, de actos de culto*;⁴⁴³ una emancipación, una pérdida, una reparación o crisis teológica; *una amenaza para la existencia de las formas y los contenidos religiosos del mundo, como un caso del valor de los enunciados teológicos y de su transformación en valores encaminados a la acción*.⁴⁴⁴

Esta fórmula para definir la Edad Moderna no es que sea insuficiente, sino que no es del todo correcta. Pero para Blumenberg el *quid* de la cuestión no es que la secularización deba sustituirse por otro término sino criticar lo que bajo ella se esconde, esto es, que haya sido empleado para medir el grado de cristiandad en el mundo y, con ello, establecer diferencias de valor cultural.⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ Huizinga, 2021: 416. En cuanto al humanismo y dado que éste había sido citado por Le Goff como espacio de creación del desprecio por lo medieval, Huizinga considera dos cuestiones. Una, que el humanismo era «un juego de sociedad, una forma de conversación, una aspiración a una forma de vida más elevada de la misma forma que lo había realizado la poesía medieval de los trovadores». Dos, que bien es cierto que los humanistas son los que hablan por primera vez de su tiempo llenos de esperanza y satisfacción, una sensación de optimismo que recorre el XV y XVI y que no se halla en la Edad Media. Sobre la primera idea ver: Huizinga, 2021: 422; sobre la segunda: Huizinga, 2021: 44-45.

⁴⁴¹ Blumenberg, 2008.

⁴⁴² El de Blumenberg es un planteamiento que trata de encontrar un modelo universal para el Renacimiento que acoja todas las tradiciones anteriores. A lo largo del texto citará a Hermann Lübbe, quien reunió las tesis sobre la secularización dándole forma de debate -*die Säkularisation Debatte*- como forma de obligar a la historiografía a cuestionarse.

⁴⁴³ Blumenberg, 2008: 13.

⁴⁴⁴ Blumenberg, 2008: 16.

⁴⁴⁵ «No es la secularización en sí lo que se rechaza, sino el servicio prestado por ella como argumento justificativo de la importancia, el valor cultural del cristianismo dentro del mundo.» (Blumenberg, 2008: 17).

Esta cuestión la ejemplifica Blumenberg apuntando que a la Edad Media y la Edad Moderna guían por igual una forma de comprensión de la existencia e historia irrepetibles, de dirección lineal y a la vez ascensional basada en la idea de progreso y ésta se diferencia radicalmente de la fórmula prevista para la Antigüedad basada en lo cíclico.⁴⁴⁶ Visto así, no existe una relación simétrica ni puente entre Grecia-Roma y el Renacimiento sino que, de la misma forma que la Antigüedad aporta modelos así lo hace la Edad Media. Es imposible pensar en una no continuidad. La Edad Moderna es impensable como ruptura y, al contrario, pensable como deriva.

Blumenberg neutraliza el presupuesto de la legitimidad de la Edad Moderna señalando que por estas dos épocas recorre una actitud apologética que se defiende respecto a lo otro,

Respecto al origen y la estructura de los problemas conectados con el teorema de la secularización y los criterios de su aplicabilidad, resulta instructivo observar ya en la polémica y la apologética que acompaña al proceso de recepción de la Antigüedad por parte del cristianismo se trabaja con la representación de la propiedad original de las ideas y con los reproches y transgresiones de la misma. El afirmar y fundamentar la legitimidad de la posesión de determinadas ideas constituye, en la historia, un afán elemental a que aspira siempre lo que es o pretende ser nuevo; y la técnica de defensa de lo existente consiste en impugnar tal legitimidad o impedir la implantación de la autoconciencia aplicada a ella. El cristianismo primitivo no sólo reclamaba para sí la legitimidad de su posesión de la verdad en virtud de la Revelación, sino que además le disputaba al mundo antiguo la legitimidad de todas aquellas ideas que tenía en común con él o que él mismo había tomado de aquel. El recurso a la artimaña de que los filósofos habían aprendido, en secreto, de la Biblia aparece reiteradamente en la literatura patristica, negando incluso las dependencias más evidentes y haciendo de éstas, a la inversa, la devolución de una propiedad original suya, que habría sido enajenada mucho tiempo antes.⁴⁴⁷

y que se traducen en dos líneas diferentes de recepción de las formas de la Antigüedad:

La recepción de la Antigüedad por parte del cristianismo y la asunción, en la Edad Moderna, de determinadas funciones explicativas del sistema cristiano son, en su estructura, procesos

⁴⁴⁶ «La secularización del cristianismo en la modernidad se convirtió, para Löwith, en una diferenciación relativamente de poca monta, tan pronto como puso sus ojos en la única ruptura de la época que se decidió, de un solo trazo, a favor tanto de la Edad Media como de la Edad Moderna: el alejamiento respecto al cosmos pagano de la Antigüedad y su estructura de protección basada en lo cíclico con la asunción de una forma de acción irrepetible en el tiempo, según el modelo bíblico-cristiano. A la vista de la fatal disyunción entre naturaleza e historia, se traslada el acento de los inicios de la Edad Moderna a los tiempos finales de la Antigüedad; surge algo así como una responsabilidad histórica total, con el resultado de un progreso como destino.» (Blumenberg, 2008: 35).

⁴⁴⁷ Blumenberg, 2008: 75-76.

históricos en gran parte análogos. Así como el cristianismo patristico aparece en el papel de la filosofía antigua, la filosofía moderna reemplaza la función que tenía la teología.⁴⁴⁸

Pero en Blumenberg no se trata, ni tampoco en esta investigación, de proponer un descrédito de la Edad Moderna como realidad, sino en definir la supuesta secularización o mundanización como una actitud que quiere un diferente reparto de papeles, busca una reorganización de las estructuras en sucesión de competencia respecto a su antepasado y, finalmente, que se quiso diferenciar de él al reclamar el papel definitivo del ser humano.⁴⁴⁹ Pero esto, naturalmente, no se da en todos los lugares ni en todos los agentes y menos aún aparece como algo sincrónico, inmediato o exento de contradicciones internas. Sin embargo, tanto secularización como mundanización son categorías interpretativas hartamente aceptadas y estarán presentes en estas páginas. También las nociones de autorrealización, tendencia hacia el realismo, basculación hacia el exterior. Cuando sean empujadas se estarán refiriendo a esa mayor conciencia individual que ya por entonces iba de la mano de la voluntad de romper con la Edad Media. Una intención autóctona y real que relegaba al medievo a un espacio *in-between* y oscuro pero que no pudo, por más que quiso, desembarazarse completamente de él. Éste es el reconocimiento que consideramos es fundamental. No el descrédito, repetimos, de la Edad Moderna, sino la dificultad de limitar y separar modos culturales y sus resultados, de ver los casos de estudio como objetos de interés autónomos y pensarlos únicamente en base a las apariencias sin hacerlos pertenecer a un marco mucho más prolongado.

b) Sobre la pervivencia de lo medieval en la geografía septentrional a través de la mística.

Otro de los puntos fundamentales que recorre este siglo XVI y que divide el espíritu de la época son las dos diferentes posiciones doctrinales respecto a la fe y la Iglesia. Una, la meridional-italiana, somatiza el deseo de civilidad mediante posturas tildadas de tiránicas y abusivas, especialmente proyectables en el papado. Otra, la septentrional-germánica,

⁴⁴⁸ Blumenberg, 2008: 74.

⁴⁴⁹ «La reorganización de un sistema dado fue una de las cosas urgentes del cambio de época; la otra fue el encubrimiento de la lucha competitiva en la que introducía la reclamación de hacer época una vez más, tras la fase cristiana de la historia, que se veía a sí misma como algo definitivo e insuperable. Sólo al empezarse ahora a afirmar el carácter definitivo e insuperable de lo humano se daba a la Edad Media el papel de algo justamente, medio y mediador. Fue bajada de categoría y convertida en una fase provisional y dispuesta para disolverse en la autorrealización humana, hasta hacer, finalmente, de ella una mera interrupción entre la Antigüedad y la Edad Moderna y ser descalificada como una edad oscura.» (Blumenberg, 2008: 81).

conseguirá llevar a cabo una reforma teológica y moral. Ambas llevaban trabajando en ello mucho antes de que se oficializara esta división. Pero tampoco en este caso la escisión nort-sur es del todo clara. Efectivamente, existieron reformadores o místicos italianos que aspiraron a implantar cambios, pero aquellos que lo intentaron no tuvieron éxito. Véase el ejemplo de Girolamo Savonarola que, en palabras de Burckhardt, *en la oratoria de Savonarola latía su poderosa e intensa personalidad en grado tal como no volvería a producirse sino en Martín Lutero*.⁴⁵⁰

Las diferencias entre una y otra posición respecto la vida religiosa son evidentes y ambas parecen compartir, por paradójico que parezca, ese mayor grado de humanización de la experiencia o de autorrealización humana. Lo que las individualiza es, pues, el papel que la institución y sus líderes tomaron al respecto. Este papel lo lee Burckhardt así:

Mientras las sectas místicas y ascéticas del norte de Europa se apresuraron a crear una nueva disciplina para la nueva forma de pensar y de sentir, cada uno en Italia siguió un camino distinto, con lo cual miles de ellos se perderían en el profundo mar de la existencia con su final de indiferencia religiosa.⁴⁵¹

Michel de Certeau diferencia estas dos posiciones como síntomas de proyectos culturales diferentes. Uno, el nórdico, es místico. Otro, el italiano, es político. Ambos coexisten, como hemos apuntado al inicio de este apartado. Ambos incluso coexisten en el mismo suelo, solo que el éxito está garantizado y se reserva únicamente para uno de los dos modelos:

La inestabilidad sociopolítica y la deterioración de los marcos de referencia dibujan, en el siglo XVI y durante la primera mitad del XVII, el horizonte sobre el cual se destacan las unidades *políticas* nacionales que sustituyen a la cristiandad, y los grupos o círculos *espirituales* que reproducen a pequeña escala el modelo eclesial de una organización social de las prácticas creyentes. En Alemania, Francia, Italia, fundaciones políticas y movimientos espirituales responden paralelamente a un deterioro histórico. El *momento maquiavélico* aislado por Pocock y la *invasión* y posterior *conquista mística* antaño celebrada por Bremond se vuelven a encontrar en los mismos lugares, con la misma intención re-formatora. El primero opone un voluntarismo racional a una crisis coyuntural. Maquiavelo le da su forma: para servir a Florencia, enfrentada al declive y azotada por las circunstancias (quiebra de la banca Médici, recesión en la producción de paños, amenazas de invasión por parte de Carlos VIII y César Borgia, decadencia moral, caída de los Médicis en 1494 y de la República en 1512), arma un saber fundado sobre una *virtù*, tanto moral como política. Una fuerza de carácter y de

⁴⁵⁰ Burckhardt, 1992: 397.

⁴⁵¹ Burckhardt, 1992: 412.

pensamiento que debe luchar contra la *Fortuna* y la *corruzione* (corrupción). Articulada en torno a una ética, esta ciencia producirá un *vivere civile* que «tenga razón» sobre el azar y el desorden de las cosas, figuras en las que se transforma la Providencia, que se ha vuelto irreconocible. Pero en Florencia, también es la época de Savonarola (1452-1498) y de Bernardino, visionarios de su ciudad y condenados a la hoguera; del profeta Martino, que se llama a sí mismo «el loco», *il pazzo*; o de la *Natividad* mística en la que Botticelli entrega a los ángeles anunciadores de un nuevo mundo a una danza desenfadada [...]. Hay simultaneidad y entrecruzamiento de proyectos entre estas místicas y los políticos. [...] La tarea de producir una República o un Estado mediante una «razón» política que reemplace un orden divino desmoronado, ilegible, se ve duplicada de algún modo por la tarea de fundar los lugares en los que escuchar la Palabra que se ha vuelto inaudible en las instituciones corrompidas.

Ciertamente, estos dos tipos de fundaciones, tan restauradoras como innovadoras, recurren todavía al modelo heredado de una tradición eclesial y cosmológica –una totalidad unificadora–, pero lo tratan mediante registros especializados aislando aquí el campo de una «razón de Estado» y allí, el de una «comunidad de santos». Por lo demás, en todas partes nacen las empresas impulsadas por la ambición de crear lugares en los que ordenar todas las piezas dispersas del pasado y del presente: el enciclopedismo erudito, el neoplatonismo filosófico, la poesía metafísica, el urbanismo utópico, y, instrumento de una totalización por la mirada, la cartografía, estrategia óptica para acumular y clasificar el saber. Esta ambición, sin embargo, sólo ejerce en el interior de áreas concurrentes, delimitadas y caracterizadas cada una por diferentes «maneras de proceder».

[...] Se forman pues microcosmos, «reducciones» del macrocosmos desmembrado. Dos imágenes bíblicas los obsesionan: una mítica, la del paraíso perdido, y otra escatológica o apocalíptica, la de una Jerusalén por fundar. En una multiplicidad a menudo caótica, cada unidad es vivida en pasado o en futuro, en relación con la pérdida del origen o con el advenimiento del final. Se desarrolla así una conciencia histórica, pero que no puede ser una teoría de la historia.

[...] En este presente exiliado de su principio primero y último, pero encaminado hacia una «gran instauración», las conquistas de la razón y del espíritu intentan superar la contradicción entre la *parcelación* técnica de los sectores (una fragmentación del mundo y del saber) y la necesidad de un lenguaje *unitario*.⁴⁵²

⁴⁵² Certeau, 2006: 155-157.

El papel de las instituciones y sus líderes se ha propuesto como punta de lanza de otros problemas o debates más profundos que se relacionan, dentro de las esferas de lo religioso y cultural, con la legitimidad del ver y de la presencia *vs* el valor de la palabra y la lectura de las Escrituras. Sólo así se comprende aquello que empuja hacia el éxito a la iconoclastia reformista, también al posterior programa tridentino y, entre ellos, el descubrimiento de las potencialidades del mundo de lo visual. Según De Certeau, este mundo de lo visual se concretiza con la revolución de la pintura en el siglo XV, la invención de la perspectiva, el papel de la óptica en la ciencia moderna, las teorías de la lengua como pintura y las dialécticas de la mirada y la representación:

Dentro de esta historia múltiple de un «cuerpo sacramental» en busca de su «cuerpo eclesial» —o de una «cabeza» visible en busca de sus «miembros» místicos—, hay un elemento particularmente importante en la aparición de «la» mística: la concentración progresiva de estos debates alrededor del *ver*. Sin esta nueva focalización sería imposible comprender todo lo que entonces se instituye de un modo visual: la revolución de la pintura en el siglo XV («the discovery of pictorial composition 1350-1450», como dice M. Baxandall) y la invención de la perspectiva; la enciclopedización cartográfica del saber; el papel de la óptica en la ciencia moderna; las teorías de la lengua como «pintura»; las dialécticas de la mirada y de la representación; etc. Modificación antropológica. La visión sustituye paulatinamente al tacto o a la audición. Transforma la propia práctica del saber y de los signos. También el ámbito religioso se reorganiza en función de la oposición entre lo visible y lo invisible, de modo que las experiencias «ocultas», muy pronto agrupadas bajo el nombre de «mística», adquieren una pertinencia que no tenían.⁴⁵³

A tal caso, Blumenberg también apoyará esta bifurcación en dos actitudes representativas sobre cómo se vive la fe cuando la Edad Moderna llegue a su final. Estas dos actitudes están singularizadas por dos personajes, Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, y a través de dos presupuestos, el Cusano que ve el mundo como autolimitación de Dios y el Nolano que ve el mundo como agotamiento de Dios. El primero se preocupa por la pervivencia de lo medieval e intenta integrar los motivos de éste en su propio mundo,⁴⁵⁴ el segundo aceptó el reto histórico de reconciliar el furor teológico con la voluntad moderna y respondió acorde

⁴⁵³ Certeau, 2006: 96. Sobre la revolución de la pintura, cuando Michel de Certeau cita a Michael Baxandall se está refiriendo a: Baxandall, 1971. La edición castellana es: Baxandall, 1996. Por su idoneidad citamos también aquí el trabajo del profesor Víctor I. Stoichita, mas lo reservamos como marco teórico de apoyo de uno de los casos de estudio: Stoichita, 2011.

⁴⁵⁴ Blumenberg, 2008: 480.

a ello, pero su muerte en la hoguera dejó en evidencia, por un lado, que la reconciliación era imposible, por otro, que la época llegaba a su fin.⁴⁵⁵

Es evidente la diferencia con el Cusano: ningún individuo podría satisfacer el sentido de la existencia de la especie, por tanto, la humanidad no puede experimentar una unión definitiva con la divinidad en ningún miembro histórico de la especie. La Unión hipostática no significaría ahora el centro y giro fundamental de la historia, sino la ruptura de su sentido y su final.

Esta diferenciación es esencial en relación con los aspectos principales del umbral de la nueva época. Según el Cusano, el ser a imagen y semejanza de Dios constituiría, para el hombre, una característica eidética, un predicado determinante de su esencia y que es susceptible, en un momento dado de la historia, de una actuación suprema y de máxima exactitud. Para el Nolano, el ser imagen de Dios no sería sino un ideal, que imprime un rumbo al distanciamiento del hombre de su origen animal y que no promete descanso alguno cuando se corone una cota. También aquí sería el tiempo la condición real para la posibilidad de ese ideal; la figura de la forma substancia se habría perdido como presencia actual y habría sido proyectada en una dimensión temporal. La concepción del hombre como un ser que se desarrolla y se potencia a sí mismo no hace sino adelantar aquel continuum de la evolución que, en relación con la fauna de lo extrahumano, tiene que ser visto aún, provisionalmente, como una metamorfosis, como un cambio de las formas antaño acuñadas.⁴⁵⁶

Será importante conservar el recuerdo de estas dos posiciones, pues las imágenes que veremos responderán a estas dos formas de proceder. O, al revés, según el territorio cultural en el que nos ubiquemos, las imágenes –torres de Babel- estarán relacionadas con una u otra actitud y espíritu. Las septentrionales –Durerro, Holbein, Patinir y Bruegel- representarán la pervivencia de lo medieval sea en sus razones, modos o traducción formal; no todas han de darse. Las meridionales –Palazzo Te, Heemskerck –entendido aquí como nórdico romanizado-, y El Escorial, representarán la expansión de Babel a un mundo dominado por la conquista civil.

⁴⁵⁵ Blumenberg, 2008: 543.

⁴⁵⁶ Blumenberg, 2008: 590.

c) Sobre la no unidad del Renacimiento

Uno de los estudios más sólidos y a la vez controvertidos respecto a esta no unidad del movimiento cultural llamado Renacimiento es el sintomáticamente titulado *L'antinascimento* de Eugenio Battisti.⁴⁵⁷

A través de un estudio de *fiabe, strega, magia, automi, giganti, astrologia, utopia, ragione, allegoria*, como temas presentes en el arte del Renacimiento y los epítetos que los acompañan, *italianeggiante, espressionista, simbolico, comico, capriccioso, bizzarro, anticlassico*, Battisti cartografía toda una serie de propuestas artísticas que tienen en común su polemicidad, que son hostiles al concepto de decoro político del clasicismo y que no dejarán de aparecer y multiplicarse. En consecuencia, cuestiona la perspectiva historiográfica que ha sido capaz de ver, para este período, una idea de unidad y homogeneidad. Al contrario, la comprensión general de este período debe partir del reconocimiento de su fragmentariedad y la participación en él de múltiples figuras y genios locales con preocupaciones diversas:

Il rinascimento è opera di gruppi, più isolati che legati; fra le capitali, numerosissime esistono relazioni, ma anche ostilità; le comunicazioni avvenivano più raramente, tanto da lasciare un'eco più persistente e ricordi più parziali. Soprattutto ovunque, il «genius loci» prevaleva sul «genius nationis».⁴⁵⁸

De lo contrario, el empleo de valores normativos deja fuera y condena a artistas nucleares de nuestra investigación como Pieter Bruegel o, fuera de esta investigación y antes que él al Bosco, y que corren el riesgo de ser leídos como figuras únicas que aparecen de la nada. Estos artistas, apunta Battisti, representan ese espíritu que llama anti-Renacimiento, o *l'alternativa o l'opposizione alla cultura delle élites*,⁴⁵⁹ y cuyas fuentes, al no participar de o adscribirse por completo al humanismo, habrán de buscarse en elementos populares, devocionales y/o heterodoxos.

Derivado de la singularización de algunos de estos artistas heterodoxos del tardo-renacimiento, la propia historiografía reconoce la no unidad del movimiento con un ejercicio paradigmático: el Manierismo.

⁴⁵⁷ Battisti, 1962.

⁴⁵⁸ Battisti, 1962: 390.

⁴⁵⁹ Battisti, 1962: 100.

El Manierismo es una suerte de rompecabezas cultural por su débil adscripción a una determinada cronología, por el solapamiento con el clasicismo del Cinquecento y por su carencia de unidad interna. Para Battisti, este Manierismo queda definido como el intento de sustituir el materialismo, la regularidad y la norma universal del Renacimiento por caracteres completamente subjetivos. El Manierismo, también, toma decisiones como: rechazar las formas clásicas, orientarse espiritualmente hacia la introspección, aspirar a un intelectualismo exasperado, deformar la realidad rozando lo raro y oscuro, en suma, ir en contra de la norma y la obediencia como valores absolutos. Lo singular de todo ello, hace notar Battisti, es que esta actitud recuerda a la llamada espiritual interior que se siente en los territorios del norte y, a partir de esto, ve un posible vínculo artístico entre maestros de diferentes territorios pero de espíritu afín:

La reacción de los manieristas recuerda a la llamada «al testimonio interior del espíritu» hecho por Calvino. Fueron ya en el siglo XVI los artistas alemanes los que se dieron cuenta de que esta corriente estaba próxima a ellos. Durero, del Renacimiento tardío, cuando conoció la pintura, la entendió como una expresión de profunda religiosidad.⁴⁶⁰

Esta emancipación de la regla y la norma puede acompañarse de la idea antaño intuida por Burckhardt del descrédito de los humanistas:

Después que desde principios del XIV varias generaciones de poetas-filólogos hubieron llenado Italia y aun el mundo entero con este culto a la Antigüedad, determinando los principios básicos de la cultura y la educación académicas, orientando en abundantes ocasiones el curso de la política y reproduciendo según su capacidad la literatura del mundo antiguo, con el inicio del siglo XVI esta clase de eruditos cayó en la desgracia más ignominiosa ante los ojos del mundo [...]. Se preguntará [uno mismo] quizá por qué estos reproches, auténticos o falsos, aparecieron más tarde. De hecho ya se habían manifestado mucho antes, pero no tuvieron especial impacto sobre la población, por cuanto todavía se dependía casi completamente de los literatos para todo lo que se refiriese a la cultura del mundo antiguo, ya que los humanistas eran entonces, en el sentido más literal, poseedores, portadores y propagadores de la misma. Mas el latente rencor contra los mismos se desató de súbito, tan

⁴⁶⁰ Hemos aprovechado este espacio para extraer una cita de otra publicación de Eugenio Battisti que sirvió como ensayo y probatura de la tesis defendida en el complejo *L'antinascimento* y que está editada en castellano. Se trata de: Battisti, 1990: 151. Como el mismo autor dice en la primera nota del capítulo: «Este estudio es, de alguna forma, preparatorio, recoge impresiones obtenidas en un resumen de la inmensa bibliografía, que ni siquiera está recopilada en su totalidad [...]. No se trata, por ello, de un verdadero discurso crítico, sino de una serie de reflexiones, que deberán modificarse con una discusión acerca de las más modernas aportaciones, como la de Hocke; en definitiva, deberá convertirse en una verdadera monografía». Efectivamente, la edición original de *Renacimiento y Barroco* es de 1960, ver: Battisti, 1960. La monografía titulada *L'antinascimento*, se publicará dos años más tarde.

pronto como se pudo prescindir de ellos parcialmente, gracias a la abundancia de ediciones impresas de los clásicos y a la gran excelencia y variedad de manuales y libros de consulta; todo lo cual contribuyó notablemente a que el pueblo se emancipara de su constante necesidad de mantener un contacto personal con los humanistas. Sufriendo indiscriminadamente las consecuencias de esta aversión los buenos y los malos.⁴⁶¹

A lo largo de la investigación asistiremos a ciertos momentos que demuestran la no unidad, por ejemplo, cuando debamos de tratar la recepción de las fuentes clásicas de la Antigüedad: ni para Ovidio ni para Vitruvio existió un canon al que ser fiel y adscribirse, sino diversas propuestas que aparecieron sincrónicamente y que llegaron a solaparse impidiendo una identificación nítida de los modelos.

Por otro lado, la aparente unidad del Renacimiento también se verá comprometida por un fenómeno controvertido y amplísimamente estudiado: el Renacimiento germánico o nórdico. Si el espíritu del Renacimiento y sus formas permeó realmente en el norte del continente, mediante qué artistas y hasta qué medida es, aún, un tema de debate. Apuntaremos algunas ideas cuando llegue el caso de estudio de Alberto Durer, pues ha sido tratado como figura esencial para intentar deshacer este nudo.

Prosiguiendo con nuestros apoyos teóricos, un estudio más reciente que podemos situar dentro del debate de la no-unidad es el elaborado por Alexander Nagel y Christopher S. Wood *Anachronic Renaissance*, publicado en castellano bajo el título *Renacimiento Anacronista*.⁴⁶² En esta ocasión no se trata de un estudio sobre disimetrías formales sino sobre el sentimiento de disimetrías en la función de la imagen y de disimetrías en la concepción de tiempo que ésta representa. Tomando, pues, la historicidad como objeto de su estudio, los autores hacen de este período un campo para reconocer problemas metodológicos en la disciplina, que ha pasado por alto o no ha sabido reconocer las ambivalencias y contradicciones de la imagen en este período. Según los autores, el modelo dominante en la Historia del arte es el de la obra anclada en un tiempo histórico, pero no es esta discusión la que nos ocupa aquí –acaso sí en el apartado metodológico de nuestra investigación–, sino cómo prueban que el Renacimiento siente, por sí mismo, una inquietud respecto a la inestabilidad de la imagen. Perciben su no unidad, su heterocronía, su relación con el presente y/o con el pasado, su

⁴⁶¹ Burckhardt, 1992: 241.

⁴⁶² Nagel, Wood, 2017.

función realizativa o sustitutiva, en definitiva, una discusión surgida del advenimiento de lo visual que nos recuerda a De Certeau y que ellos recogen así:

El poder de la imagen, o de la obra de arte, para plegar el tiempo no se descubrió ni se inventó en el Renacimiento. Lo que fue propio del Renacimiento europeo, por así llamarlo, fue su inquietud respecto a la inestabilidad temporal de la obra de arte y su recreación de la obra de arte como una ocasión para reflexionar sobre esa inestabilidad.⁴⁶³

Esta suposición nos lleva al punto último de este prólogo: el Renacimiento como lugar para la creación de dos reflexiones diferentes y la obtención de dos imágenes arquitectónicas antagónicas.

d) Sobre las dos ideas antagónicas. Torre vs *città ideale*, mito antiguo vs mito nuevo.

Entre el ocaso del Quattrocento y el recorrido del Cinquecento se recurre a dos ideas arquitectónicas radicalmente opuestas que, naturalmente, están guiadas por estas diferentes posiciones del espíritu o *zeitgeist* del norte y el sur. De Certeau lo había hecho implícito cuando decía:

Dos imágenes bíblicas los obsesionan: una mítica, la del paraíso perdido, y otra escatológica o apocalíptica, de una Jerusalén por fundar. En una multiplicidad a menudo caótica, cada unidad es vivida en pasado o en futuro, en relación con la pérdida del origen o con el advenimiento del final. Se desarrolla así una conciencia histórica, pero que no puede ser una teoría de la historia. En efecto, una misma verdad no sólo no se articula en las figuras sucesivas o coexistentes del tiempo, sino que, por el contrario, es escapa como la ausencia del principio o del final; permanece extraña a este mundo, que es un campo abierto a las voluntades, a la ética de un «querer hacer».⁴⁶⁴

En este formarse dos microcosmos y actitudes, la primera de ellas -septentrional y mística- elaborará una idea arquitectónica que conduce a otra idea, imagen y época anteriores de la que no se separa y, así, sobreviven en ella sus antepasados -el espíritu gótico que tanto caso

⁴⁶³ Nagel, Wood, 2017: 12.

⁴⁶⁴ Certeau, 2006: 156.

había hecho al episodio de Babel-. Se trata de las torres y metáforas de Durero, Holbein y pseudo-Patinir. De su mismo espíritu surgirá alrededor de 1563 la idea perfeccionada y última, la torre de Bruegel. Todas son próximas a una concepción del mundo en términos medievales, a una visión mística de lo humano y su existencia y unas ciertas características sobresalen de todas ellas, pero más especialmente en pseudo-Patinir y Bruegel: una fuga deliberada del objeto, una torre que desconcierta a lo nombrable, un juego sobre el sentido oculto de las cosas. Guardan un secreto que es hacer creer que hay una torre y a partir de su presencia poner en marcha nuestras maquinarias productoras de significaciones. Son imágenes producto de una época, pero sobre todo de un lugar de dichos sutiles, juegos, risas, chismes, malabarismos y poemas satíricos de gran fuerza popular. Reúnen signos habitualmente dispersos, recopilan todas las series léxicas y los fragmentos posibles, generan colecciones de detalles íntimos, son obras de funcionamiento poético en las que no importa lo racional, canónico o verdadero, sino lo bello. Son diccionarios.⁴⁶⁵

La segunda actitud, meridional y cívica, produce una imagen nueva que es índice de sus propias causas y, por lo tanto, no remite a un tiempo pasado sino que, por bien que como idea quede suspendida en el tiempo, se elabora como algo nuevo. Es la teoría de la ciudad ideal, la *città ideale* italiana y su imagen en las tres *tavolette* anónimas (figs. 140-142).⁴⁶⁶ Tres claros ejemplos -desde luego no los únicos, pero sí quizás los más evidentes- de ese sueño del Renacimiento que es la construcción del mundo en términos de perspectiva, orden, lógica, razón. Imágenes de un sueño incorruptible, eterno, ideal. De esa Florencia cuna del humanismo y arquitectónicamente brunelleschiana. Cuna, también de una *civitas* moral que idealiza el recuerdo de la república romana -la etimología es importante, *res-publica*- y que hace de la ciudad del Renacimiento -Florencia- la segunda patria histórica italiana. Una imagen que no es sino mental, metafísica, utópica:

Questa città artificiale, del resto, non è invenzione nostra, è già un sogno antico. La incontriamo che e là preannunziata in sfondi di pale d'altare o nei cassoni. E ci pare riconoscerla, al di fuori d'ogni verosimiglianza, nelle tre tavolette scenografiche di baltimora, Urbino, e Berlino, dove la luminosità astratta, l'atmosfera immobile, la chiarezza e la solennità delle strutture murarie sembrano predisposte piú per una dicesa sulla terra degli Dei dell'Olimpo che per comuni vicende umane, e tanto meno per intrighi amorosi. È la scenografia di una vita sociale incorruttibile ed eterna, entro cui si spengono le sollecitazioni

⁴⁶⁵ Esta lectura de la obra de pseudo-Patinir y Bruegel se basa en la fórmula que De Certeau emplea para definir al Bosco. Para ampliar esta cuestión referimos la consulta de los capítulos «Un paraíso sustraído», Certeau, 2006: 57-63, y «Enciclopedias creadoras de ausencias», Certeau, 2006: 63-69.

⁴⁶⁶ En el anexo de imágenes hemos apuntado a la autoría, autoría atribuida o anonimato de los artífices de estas tres tablas según consta en las fichas técnicas que facilitan los respectivos museos.

dei sensi e cessa, anche nel nostro rapporto di viandanti con i monumenti, una scala umana. O meglio, dove l'umano è contemperato al trascendente, l'istinto alla legge, il singolo alla società, come nelle repubbliche degli utopisti. Il fascino della Firenze brunelleschiana, oltre ad essere il prodotto di una consapevolezza stilistica insuperata, pe forse, il riflesso di uno dei massimi punti di arrivo della moralità civile.⁴⁶⁷

Estas dos diferentes imágenes son lo que Nagel y Wood llaman, respectivamente, imágenes-reliquia –que transmiten *realidades y verdades permanentes, con la esperanza de que los accidentes del tiempo no interfirieran con esta transmisión*-⁴⁶⁸ e imágenes-estructurales –que se niegan a ser ubicadas en el tiempo-⁴⁶⁹:

Las pinturas, las esculturas e incluso los edificios, ofrecían una representación de sus propios orígenes, aunque a menudo lo hicieran de forma camuflada. La obra de arte emergió en el Renacimiento europeo como un lugar donde podían quedar en suspenso dos modelos contrarios sobre los orígenes del arte. Además de hacer todo lo demás que hacía –señalar cosas reales como gentes o dioses, proponer mundos ficticios, reunir bajo un solo techo lo diseminado y dispar-, la obra de arte reflexionaba sobre sus propios orígenes mediante la comparación de dos mitos existentes al respecto. La obra podía representarse como un «objeto estructural» o como una reliquia. Podría representarse como un conducto mágico a otras épocas y lugares o como un índice que apuntaba a sus propias causas eficientes, a las agencias inmediatas que la habían creado y nada más. En último término, la tensión entre los dos modelos de la temporalidad de la obra es lo que se convierte en el contenido de la obra de arte. La marca de la obra de arte era su capacidad de probar ambos modelos y, a la vez, de continuar funcionando como una obra respaldada por uno de ellos. Esta propiedad recursiva o autosustentadora de la obra de arte –su capacidad para cuestionarse sus propias condiciones de posibilidad- la distingue de muchas otras cosas.⁴⁷⁰

No nos parece incorrecto pensar que la imagen de la ciudad ideal es antitética a la de la Torre de Babel y, respondiendo a esto, es cierto que la presencia del mito en territorio meridional es acusadamente más débil que en el norte. No obstante, atenderemos a dos casos: el Palazzo Te y la Biblioteca de El Escorial; el primero mediante una metáfora, el segundo contiene la representación de una torre. Los espíritus de ambas –aquello que guía sus razones y que nos

⁴⁶⁷ Battisti, 1962: 20.

⁴⁶⁸ Nagel, Wood, 2017: 13.

⁴⁶⁹ Nagel, Wood, 2017: 13.

⁴⁷⁰ Nagel, Wood, 2017: 16.

devuelve unas determinadas formas- serán los que acabamos de señalar al mencionar las *tavolette* y no el espíritu de Bruegel ni del resto de maestros nórdicos. Sin embargo, por esa misma complejidad que representa el XVI existen otros dos casos de estudio que no acaban de decidirse entre un espíritu u otro. Son artistas nórdicos, Cornelis Anthonisz. y Maarten van Heemskerck, pero sus imágenes -especialmente las del segundo- son fruto de una somatización del mundo romano. Basculan pues, entre el espíritu del norte –como proponía Battisti, siendo Heemskerck germánico bien pudo encontrar gozo en las formas manieristas italianas y no las normativas- y aquello que les interesa del mundo italiano.

2. La Ramera de Babilonia

Alberto Durero

La xilografía *La Ramera de Babilonia* de la serie del Apocalipsis de Alberto Durero (fig. 143) se ha elegido como caso de estudio para el desarrollo transversal del mito de Babel por las siguientes razones.

En primer lugar, y común a todos los casos de estudio de esta parte central de la tesis, porque la imagen vehicula el concepto de conformación de las identidades colectivas. Alberto Durero nace y vive en un escenario en el que las mentalidades grupales del continente han iniciado la aventura de definirse en torno a una idea nacionalista, sea esta lingüística, territorial, política o, en última instancia, confesional. En este sentido, una de las capas semánticas que derivarán del estudio de Durero y su xilografía es la oposición entre la identidad germánica protestante y la romana católica. Esta escisión cultural se complejizará cuando, siglos más tarde, la figura de Alberto Durero perpetue el tópico de la construcción identitaria al ser erigido como paradigma de la alemanidad en la primera mitad del siglo XX y, dentro de la disciplina de la Historia del arte, cuando se estudie desde el marco de los nacionalismos artísticos en las discusiones sobre la tradición, formas y transmisión del Renacimiento entre el sur y el norte del continente.

En el orden de razones que responden a la especificidad de la imagen, la *Ramera* es una alegoría de la ciudad de Babilonia y una alusión simbólica al significado moral de su torre. Para los artífices del Apocalipsis de Durero, igual que para el Beato de Liébana y sus sucesivos copistas, la elección del texto se apoyaba en la necesidad de reflejar un profundo malestar social basado en amenazas espirituales y físicas, pero, ahora, con nuevos e importantes protagonistas. Dentro del ámbito de lo visual, la obra de Durero es altamente notable ya que supone el culmen de una iconografía que tuvo un momento climático en el Beato, que se enriqueció en la Edad Media y que ahora llega a un nuevo horizonte visual difícil de superar.

Esto no quiere decir que la imagen de Babilonia quede anclada únicamente en la propuesta de Durero. Al contrario, la ciudad se conceptualizará de forma diametralmente opuesta mediante las series de grabados de las Maravillas del Mundo. Ahora bien, es cierto que muchas alegorías de Babilonia posteriores a este caso de estudio serán deudoras de las innovaciones de Durero.

En relación con la última de las obras vista, Dante y la representación de la *Divina Comedia* por Sandro Botticelli, Durero simboliza una cierta continuidad en tanto ambas imágenes se construyen a partir de textos que ofrecen una comprensión moral del mundo. Desde luego Dante, pero también Durero, son partícipes de una mentalidad medieval a la que integran elementos sintomáticos del paso a la sociedad moderna, por ejemplo, construyendo sus metáforas poéticas y visuales en ediciones que emplean la lengua vulgar. Dante aunó el mundo clásico y el cristiano con el propio contemporáneo de una forma literal y latente; Durero, en el que siguen presente formas y temas medievales, también integra un gran número de alusiones de su tiempo histórico. Si bien es cierto que, a nivel cualitativo, Dante construye un relato de tan vasta permeabilidad que su mitificación se cronifica marcando un punto de partida y un lugar revisitable en la historia de la literatura universal, la literalidad de Durero como documento histórico de su época –desarrollo de la imprenta, imperio otomano, víspera de la Reforma- así como el inicio del fin de los usos y éxitos del texto apocalíptico, hace que no sea posible ver cualidades de apertura respecto al mito. Es, más bien, un punto y aparte que, sin embargo, está en estrecha relación con las siguientes imágenes de este bloque: la de Hans Holbein por ser imágenes de un mismo medio técnico y de un similar contexto cultural; y con Cornelis Anthonisz. por representar el miedo y las consecuencias catastróficas que orbitan alrededor de Babel. Ni el caso de Dante-Botticelli ni el de Alberto Durero suponen visualizaciones literales de Babel –al margen de la minúscula torre del Purgatorio-. Tienen en común, pues, que son imágenes indirectas que sólo pueden surgir desde sus lugares y momentos y, por ello, en la medida que aluden a elementos contemporáneos son ejemplares a nivel iconológico y ayudan a comprender la transformación moderna de Babel como mito que refleja los cambios de la sociedad. Finalmente, en cuanto a una perspectiva general, Dante-Botticelli representan una técnica híbrida –manuscrito, calcografía, dibujo-. Durero, la primera del mundo del grabado. Son previas, pues, a las torres que aparecerán en el medio artístico tradicionalmente conocido como pintura.

2.1. Nota biográfica

Alberto Durero (Núremberg, 1471 – 1528) fue hijo de un orfebre emigrado de Hungría que se estableció en la ciudad imperial de Núremberg en 1455. El primer aprendizaje, realizado con el padre, supuso su familiarización con la técnica del grabado. Posteriormente, una estancia como aprendiz en el estudio del pintor Michael Wolgemut en Núremberg, le sirvió para instruirse en dibujo y pintura, desarrollar técnicas como la acuarela y asistir a la preparación de grabados sobre madera que el taller realizaba en gran cantidad y que eran, finalmente, impresos en el taller de Anton Koberger. Este último actuó como padrino de Durero y, gracias a su asistencia, Durero editó su primera serie de xilografías. El aprendizaje con Wolgemut se da por finalizado en 1490-1491 y se piensa que inmediatamente después pudo haber ido al encuentro de Martin Schongauer en la ciudad francesa de Colmar. Tras el período de aprendizaje y primeros trabajos, realizó un viaje a Venecia entre 1494-1496, que amplió en una segunda ocasión en 1506. Se le conoce, también, un viaje por los Países Bajos en 1521.

El viaje a Venecia entre 1494-1496 y posiblemente también a Padua y Cremona, no solo está documentado por una serie de dibujos de vistas, indumentarias y animales sino también por su propio testimonio. Su dietario recoge el envío de una carta desde Venecia fechada el 7 de febrero de 1506 en la que menciona ciertas obras de arte que le había complacido ver once años antes. El viaje se inscribe en la tradición -incipiente en el siglo XVI, consolidada *a posteriori*- de artistas septentrionales en búsqueda de las fuentes de la antigüedad clásica y, especialmente en el caso de Durero, nuevas corrientes artísticas y mercado de arte. Las consecuencias de este viaje son fundamentales para entender la articulación del Renacimiento septentrional -singularizado como italiano con no pocos problemas- hacia los países del norte del continente; cuestión que la historiografía artística ha personificado en la figura de Alberto Durero de forma casi unívoca. Sus cuadernos de apuntes quedaron repletos de dibujos de personajes con indumentarias locales, motivos, animales y reproducciones de obras de arte italianas. A su vuelta en Núremberg se embarcó en un período de inmensa productividad y hasta el año 1500 produjo, al margen de pintura, más de sesenta grabados y xilografías. Parece ser que, mientras que el primer viaje italiano tuvo una incidencia plástica en su obra, fue el segundo el que significó un impacto directo en su formación y desarrollo como teórico, la otra fundamental ocupación tras la producción de imágenes. Un hecho esencial para su teoría artística, y que le llevó a plantearse problemas de perspectiva y proporciones humanas, fue el contacto con tratados y dibujos de Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci. La

confrontación del perfil de este último con Alberto Durero se ha llevado a cabo en algunas publicaciones en época reciente respondiendo a un ejercicio comparativo de lo que se considera dos genios artísticos de un mismo tiempo histórico y de tradiciones diferentes, estos caminos cruzados que comparten afinidades. Estas afinidades son visuales: el mundo natural y animal así como el fantástico, las tipologías de personajes, etc. Respecto a técnicas, el perspectógrafo del *Codice Atlantico* de Leonardo -fol. 5r/ex·Galbiati 1 bis r-a- aparecerá perfeccionado en una xilografía de Durero de 1525; también el uso del papel azul veneciano conocido como *carta azzurra*.⁴⁷¹ Incluso ideológicas: una concepción del pluridisciplinar del artista que se dedica a la pintura, el dibujo, el grabado, la teoría del arte y el mundo del conocimiento en general. Intereses todos ellos que, aunque eran parte habitual del currículum artístico del momento, no pueden pasarse por alto. En cuanto a cómo de efectiva pudo ser la relación de intercambio entre ambos -recordemos que Leonardo estuvo en la ciudad de Venecia acompañado por Lucca Pacioli entre diciembre de 1499 y marzo de 1500 y que, al igual que Durero, realizó una segunda visita en 1506-, sabemos que el alemán realizó unos grabados sobre patrones de nudos basados en un anónimo milanés relacionado con el círculo de Leonardo da Vinci, fechados a finales de 1490 y conocidos como ACADEMIA LEONARDI VINCI, basados, a su vez, en dibujos originales de Leonardo. La reproducción de Durero se fecha entre 1490 y 1521 (fig. 144).⁴⁷²

En cuanto otros datos sobre Alberto Durero, relegamos aspectos como su fortuna artística, contemporánea y actual y su rol en la lectura de la Historia del arte -ya intuida en estas líneas- a las últimas páginas del presente capítulo.⁴⁷³

2.2. Precedentes

Como hemos visto en apartados anteriores, dentro de las Sagradas Escrituras el mito de Babel también se manifiesta en el Apocalipsis mediante el castigo sobre su ciudad, Babilonia. A diferencia de la narración de la Torre de Babel, la de Babilonia no alude únicamente al pecado de soberbia sino también al de la idolatría de falsos dioses, y su castigo no es el de la confusión sino el de la destrucción, es decir, se refiere a la caída total del imperio.

⁴⁷¹ En Leonardo quizás fuese papel preparado, sobre este aspecto ver: Fowler, 2019: 89 y ss.

⁴⁷² Esta tradición de patrones decorativos y filigranas tuvo una gran continuidad, tanto en libros como arquitectura -véase el Castello Sforzesco- y se intensificó en el último tercio del siglo XV en el norte de Italia debido al comercio de tejidos con el Imperio otomano. Ver: Bambach, 1991: 72-98 y Fowler, 2019: 89 y ss.

⁴⁷³ De entre la inmensa bibliografía dedicada a Durero destacamos: Panofsky, 1955; Bartrum, 2002; Strieder, 1989; Silver, Chipps Smith, 2010. La edición crítica de su diario se encuentra en: Heaton, 1851.

Como apuntábamos, es de la tradición literaria y visual que nace con el Beato de donde deriva la obra de Alberto Durero, tanto por la elección de grandes ilustraciones como el formato final parecido a un libro. Esta tradición no sólo vivió a través de las copias del Beato sino que está presente en las múltiples ediciones monográficas del Apocalipsis de época bajo medieval, las cuales contienen un similar tipo de ilustración: grandes imágenes o a folio entero intercaladas a lo largo del texto (figs. 145, 146). Otra tradición, en este caso no vinculable a Durero, es la que se encuentra en algunos manuscritos centroeuropeos -franceses, ingleses, flamencos y germánicos- de los siglos XIII y XIV. En su interior, ilustraciones de tamaño relativamente reducido quedan inseridas en el texto o en combinación con la tipografía (fig. 147). En estos ejemplos, la imagen queda enmarcada por un perímetro verde y un pavimento del que emergen signos de vegetación que procede de un tipo de representación ligado a la ilustración de las biblias -véase su similitud formal con el ciclo de miniaturas de la Biblia de Roda o la Biblia de Ripoll-. Aunque, como decíamos, son de una tradición diferente a la de Durero, comparten con él un punto fundamental: todas son indiciarias de un plan por glosar cada capítulo del texto en una ilustración, práctica que demuestra la creciente importancia que adquieren las imágenes entre los siglos IX y XIII.⁴⁷⁴ Lo que posteriormente hará Durero es llevar al extremo esta tendencia cuando condense más de un capítulo por cada una de sus xilografías y apueste por el predominio de la imagen como instrumento comunicativo por encima del texto, hito definitivo de su edición del Apocalipsis.

Existe otro tipo de ilustración literaria más cercana a Alberto Durero a nivel geográfico-cultural y técnico que, además, comparte una igual distribución del texto en dos columnas, la tipografía gótica y el uso de la lengua germánica. Por ejemplo, la Biblia alemana de Anton Koberger, Núremberg, 1483; las Biblias de Unckel y Quentell, Colonia, 1478 y 1479; o la Biblia de Grüninger, Estrasburgo, 1485.⁴⁷⁵ Las imágenes dedicadas al Apocalipsis en estos volúmenes tienen diversos elementos comunes: una caracterización de la Ramera según indumentarias nórdicas, la adoración de un grupo de personajes, someras referencias urbanas

⁴⁷⁴ Ruiz García, 2016: 305. Muchas de estas imágenes alegóricas de la ciudad de Babilonia representan una bestia de siete cabezas que deriva de un tipo de representación animal familiar, el león del tetramorfo. Esta cita a un mundo visual conocido en detrimento de uno legendario y más contundente en términos anímico-iconográficos no es un fenómeno aislado en la producción artística medieval; por ejemplo, es muy habitual encontrar la representación de un oso en lugar de un león en los tetramorfos de los frescos románicos en aquellas zonas -por ejemplo el Pirineo y Prepirineo catalán- en las que conviven unos animales y no otros y la recepción de repertorios iconográficos innovadores es restringida. A efecto de ilustrar lo anterior, véase el tetramorfo del ábside de Esterrí de Cardós, segunda mitad del siglo XII, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

⁴⁷⁵ La Biblia de Bartholomäus Unckel y Heinrich Quentell, Colonia, 1478, con texto a dos columnas, en alemán y tipografía gótica, tiene pocas ilustraciones y son aún lejanas a lo que representará Durero. La segunda edición, 1479, contiene más ilustraciones, pero reserva el mismo tipo de formato respecto al texto. La edición de Koberger, 1483, hace uso de la lengua germánica -otras anteriores fueron editadas en latín- en dos columnas y tipografía gótica. Las ilustraciones son del mismo bloque que las de Unckel-Quentell. La de Grüninger no varía las características anteriores.

y de paisaje -también con peculiaridades nórdicas-, y la figura del ángel cargando la rueda de molino (figs. 148, 149).

Poco antes de la aparición de las xilografías del Apocalipsis de Durero, la tradición y técnica específicamente germánicas produjeron nuevas series de publicaciones en las que el papel de la ilustración era de gran protagonismo y promovían una condensación iconográfica y simbólica que el artista haría valer. Mencionamos una de ellas directamente relacionada con su círculo de formación y trabajo: el *Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils*, texto devocional destinado al público laico, editado por Koberger en Núremberg en 1491 y con xilografías a folio entero de Michael Wolgemut (fig. 150).⁴⁷⁶ Koberger y Wolgemut consideraron la imagen como un canal de información complementario al texto y, a su vez, autónomo. Durero recogió esta idea reservando el recto del folio a la imagen y el verso al texto, dentro del cual incluía el hipervínculo *Nachuolet die Newnt figur* para advertir en qué momento de la narración debían considerarse las ilustraciones.⁴⁷⁷

2.3. La serie del Apocalipsis y la xilografía La Ramera de Babilonia. Contexto, significado, naturaleza.

Las xilografías de Durero responden al carácter del texto apocalíptico en tanto aparecen en un período de fuertes conflictos, en el marco de un espacio geográfico y cultural -el Valle del Rin- en el que se detecta una tradición ininterrumpida de milenarismo⁴⁷⁸ y de

⁴⁷⁶ El *Schatzbehalter der wahren Reichtümer des Heils*, fue el primer texto devocional inspirado parcialmente en los sermones de Stephan Fridolin y se convirtió en una meditación sobre las penas de Cristo destinada a los laicos en la que no se representaba el Apocalipsis. Las xilografías, atribuidas a Michael Wolgemut, ocupan el folio entero y el texto también se distribuye en dos columnas y tipografía gótica. La obra fue editada por Anton Koberger en Nuremberg en 1491. Existe un ejemplar disponible para su visualización digital en la Biblioteca Digital Hispánica. Igualmente cercano a Durero es el *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel, nuevamente editado por Anton Koberger en la misma ciudad, en 1493. Del *Liber Chronicarum* pudo obtener diversos ejemplos que le sirvieran como precedente para su representación de Babilonia como ciudad portuaria y, al margen de esto, a lo largo de los folios que se dedican a narrar la segunda edad de la humanidad -de Noé a Abraham- aparecen representados tanto la Torre de Babel como la figura de Nemrod y, en libros posteriores, la ciudad de Babilonia. Existen numerosas bibliotecas digitales donde poder consultarlo, por ejemplo, la de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:

http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?doc=5316857282&y=2011&p=1 [Fecha de consulta: 28/02/2022]. Tomando como referencia el *Liber* de la Complutense, la figura de Nemrod aparece caracterizada como un anciano de barba larga con birrete y mirada desafiante. Se encuentra en *Secunda etas mundi*, fol. XV. La Torre de Babel aparece en el mismo capítulo, fol. XVIII. Su fisonomía recuerda a las mejores de las torres medievales, especialmente aquellas presentes en manuscritos sobre aparatos constructivos, y se dispone en el margen izquierdo del folio ocupando toda su longitud. Nemrod vuelve a aparecer en este mismo folio, ahora sí, ataviado de una corona no orientalizada y un cetro. La ciudad de Babilonia aparecerá en la *Tercia etas mundi*, fol. XIV, como una ciudad enteramente medieval y en un paraje que para nada recuerda el enclave original mesopotámico. En el folio siguiente se encuentra Semíramis, mítica reina de Babilonia y que aparecerá en uno de los casos de estudio. Tan sólo visualizando estos ejemplos es evidente la deuda de Durero hacia estas formas de cariz medievalizante nórdico y las referencias contemporáneas tanto para los paisajes, las vistas urbanas y los personajes.

⁴⁷⁷ Price, 1994: 688.

⁴⁷⁸ El concepto milenarismo deriva de una interpretación literal del Apocalipsis según la cual Cristo había de volver a la tierra para reinar durante mil años con los justos resucitados; ver: Apocalipsis, 20: 1-6; en: BAC, 2020: 1556. A este milenio

demanda de reforma religiosa desde finales del siglo XI y hasta el XVI,⁴⁷⁹ así como una producción literaria y visual especialmente volcada en el tratamiento de los temas de la muerte y la piedad. La postura principal de esta actitud era concebir la religiosidad como una creencia y práctica especialmente íntima y mística que apelara a la sencillez y al abandono de lo superfluo. Actitud que contrastaba con la cada vez más notable corrupción eclesiástica romana.⁴⁸⁰ Esta disimetría entre lo necesario-anhelado y lo real-disponible activó un espíritu de denuncia del sistema religioso sobre el que poco tiempo después se apoyaría el discurso ideológico de la Reforma protestante, que finalmente se acompañó de la producción de libros, panfletos e imágenes afines.

La necesidad de reforma confesional no fue el único elemento crítico del momento. Trágicos fenómenos naturales como la caída de un meteoro cerca de Ensisheim en 1492, la crecida de los ríos, la reaparición de la peste, la cercanía de fechas singulares del calendario –el cambio de siglo en el año 1500–, el auge del imperio otomano y la amenaza que ello suponía para occidente, o el sentimiento de opresión de la espiritualidad cristiana por el catolicismo, hecho que acabaría desembocando en la escisión confesional conocida como la Reforma protestante, fueron nuevas perturbaciones que acrecentaron la sensibilidad de los creadores de imágenes y de su público. Alberto Durero supo vehicular muchas de estas amenazas alegorizándolas en su serie de xilografías, ya fuese utilizando citas visuales en el caso del mundo turco, como llevando al extremo la capacidad expresiva y emotiva de sus imágenes, que revolucionaron el mundo del arte al presentar resultados inéditos fruto de un empleo excelente de una nueva técnica, la xilografía sobre madera. Por ello, pensamos que a nivel

seguirían la resurrección y juicio universales, luego el fin de ese mundo y el establecimiento del Reino de Dios. De la misma manera que el resto del texto deriva de una tradición ya existente que gusta de la especulación numérica sobre el plazo de venida del Mesías y que también está presente en el Libro de Daniel; ver: Daniel, 9: 24-27; en: BAC, 2020: 1163-1664. Esta tradición es adoptada en el cristianismo de forma unilateral y se mantiene viva a partir del siglo II y hasta el siglo V con gran aceptación y consenso. Ver la voz «milenarismo» en: Lacoste, 2007: 776. Desde el punto de vista actual, el milenarismo ha pervivido en la cultura mundial a pesar de la evidente laicización de la sociedad. El conocido como «efecto 2000» no es sino una réplica en clave de distopía tecnológica del colapso del mundo conocido.

⁴⁷⁹ Hacia 1439 se editó la llamada *Reforma de Segismundo*, una obra influyente cuyo origen parece encontrarse en una serie de ideas que el sacerdote Federico de Lantnaw preparó para el concilio general de Basilea, que desde 1431 había estado esforzándose por conseguir la reforma de la Iglesia. La voz del texto es la de Segismundo de Hungría –emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1433 y hasta 1437– a través de la cual habla Lantnaw. La versión alemana apela directamente a la reforma de la Iglesia y del Imperio y termina con una profecía mesiánica en la que el autor –Lantnaw– se presenta como el esperado nuevo rey-sacerdote del pueblo. Después de años como manuscrito, fue impreso y reimpresso en 1480, 1484, 1490 y 1494. Otro ejemplo es el *Libro de los cien capítulos*, de autor anónimo al que se conoce como «el revolucionario del alto Rin», escrito en lengua alemana durante los primeros años del siglo XVI. Según el autor, se trata de un programa apocalíptico a él transmitido por medio del arcángel san Miguel en el que insta al pueblo a una redención amparada por el emperador Federico III de Sajonia. Su construcción narrativa recuerda al Mesías del Apocalipsis. Ver: Cohn, 1997: 52, 117-119.

⁴⁸⁰ Esta cultura centrada en la devoción y la salvación en el presente se tradujo no sólo en una cuantiosa producción de textos devocionales y apocalípticos, sino que también desarrolló iconografías del dolor y de la muerte que van en paralelo al tema religioso del martirio heroico en defensa de la fe. Son numerosas las imágenes sobre el miedo, la brujería o la repentina llegada de la muerte que aparecerán en este contexto. En cuanto a la de la muerte, representada mediante las formas del esqueleto y la calavera, se convierte en una fórmula tipificada y su continuación en los siglos posteriores, XVI y XVII, conformará la iconografía de la *vanitas*. Ver: Checa, 2008a.

iconológico deben relacionarse más estrechamente con un tipo de reflexión crítica acerca del tema de la catástrofe y del castigo divino, de la veneración y la salvación, es decir, más cercanas a un sentimiento de fin de los tiempos, que al desarrollo de una ideología y propaganda visual propiamente reformista, la cual sí trabajaron de forma explícita artistas de su mismo círculo o poco posteriores.

La Ramera de Babilonia es una de las quince xilografías que Alberto Durero realizó para ilustrar el *Apocalipsis cum figuris*, titulado *Die Heimlich Offenbarung Johannis* en la edición alemana. Una versión ilustrada del Apocalipsis que probablemente se llevó a cabo en el taller de Anton Koberger en la ciudad de Núremberg, año 1489. Existen tres formatos en los que se presentan las xilografías. El primero, como serie de láminas sin texto a las que normalmente se refiere como impresiones de prueba. El segundo formato corresponde a las que pertenecen a la *editio princeps*, que no es una sino dos ediciones paralelas, ambas realizadas en 1498 y que acompañan el texto, latín y alemán respectivamente. Finalmente, una última edición en 1511 para una versión únicamente en latín.⁴⁸¹ La mayor parte de la literatura coincide en que el texto alemán debió ser tomado de la Biblia alemana de Koberger de 1483, mientras que para el latín se apunta a una edición de la Vulgata.⁴⁸²

La xilografía que nos ocupa (fig. 143) hace referencia a los capítulos 17 a 19 del Apocalipsis. Éstos narran la visión de la Ramera de Babilonia sobre el monstruo de siete cabezas, la aparición de los ángeles anunciando la condena de Babilonia y la llegada del Ejército Celestial para fundar la Nueva Jerusalén. La condensación de la imagen da como resultado una composición rica en referencias tanto literarias como conceptuales, haciendo de ella una imagen icónica, simbólica y narrativa. Asimismo, la sucesión de acciones del texto es tratada con un cierto desorden y a la vez homogeneidad compositiva, es decir, no se representa la concatenación de hechos siguiendo un orden lógico sino a la manera de citas conceptuales en una aparente anarquía estructural que ha sido vista como mecanismo para una mayor

⁴⁸¹ La edición tiene unas dimensiones de 460x390x30mm cerrado y 460x800mm abierto. Se trata de un total de quince estampas en las que La Ramera de Babilonia ocupa el lugar catorce. La imagen, de dimensiones 393x293mm, ocupa un folio entero. Con la nueva edición de 1511, Alberto Durero quiso dar un nuevo sentido a las xilografías agrupándolas en forma de libro y para ello las dotó de portada y título. Las otras dos portadas de 1498, la alemana y la latina, carecían de imagen aunque usaban una tipografía gótica muy elaborada. El *Apocalipsis* no sólo fue el primer proyecto gráfico de Durero para el mercado devocional sino también el primer libro diseñado, editado y publicado por el mismo artista; a tal efecto, la inscripción *Dürer's imprimatur* aparece en el último folio del texto. Ver especialmente: Price, 1994: 688 y Strauss, 1980: 327 y ss.

⁴⁸² Price, 1994: 688. En la misma página, nota 2, cita a Max Dvořák como fuente de la información; ver: Dvořák, 1984: 57.

carga dramática, así como una tendencia recurrente en algunas de las composiciones de Alberto Durero.⁴⁸³

La importancia de esta imagen en el relato de Babel no sólo estriba en el conjunto de aspectos ideológicos o culturales que oscilan a su alrededor y que contextualizan su creación, sino que también es intrínseca. Por ello es esencial señalar qué elementos aporta a nivel visual y simbólico, y cuántos de ellos son reflejo de lo exógeno, cuántos del mundo interno de Durero y a qué objetivo responden. Por último, cómo y de qué manera ayudan a ampliar la iconografía de los conceptos de pecado, soberbia, castigo, Babilonia, Babel, multilingüismo y multiculturalidad.

En primer lugar, la visualización del conjunto de personajes representados permite advertir que Alberto Durero contemporiza el episodio en un contexto cultural que no es sólo germánico, sino también veneciano y oriental, es decir continental de finales del siglo XV. Esto se puede visualizar en la representación de la Ramera, que tiene un precedente formal en el dibujo de una dama veneciana que Durero realizó hacia 1495 durante su primer viaje a la ciudad (fig. 151).⁴⁸⁴ La similitud del cabello, indumentaria y accesorios indica una trasposición casi directa que también está en correspondencia con la descripción que el Apocalipsis hace de la Ramera:

Vino uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo y me dijo: Ven, te mostraré el juicio de la gran ramera que está sentada sobre las grandes aguas, con quien han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra se embriagaron con el vino de su fornicación. Llévome el espíritu al desierto, y vi una mujer sentada sobre una bestia bermeja, llena de nombres de blasfemia, la cual tenía siete cabezas y diez cuernos. La mujer estaba vestida de púrpura y grana, y adornada de oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano una copa de oro, llena de abominaciones y de las impurezas de su fornicación.⁴⁸⁵

Una cuestión hasta ahora no trabajada y relevante, especialmente para justificar su inclusión dentro del relato de la presente investigación, es tratar de entender si, al realizar esta cita visual, Alberto Durero pensó en establecer una analogía entre las ciudades de Babilonia y

⁴⁸³ «En sus ilustraciones del Apocalipsis, grabadas con temperamento y energía juveniles a los veintisiete años, circula ese hervor bullicioso que anima a todo el arte del gótico tardío, especialmente a la escultura, y que había de manifestarse en ese enorme movimiento espiritual que encuentra su expresión en la obra de Lutero. A las audaces ilustraciones del Apocalipsis, incomparables por su fuerza y por su impulso, siguen varias series de grabados en madera, en los que el fuego de su temperamento está como contenido y purificado» (Glück, 1936: 26).

⁴⁸⁴ Muchos de sus dibujos y grabados en los que representa a parejas de personajes con indumentarias regionales, demuestran su gusto por el folclor y la caracterización cultural contemporánea como ocurre con esta figura.

⁴⁸⁵ Apocalipsis, 17: 1-4; en: BAC, 2020: 1553.

Venecia. La demostración de esta hipótesis reside en la posibilidad de relacionar el contenido simbólico del texto con la concepción contemporánea de la ciudad de Venecia y la experiencia del artista. La República de Venecia era por entonces una potencia comercial y militar y un estado multicultural donde constantemente tenían lugar encuentros de grupos sociales de diferentes procedencias, tradiciones, idiomas y confesiones -cristianos, judíos, musulmanes-. En suma, diferentes identidades entre las que se encontraban algunas especialmente vinculadas al mundo oriental al que también pertenece Babilonia -judíos, musulmanes-. Por otro lado, Venecia ostentó la capitalidad del comercio marítimo hasta finales del siglo XV, cuando el descubrimiento de nuevas rutas comerciales con oriente a través de la circunvalación a África desbancó su preminencia. A partir de este hecho puede inferirse una cierta analogía con la idea de caída de imperio, omnipresente en el simbolismo babilónico. En este sentido, una relación histórica entre Venecia y Babilonia se encuentra en las prerrogativas papales de Martín V, Nicolás V o Pablo II concedidas a partir del siglo XV a los comerciantes venecianos, a los que se permitía comerciar con Egipto, Tierra Santa y lugares infieles como Babilonia, pero no hacerlo con cargamentos prohibidos. Estas prerrogativas intentaban controlar el cumplimiento de unas regulaciones comerciales especialmente críticas con las consideradas tierras infieles, algo que los comerciantes venecianos acostumbraban a quebrantar en provecho de su república. Concebir la ciudad de Venecia como análoga a Babilonia podría apoyarse en la descripción que de esta última da el Apocalipsis y, muy probablemente, no dista de la sensación que Durero debió experimentar durante su estancia: una ciudad rica en objetos y materiales preciosos reflejo de la adoración mundana.⁴⁸⁶

¡Ay, ay de la ciudad grande, de Babilonia, la ciudad fuerte, porque en una hora ha venido su juicio! Llorarán y se lamentarán los mercaderes de la tierra por ella, porque no hay quien compre sus mercaderías: las mercaderías de oro, de plata, de piedras preciosas, de perlas, de lino, de púrpura, de seda, de grana; toda madera olorosa, todo objeto de marfil, y todo objeto de madera preciosa, de bronce, de hierro, de mármol, cinamomo y aromas, mirra e incienso, vino, aceite, flor de harina, trigo, bestias de carga, ovejas, caballos y coches, esclavos y almas de hombres. Los frutos sabrosos de tu apetito te han faltado y todas las cosas más exquisitas y delicadas perecieron para ti y ya no serán halladas jamás. Los mercaderes de estas cosas, que se enriquecían con ella, se detienen a lo lejos por el temor de su tormento, llorando y lamentándose, diciendo: ¡Ay, ay de la ciudad grande, que se vestía de lino, púrpura y grana y se adornaba de oro, piedras preciosas y perlas, porque en una hora quedó devastada tanta

⁴⁸⁶ Una aproximación a la autonomía y capitalidad comercial, política y cultural veneciana de la Edad Media a Contemporánea se puede encontrar en: Lambert, 2018.

riqueza! Todo piloto y navegante, los marineros y cuantos bregan en el mar se detuvieron a lo lejos, y clamaron al contemplar el humo de su incendio y dijeron: ¿Quién había semejante a la ciudad grande? Y arrojaron ceniza sobre sus cabezas y gritaron llorando y lamentándose, diciendo: ¡Ay, ay de la ciudad grande, en la cual se enriquecieron todos cuantos tenían navíos en el mar, a causa de su suntuosidad, porque en una hora quedó devastada!⁴⁸⁷

La interpelación del texto es directa, *¿Quién había semejante a la ciudad grande?*, es decir, ¿qué ciudad podía compararse con Babilonia? De haberse planteado esta pregunta Alberto Durero, Venecia habría sido una respuesta altamente satisfactoria.

Dejando de lado la relación Babel-Venecia, pasamos a citar la de Núremberg-Venecia. Al margen de la estrecha relación comercial entre las dos ciudades desde la Edad Media -en la ciudad italiana los comerciantes de Núremberg gozaban de ciertos privilegios además de un espacio propio, el *Fondaco dei Tedeschi*, que aseguraba el intercambio de productos-, previo a la aparición de la serie del Apocalipsis, Durero había hermanado ambas ciudades en un dibujo en el que representa una dama de Núremberg, a la izquierda, mirando a una veneciana de similar indumentaria a la referida anteriormente, a la derecha (fig. 152).

Retomando la descripción del texto, la Ramera aparece sentada sobre una bestia de siete cabezas y diez cuernos y con su mano derecha levanta la copa de los vicios, *La mujer estaba vestida de púrpura y grana, y adornada de oro y piedras preciosas y perlas, y tenía en su mano una copa de oro*. Una nueva cita al mundo de Durero vuelve a aparecer aquí. La copa de la Ramera es un ejemplo de la orfebrería tradicional de su círculo laboral, especialmente el paterno, sobre el que realizó diversos ensayos y bocetos. Entre ellos se conserva uno que, aunque fue realizado con posterioridad, reproduce una copa con exactas características respecto de la que aparece en la xilografía del Apocalipsis (fig. 153).⁴⁸⁸

Para la representación de la bestia de siete cabezas y diez cuernos, más que una traducción literal del fragmento,

Las siete cabezas son siete montañas sobre las cuales está sentada la mujer, y son siete reyes, de los cuales cinco cayeron, el uno existe y el otro no ha llegado todavía, pero cuando venga permanecerá poco tiempo. La bestia que era y ya no es, es también un octavo, que es de los

⁴⁸⁷ Apocalipsis, 18: 10-19; en: BAC, 2020: 1554-1555.

⁴⁸⁸ Junto con Colonia, la ciudad de Núremberg era un importante centro de orfebrería, al margen de ser también una ciudad de relevancia comercial y, por ello, transcultural. De forma análoga, en la ilustración del Apocalipsis en otros contextos culturales como los de los Beatos, la ramera aparece portando un cáliz cuya descripción lo asemeja a los empleados en la liturgia hispánica.

siete, y camina a la perdición. Los diez cuernos que ves son diez reyes, los cuales no han recibido aún la realeza, pero con la bestia recibirán la autoridad de reyes por una hora.⁴⁸⁹

estamos ante un cúmulo visual del conocimiento e interés de Alberto Durero por el mundo animal. Otro ejemplo de ello aparece en la xilografía número 11 de la serie, titulada La bestia del mar y la bestia de la tierra y en la que la figura del león apocalíptico es muestra de ese interés personal y muy probablemente fruto de la experiencia del viaje a Venecia, donde la iconografía de león estaba omnipresente. Tanto el cuerpo como las cabezas de mamíferos, aves y otros tipos fantásticos, representan una distorsión de lo animal en clave apocalíptica.

Fiel a su método, la contemporización del resto de figuras vuelve a ser evidente en el grupo de los falsos idólatras que desde el margen izquierdo de la xilografía se aproximan al centro de la composición. Por su indumentaria podemos reconocer mercaderes, religiosos de diferentes estamentos y un emperador. Si el apóstol Juan representa la correcta veneración, éstos simbolizan justamente lo contrario: las jerarquías mundanas y la corrupción del poder político y eclesiástico. Entre ellos, la figura de un monje arrodillado ante la visión de la Ramera es una imagen fundamental para entender las que aparecerán posteriormente cuando la iconografía afín al movimiento de la Reforma protestante empiece su propaganda visual contra la iglesia católica.

La figura que se muestra de espaldas se ha relacionado con la representación del emperador Domiciano -también puede verse en la xilografía número 1 de la serie titulada El Martirio de san Juan-, bajo cuyo mandato el apóstol Juan fue desterrado a la isla de Patmos y, aparentemente, redactó el Apocalipsis. La indumentaria oriental de Domiciano en lugar de una romana más propia a su realidad histórica es una clara alusión al imperio otomano, cuya amenaza tras la toma de Constantinopla en 1453 habíamos situado con relación a la serie de intranquilidades de la época, así como una cita del mundo oriental omnipresente en la ciudad de Venecia y, en relación al simbolismo de Babilonia-Babel, la cita de un imperio infiel a ojos de un cristiano.

La llegada del Ejército celestial, *Vi el cielo abierto, y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba es llamado Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y hace la guerra,*⁴⁹⁰ se produce en el espacio superior izquierdo de la xilografía y está guiado por un jinete armado, otro de los motivos artísticos habituales de Alberto Durero, por ejemplo, el grabado El caballero, la muerte y el diablo de

⁴⁸⁹ Apocalipsis, 17: 9-12; en: BAC, 2020: 1553.

⁴⁹⁰ Apocalipsis, 19: 11; en: BAC, 2020: 1555.

1513 al que nos referiremos especialmente al final de este capítulo. En el centro de la xilografía se encuentran los dos ángeles anunciadores: uno abre los brazos revelando la escena, otro lleva consigo la rueda de molino a la que se refiere el texto, *Un ángel poderoso levantó una piedra como una rueda grande de molino y la arrojó al mar, diciendo: Con tal ímpetu será arrojada Babilonia, la gran ciudad, y no será hallada.*⁴⁹¹ Su indumentaria y grandes alas son motivos habituales en la ilustración de las biblias germánicas que preceden a Durero, sin embargo sobrepasa a sus precedentes en detallismo, precisión y afinidad naturalista, como es visible en otras de sus obras, por ejemplo, la acuarela de la Albertina (fig. 154).

Tras los personajes en primer término se extiende el paisaje. Vimos ya cómo la iconografía previa a Durero había utilizado sucintas referencias topográficas que ayudaban a presentir la idea de un cierto desarrollo urbano, tanto en las ilustraciones de la Torre de Babel como las de Babilonia. Pero la Babilonia de Durero es una ciudad portuaria cuyo alcance va del fondo de la imagen hasta el primer término. Esta mayor caracterización geográfica habla de una tendencia hacia la semiotización conceptual y visual de la idea de paisaje y la paulatina importancia que posteriormente irá tomando en la representación artística hasta su conformación como género propio siglos más tarde. Son de su misma mano una serie de acuarelas del período de juventud (figs. 155, 156) donde el paisaje es el tema único de la composición, cuestión que ha llevado a algunos historiadores a proponerlo como uno de los primeros dibujantes de paisajes occidentales, cuya canonización recae de forma casi unánime en la figura de Joachim Patinir.

Es importante notar el auge de este fenómeno dentro de nuestro relato ya que la Biblia, y por lo tanto sus visualizaciones, no es especialmente prolífica en descripciones arquitectónicas ni escenográficas, por lo que la primacía de la acción y la figura es algo connatural. El concepto de paisaje en el texto bíblico no está vinculado con su especificidad al contrario de otras culturas que sí han tenido un interés histórico en el desarrollo literario del paisaje. Por ejemplo, la mesopotámica expuso este interés a través del *topos* de los jardines colgantes de Babilonia, los historiadores de época clásica tuvieron especial cuidado en la descripción de los mismos y en los mundos coránico y persa la presencia del jardín fue fundamental.⁴⁹²

⁴⁹¹ Apocalipsis, 18: 21; en: BAC, 2020: 1555.

⁴⁹² El único *topos* bíblico que se aproxima a la idea de paisaje es el Jardín del Edén del Génesis, una de las pocas escenografías naturales de la Biblia. A partir de este concepto, la tradición medieval desarrollará otro *topos*, el de *hortus conclusus*, concepto que traspasará la esfera religiosa y contará con una mayor representación literaria y, en la medida de lo posible, también representación visual en las producciones de carácter profano, es decir, se empezará a transitar el camino de la laicización del paisaje. Algunos ejemplos son las ilustraciones del *Livre des prouffitzz champestres et ruraulx* o *Rustican* de Pierre de Crescens a partir del siglo XIV, las ediciones ilustradas del *Decamerón* de Boccaccio o las de *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris.

El resto de las xilografías de la serie también muestran una representación del paisaje a medio camino entre lo urbano y lo natural: fondos montañosos bañados por riberas, ríos y referencias urbanas de carácter medieval. Todas ellas recuerdan al mundo germánico por lo que entendemos que, al margen del concepto de puerto multicultural y algunos síntomas explícitos y simbólicos, el paisaje veneciano no debió ser una elección para esta serie.

Las xilografías del Apocalipsis de Alberto Dürero supusieron un considerable éxito a nivel de reconocimiento artístico así como comercial. La innovación técnica, la expresividad conseguida y la densa carga simbólica marcaron un giro en la historia de la representación en general y de la Ramera de Babilonia en particular, cuyo desarrollo posterior ya no pudo ignorar lo que había alcanzado Dürero. El acierto de Dürero de condensar en una sola imagen varios capítulos del Apocalipsis también tuvo sus seguidores y, cuando posteriores artistas decidieron escindirlos de nuevo, llevaron consigo algunos de sus motivos para ampliarlos, por ejemplo, en la partición de los capítulos de la visión de la Ramera y la destrucción de Babilonia (fig. 157) o en figuras como las de los adoradores o la Ramera (figs. 158-160). La reproducción de una imagen dedicada íntegramente a la destrucción de la ciudad pudo tener cierta relevancia en la creación de la iconografía de la destrucción de la torre que, recordemos, no era un hecho descrito en el texto bíblico sino en otras fuentes de acceso más restringido.

En su totalidad, las xilografías del Apocalipsis se concibieron como una sucesión de grandes viñetas sobre la catástrofe, la caída de los imperios y la falsa veneración de lo mundano. La de la Ramera en particular se convirtió en arquetipo de la alegoría de Babilonia. Su descripción visual será utilizada medio siglo más tarde en las series de tratados de iconología cuando aparezca la alegoría de la Soberbia, o en aquellos que traten las maravillas del mundo antiguo cuando se haga referencia a las murallas de Babilonia y su mítica constructora, Semíramis.

Estas representaciones del paisaje son especialmente relevantes a partir del siglo XV y están más presentes en el norte que no el sur del continente. De aquí la hipótesis ampliamente extendida en la historiografía del arte que vincula las grandes escuelas del paisaje con territorios septentrionales: la flamenca del siglo XV, la neerlandesa del XVII, la inglesa del XVIII y la francesa del XIX. Sin embargo, existen algunas representaciones de paisaje en la pintura italiana del Trecento, como *Los efectos del Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, *c.* 1340. Pero parece que durante el Trecento y Quattrocento los artistas italianos no se interesaron demasiado por la representación del mundo vegetal y animal, con algunas excepciones como Pisanello y, más tardíamente y sincrónico a Alberto Dürero, Leonardo da Vinci. Esta última cuestión apunta nuevamente a la transmisión de influencias basada en geografías de proximidad -zonas germánicas, norte de Italia-. Como decíamos, fue en el norte de Francia y Flandes donde los artistas sacaron provecho de la lección naturalista que ofrecía la representación del paisaje, nunca tratándolo como un elemento aislado sino como un conjunto, es decir, el elemento natural en su ambiente, entorno y contexto. Al considerarlo como un conjunto, parece evidente que posteriormente se pudiera llegar a concebirlo como género autónomo. Ver: Roger, 1997: 65, también Pächt, 1991. Dejamos anotada esta pequeña introducción al paisaje para con los temas bíblicos y Babel en particular pues profundizaremos en ello cuando llegemos al caso de estudio del pseudo-Patinir.

2.4. Después de Alberto Durero, la Babilonia reformista I. Martín Lutero: textos y construcción conceptual.

La permeabilidad y capacidad metafórica de los textos proféticos y del Apocalipsis que, como hemos visto, permiten establecer símiles con ciudades históricas y sus gobernantes, simboliza una apertura y multiplicación semántica que es característica esencial de las construcciones mitológicas.

En el contexto de la edición de Durero, la situación política, ideológica y social era tensa de forma análoga a como lo fue durante el exilio babilónico, las persecuciones cristianas o el milenarismo. Este estado de agitación ideológica y social desembocó en una de las luchas identitarias más importantes de la historia moderna, con repercusiones a nivel confesional, político y cultural. Nos referimos a la escisión teológica entre católicos y protestantes, una separación activada por el movimiento de la Reforma protestante y que afectó a gran parte del continente quedando dividido confesionalmente. Ante esta situación, el mundo germánico tomó el contenido profético del Apocalipsis sobre la caída de los imperios como herramienta contra el catolicismo romano repitiendo la fórmula antigua de la Roma imperial como Babilonia, pero siendo, ahora, la Roma capital del catolicismo, de la desmesura y del exceso de poder papal, la que era vista como metáfora del Anticristo, como la Nueva Babilonia.

La reforma confesional que surgió en el escenario de producción de Durero, así como la nueva analogía Roma-Babilonia, fue dinamitada por el impulso y actividad llevados a cabo, especialmente, por el teólogo Martín Lutero, quien cristalizó en su persona los dos mundos necesarios para el éxito de su empresa: el conceptual e ideológico, de cuyo discurso fue creador, y el visual, del que se sirvió y con el que se relacionó directamente. En la fase inicial del movimiento, Lutero empezaba a aparecer como el más formidable oponente de la Iglesia de Roma y también como el líder efectivo -aunque de forma transitoria- de la nación germánica. El 31 de octubre de 1517 colgó en la puerta de la iglesia de Wittenberg la famosa tesis *Disputatio pro declaratione virtutis Indulgentiarum* en contra de la venta de indulgencias. En 1519 negó en público la supremacía del papa y en 1520 publicó tres tratados que determinaron el espíritu de la Reforma luterana y por los que fue excomulgado. Estos fueron: *A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca del mejoramiento del estado cristiano*, *La cautividad*

babilónica de la iglesia y *La libertad cristiana*. En ellos -esencialmente en los dos primeros-⁴⁹³ Lutero expuso sus ideas acerca de las diferencias de identidad cultural y confesional entre el pueblo germánico y el romano. *A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca del mejoramiento del Estado cristiano*, publicado por Melchior Lotther en Wittenberg año 1520, es un texto dedicado al reverendo Nicolás Amsdorff, amigo de Lutero, así como a al emperador Carlos V. En él, Lutero propone las vías para una reforma espiritual del estado alemán cristiano apoyándose en la autonomía identitaria, política y religiosa del mismo. Además, hace referencia al abuso de poder político y la insumisión a Dios de los emperadores, cuestión que esperaba que no sucediera a Carlos V.⁴⁹⁴ *La cautividad babilónica de la Iglesia*, igualmente publicado en Wittenberg pero en respuesta a Agustín von Alfeld -opponente de Lutero-, establece un símil entre la cautividad de los judíos en Babilonia y la de los cristianos contemporáneos tras lo que considera el secuestro de los sacramentos por la curia romana:

Allí donde sucumbe la fe y enmudece la palabra de la fe, surgen pronto en su lugar las obras y las tradiciones de las obras. Por estos motivos, como por una cautividad babilónica, hemos sido trasladados a nuestra tierra después de que cayeran prisioneros todos nuestros dirigentes.⁴⁹⁵

Además, se refiere directamente a la ciudad de Roma, a los romanos y llama Anticristo al papa de Roma por vez primera.⁴⁹⁶ Los romanos son, para Lutero, comerciantes, especuladores y acumuladores de riquezas de aquella Babilonia a la que Juan había aludido en el Apocalipsis:

Yo mismo me expido y libero mi conciencia, dirigiéndome al Papa y a todos los papistas: si no abandonan sus derechos y tradiciones y restituyen a las iglesias de Cristo su libertad y consienten en que esta se enseñe, serán responsables de todas las almas que perezcan en esta mísera cautividad. En verdad, el papado no es otra cosa que el reino de Babilonia y del verdadero Anticristo.⁴⁹⁷

⁴⁹³ No vamos a entrar en los detalles de *La libertad cristiana* puesto que no aporta información sobre la instrumentalización política e ideológica del mito de Babilonia/Babel, sino que expone las causas de su doctrina e insiste en la reparación de la libertad confesional.

⁴⁹⁴ Ver: «A la nobleza cristiana de la nación alemana acerca del mejoramiento del Estado cristiano», en: Lutero, 1967: 67-135. En el caso de estudio de la Gigantomaquia del Palazzo Te, que alude directamente a Carlos V como Júpiter aplastando a los gigantes, veremos cómo la idea de abuso del poder se proyectó sobre los estados europeos que se habían levantado contra el emperador y cómo esta metáfora fue en paralelo a la conceptualización de estos estados o gigantes como los rebeldes constructores de la torre.

⁴⁹⁵ Lutero, 1967: 198.

⁴⁹⁶ Aunque es una primera referencia explícita, Martín Lutero no fue el primero en defender la idea de que el Anticristo merodeaba por las altas esferas eclesiásticas. Por ejemplo, san Bernardo llegó a creer que muchos clérigos pertenecían a las huestes del Anticristo; ver: Cohn, 1997: 80.

⁴⁹⁷ Lutero, 1967: 218.

Lutero también menciona uno de los miedos del momento, el imperio turco, que ya hemos presenciado en la xilografía de Durero:

Quiero tan sólo una cosa: que nadie justifique la tiranía romana como si hubiera obrado bien al prohibir una especie a los legos. Por el contrario, debemos detestarla. No consintamos en ella sino tolerémosla como si estuviésemos cautivos en Turquía donde no es lícito usar especie alguna.⁴⁹⁸

Lutero es, pues, un testimonio documental que demuestra el peso simbólico de la iconografía turca en Durero y la posterior antipapista a la que nos estamos refiriendo.

Después de la publicación de estos tratados, Lutero llevó a cabo la recopilación de sus lecciones y comentarios sobre el Génesis, un trabajo que desarrolló a lo largo de una década, desde 1535 hasta su muerte, y que nos ha llegado gracias a la transcripción de sus alumnos.⁴⁹⁹ Debe tratarse como un texto esencial atendiendo a la importancia que los reformistas daban a la Biblia como única fuente segura y confiable de la revelación divina. Por lo que respecta al episodio de la construcción de Babel, Lutero emprende su interpretación con el nacimiento de Nemrod, personaje que para Lutero representa el abuso del poder político, del económico y del eclesiástico cuando éstos recaen sobre una única persona, de ahí la facilidad de establecer el símil papal. Nemrod no sólo construye una torre o ciudad, sino también una iglesia falsa y tiránica con el objetivo de obtener su lugar en el mundo. La mención a la idea de verticalidad de la torre es utilizada para señalar la dirección en la que se encuentra Dios y cómo es esta intención de aproximación y sustitución lo que hace de la empresa una obra satánica. También considera que la pérdida de la lengua común altera y problematiza las relaciones humanas: la unidad lingüística, la unidad confesional y de corazones ha sido rota y la diversificación de las lenguas ha supuesto un castigo extremo. Esta situación sólo puede repararse mediante el gesto de Pentecostés, parábola de la vuelta a la unidad, aunque esta unidad sea una nueva y diferente. Para Lutero, pues, la solución a Babel no es tanto el retorno a una identidad o lengua única -de hecho, él mismo es un constructor de la identidad colectiva alemana-, sino un retorno a la unidad confesional dentro de la multiplicidad cultural.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Lutero, 1967: 185.

⁴⁹⁹ Cameron, 2017.

⁵⁰⁰ Sobre la lectura del capítulo de Babel por Lutero, ver: Laffin, 2018: 408-421. El autor extrae las citas de Martín Lutero de: Pelikan, Lehman, 1955-1986. Sería interesante desarrollar el trato que durante la Reforma protestante se dio a la comunidad judía y en la que tuvo un rol esencial Martín Lutero. Por cuestiones de extensión no debemos formularlo en el cuerpo del texto, pero sí consideramos que tiene suficiente relación con el objeto de estudio, así como relevancia, como para referirlo. En la primera fase de su pensamiento, Lutero se mostró sensible hacia la comunidad judía; defendía que se les había obligado a vivir en condiciones penosas e instaba a su conversión al cristianismo. Estas ideas están presentes en

2.5. Después de Alberto Durero, la Babilonia reformista II. Grabadores e imágenes.

Los artistas afines a la Reforma protestante que trabajaron para su propaganda visual heredaron algunos aspectos de las xilografías de Durero: la carga dramática, la contemporización de los personajes o las diversas alusiones simbólicas. Fórmulas que singularizaron aún más cuando empezaron a representar explícitamente a cardenales romanos y al papa.

Estas imágenes no sólo se vehicularon a través de las ilustraciones del Apocalipsis, sino que se configuró una iconografía propia que ya no necesitó justificarse mediante un texto y que, ahora, actuaba como panfleto político. Dibujantes y grabadores crearon imágenes de una Roma-Babilonia en las que cada vez se hacían más explícitas las alusiones a la ciudad y la curia papal. Por ejemplo, grabados como *La destrucción de Babilonia*, realizado por Lucas Cranach para la edición del nuevo testamento en alemán de Martín Lutero (fig. 161), traza esta analogía entre la ciudad oriental y la papal mediante referencias arquitectónicas reconocibles como San Pietro, el Palacio Vaticano, el *cortile* del Belvedere, Santa Maria del Popolo, el Castel Sant'Angelo o el Coliseo. Cranach se basó en la vista de Roma del *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel.⁵⁰¹

Otro ejemplo es el de Matthias Gerung. Él se refirió directamente al estamento papal en el grabado titulado *El clero católico en una caldera* (fig. 162), el cual tendría que haber acompañado un comentario del Apocalipsis de Sebastian Meyer.⁵⁰² La inclusión de personajes históricos convirtió a los grabadores reformistas en pioneros de la propaganda política al utilizar la sátira y la caricatura en sus imágenes y estar destinadas a una audiencia masiva. Sin embargo, aunque su imaginario fue rico y efectivo, fue también breve, ya que no duró más allá de mediados del siglo XVI.⁵⁰³

textos como *Dass Jesus Christus ein geborener Jude sei* [*Que Jesucristo nació como judío*] de 1523. Tras el dictamen de Federico I de Sajonia sobre la prohibición de residencia y comercio de la población judía en su reino en el año 1536, encontramos a un Lutero que ha cambiado su actitud. Los intentos de conversión de los judíos han resultado infructuosos y ahora siente hostilidad hacia ellos. Este parecer será especialmente visible en el tratado *Von den Jüden und iren Lügen* [*Sobre los judíos y sus mentiras*], escrito en 1543 y considerado por la crítica posterior como texto antisemita.

⁵⁰¹ Folín, 2015: 13.

⁵⁰² Esta xilografía y su serie al completo deberían haber acompañado la edición alemana del comentario al Apocalipsis de Sebastian Meyer, editado anteriormente en latín en la ciudad de Zúrich, año 1539. A esta empresa fallida sobrevivieron el manuscrito de la traducción y cincuenta y ocho xilografías entre las que se encuentra la citada, actualmente en la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich.

⁵⁰³ Eisenstein, 1994: 144. Un ejemplo clásico de este tipo de práctica, aunque no representativo del mundo de Babel, es el panfleto xilográfico atribuido a Joachim von Watt titulado *Das Wolffgesong*, Basilea: Adam Petri, 1520. Se trata de un ataque directo a Thomas Murner, uno de los oponentes de Martín Lutero. El papa aparece flanqueado por obispos y cardenales, todos con cabeza de lobo, capturando gansos en una red que ellos mismos sostienen.

Fuese la de Durero una imagen proto-reformista o no,⁵⁰⁴ lo que es evidente es que encarna una innovación en la concepción, significado y función de la imagen: y es que es la imagen, y no el texto, la que lleva a la comprensión simbólica del Apocalipsis. Esta reconceptualización de la imagen no sólo fue positiva, sino que también se vivieron episodios en los que se cuestionó muy efusivamente su validez, llegando a plantear la posibilidad de su censura. Así, la disimetría confesional se transfirió al campo teórico que discutía el sentido, la función y la validez de la imagen para transmitir determinados contenidos. La opinión que a Martín Lutero sugería al respecto era una crítica hacia la excesiva exterioridad de los cultos y obras de arte sagrado: la imagen en sí tenía consistencia y validez por sí misma, pero una excesiva exterioridad podía convertirla en idolatría, y antes que ella, era más importante la palabra, ya fuese esta dicha o escrita.⁵⁰⁵ En algunas ocasiones se dieron explosiones iconoclastas especialmente intensas que iban cargadas de un alto contenido profético y elaborada retórica y que fueron protagonizadas por reformadores radicales como el teólogo Andreas Bodenstein, también conocido como Karlstadt. Estos disturbios se entendieron como campañas de limpieza de imágenes sagradas en las iglesias dedicadas al culto protestante y tuvieron lugar en Wittenberg en enero y febrero de 1522, posteriormente en Turinga, Sajonia y algunas ciudades al sur de Alemania, Alsacia y Suiza.⁵⁰⁶

Esta tendencia hacia la iconoclastia reformadora fue una cuestión que trascendió la necesidad de contrarrestar la idolatría católica y que, además, fue pareja a una nueva forma de concebir, definir y valorar la función de las imágenes tras el éxito y evolución de la imprenta y el papel. Gracias a esta revolución técnica, las ediciones de textos e imágenes dejaron de hacerse de forma manual, permitiendo una mayor precisión y economización del tiempo. También supuso una revolución de impacto ideológico y económico: surgió la posibilidad de una distribución masiva y, por consiguiente, mayor disponibilidad y abaratamiento en la

⁵⁰⁴ La incidencia que la Reforma supuso para Durero, tal como sucedió con otros artistas, grabadores y editores, se concretaba de modos diferentes y complementarios. Aunque supo sentir la ruptura con la autoridad papal, no vivió una rotunda aceptación de la nueva doctrina luterana. Por otro lado, existen numerosas muestras de su amplio conocimiento de Martín Lutero y de la simpatía que le provocaba el reformador y de cómo, del mismo modo que este, criticaba el uso impropio de la imagen religiosa, lo que demuestra la confianza que tenía sobre el testimonio gráfico a nivel documental. La no aceptación total del luteranismo no implicó que no se acercara al movimiento. En 1520, Alberto Durero expresaba en una carta a Georg Spalatin su deseo de hacer un grabado de Lutero; un acercamiento que también se puede medir por la dedicatoria que Andreas von Karlstadt dedicó al artista en su escrito de 1521 *De la idolatría y la veneración de los símbolos del Nuevo Testamento*. Ver: Schoch, 2008: 118 y ss.

⁵⁰⁵ Checa, 2008b: 49-50.

⁵⁰⁶ Para Karlstadt, la prohibición de las imágenes tenía todo el sentido. La ley mosaica se había revelado con palabras, por lo que la adoración de las imágenes religiosas inducía forzosamente a la idolatría. El hecho de hacer, poseer o tolerar una imagen suponía ya, para estos reformadores, una violación del primer mandamiento y, aunque podían contemplar una cierta gradación en estos hechos, cuestiones como la colocación de las imágenes eran temas a los que también conferían peligrosidad. Para mayor propagación de su contenido, el público al que dirigir este discurso rupturista no podía ser únicamente el adscrito -o más próximo- a los círculos eclesiásticos, así que, a pesar de utilizar argumentos propios de la teología, la retórica extrema, lo emocional y uso de figuras lingüísticas comunes como el sarcasmo fueron recursos poéticos y argumentales cuyo objetivo era entrar en las mentalidades del común de los lectores y oyentes. Ver: Leroux, 2003.

adquisición. Además, el desarrollo de las nuevas técnicas de impresión como el grabado, la xilografía o el aguafuerte, llevó a la separación de la producción del texto y de la imagen y la especialización de los agentes. Los grabados, como parte de una publicación literaria o como ítems individuales, se convirtieron en una de las más profusas técnicas de producción artística ya tuviesen la función de obras de arte de carácter definitivo, de copia y transmisión de otras obras de arte, o para el entreno personal del artista. A nivel retrospectivo, la técnica del grabado se ha instituido como una de las manifestaciones de mayor éxito entre los siglos XVI y XIX, cuando el desarrollo técnico propició la aparición de la imagen fotográfica y, con ello, un nuevo tipo de visualidad para las masas. La revolución técnica ayudó de forma natural al éxito e impacto social de la Reforma protestante. Éste no habría sido tal si no hubiera conducido al fin del monopolio clerical de los medios de difusión del conocimiento y al planteamiento de nuevas formas de consumo de imágenes más allá de la pintura religiosa o el libro ilustrado medieval.

2.6. La construcción de la identidad nacional alemana a través de la figura de Alberto Durero.

La instrumentalización política de las imágenes no es un fenómeno que vive y tiene sentido únicamente en el momento de su configuración, sino que, en muchas ocasiones, contribuye a una lectura parcial de la historia que se perpetúa durante largos períodos de tiempo. Esto último ha afectado y empobrecido ciertas perspectivas y metodologías historiográficas de la disciplina a la que pertenecemos. Así, como veremos a continuación, una construcción sesgada de la historia ha llevado a rodear a Alberto Durero de valores críticos afines a determinados idearios políticos distantes de una realidad objetiva y de una Historia del arte transversal, reflexiva y atenta a sus temas y artistas de forma global. Esto se relaciona con Alberto Durero no ya como autor del Apocalipsis, sino como *unicum* artístico y representante de un contexto histórico determinado que es tema nuclear de la Historia del arte: el así llamado Renacimiento nórdico. Dada la complejidad de las dos causas, abordaremos este tema oscilando dentro y fuera de nuestra disciplina.

Retomamos elementos biográficos que habíamos postergado hasta ahora: el marco vital de Durero fue oscilante entre su ciudad natal, Núremberg, Flandes y la Italia septentrional en un momento de gran complejidad, finales del siglo XV y principios del XVI. Este contexto fue de una fuerte contaminación y compartición cultural provocada por el redescubrimiento

de la cultura de la Antigüedad, la pervivencia de formas medievales, la movilidad de los artistas y una nueva relación con oriente mediante lo turco, además del contacto con nuevos lugares, esto es, la «incorporación» de América en Europa. Consecuencia de su papel en este momento tan rico de estímulos como complejo, la Historia del arte ha visto en su figura la matriz de comprensión de uno de los nudos gordianos de su estudio: la supuesta conversión de la mentalidad gótico-tardía en renacentista -considerando renacentista aquello que tiene que ver con la recuperación de la cultura grecolatina- y la traslación de las formas renacentistas al norte del continente.⁵⁰⁷ En otras palabras, ha sido estudiado para entender qué tiene de italiano, cómo y por qué, el Renacimiento nórdico. Es por esta situación que, con mayor o menor carga de instrumentalización política, el estudio de Alberto Durero ha ido acompañado de este argumento binario que une, y a la vez separa, lo septentrional de lo meridional, lo germánico de lo italiano.

Por otro lado, desde finales del siglo XIX y especialmente entre los años 30 y 40 del siglo XX, su figura sirvió como punta de lanza para la creación de una ideología supremacista, el nacionalsocialismo. Este último fenómeno ensalzó la figura del artista debido a su excelencia artística y acabó por situarlo en un estado de superioridad cultural, confrontándolo y venciendo sobre otros grandes artistas de diferentes nacionalidades dentro de su misma época. Este fenómeno se dio en un momento en el que el engranaje geopolítico y militar se aceleró en cada una de las naciones que conformaban el continente y que iba de la mano de una autodeterminación nacional que miraba al otro como diferente e incluso inferior; una lucha por el poder y la primacía de uno sobre el resto, una lucha de naciones contra naciones. Esta instrumentalización de Durero no es única en la Europa de este momento, sino que tiene réplicas en otros artistas y movimientos, como la disputa por el nacimiento del gótico entre Francia y Alemania, o la disputa por la adopción nacional de los artistas, lo veremos en el caso de Pieter Bruegel el Viejo entre Bélgica y los Países Bajos.

Volviendo a Durero, éste ya había sido admirado por sus contemporáneos y estudiado en las primeras narrativas biográficas. Pero en las italianas *Vite*, Vasari no le dedicó una biografía, sino que lo describió como deudor de las formas de Rafael:

⁵⁰⁷ Tema al que hemos visto se oponen, o matizan, historiadores como Eugenio Battisti, Jacques Le Goff, Alexander Nagel y Christopher Wood.

La fama de este admirable artista llegó entonces a Flandes y a Francia, por lo que el alemán Alberto Durero, admirable pintor y grabador en cobre de muy bellas estampas, se hizo tributario de Rafael en sus obras.⁵⁰⁸

Hay que esperar algo más, finales del siglo XVIII, para asistir a su elevación como figura mítica y matriz de la nación y espíritu germánicos. Desde este momento y hasta su instrumentalización política por el nacionalsocialismo, el aparato argumentativo utilizó la herramienta de la oposición binaria, la confrontación entre las dos potencias culturales en juego: la Alemania de Durero y la Italia tradicionalmente concebida como cuna cultural del continente.⁵⁰⁹ La aparición de un movimiento cultural como el Romanticismo germánico fue primordial. El Romanticismo, nacido de la reflexión filosófico-poética, fue integrando autores y conceptos cada vez más próximos a lo artístico. Luego se vinculó a un modo específico de entender y proyectar la historia de la nación alemana y, al fin, a un ideario político.⁵¹⁰

Desde el principio de este movimiento, el idealismo revolucionario y lucha por la identidad fueron los motores anímicos. La irrupción del primer Romanticismo, *Sturm und Drang*, transcurrió a través de la experiencia de la Revolución francesa⁵¹¹ y desde dicha revolución, el concepto de nación, en Francia la *Grande Nation*, se había hecho indispensable para la conciencia pública y Alemania también se planteó su identidad en estos términos. Preguntas

⁵⁰⁸ Vasari, 2021: 534.

⁵⁰⁹ El siglo XVIII es también un momento crucial para la Historia del arte. Ésta empieza a presentar indicios de superación de esa tradición biográfica, evolutiva y piramidal basada en la preminencia de zonas centrales. Hasta ese momento se entendía que de la Italia de la Antigüedad y el Renacimiento salieron los más importantes movimientos culturales y artísticos que luego llegaron, en mayor o menor medida, al resto de escuelas concebidas como regionales o secundarias. Cuando Johann Joachim Winckelmann cuestionó la primacía italiana en favor de la griega en tanto fuente de la belleza pura, se manifestó un primer síntoma que habría de permitir que, con posterioridad, se produjeran otros argumentos en torno al interés estético fuera de aquellos estrechos confines.

⁵¹⁰ Sobre el desarrollo del Romanticismo alemán ver: Safranski, 2018.

⁵¹¹ La Revolución francesa fue una sublevación llevada a cabo desde abajo y, en este sentido, una lucha y victoria de clases. El 20 de junio de 1789 se llevó a cabo el Juramento del Juego de pelota y, en consecuencia, la organización de los diputados del tercer estado en una Asamblea Nacional con el objetivo de configurar una constitución. Se produjo, por ejemplo, la destitución del ministro liberal de finanzas como primer acto de la contrarrevolución. El asalto a la Bastilla el 14 de julio, también los primeros ahorcamientos de aristócratas. La formación de la Guardia nacional, el comienzo de la emigración de la nobleza y la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano el 26 de agosto. A partir de este nuevo escenario, se empezaron a suplantarse las formas de gobierno, pasando de la democracia absoluta a la constitucional y luego a la parlamentaria. Posteriormente la dictadura jacobina. Siguió el Directorio autoritario y finalmente el Imperio napoleónico, coronado en 1804. En Alemania no se produjo una revolución similar, es decir desde abajo o de clases, pero cuando en 1806 Napoleón provocó el hundimiento del Sacro Imperio Romano Germánico, se formó un nuevo sistema estatal que precedería a la formación de la nación políticamente unitaria. Lo político empezó a ser un tema de interés e ideas como nueva era, revolución, idealismo y espíritu estaban cada vez más presentes. Es así como a finales del siglo XVIII en Alemania, y especialmente el Berlín ilustrado, surge el sueño de un Romanticismo alemán respaldado por los pensadores del momento.

como: ¿entra lo político en la conformación de una nación?, ¿hay que emular a otras naciones?, encuentran respuesta en Novalis:

Alemania sigue un camino lento pero seguro por delante de los demás países europeos. Si ellos están ocupados con la guerra, la especulación y el espíritu del partido, el alemán se forma con toda diligencia como miembro de una cultura superior, y esta ventaja tiene que darle una gran supremacía sobre los demás en el curso del tiempo.⁵¹²

En este mismo contexto se dan los primeros pasos para la aparición del estudio histórico del Renacimiento nórdico a través de la figura de Wilhelm Heinrich Wackenroder y gracias a su interés por el arte alemán y la figura de Alberto Durero en particular. En su obra *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, en castellano *Efluvios cordiales de un monje amante del arte* de 1797, cuestionó la idea de que producciones artísticas canonizadas como el arte griego y el renacentista italiano eran más meritorias que cualquier otra producida en otra época o lugar diferente:

Los hombres estúpidos no comprenden que en nuestro globo terráqueo haya antípodas y que ellos mismos sean antípodas. Creen que el sitio en el que están es el centro de gravedad del mundo –y su espíritu carece de alas para sobrevolar todo el globo y abarcar con una sola mirada la totalidad que existe independientemente de ellos-. Asimismo consideran su sentimiento el centro de la belleza en el arte y emiten, como si fuesen un tribunal, sentencia firme sobre todo, sin darse cuenta de que nadie los ha nombrado jueces y de que quienes son juzgados por ellos pudieran erigirse también jueces. ¿Por qué no condenáis al indio por hablar indio y no nuestro idioma? ¿Y en cambio queréis condenar a la Edad Media por no construir templos como los de Grecia?⁵¹³

Movido por un sentimiento melodramático de nacionalismo y religiosidad, ensalza a Durero al incluirlo en el canon anterior puesto que su espíritu personifica la esencia de la nación alemana:

Cuando Alberto manejaba el pincel, era aún el alemán un carácter particular y excelente, de firme consistencia en el escenario de los pueblos de nuestro continente; y en sus cuadros está ese ser serio, recto y vigoroso del carácter alemán fiel y claramente grabado, no sólo en la expresión de la cara y en todas las apariencias, sino también en el espíritu interior. En nuestros

⁵¹² Safranski, 2018: 158.

⁵¹³ Wackenroder, 2008: 132.

tiempos se ha perdido este carácter alemán bien definido, y también el arte alemán. El joven alemán aprende las lenguas de todos los pueblos de Europa y debe alimentarse examinando y juzgando el espíritu de todas las naciones –y el aprendiz del arte es instruido en cómo imitar todo a la vez, la expresión de Rafael y los colores de la escuela veneciana y la verdad de los holandeses y la luz mágica de Correggio, y cómo por ese camino habrá de llegar a la perfección suprema-. ¡Oh, qué falsa sabiduría, tan lamentable! ¡Oh, qué ciega fe la de esta época, que junta todo tipo de belleza y toda excelencia de los grandes artistas de la tierra y que, observando y mendigando sus variados dones, cree poder reunir en sí su espíritu y superarlos todos! [...] No hay nada de qué lamentarse, sino que me alegro de que el destino, en este hombre, concediese al suelo alemán un pintor tan auténticamente nacional. No hubiese seguido siendo él mismo; su sangre no era italiana.⁵¹⁴

Que un artista representase el espíritu, la fuerza social y la identidad de una nación es una idea que defendió uno de los alemanes más relevantes del momento, Richard Wagner. Su sueño de la obra de arte total no significaba que el pueblo alemán pudiera realizar una obra de arte colectiva, sino que el esfuerzo recaía en el artista individual, un artista que aunase en su persona todas las fuerzas creadoras del pueblo y de sus tradiciones. Richard Wagner ayudó a construir el concepto de identidad nacional en sus composiciones, especialmente en *El anillo de los Nibelungos*, cuyo mito había sido rescatado por los románticos. La obra de arte total pasó al escenario de la experiencia vital con Nietzsche a través de su militancia en la idea de un totalitarismo existencial y, en este sentido, es famoso su aforismo *Wie man wird, was man ist* o *cómo se llega a ser lo que se es*.⁵¹⁵ En él reside una apología al trabajo para la construcción de la identidad individual que posteriormente el nacionalsocialismo alemán expropia y usa en un marco comunitario: la construcción de un superhombre, sí, pero nacional alemán.⁵¹⁶

En este momento en el que la base intelectual del romanticismo ya es sólida, una nueva generación de intelectuales y filósofos, empezarán a desprenderse de los componentes meramente poético-intelectuales para tratar de realizar el ideal romántico *de facto*. Por ejemplo,

⁵¹⁴ Wackenroder, 2008: 146-148.

⁵¹⁵ Subtítulo del escrito *Ecce homo*. Se trata de una reminiscencia de la frase de Píndaro, *llega a ser el que eres*, a la que Nietzsche ya había aludido anteriormente. Redactado en los últimos meses de 1888, *Ecce homo* se puede consultar en la siguiente edición: Nietzsche, 2015a; sobre el título y subtítulo de la obra ver la página 13.

⁵¹⁶ El Tercer Reich trató de crear una especie de superhombre nazi inspirándose en ciertos rasgos del borroso planteamiento nietzscheano: la apología de la fuerza, el rechazo a la compasión, el triunfo de la voluntad, la defensa de la crueldad o la imagen de la magnífica bestia rubia, ávida de botín y de victoria. La ideología del nazismo no puede entenderse sin tales conceptos que se ponen de manifiesto en su exaltación de realidades trascendentales como la Raza, Nación o Pueblo. Pero el superhombre nietzscheano defiende a ultranza la autonomía personal y se resiste a ser asimilado por cualquier grupo o comunidad, una cualidad diferente de la del prototipo nazi.

Karl Marx tratará de hacer real el sueño del potencial colectivo aplicando lo que el movimiento tenía de espiritual en lo terrenal-social; algo por y para todos, una propiedad común, una empresa colectiva. En estos momentos, si se observa el desarrollo industrial, técnico, intelectual y de bienestar social alemán, el país está a la cabeza de Europa y lucha por conquistar una posición en la escena mundial que, por el momento, pertenece a Inglaterra.

Para dar cuenta de que es una lista de perspectivas intelectuales, intereses políticos y sucesos concretos de naturaleza diacrónica la que confirma el enaltecimiento de una personalidad artística como nacional, debemos fijarnos en cuáles fueron las herramientas que, desde nuestra disciplina, la Historia del arte, facilitaron tal empresa.

En el siglo XIX, la Historia del arte estuvo condicionada por la organización, inventarización y registro de los museos, cuya necesidad más inmediata era la fundación de una colección propia y la clasificación de ésta en períodos, naciones, escuelas y autores. Siendo así, se dio el caso del redescubrimiento o revalorización del arte germánico de la Edad Media como punto de partida de la producción artística nacional, cosa que influyó en la formación de las colecciones museísticas.⁵¹⁷

Otro acontecimiento fundamental ocurrió entre 1874 y 1899, años en los que se fundaron unas nuevas bases para la disciplina con el nacimiento de los estudios iconográficos.⁵¹⁸ Aby Warburg, Alois Riegl y Heinrich Wölfflin iniciaron un camino que Erwin Panofsky posicionó en un lugar privilegiado en la Historia del arte, que apenas ha encontrado relevo y que confirma la colisión metodológica entre una Historia del arte entendida como narrativas cronológicas y biográficas estancas y una Historia del arte entendida como transformaciones de la visualidad. Por lo que a esto respecta sobre Durero, atendiendo la supervivencia del mundo clásico en su obra se encuentran aportaciones como las de Aby Warburg que, en su artículo de 1905 utilizó el dibujo *La muerte de Orfeo* (fig. 163), para presentar al artista como

⁵¹⁷ Por ejemplo, la colección de los hermanos Sulpiz y la de Melchior Boisserée de pintura alemana del gótico tardío, con artistas como Stefan Lochner, Rogier van der Weyden y Hans Memling, se puso a disposición de la corona de Prusia y posteriormente formó parte del museo nacional de Berlín. Otros artistas contemporáneos a Durero como Matthias Grünewald, Altdorfer, Lucas Cranach o Hans Baldung Grien representaban unas formas de mayor homogeneidad, por lo que también fueron susceptibles de incluirse. La elección de Durero, en cambio, era algo controvertida, pero la exaltación de símbolos y representantes lleva, como intentamos demostrar, a la elección de figuras que personifiquen la excepcionalidad. Ver: Moxey, 1995: 394.

⁵¹⁸ Paralelo a todos ellos, y por hacer una última incursión en otro de los mundos que permiten contemplar el incipiente interés por el estudio de la imagen, en este contexto centroeuropeo de finales del XIX y parte del XX se dieron lugar avances médicos en el estudio de la psique, especialmente promovidos por Sigmund Freud. La relación entre sus ideas sobre el significado interno de las imágenes -sueños, pensamientos, visiones- se gesta en el momento en el que la Historia del arte empieza a apostar por una lectura de las imágenes no sólo a través de lo aparente sino tratando sacar a la luz nuevos significados a los que llegar mediante una metodología analítica, y también sincrónica, basada en el estudio del desarrollo de los casos de estudio a través del tiempo.

medio de expresión de una visión dual de la cultura clásica: la dionisiaca de la gestualidad patética presente en el músculo, es decir, la representación corpórea de las emociones, y la apolínea del estudio sosegado de las proporciones del cuerpo, vehiculada especialmente por la influencia que produjo el Apolo del Belvedere en el artista. Escoger esta obra también servía para articular la cuestión de la transferencia entre las imágenes y los temas a finales del siglo XV. Sobre esto, Warburg argumentaba que la Grecia clásica había pasado por Roma y Florencia hasta su llegada a Núremberg. De esta manera, trazaba el camino que Durero debió seguir para alcanzar el espíritu y las formas de la Antigüedad y cómo este camino supuso una ruptura con los vínculos de la Edad Media. Así, proyectó en el artista la figura de reformador del arte del norte que marca el comienzo del estilo renacentista; un artista con una visión, identidad y audiencia internacionales, un artista del Renacimiento que encarnaba el ideal erudito-humanista en el sentido más amplio.⁵¹⁹

En 1905 Heinrich Wölfflin insinuó que el interés de Durero por la teoría y la práctica del arte italiano constituían una traición a su pasado alemán.⁵²⁰ Y en 1911 Wilhelm Worringer alegaba que existía una calidad esencial en el arte alemán que la distinguía del resto de producciones nacionales, calidad basada en una expresividad lineal existente desde la Edad Media.⁵²¹ Alberto Durero, junto con Hans Holbein, eran presentados como la quintaesencia del Renacimiento alemán y los comentarios que los acompañaban acentuaban las disimetrías respecto a la producción italiana, señalando, por ejemplo, la poca influencia que Italia tuvo para algunos de sus artistas. Los años 20 aún son sintomáticos de este método. Gustav Glück publicó en el año 1928 su estudio sobre el arte del Renacimiento fuera de Italia.⁵²² Este trabajo seguía una línea historiográfica basada en abarcar períodos y movimientos concretos con una actitud de defensa y reconocimiento; muestra de que hasta esta fecha la disciplina se había complacido con explicar las influencias interterritoriales por medio del concepto de viaje artístico, es decir, de los agentes individuales -minoría poblacional- que viajaban para

⁵¹⁹ Los estudios sobre Durero que nacen de esta perspectiva warburguiana son: Warburg, 2005: 399-401, Panofsky, 1955: 236-294. Dentro de este último se esbozan los temas *Dürers Kunsttheorie* [Teoría del arte de Durero] y *Dürers Stellung zur Antike* [La actitud de Durero respecto a la Antigüedad]. También el que escribió junto con Fritz Saxl: Panofsky, Saxl, 1923. Un estado de la cuestión sobre la recepción de Durero en la historiografía del siglo XX se encuentra en: Moxey, 2004: 750-763. Otras referencias son: Bialostocki, 1986; Campbell Hutchison, 1990; Munch, 1998.

⁵²⁰ Wölfflin, 1971. Centrado en los aspectos estilísticos o visuales de Durero, no desarrolla la mayoría de las cuestiones contextuales e iconográficas, sino que investiga el arte de Durero con el afán de discernir lo que considera sus características esenciales. Sobre los préstamos italianos de Durero, ver del mismo autor: Wölfflin, 1931.

⁵²¹ Worringer, 1957.

⁵²² Glück, 1936. El libro se divide en los siguientes capítulos: Pintura, escultura, arquitectura y artes industriales. Se retrotrae a la producción alemana del gótico tardío, lo que demuestra una necesidad de echar la vista atrás y de anclaje en antiguas formas; también una lectura continuista de la historia. Los países analizados son: Alemania, Países Bajos y Francia. En la edición española del libro se incluyen textos originales de José Camón Aznar y Andrés Calzada sobre el arte del Renacimiento en España y las artes industriales españolas en el Renacimiento, respectivamente.

aprender las formas clásicas y las innovaciones artísticas; un viaje que, en la mayor parte de ocasiones, llevaba a Italia y Grecia.

Pero para la recepción y valoración de Durero en particular y la historiografía del arte alemán en general, consideramos especialmente relevantes los años que transcurrieron entre las décadas 30 y 40 del siglo XX, cuando el nacionalsocialismo objetualizó a un artista y un contexto profundamente complejos.

En vísperas a la aparición de Adolf Hitler, el nacionalsocialismo se consideraba una especie de romanticismo político. Sus ideólogos emplearon conceptos presentes en el movimiento romántico como pueblo o cultura popular, las ideas de estado y sociedad, o la interpretación de los mitos. Sin embargo, este apéndice final del Romanticismo no construyó desde lo moderado sino desde lo extremo. En el discurso de apertura de la Cámara de Cultura del Imperio el 15 de noviembre de 1933 y en boca de Goebbels se pudo oír:

Un Romanticismo que no se esconde ante las durezas de la existencia y no intenta escapar a lejanías azules; un Romanticismo que tiene el valor de enfrentarse a los problemas y de mirarles a los ojos sin compasión, con firmeza y sin vacilar.⁵²³

La misma ciudad que vio nacer al artista tuvo un papel esencial en este proceso. La antigua ciudad imperial de Núremberg fue escogida para celebrar el día de la victoria del partido en 1933 ante el grabado de Durero *El caballero, la muerte y el diablo* (fig. 164), del cual, por otro lado, sabemos el aprecio que le profesaba Nietzsche.⁵²⁴

El grabado adquirió gran importancia y en 1936 Wilhelm Waetzoldt realizó un discurso en el que hizo de la obra un icono del sentimiento nacional:

Es cierto que *El caballero, la muerte y el diablo* no habla igual de alto e igual de claro en todos los tiempos y a todas las personas. La época de Durero, de tan sublimes pensamientos, percibió el triunfante sonido de órgano del grabado, en tanto que las generaciones de corazón más débil sólo oyeron las armonías del memento mori. Las almas heroicas aman este grabado como lo hizo Nietzsche y como Adolf Hitler lo ama hoy. Lo aman porque personifica la

⁵²³ Safranski, 2018: 319.

⁵²⁴ El grabado aparece citado en *El nacimiento de la tragedia* como sigue: «En vano andamos al acecho de una única raíz que haya echado ramas vigorosas, de un pedazo de tierra sana y fértil: por todas partes polvo, arena, rigidez, consunción. Aquí un hombre aislado y sin consuelo no podría elegir mejor símbolo que el caballero con la muerte y el diablo, tal como nos lo dibujó Durero, el caballero recubierto con su armadura, de dura, bronceada mirada, que emprende su camino de espanto, sin que lo desvíen sus horripilantes compañeros, y, sin embargo, desesperanzado, sólo con el corcel y el perro. Nuestro Schopenhauer fue un caballero dureriano de este tipo: le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad. No existe igual.» (Nietzsche, 2015b: 199).

Victoria. Es cierto, qué duda cabe, que la muerte un día nos vencerá, pero es igualmente cierto que el hombre heroico gana una victoria moral sobre la muerte. Tal es el eterno mensaje de este grabado, el vínculo espiritual que une la época de Durero y la nuestra. El toque de rebato de Durero llega hasta nosotros a través de los siglos y una vez más halla eco en nuestros corazones alemanes.⁵²⁵

El año siguiente, el teórico racial Hans Günther publicó una obra sobre el heroísmo en la cultura alemana utilizando el grabado, título incluido, como frontispicio.⁵²⁶ A este proceso ayudó la sensación de deficiencia de otros movimientos artísticos. Como sabemos, el nuevo arte alemán, el Expresionismo, era visto de forma muy crítica por el nacionalsocialismo. A tal efecto, recuérdese el concepto *Entartete Kunst* o arte degenerado y la exposición homónima en Múnich del año 1937.

Entre finales del siglo XVIII y la Segunda Guerra Mundial, triunfó el concepto de historia nacional pero, por razones comprensibles, a partir de este momento la historiografía alemana dio la espalda a instrumentalizaciones políticas y la connotación nacionalista de Durero decreció y/o apareció en menores ocasiones. El arquitecto de esta transición fue Erwin Panofsky, quien desde 1934 se encontraba en Estados Unidos a causa de su ascendencia judía.

La monografía de 1943 es destacable por su objetividad y distancia histórica. Sabiéndose heredero de esa forma nacionalista de leer la historia, Panofsky se posiciona alegando que, si bien el arte alemán nunca tuvo la estandarización ni la armonía necesaria para ser universalmente reconocido, sí produjo potentes iconografías y obras aisladas. Por ejemplo, las *Andachtsbilder*, imágenes devocionales privadas; la tradición mariana de la Piedad; o cuando el desarrollo de la imprenta, la xilografía y el grabado posicionó a Alemania en primera fila. En la introducción a la monografía, Panofsky señala que la contribución germana al arte aún tiene que ser reconocida y define al artista como representante de un espíritu nacional comparable al italiano del Renacimiento. Las numerosas reediciones de este trabajo lo posicionaron en una inmejorable situación respecto del resto de aportaciones. Pero, aunque obras como la de Panofsky abrieran la Historia del arte hacia el campo filológico, el contexto

⁵²⁵ La cita se extrae de: Chipps Smith, 2008: 99.

⁵²⁶ Günther, 1937.

cultural y/o el significado iconográfico, durante la primera mitad del siglo XX lo que siguió preocupando a los especialistas fue la definición del estilo de Durero.⁵²⁷

Esta lectura no política de Alberto Durero dio un paso atrás cuando se revisó con motivo del quinto centenario de su nacimiento en el año 1971.⁵²⁸ Tanto la Alemania del este como Alemania del oeste lo volvían a ver como artista nacional. Pero tuvo mayor repercusión en la zona occidental gracias a una gran exposición llevada a cabo en Núremberg que, por otro lado, limpiaba la imagen de la ciudad. Mientras, en Alemania del este la connotación tenía otro carácter: Durero como un artista de su tiempo, con consciencia social y que lideró y representó transformaciones sociales y religiosas:

Thus Durer, himself one of the heroes of his age, did not just passively mirror one of the greatest revolutionary processes in the transition from the Middle Ages to Modernity, but through his work he took an active role in it in freeing the individual from the chains of class that characterized the old feudal society and in the formation of autonomous individuals.⁵²⁹

Este epílogo podría parecer una digresión respecto a la imagen de Babilonia o la Torre de Babel. Nuestro deseo es que no haya sido tal, especialmente por dos motivos. El mito de Babel transmite la idea de multiculturalidad a través de la confusión y la diferencia y, en consecuencia, se abre a posteriores diálogos sobre cuál es el origen y características de determinada lengua o nación. Este debate es de una larguísima tradición y ha ido dando forma al discurso político y a sus imágenes desde la Edad Moderna hasta el desvanecimiento de las fronteras demográficas en nuestra actualidad. Por ello, y en base a cómo planteamos nuestro objeto de estudio y cómo deducimos es en la actualidad –Babel como mito formador de identidades en época histórica *vs* Babel como metáfora de la globalidad-, hemos querido releer este fenómeno como ejemplo de la trans-histórica conformación –o lucha- de identidades, y en concreto, señalarlo como un ejemplo de apropiacionismo historiográfico. De este punto parte el segundo motivo. Siendo nuestro objetivo ofrecer una lectura transversal del mito, pero también apoyarnos en nuevos enfoques metodológicos, hemos considerado que no debíamos marginar una cuestión que nos apela directamente: la

⁵²⁷ Ver: Chipps Smith, 2008: 107.

⁵²⁸ Una síntesis de los eventos de la conmemoración se encuentra en: Brautigam, Mende, 1974: 204-282.

⁵²⁹ Ullmann, 1971: 55-90. La cita se extrae de: Moxey, 2004: 759.

responsabilidad de la escritura de la historia y el posicionamiento del historiador. Ambas, en palabras de Michel De Certeau, son posiciones inestables.⁵³⁰

Alberto Durero ha sido estudiado como artífice de la xilografía *La Ramera de Babilonia*, la cual hemos intentado examinar debidamente. Pero también nos ha permitido ver desde qué lugares se ha acercado la Historia del arte a su figura; algo que hemos puesto en consideración en el planteamiento de este siglo XVI y, desde ese lugar, hemos destacado su capacidad para arrojar luz sobre la compleja cuestión del Renacimiento nórdico. Tratar este tema desde un enfoque binario –Alemania *vs* Italia- o excluyente –Alemania por encima de todo-, llevó a una mitificación del artista casi apriorística, una cuestión que posteriormente trató de subsanarse. Por ello, hemos intentado recoger todos aquellos fragmentos que creemos ayudan a entender este caso de estudio, ya fuesen documentos, testimonios históricos o perspectivas, tanto del siglo XV como de los XIX y XX, no sin discernir qué pertenece al caso y qué es propio y nuestro.

⁵³⁰ Reproducimos el fragmento al completo de Michel de Certeau: «Un primer tipo de historia se interroga sobre lo *pensable* y sobre las condiciones de su comprensión; el otro pretende llegar a lo *vivido*, exhumado gracias al conocimiento del pasado. La primera problemática examina la capacidad de convertir en pensables los documentos que ha encontrado el historiador. Obedece a la necesidad de elaborar modelos que permitan construir y comprender series de documentos: modelos económicos, modelos culturales, etcétera. [...] La otra tendencia favorece la relación del historiador con lo vivido, es decir la posibilidad de revivir o «resucitar» un pasado. Quiere restaurar lo olvidado y encontrar a los hombres a través de las huellas que han dejado. Implica además un género literario propio: el relato; mientras que la primera, mucho menos descriptiva, se enfrenta más bien con series de donde saldrán diferentes tipos de métodos. Entre estas dos formas hay tensión, pero no oposición. Porque es un hecho que el historiador se halla en una posición inestable. Si da la prioridad a un resultado «objetivo», si intenta colocar en su discurso la realidad de una sociedad pasada y si desea devolver a la vida a un desaparecido, reconoce siempre en toda reconstrucción el orden y el efecto de *su* propio trabajo. El discurso destinado a decir *lo otro* sigue siendo su discurso y el espejo de su operación. Por el contrario, cuando vuelve a sus prácticas y examina sus postulados para renovarlos, el historiador descubre presiones que se originan más allá de su presente y que se remontan a organizaciones anteriores, de las cuales su trabajo es el síntoma, no la fuente. [...] Fundada, pues, en el rompimiento entre un pasado, que es su objeto, y un presente, que es el lugar de su práctica, la historia no cesa de encontrar al presente en su objeto y al pasado en sus prácticas. Está poseída por la extrañeza de lo que busca, e impone su ley a las regiones lejanas que conquista y cree darles vida.» (Certeau, 2010: 51-52).

3. BABEL turris ædificatur

Hans Holbein

En la historia simbólico-visual de la Torre de Babel, tanto Alberto Durero como ahora Hans Holbein –y en cierta medida Bruegel después de ellos- representan ese viaje de las formas medievales que no se interrumpe en el Renacimiento. Al margen de ello, tras el caso de estudio literario-visual del Apocalipsis de Alberto Durero, planteamos el de Hans Holbein, quien hace lo propio con el texto del Génesis. La imagen de Holbein (fig. 165) se sitúa en un cruce de continuidades y discontinuidades. Estas últimas –las discontinuidades- aportarán novedades a nivel ideológico –construcción de identidades-, novedades textuales –uso de otras o ninguna fuente-, y novedades formales. Pero no son estas discontinuidades o innovaciones las que interesan especialmente a Holbein. Sin embargo, el modo y la técnica por él empleados ayudan a entender el devenir y metamorfosis de la imagen del mito: libros xilográficos, tratados de iconología y otras series de grabados ayudarán a difundir, pero no tanto a enriquecer, la iconografía de la torre. Toda aquella imagen que pase por la tecnología de la imprenta será susceptible de romper con las reglas del juego y convertirse en objeto de cita artística, cuando no en cita misma, en lugar de contribuir a su polisemia.⁵³¹ Por esto nos hemos decidido por hacer de Hans Holbein y su torre un caso de estudio: sigue el mensaje y tradición visual medievales –el castigo de confusión y la representación de la construcción-, y a su vez rompe con la técnica medieval y prepara un nuevo marco, signo y objetivo para la imagen.

La tradición del manuscrito medieval –naturalmente no podemos parangonar a Holbein con la técnica mural o el mosaico- seleccionaba ilustraciones que quedaban subordinadas al texto tanto compositivamente –en la mayor parte de los casos alineadas a la pauta marcada por las columnas o renglones-, como exegéticamente –se citaba o construía un texto y éste apelaba

⁵³¹ Existe una evidente diferencia entre la creación de una imagen –o su detalle- y la repetición de la misma. Esta cuestión es analizada en el último de los capítulos de *Renacimiento Anacronista*. Los autores ven la irrupción de la imprenta como una cesura en la función y valor de la imagen y se preguntan si el catálogo visual que se genera a principios del siglo XVI en adelante es «...como la transmisión continuada de Pathosformel o sencillamente como un ejercicio estéril de cita artística, en ruta hacia el academicismo?». En este sentido, aun perteneciendo a mundos cooperantes, la imagen de Hans Holbein y la de Pieter Bruegel siguen caminos diferenciados. El primero puede verse como «repetición» el segundo como «creación». Ver: Nagel, Wood, 2017: 408-409.

a la imagen-. Hasta Hans Holbein, los versículos del Génesis y sus paráfrasis fueron la fuente de información primordial y nadie había sugerido la idea de una Biblia sin texto. El cambio radical que marca este caso de estudio es el de presentarse como primer Antiguo Testamento visual o primer manual visual del Antiguo Testamento. El título completo de la edición lo confirma: *Historiarum ueteris instrumti Icones ad uinum expressæ. Vnà cum breui, sed quoad fieri potuit, dilucida earundem expositione*. El énfasis se encuentra en las imágenes, *Icones*, principales protagonistas que van acompañadas de unas breves pero *dilucida*, es decir, claras explicaciones. Así, el libro acepta y se abre hacia la creciente importancia del mundo de la imagen y de la democratización de la comprensión, tanto por otorgar a lo visual mayor fuerza exegética como por la redacción de las estrofas explicativas en lengua vulgar.

Esta torre, que simboliza la visualidad y texto medievales pero que emplea herramientas modernas es, de hecho, nuestro primer caso de estudio producido en el siglo XVI; un siglo que da centralidad a Pieter Bruegel quien sí crea una nueva imagen 30 años después y culmina en el microcosmos que representa la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuya torre, no tan paradójicamente como pudiera pensarse, no dista tanto de la de Hans Holbein.

3.1. Nota biográfica

Hans Holbein el Joven (Augsburgo, 1497 – Londres, 1543)⁵³² dejó el hogar familiar en 1514-15 por la ciudad Basilea, donde ya se encontraba el hermano mayor, Ambrosius, desde 1511-12. Ambos entraron a formar parte del taller de Hans Herbster, notable pintor de la ciudad. En 1520, Hans Holbein obtuvo la ciudadanía de Basilea y al año siguiente se le encargó decorar la Cámara del Consejo del ayuntamiento, de la que resta aún un fragmento. Una vez pudo establecerse como pintor independiente, destacó como proyectista de ciclos de pinturas murales para residencias particulares: la Haus zum Tanz -Casa de la Danza- o la residencia del comerciante Jakob von Hertenstein en Lucerna, además de los habituales retablos, retratos, ilustraciones y diseños para impresión sobre vidrio. En este sentido, si las primeras obras fueron encargos vinculados a la temática religiosa, como retablos y exvotos de tradición tardogótica y derivados en parte del taller de su padre, más adelante se especializaría en el retrato hasta trascender como gran experto del género. En Basilea entró en contacto con las tendencias protestantes de la ciudad y el activo círculo humanista que

⁵³² Una publicación de referencia sobre la vida y obra de Hans Holbein es: Bächtli, Griener, 1997. Acaba de realizarse una exposición monográfica en el Getty Center de Los Angeles y la Morgan Library & Museum; ver: Woollett, 2021.

contaba con la presencia, entre otros, de Erasmo de Rotterdam y del que el artista realizó varios retratos. La ciudad de Basilea se presentaba como un escenario de profesionalización inicial óptimo para Holbein. Su relativa independencia y buena estructura de talleres garantizaba un ritmo de encargos y producción notable. Además, la ciudad se posicionó como centro de difusión reformista al ser el lugar donde se editaron y reeditaron en mayor número las obras de Martín Lutero. En cuanto a Erasmo de Rotterdam, se sabe que estuvo viviendo en la ciudad entre 1521 y 1529, aunque ya la habría visitado en 1514 cuando viajó para encontrarse con el impresor Johann Froben. Este último fue el más significativo editor de biblias en Basilea y había aprendido en la ciudad de Núremberg con Anton Koberger. La afinidad religiosa de Hans Holbein fue estudiada por Fritz Saxl con motivo de una conferencia en Hamburgo en 1925. Saxl llegó a la conclusión de que la de Holbein no era una piedad luterana sino erasmiana. Posteriormente se preguntó esto mismo sobre Durero. Sus argumentos y método son muestra de la gran inclinación de la Historia del arte por el estudio del carácter del artista y la relación de éste con su producción.⁵³³

La documentación hace coincidir la fecha del fallecimiento de su padre, 1524, con un probable viaje a Francia para el que estaría de regreso en Basilea ese mismo año. Con el objetivo de hacerse un lugar en la corte londinense Holbein puso rumbo a Inglaterra el mes de agosto de 1526 vía Amberes y con una carta de recomendación de Erasmo de Rotterdam dirigida a Pieter Gillis y Tomás Moro. Permaneció en la isla hasta agosto de 1528, fecha de retorno a Basilea. El segundo viaje a tierras inglesas lo realizó en 1532, trasladando consigo una pensión de dos años sufragada por el consejo de Basilea y que se tradujo en la elaboración de retratos de la corte inglesa y el embajador de Francia en Londres. A partir de 1533 resulta como empleado del rey Enrique VIII y en 1536 es descrito como retratista oficial. En 1538 realiza una corta visita a Basilea y el Consejo de la ciudad manifiesta una oferta contractual para retenerlo en la ciudad, sin embargo, vuelve a Londres vía París. Desde la ciudad británica prepara un testamento en 1543 antes de un probable retorno a Basilea, pero fallece en algún momento entre principios de octubre y finales de noviembre de ese mismo año antes de haber emprendido el viaje.

De entre todos los desplazamientos llevados a cabo, sigue siendo relevante a la par que problemático el posible viaje al norte de Italia, del que se ha discutido en base a ciertas

⁵³³ Ginzburg, 2008: 64.

aproximaciones formales en su obra. A pesar de las investigaciones e hipótesis planteadas alrededor de este tema, ninguna resulta concluyente al respecto.⁵³⁴

Aun habiéndose establecido como artista autónomo en la etapa de Basilea, la transversalidad de los trabajos que desarrollaba, especialmente por lo que se refiere a la producción al margen de los retratos de corte, le obligaba a inscribirse en los habituales procedimientos del sistema gremial profesionalizado, por lo que hay que tomar en consideración que se rodeara de grabadores, vidrieros, carpinteros y otros técnicos a los que recurrir para colaborar una vez llegado el momento. Así, cuando recibió la comisión de la serie de ilustraciones para una nueva edición del Antiguo Testamento, en un momento indeterminado de la década de los años 20 del siglo XVI, hubo de servirse de estas relaciones y combinar tal tarea con otros encargos de sentido y forma diferentes, ya que por aquel entonces realizaba decoraciones murales para diferentes residencias de la ciudad en las que los temas eran, sobre todo, de corte alegórico e histórico. Estos dos tipos de obra y soporte fueron el peso principal de su producción entre los años 20 y 30 del siglo XVI.

⁵³⁴ En la corta biografía que Karel van Mander dedica al pintor en su *Schilder-boeck* de 1604, se afirma que Holbein no estuvo en Italia, una sentencia que ha sido tomada en alta consideración desde entonces a pesar de que, para confeccionar el relato, el biógrafo tuvo que hacer frente a vacíos de información relevantes. Además, la lectura crítica de las biografías de Van Mander advierte de que de su contenido emana una sutil connotación de exaltamiento del arte nórdico en detrimento del italiano. Es decir, habiendo acusado el nacionalismo presente en el modelo vasariano, replica lo mismo en su serie de biografías sobre artistas del norte de Europa considerándolos excelentes, no tanto con sus propios méritos, sino por demérito del arte italiano tomando como ejemplo el hecho de que artistas como Hans Holbein habrían logrado la excelencia sin la necesidad de una formación italiana. En este sentido, manipula la conocida necesidad de muchos artistas de emprender el viaje a Italia para completar su formación al transmitir al lector que tal viaje no se realizaba para experimentar la cultura artística contemporánea sino, exclusivamente, para visitar las obras de la Antigüedad. Así, contra el geocentrismo de Florencia y Roma, Van Mander responde con la permeabilidad biográfica de Holbein, cuyo nacimiento sitúa en Suiza -la historiografía lo localiza en Alemania- como muestra de que la genialidad artística no necesita de centros de excelencia artística histórica. Al margen de la instrumentalización con fines nacionalistas en la biografía del artista y la evidente disputa por la excelencia cultural entre las zonas italiana y germánica, la cuestión de la posible influencia italiana abre dos frentes: el del conocimiento genérico de las formas italianas, por un lado, el de la existencia de licencias específicas que probarían una observación de obra italiana *in situ*, por otro. El debate al respecto ha llegado a establecer posibles lugares de contacto entre las formas italianas y Holbein, de forma directa en Italia o indirecta en Francia, así como también se han sondeado los círculos de transmisión e influencia entre Holbein y los artistas italianos y entre el que destaca especialmente Leonardo da Vinci, vehiculado por su extensión francesa especialmente mediante la figura de Bernardino Luini. Al respecto, Bächtshmann y Griener argumentan que muy probablemente fuese en su viaje a Francia durante 1524 cuando Holbein, ante la gran presencia leonardesca en el mundo cortesano francés y especialmente la Loira, asimilara la técnica del carboncillo y el color en los retratos, una técnica empleada por primera vez por Leonardo da Vinci en su retrato de Isabella d'Este de 1499. Müller, sin embargo, sitúa los indicios del uso de esta técnica ya en las primeras obras de Holbein y considera el uso color, especialmente en los retratos, como un paso previo lógico del cambio del dibujo a la pintura. Además, Müller sostiene que esta tradición ya estaba presente en Augsburgo, lugar de nacimiento y primera formación de Holbein en el taller de su padre, por lo que no habría sido necesario un viaje a Italia o Francia para asimilar dicha técnica. Al margen de las posibles transferencias técnicas y formales, debe considerarse su capacidad y permiso para viajar entre las ya habituales rutas de aprendizaje entre norte y sur, no sólo siendo éstos unos viajes de aprendizaje sino -y esta cuestión es particular en el caso de Hans Holbein- también de contacto con sus clientes, los cuales se encontraban tanto en Francia, los Países Bajos, Inglaterra como Milán. Ninguna investigación que se haya llevado a cabo ha podido clarificar la cuestión de una estancia en Milán u otro lugar de Italia debido a la falta de documentación, pero teniendo en cuenta que sí visitó a sus patronos en Francia, Inglaterra y Países Bajos, cabe considerar que también visitara y trabajara en el ducado de Milán. Por otro lado, reconocemos que en la fecha de redacción de este escrito no se ha podido consultar el catálogo de la exposición en el Getty Center, donde quizá sí se exponga este tema. Una de las publicaciones que trata este problema es: Bächtshmann, Griener, 1997, ver concretamente el capítulo «Italian and Northern Art», Bächtshmann, Griener, 1997: 120-148, especialmente de la página 145 en adelante. También la ficha Jean de France, Duke of Berry, cat. 101, en: Müller, 2006: 317.

3.2. Precedentes

Decir que Hans Holbein representa la continuidad de ese viaje medieval a lo largo del siglo XVI por su dependencia de la visión bíblica de Babel, conlleva la oportunidad de demostrarlo señalando la relación conceptual pero también formal de Hans Holbein con sus precedentes más inmediatos. Éstos habían enriquecido ya la visión medieval de Babel con algunas notas esencialmente germánicas.

Por ejemplo, la representación de las obras de preparación para la torre en primer término, así como la distribución de los trabajadores, son elementos comunes en las ediciones de la literatura medieval, véase el *Speculum humanae salvationis*, en concreto el que se produce en Augsburgo y Basilea el contexto de Holbein (figs. 166, 167). El prototipo de torre en estos *Speculum* deriva de otro fenómeno editorial, el *Fasciculus temporum*, sobre el que hablaremos más adelante. El protagonismo de estos trabajadores es un elemento fundamental para un texto como el *Speculum*, cuyo objetivo era el de comparar la actitud humana en términos de pecado y redención. Las labores de construcción resultan esquemáticas y sintéticas, pero también aparecen aquellos instrumentos verosímiles a los que ya aludimos y que igualmente representará Holbein; véanse las pinzas en el extremo de las grúas o las poleas.

Otra línea de precedentes es la que trabaja sobre la representación de una tipología de ciudad reconocible. Esto surge con motivo de apelar a la intelectualidad y recursos del público al que se dirigen las imágenes. Un público que, a principios del siglo XVI, excede al del ámbito estrictamente religioso en el que se habían estado produciendo y consultando las múltiples ediciones bíblicas. Esta mentalidad, de mayores recursos semióticos, desarrollo cultural y conocimiento genérico, había superado la comprensión de las imágenes abstractas, simbólicas y descontextualizadas de la primera época (fig. 47) y podía recibir un mayor material visual (fig. 57). La combinación de pequeñas edificaciones civiles, torres cupuladas y alusiones a edificios religiosos o de gobernanza, eran citas que los lectores podían llevar a su realidad. En aquel momento, el manual más importante para las vistas de ciudades fue, sin lugar a dudas, el ya citado *Liber Chronicarum*. A pesar de no hacer una referencia directa a la Torre de Babel, la ciudad de Babilonia sí aparece representada (fig. 168) como una ciudad moderna que, a diferencia de las occidentales, contiene algunos edificios cupulados, como también ocurre en la ilustración de Hans Holbein. En algunas de las ciudades del *Liber* se representa una ciudad en la que se está llevando a cabo alguna labor arquitectónica, por lo que es común encontrar torres por acabar, ábsides en construcción y las omnipresentes grúas.

Estos precedentes también se fijaron en describir el terreno tras la torre dentro de esta misma intención de representar una topografía verosímil y similar a la que rodeaba a las ciudades del siglo XVI. De esto se encuentran numerosos ejemplos en las biblias latinas y germánicas ligeramente anteriores y también contemporáneas a Holbein (figs. 169, 170).

Cuanto es propio de la torre –estructura, forma-, sabemos que ello fue ilustrado en los múltiples y diferentes fenómenos editoriales que se dieron en los epicentros de la ilustración xilográfica –Alemania y Países Bajos a la cabeza- como espejo de la cultura arquitectónica. Ejemplo de ello es el *Fasciculus temporum*.⁵³⁵ Sus llamativas imágenes, de carácter sintético y simbólico más que narrativo, habrían de poner los cimientos para los libros de vistas de ciudades. La representación de la Torre de Babel en sus diversas ediciones tiene ciertas particularidades: una torre de varios pisos, en ocasiones acabada o en proceso de construcción, con o sin trabajadores, base cuadrangular o rectangular y la cita a la tipología defensiva (figs. 171-174).

Los investigadores que más se aproximan a las circunstancias de la producción de Holbein han propuesto que debió recibir el encargo de recrear un programa de ilustraciones similar al de la *Biblia cum concordantiis Veteris & Novi Testamenti & sacrorum canonum: necnon & additionibus in marginibus varietatis diversorum textuum: ac etiam canonibus antiquis quatuor Evangeliorum novissime autem addite sunt concordantie ex viginti libris Josephi De antiquitatibus & bello Judaico excerpte cum concordantiis veteris et novi testamenti...*, una Vulgata prerreformista impresa por Jacques Sacon y Anton Koberger el Joven en la ciudad de Lyon en 1516. Con texto de Alberto Castellano y notas de Johannes de Gradibus, contiene una serie de ilustraciones atribuidas a Erhard Schön⁵³⁶ y, a partir de la edición de 1521, también a Hans Springinklee.

⁵³⁵ El *Fasciculus temporum* fue un fenómeno editorial de ámbito europeo con ediciones impresas en Colonia no antes de 1474, cuyos primeros editores fueron Nicolaus Götz y Arnold Ther Hoernen. Tienen en común con *Icones* el uso lengua vernácula. El *Fasciculus* hacía un uso propagandístico de determinadas ilustraciones mediante la inclusión de ciudades contemporáneas, lo cual era un elemento importante para la venta del libro. En esta línea, fue extremadamente popular y de interés histórico, puesto que añadía a la historia universal los eventos recientes y, también, podía contener una sección relatando la invención de la imprenta, de ahí que se incluyera día y mes de edición. Su vocación era divulgativa y buscaba constantemente nuevos públicos a los que incorporar al mercado de la compra de libros. Hasta entonces no existía un género iconográfico de vistas de ciudades -en cualquier caso podían aparecer como fondo de escena-, las cuales se convierten ahora en las protagonistas de la ilustración. El manual de topografía bíblica *Reysen und Wanderschritten durch das Gelobte Land [Viajes y maravillas a través de Tierra Santa]* del cual conocemos una edición en Augsburgo en 1481, también contempla la representación de la Torre de Babel de forma similar al *Fasciculus temporum*. Fuera de las referencias explícitas a la Torre de Babel, otras publicaciones de carácter divulgativo contienen representaciones de ciudades y construcciones como el *De re militari*, editado en 1475 en su ciudad natal, Augsburgo, por Johann Wiener. Se trata de un manual de táctica y estrategia escrito en el siglo IV por Vegetio cuya circulación se popularizó en la Edad Media. Comparte mayor afinidad visual con *Icones* debido a su representación de torres, contrafuertes, sistemas de construcción y defensa, herramientas y otros artilugios. No sabemos en qué medida su vigencia fue la causa de su popularización o si bien se contemplaba como reliquia del pasado. En cualquier caso, estaba presente en los círculos literarios. La bibliografía de referencia sobre estos volúmenes es: Campbell, 1987; Allmand, 2011.

⁵³⁶ Sería demasiado extenso profundizar en la figura de Erhard Schön, sin embargo, quisiéramos constatar que fue un grabador en el que se condensan las dos imágenes más tradicionales del mito: la Torre de Babel, en sus ilustraciones del Antiguo Testamento, y la Ramera de Babilonia en el Nuevo Testamento. Además, ilustra otros dos conceptos importantes para el mito. En primer lugar, la serie sobre la genealogía de tiranos del Antiguo Testamento donde, a pesar de no aparecer Nemrod sino Nabucodonosor, su tipología fisionómica y de indumentaria es similar a la «orientalista» que ya ha aparecido

Esta hipótesis se apoya en aparentes préstamos formales para las escenas del entierro de José o las tribus de Israel, así como la elección de episodios, basado en el canon de la Vulgata. Sin embargo, la configuración del libro nada tiene que ver con el posterior *Icones*. Nuevamente, las ilustraciones son escasas y de dimensiones pequeñas, quedan subordinadas al cuerpo del texto -absoluto protagonista- y formalmente inscritas en los renglones de una de las dos columnas del mismo. De hecho, la representación de las torres de Babel de Schön (figs. 175, 176) es continuista con la tradición de finales del siglo XV y sólo puede relacionarse a nivel de cita conceptual con Hans Holbein y no como un tipo de relación formal. Parece claro que, aunque Holbein no tuvo la responsabilidad de idear el tema, sí gozó de la oportunidad de reconceptualizarlo, de modernizarlo e invertir el rol de la imagen y el texto.

Al margen de las referencias explícitas a la Torre de Babel, otras publicaciones de carácter divulgativo contienen representaciones de ciudades y construcciones. Por ejemplo, el *De re militari*, editado en 1476 en su ciudad natal, Augsburgo, y con el que comparte cierta afinidad visual dado el catálogo de torres, contrafuertes, sistemas de construcción y utensilios. No está claro si este manual de táctica y estrategia escrito en el siglo IV por Vegencio y popularizado en la Edad Media, era un manual aún vigente o, más bien, era visualizado como una reliquia del pasado. Sea como fuere, estaba presente en los círculos literarios afines a nuestro caso de estudio (figs. 177, 178).

La necesidad de realizar un libro de formato xilográfico y contenido devocional - Antiguo Testamento- como *Icones* surge de las nuevas formas de piedad medieval animadas por ese misticismo que prometía una mayor unión con Dios a través de rezo y se enfocaban hacia la intimidad del ámbito privado. Esta práctica requería de imágenes devocionales que hacían las veces de objetos de mediación y que necesariamente debían ser distintos de los que la liturgia de la Iglesia ofrecía.⁵³⁷ Así, con esta nueva forma de entender y vivir la religiosidad, se incrementó la demanda de imágenes devocionales asequibles, una demanda que ya no se podía contentar con una producción manual, sino con la distribución del trabajo

en algunos manuscritos y que será posteriormente empleada en pintura. Y, en segundo lugar, una *Tabula Cebetis*, en cuya conceptualización y relación simbólica para con la Torre de Babel entraremos más adelante. Ver las ilustraciones que acompañan el *Die zwelff grausamen Tyrannen des alten Testaments* o *Los doce terribles tiranos del Antiguo Testamento* de Hans Sachs, publicado en Núremberg en 1531; una publicación cuyo objetivo es consolar a los cristianos que viven bajo el yugo de los turcos, por lo que se representa a los tiranos como tales. Como decíamos, no aparece Nemrod, pero sí Nabucodonosor junto con Pharaoh, Adonibeseck, Eglon, Abimelech, Goliath, Saul, Zerah, Ahab, Sanherib, Holofernes y Antiochus.

⁵³⁷ Nockemann, 1940: 18-30.

en serie del taller y el potencial técnico de la imprenta, realizando una producción masiva y confiando en la xilografía para imprimir la imagen de libros, naipes, tarjetas o cartas.

Las representaciones más habituales de las primeras décadas del siglo XVI eran imágenes de santos intercesores, ciclos de la Piedad, episodios de la Virgen o de la vida de Cristo, por ejemplo. Es decir, modelos de conducta que, en muchas ocasiones, eran comercializados a modo de *souvenir* para peregrinos.⁵³⁸ En suma, una imaginería mística que derivaba de las formas de piedad monástica, cuyos conventos aún tenían un rol importante en la producción e impresión xilográfica en tanto que centros contenedores de las fuentes visuales y literarias. Pero aun cuando su confección se pudiera situar en espacios religiosos, lo más natural es que tanto el dibujo como el corte de los bloques los realizaran seculares para cuyo trabajo se habían especializado en los confines de un espacio urbano.

En cuanto a obras devocionales compuestas, los precedentes más relevantes de *Icones* fueron los misales y las ya mencionadas biblias ilustradas que empezaron a introducirse en la producción mecánica de las imprentas hacia 1460. En Basilea, durante el momento inicial del fenómeno de impresión hacia 1468, se produjeron una veintena de las noventa y cuatro biblias latinas del siglo XV y, sin embargo, hasta 1522 no se produjo la primera de las biblias germánicas.⁵³⁹ Las xilografías de los misales solían ser folios individuales de pergamino, lo cual demuestra la paulatina transición entre las xilografías individuales y la ilustración de libros xilográficos, así como la irrupción de la industria del papel, perfecto sustituto de su costoso predecesor, el pergamino.⁵⁴⁰ En la producción tradicional de manuscritos, la imagen se subordinaba al texto y tenía una posición cambiante dentro del folio -parte superior, inferior, central o marginal-, ocupando siempre los reglones formados por el texto. En otros casos, la ilustración hacía las veces de frontispicio. Los libros xilográficos, herederos de esta tradición, fueron adaptando el modelo manuscrito de imagen subordinada al texto, pero pronto advirtieron que, de la facilidad de imprimir las imágenes y la eficacia para el acompañamiento del texto, podían surgir nuevos niveles de protagonismo hasta el punto de

⁵³⁸ En cuanto la segunda, la profesión de hacer tarjetas, cartas, naipes, se desarrolló después de la fortuna que conocieron los juegos de cartas -los cuales se originaron probablemente en Italia- y que se habían distribuido por toda Europa a finales del siglo XIV. Ver: Montebello, 1986: 93 y ss.

⁵³⁹ Johannes Reuchlin publicó la primera gramática hebrea para cristianos en 1506, *De Rudimentis Hebraicis* o *Sobre los fundamentos del hebreo*, en la ciudad alemana de Pforzheim mediante la cual promovió el conocimiento y estudio de las lecturas sagradas en su idioma original. Erasmo de Rotterdam editó el *Novum instrumentum* en la ciudad de Basilea, año 1516. Por su parte, Martín Lutero presentó su traducción del nuevo Testamento al alemán, *Das Neue Testament* en Wittemberg en el año 1522. Recordamos que el Apocalipsis de Durero ya se había publicado en alemán antes, incluso, que en su versión en latín.

⁵⁴⁰ Nockemann, 1940: 18-30. Al evidenciar que las obras podían ser individuales o formar parte de un canon, conviene investigar si esta transición se personificó en una obra en concreto, lo que quiere decir seguir un modelo al inicio, no que todo tuviera que responder a eso.

hacerlas protagonistas en el folio situándolas en su parte central y desplazando el texto a los márgenes superior e inferior, tal y como empezaba a desarrollar la literatura de emblemas.

3.3. *Icones* y la xilografía de la Torre de Babel

Aunque se desconocen las condiciones y circunstancias de su comisión, la fecha de factura de *Icones* está obligatoriamente marcada por el fallecimiento del grabador Hans Lützelburger en el año 1526, suponiendo que en ese momento las matrices xilográficas ya estarían hechas. El período transcurrido entre el diseño de las imágenes, las matrices xilográficas y la publicación del libro, no permite cerrar el debate acerca de la cuestionable precisión de los siguientes hechos que, aun con todo, se consideran generalmente aceptados. En primer lugar, que Hans Holbein habría realizado una serie de ilustraciones antes o durante 1526 sobre escenas del Antiguo Testamento. En segundo lugar, que Hans Lützelburger habría trabajado en la producción de las xilografías según los diseños de Holbein, quedando el trabajo interrumpido por su muerte en 1526. Tercer hecho, que la unificación de los grabados para su publicación se produjo doce años después, en 1538, en otra ciudad y nuevas circunstancias. Fuentes documentales indican que los hermanos Trechsel –futuros editores de *Icones*- reclamaron la propiedad de las matrices ya realizadas –tanto para *Icones* como *La danse de la mort*, más otros trabajos en curso- como compensación por un adelanto económico que habrían entregado al grabador. Por ello, y ante la noticia de su muerte, siendo el grabador insolvente y con el trabajo de Hans Holbein en suspenso, Melchior Trechsel acordó transferir los bloques de madera de Basilea a Lyon para que pudieran ser editados en su taller.⁵⁴¹ Lo anterior no presenta la elección de la ciudad de Lyon como un hecho circunstancial, al contrario, es crucial atender a la importancia de la ciudad a principios del siglo XVI cuando, no sólo era una metrópoli, sino que había asumido el insigne calificativo de ser la capital del libro en Francia.⁵⁴² Sin embargo, los Treschel decidieron cerrar su taller de impresión a raíz

⁵⁴¹ Ver: Zemon Davis, 1956: 97-130; His, 1870-1871: 484-485).

⁵⁴² Lyon fue una de las primeras ciudades de Francia en conocer el sistema de impresión, ya en funcionamiento hacia 1473, y a principios del siglo XVI contaba con una cincuenta de talleres y, en 1550, con un centenar más un millar de trabajadores, sólo directos, a su cargo. Entre los años 1520 y 1580, siendo la segunda ciudad en términos demográficos, vivió un desarrollo económico sin precedentes que consolidó todo un núcleo de industrias que a la vez sostenían y acrecentaban ese mismo desarrollo. La industria del libro estaba acompañada de la actividad económica generada por la industria del tejido -especialmente la seda-, la industria de las especias, la de la metalurgia y la de las pieles; todos, pivotes económicos y comerciales de la ciudad. Además, sus cuatro ferias anuales ayudaban a su consolidación en la circunscripción francesa y también a nivel continental. Geográficamente muy cercana a Suiza, era un lugar ideal para atraer cambios y transformaciones cuya protagonista era por entonces la corriente reformista. La industria erigió consigo a una aristocracia de comerciantes -sinónimo de clase burguesa- que extendía su interés hacia el mundo artesanal, pero con menos propensión e incidencia que en otras ciudades. Por ello, los artesanos de Lyon continuaron estrechamente vinculados al poder eclesiástico, cuya capacidad fluctuaba según la cadencia de los conflictos político-religiosos. Burguesía y aristocracia contra clero pueden verse como motores o fuerzas discordantes de la actividad en Lyon por entonces. La primera innovadora y emprendedora, la segunda con un poder en decrecimiento y amenazada en jurisdicción y privilegios. Lamentablemente, las disputas religiosas que se vivieron a lo largo del siglo se acompañaron de un desorden económico importante que comportó

de la desestabilización que para la industria supuso la huelga de los *compagnons imprimeurs* iniciada el 25 de abril de 1539. Parece probable que este momento fuera el indicado para vender los grabados de Holbein-Lützelburger a Jean y François Frelon, los cuales ya se habían ocupado de la distribución de las ediciones anteriores. Así, ante la falta de los hermanos Trechsel como editores después de haber realizado las ediciones de 1538 y 1539, los hermanos Frelon, igualmente consolidados, pudieron hacerse cargo de la continuación de *Icones* y realizar las posteriores ediciones en la ciudad de Lyon.

La ilustración de la Torre de Babel de *Icones* ocupa el folio B2v (fig. 165), se dispone en la parte central del mismo y queda enmarcada por una inscripción latina en su margen superior: *BABEL turris adificatur, ex qua linguarum confusio suboritur. GENESIS XI*; así como por una estrofa explicativa en francés en su margen inferior:

Nemroth geant commença à construire
La Tour de Babel, dicte confusion:
Mais Dieu voulant si grand orgueil destruire,
Es langues mist toute division.⁵⁴³

grandes pérdidas en las industrias de la ciudad, además de una crisis financiera y económica de ámbito generalizado. Pero ante una estructura sólida como la que ya existía, las pérdidas no fueron totales y gran parte del retroceso se pudo recuperar. Al respecto ver: Gascon, 1971.

⁵⁴³ Además de la xilografía de la Torre de Babel, la *editio princeps* de 1538 está formada por noventa y una xilografías más. Las imágenes representan diversos capítulos del Antiguo Testamento. La obra se reeditó en los años 1539, 1541, 1543, 1547, 1549 y 1551. La primera edición en lengua vulgar –francés– se realizó en 1539 y se aprovechó para ampliar las imágenes a un total de noventa y cuatro e introducir dos textos más –al margen del prólogo de 1538–: un poema en latín de Nicolas Bourbon y un prefacio en francés de Gilles Corrozet. Sobre esta cuestión hablaremos más adelante. La edición de 1541 era bilingüe –latín-francés– y se realizó en la ciudad de París. La edición de 1543 fue una reedición idéntica a la de 1539. La de 1547 presentó un cambio de título, ahora: *Icones historiarum Veteris Testamenti, ad vivum expressae, extremâque diligentia emendatores facta, Gallicis in expositione homoeoteleutis, ac versuum ordinibus (qui prius turbati, ac impares) suo numero restituitis*. Además, se advierten cambios y correcciones en los versos en latín, así como la identificación de los versículos. Esta reedición se realizó en la misma ciudad e incluyó, también, los prólogos de Bourbon y Corrozet. En 1897, la Holbein Society de Gran Bretaña publicó una edición facsímil basada en la edición de 1547. Este volumen es el más difundido y de mayor accesibilidad en bibliotecas y centros de investigación. En 1549 se presentaron las ediciones castellana e inglesa: *Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibujadas por un muy primo y sutil artificio. Juntamente con una breve exposición de cada una de ellas en latín, con las quotas de los lugares de las sagradas escrituras de donde se tomaron y la mesma en lengua Castellana para que todos gozen de ellas*. Leon de Francia: *so el escudo de Colonia*. Lugduni excudebat: Johannes Frelonius, 1549; *The Images of the old testament, Lately expressed, set forth in Ynglische and Frenche, with a playn and brief exposition. Printed at Lyons, by Iohan Frelon, the yere of our lord god, 1549*. La de 1551 es la edición de Fráncfort, con diferencias en el número de ilustraciones de Holbein. Cada una de ellas va precedida por un título en latín, estrofas latinas, referencia al pasaje de las escrituras y, bajo la imagen, el mismo pasaje en alemán. Todo ello en el corto período 1538-1551 y siempre procurando conservar la esencia de la publicación. La serie de xilografías inicia con el Libro del Génesis, al que corresponden doce ilustraciones que abarcan el tiempo comprendido entre la Creación y la muerte de Jacob. Sigue el Éxodo, con ocho ilustraciones sobre la esclavitud y liberación del pueblo judío desde la muerte de José hasta la entrega de las tablas de la Ley a Moisés. El Levítico, con una representación de cuatro ilustraciones, narra la distribución de las tareas, las normas y las leyes entre el pueblo judío mediante escenas protagonizadas por Moisés y Aaron. El Libro de los Números, con cinco ilustraciones, relata las vicisitudes de las tribus de Israel y, para concluir, el Deuteronomio, con tres episodios protagonizados por Moisés. Siguen los libros históricos de Josué, Jueces y Ruth, con un episodio cada uno. Los Libros de los Reyes cuentan con dieciocho episodios –diecisiete en la *editio princeps*–, Crónicas con siete, el Libro de Esdras con tres, Tobías con uno, Job con tres, Esther con uno, Judith con uno, Salmos con tres, Cánticos uno, Isaías con tres –dos en la *editio princeps*–, Ezequiel cuatro, Daniel seis, Oseas uno, Joel uno, Amós uno, Jonás uno, Habacuc uno, Zacarías uno y, por último, Macabeos con uno. *Icones* excluye la destrucción de Sodoma y Gomorra, tercer episodio de catástrofes desencadenadas por la cólera de Dios tras el Diluvio y la Torre de Babel. Estos dos últimos provienen de textos fundacionales de la cultura babilónica, mientras que el primero está localizado en Judea, a orillas del mar Muerto. La afiliación hebrea de Sodoma y Gomorra se ha visto como motivo de exclusión en algunas publicaciones de afiliación católica. Visto así, la elección de los episodios de *Icones* se acoge al canon de la Vulgata marginalizando otros textos

Ninguno de los dos fragmentos son una cita textual del Génesis, sino una referencia conceptual del episodio y una breve explicación. La inscripción latina menciona la causa y consecuencia del episodio: de la construcción de la torre surgió la confusión de las lenguas. La estrofa descifra algunos detalles y menciona sus personajes: fue el gigante Nemrod el iniciador de la obra conocida como Torre de Babel o confusión, y Dios, queriendo destruir tal acto de orgullo, castigó la obra con la división de lenguas. Esta cita exime a Nemrod y Dios de quedar representados en la imagen; un hecho que no es inédito en las representaciones del mito. Lo vimos en los mosaicos de la Cappella Palatina de Palermo o del Duomo de Monreale. Ninguno incluye otra representación humana que no sea la de los constructores de la torre, expandiendo el significado iconográfico y semántico del episodio hacia el concepto de construcción arquitectónica, por bien que tradicionalmente se haya optado por representar, o bien a Nemrod dirigiendo la obra, bien a Dios descendiendo del cielo.

La presencia de personajes tallando materiales o desplazándolos, es una de las citas visuales que con más frecuencia se repiten en las ilustraciones del episodio; ya ha aparecido en la mayor parte de las ilustraciones medievales y será reproducida en la magistral torre de Viena de Pieter Bruegel, por ejemplo. El trabajador representado por Hans Holbein en el margen izquierdo de la imagen es visto de espaldas portando un cesto con herramientas en dirección a la obra. Este tipo de presencia ayuda a construir la narratividad y la comprensión secuencial de la imagen: el recurso de representarlo de espaldas tiene una connotación antropológica que impulsa al espectador a adoptar en cierta medida su actitud y dirigir su mirada al resto de la composición. Al margen de esto, es también una representación multicapa, utilizada tanto para representar conceptos como procesión, ofrenda, subordinación, séquito o vasallaje. Tanto el personaje de espaldas como el resto de constructores no están individualizados ni significados en términos fisionómicos en pos de una idea de labor homogénea y colectiva.⁵⁴⁴

importantes para la Biblia hebrea y que el protestantismo sí trataba aislándolos en una sección anexa normalmente llamada *Apoerypha*. Esto sitúa a *Icones* como el primer Antiguo Testamento católico por definición que aquí presentamos. A diferencia de la fórmula protestante, *Icones* incluye dos libros históricos que el protestantismo no considera: Tobías -apología de los valores familiares- y Judith -conflicto del pueblo judío contra el asirio-. Por el contrario, tienen en común los cinco libros del Pentateuco; los Libros históricos -excluyendo los protestantes a Esdras, Tobías, Judith y Macabeos-; los Libros sapienciales -excluyendo los protestantes a Manasés, Sabiduría y Sirach-; los Profetas mayores -excluyendo los protestantes a Baruc y todos los Profetas menores-. En la edición que hemos consultado, de 1547, un pasaje para cada folio y una imagen enmarcada por la inscripción latina y la estrofa francesa es el esquema compositivo que se reproduce para todos y cada uno de los pasajes escogidos. En ningún caso las imágenes están firmadas por el artista. La medida del folio es el octavo, la habitual para las obras de divulgación y consulta frecuente. El pequeño formato significaba menor coste y facilitaba la distribución, cuestiones óptimas para obras de contenido y fin divulgativo e instructivo. Por último, los libros xilográficos, como es el caso de *Icones*, solían ser de mayor calidad artística que las xilografías individuales, por lo que su producción pronto atrajo la colaboración de artistas y una tendencia hacia la especialización por parte de los grabadores. Ver: Montebello, 1986: 95 y ss.

⁵⁴⁴ La individualización de los personajes en *Icones* recae, únicamente en las figuras importantes y que ocupan el primer o medio término. Para los personajes o cúmulos de personajes al fondo de la composición, Hans Holbein recurre a la misma

La torre se levanta sobre terreno firme, próximo a un tejido urbano que comparte ciertas afinidades con la arquitectura germánica. La base circular de la torre y los contrafuertes que rodean su perímetro recuerdan a la arquitectura militar o las torres fortificadas, como también lo hacen la puerta y atisbaderos del primer piso y la moldura lombarda y matacán en su parte superior. El segundo piso hace visible el núcleo de la obra, un detalle que no es demasiado habitual en anteriores representaciones pero que en adelante se convertirá en fundamental, especialmente tras el trabajo de Bruegel sobre este aspecto.

En la tradición visual del mito, la base circular ha aparecido en similar medida que la cuadrangular indistintamente del contexto geográfico de su producción. Sin embargo, como traducción de una arquitectura germánica contemporánea no parece responder a la tipología más común en el norte de Europa, por lo que Holbein debió escoger el prototipo circular motivado por cuestiones que no podemos concluir del todo. Quizás un vínculo simbólico con la afiliación oriental del mito; quizás por familiaridad visual de manuscritos; quizás por conveniencias y/o gustos propios.

La naturaleza casi asintomática de la imagen, su desarrollo independiente respecto a la cita bíblica, la no identificación de los personajes en pos de la homogeneidad visual, sumadas al hecho de que las xilografías se produjeron con bastante anterioridad a la fecha de publicación del libro, tuvo como resultado que las imágenes aparecieran en publicaciones previas como, por ejemplo *Die gantze Bibel* (fig. 179),⁵⁴⁵ una Biblia completa publicada en la ciudad de Zúrich por Christoffel Froschouer en 1536 que replica de forma idéntica veintisiete ilustraciones de *Icones*, y otras veintinueve a las que aplica una simetría axial; o en la *Biblia utriusque Testamenti juxta vulgatam translationem et eam, quam haberi potuit, emendatissimam: additis rerum praecipuis in locis iconibus. Interpretatio nominum Hebraicorum. Index Epistolarum & Evangeliorum totius anni. Index rerum & sententiarum utiusque testamenti*, basada en la Biblia de Robert Estienne de 1528 publicada por los hermanos Trechsel junto con Hugues de la Porte en la ciudad de Lyon en 1538 y que incluye ochenta y seis ilustraciones de *Icones*; o, finalmente, *Storys and Prophets out of the holy scripture*, editada en Lovaina en 1535 e impresa en Amberes,

solución que en la Torre de Babel: figuras humanas sin detalles en indumentaria ni rostro. Se ha discutido el protagonismo del componente humano en el texto del Antiguo Testamento y cómo se traduce en las ilustraciones de Holbein. En líneas generales, los personajes de Holbein asumen el rol de figuras al servicio de lo narrativo, anteponiendo la historia y la actividad a la identificación o descripción física de los mismos. Por ello, el hilo conductor de las xilografías no es el sujeto humano sino las historias y situaciones a las es llevado: deberes y placeres, logros y fallos. Así, el artista se va despojando del componente humano para centrarse más en una composición global que aúne escenarios, personajes y naturaleza mediante el recurso de la perspectiva. Algunas imágenes son más sintéticas y tienen menos complejidad, otras sobrepasan el texto y muestran conceptos y formas de mayor dificultad, de lo que se extrae un proceso de síntesis y condensación de la imagen.

⁵⁴⁵ Reproducimos la ilustración de esta imagen y no las siguientes por ser prácticamente idénticas.

muestra veinticinco de las ilustraciones de *Icones*. En fecha posterior a la *editio princeps* aparecieron adaptaciones de las imágenes en obras como *De Primi Principii della Lingua Romana* de Francesco Priscianese, publicada por Bartolomeo Zanetti en Venecia año 1540; o cuando en 1551 la imprenta zaragozana de Esteban de Nájera incluyó ilustraciones de la edición española de la obra de Holbein -entre otras fuentes- al publicar *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. También nos ha llegado una aparente versión o estadio anterior a las xilografías en las ilustraciones del Génesis del *Pentateuco alemán*, impreso por Knobloch en Estrasburgo en febrero de 1524, donde Hans Holbein habría experimentado con los mismos patrones pero diferencias compositivas -formatos horizontales *vs* verticales, presencia de otros personajes, escenografías diferentes- en las ilustraciones del Diluvio, el sacrificio de Abraham, José y el sueño del faraón, el episodio del Mar Rojo o Moisés y la serpiente de cobre. Pero, de destacar una de entre las múltiples comparticiones, la escogida sería *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*,⁵⁴⁶ más conocida como *La danse de la mort*; igualmente impresa por los hermanos Trechsel y publicada por los hermanos Frelon en Lyon en 1538, supuestamente con anterioridad a *Icones*.⁵⁴⁷ *La danse de la mort* se compone de cuarenta y una xilografías de Hans Holbein y tiene en común con *Icones* las tituladas La Creación, La tentación del Pecado Original, La expulsión del Paraíso y El castigo del trabajo y el dolor. Los versículos en latín en la parte superior del folio y la estrofa traducida son diferentes, desmarcándose, incluso, en la identificación de los versículos del Génesis para episodios aparentemente iguales. Una disyuntiva surge a raíz de este hecho: ¿deben considerarse como parte original de *Icones*, pero empleadas con anterioridad en *La danse de la mort*? o, ¿fueron las imágenes de *La danse de la mort* reutilizadas en *Icones*? Parece que el formato vertical de las mismas, algo constante en *La danse de la mort* y excepcional en *Icones* es un argumento en favor de la segunda posibilidad. La capacidad de producción de Holbein, respuesta satisfactoria a un contexto de alta demanda, nos lleva a pensar que el artista hubo de desarrollar ciertas estrategias para copar encargos aparentemente heterogéneos como biblias, misales, panfletos y otros formatos. Además, un período tan extenso de tiempo entre su producción y publicación permite plantear la

⁵⁴⁶ Holbein combina tradiciones iconográficas de indudable origen medieval como la danza macabra o danza de la muerte con el *memento mori*, cuestión extendida en Europa desde el siglo XIV. En el texto inicial propone que las historias de la Biblia han de ser entendidas como imágenes para la comprensión, justificando el uso de la ilustración y la connotación simbólica de las mismas, de la misma manera que ocurre en *Icones*. Por ello, el uso de la palabra *simulachres* ha de ser visto como una forma de cargar la imagen con contenido simbólico en un contexto en el que se discutía sobre la legitimidad de la imagen sagrada, la Reforma luterana y la consiguiente iconoclastia.

⁵⁴⁷ Parece que Holbein utilizó, además de imágenes de su propia inventiva, préstamos formales de las veintiséis ilustraciones que Lucas Cranach y su taller realizaron para la obra *Passional Christi und Antichristi*, publicada en Wittenberg en 1521 con comentarios de Philipp Melancthon y Johann Schwertfeger. No parece que extrapolara estos motivos a *Icones*.

hipótesis de que Holbein pudo haber aprovechado este lapso para explorar maneras diversas de componer las mismas imágenes para los textos en los que fue colaborando.

La alta producción de imágenes, así como la reutilización de las mismas no debe ser tomada como algo excepcional. La producción e impresión de libros era una tarea colaborativa y la división de las fases según la especialización de sus actores permitía una alta concentración y, por tanto, producción. Además, el encargo de ilustraciones de un tema como el Antiguo Testamento, tan habitual como revisable, era adecuado para ser reutilizado en otras narraciones o como ilustraciones por separado. Por otro lado, está probado que la reutilización de las imágenes no contaba con el conocimiento del artista. Esta gran variedad de usos anteriores y posteriores de las xilografías da a entender que existía una importante actividad de adquisición de privilegios para reeditar la obra y apropiarse de ellas para la ilustración de otras publicaciones. Además, la heterogeneidad del contexto y la neutralidad simbólica de las imágenes de Holbein hizo que, como hemos visto, sus imágenes aparecieran indistintamente en publicaciones protestantes, traducciones humanistas francesas o biblias inglesas. En suma, la constante versión y renovación de la iconografía de Holbein demuestra que la interconexión iconográfica y simbólica europea de este contexto era, por definición, ambivalente.⁵⁴⁸ Esta apertura y distanciamiento entre el texto, el mensaje, el concepto y la traducción visual que hace de la imagen un icono potencialmente aprovechable en otras publicaciones que exceden la connotación religiosa, pudo convertir la torre en modelo iconográfico para la representación arquitectónica o civil, como si se tratara de un préstamo visual adaptado a otro género literario (fig. 180).

En su compendio biográfico de la pintura, Karel van Mander presenta a Hans Holbein con admiración, destacando su excelente capacidad en el diseño aplicado a técnicas diferentes - orfebres, pintores, grabadores de cuero y madera, escultores- además de ser un maestro en la pintura y la miniatura.⁵⁴⁹ Sobre *Icones*, dice:

We have previously discussed his designs, that he made many subtle and neat designs; evidence of this is, for instance (besides the Dance of Deatch published in woodcut print by him) a small book of biblical figures in woodcut published after his design; those little figures are also printed in various Bibles, not to mention the fact that copies have been made from them. In this little book of prints there are many subtle small histories and witty well-depicted

⁵⁴⁸ Hasta la fecha se han identificado setenta y dos ediciones de biblias en siete idiomas diferentes que contienen sus imágenes. Sobre los múltiples usos de las imágenes de Hans Holbein en otras publicaciones de la época se pueden ver: Dodgson, 1929: 176-177, 180-181; Zenon Davis, 1956: 101; Marín Pina, 2017: 138-168; Price, 2017: 998-1040.

⁵⁴⁹ Véase «The life of Hans Holbein, outstanding painter» en: Mander, 1994: 141-155.

little figures which are also surprisingly good in their movements or representation of action.⁵⁵⁰

Del fragmento hay que destacar diversas cuestiones. En primer lugar, Karel van Mander, como muy probablemente el resto de los personajes alrededor de Hans Holbein y relacionados con la producción artística del momento, considera *Icones* como una obra menor, llegando a infantilizarla con algunos apelativos. Segundo, corrobora la reedición o, cuanto menos, afirma que sus ilustraciones se pueden encontrar en otras publicaciones de mismo contenido.

Una fuente esencial, aunque muy posterior, es *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVIe siècle* de Henri-Louis Baudrier, donde se describe *Icones* de la siguiente manera:

Au v^e du titre: «Francisais Frellaeus christiano Lectori S.» F. Aij: «Nicol. Borbonij Vandoperani Poëta Lingonensis ad lectorem carmen.» pièce de vers latins suivie d'un distique grec et d'un distique latin du même auteur. Ces vers nous apprennent que Hans Holbein est l'auteur des beaux bois qui ornent ce volume. F. Aiiij: «Gilles Gorrozet aux lecteurs» vers français signés de la devise de l'auteur: *Plus que moins*. Le f. Niiij porte au r^o, un huitain de *L'auteur* signé de sa devise et au v^e la souscription des imprimeurs. Au r^o du der. f., marque des Trechsel n^o 3.

Chaque figure, précédée du texte latin, est suivie d'un quatrain français de Gilles Corrozet. Les deux nouvelles figures sont placées au recto des feuillets G et L. Le titre de ce volume est reproduit à l'article M. et G. Trechsel.⁵⁵¹

3.4. Relaciones con la literatura emblemática

Hans Holbein participó en una publicación que proponía una nueva dialéctica entre imagen y texto y que resultaba en un nuevo método de lectura y pensamiento inductivos -de concepto a imagen o viceversa, de imagen a discurso-, y que contribuyó al nacimiento de un nuevo formato editorial: el manual ilustrado. Por ello, *Icones* es próximo al género de la literatura emblemática, que empezó su camino como género propio a partir de 1531 con el *Emblematum liber* de Andrea Alciato.

⁵⁵⁰ Mander, 1994: 153.

⁵⁵¹ Baudrier, 1895: 180.

No proponemos que *Icones* funcionara como antecedente del *Emblematum liber*, pero ponerlos en relación no nos resulta precipitado. En tanto que libros xilográficos, formato y tamaño concuerdan. Por ejemplo, a pesar de que el tamaño en las ilustraciones de las múltiples ediciones de Alciato varíen, las primeras ilustraciones tienen una dimensión relativamente similar, cerca de los 60mm de ancho. Coinciden igualmente en su composición tripartita: una *inscriptio* latina, una *figura* y una *suscriptio* o estrofa. Estas dos últimas partes son la interpretación visual y textual de los capítulos o conceptos escogidos, por lo que ambos se convierten en manuales explicativos de referencia visual. Tienen en común el público erudito –mayor en el *Emblematum liber*- y el alcance, así como objetivo, dado que su intención es la de divulgar un contenido sea religioso y/o moral. Son innovadores en tanto crean un lenguaje ideográfico en el que las imágenes, de gran protagonismo y énfasis, son comprendidas junto a los textos; es decir inventan una morfología literaria. Al igual que *Icones*, *Emblematum liber* nació con el objetivo de convertirse en un manual y para ellos y tras una previa selección de los episodios, se seleccionaron las imágenes tras conformar el texto. Ahora bien, mientras que *Icones* hereda la tradición visual de las biblias medievales con un lenguaje formal a medio camino entre lo medieval y renacentista –por ejemplo, el uso de la perspectiva,⁵⁵² los emblemas crean imágenes *ex novo*, ficciones de alto contenido simbólico basándose en una tradición visual más antigua: jeroglíficos egipcios, artes de la memoria, *Summa* medievales, *adagia* renacentistas, empresas, medallas conmemorativas, heráldica, símbolos zoomórficos, *et al.* Por lo que consideramos las de *Icones* como viñetas narrativas y las del *Emblematum* como imágenes simbólicas o alegorías visuales. Y mientras que *Icones* no traspasa la esfera religiosa, los emblemas son un compendio de varias tradiciones culturales: el mundo antiguo y clásico, el medieval, el moderno. En cuanto respecta a la visualidad del mito de Babel, ambos aluden de forma directa –*Icones*- e indirecta –*Emblematum liber*-.

La aparición de Babel en la literatura emblemática y derivados –tratados de iconología, por ejemplo- es una cuestión que desarrollaremos en el apartado destinado al siglo XVII. La decisión de poner un punto y seguido en este momento se basa en la relevancia que la literatura emblemática adquirirá en el Barroco como síntoma de una época en la que la representación como forma de registrar la comprensión del mundo adquiere un valor inédito. En este sentido, emblemas y alegorías serán instrumentos esenciales y su fortuna

⁵⁵² Cuando inscribimos a Holbein en el largo camino de la Edad Media en el siglo XVI no queremos decir, con ello, que ignore cuestiones que tradicionalmente se asocian al mundo cultural –matemático, artístico- del Renacimiento. El uso de la perspectiva, los trampantojos o las representaciones arquitectónicas como las de la Casa de la Danza, el diseño para las fachadas de Eisengasse o Helmgässlein son formas de ver y representar de las que los artífices medievales no participaron.

significativamente mayor de la que representa su relación con este caso de estudio. El uso del emblema en el Barroco ya no será relacionable, pues, con Holbein. Y por otro lado, la Torre de Babel como emblema se hará más compleja visualmente y derivará hacia a nuevos conceptos. También resurgirá como cita a la Gigantomaquia. No obstante esto, antes de cambiar de subapartado señalamos la importancia de la digresión en Holbein. Según proponemos, será la adaptación de la literatura emblemática hacia una moralización estrictamente religiosa -ya sea protestante, como en el caso de los *Emblemes ou devises chrestiennes*, católica en Juan de Borja o política en Peter Isselburg- lo que hará que la torre abandone paulatinamente su afiliación al Génesis bíblico y se constituya como símbolo e iconografía independiente de la soberbia.

3.5. Editores, prologuistas y traductores de *Icones*

Los objetivos concretos de *Icones* se desconocen, pero a través del acercamiento a los personajes que lo hicieron posible podemos sugerir sus intenciones. Antes de entrar en el análisis de estos personajes, no se debe pasar por alto la importancia de que la intención de universalizar el texto bíblico empujara a llevar a cabo sus numerosas reediciones y traducciones para, así, alcanzar a un público de contexto francófono, germánico, anglosajón e hispanohablante. El formato físico y su sistema de distribución también permiten aproximarse a la cuestión de las causas de la publicación y su público. Es decir, el viaje editorial de la obra fue impulsado por las dos parejas de hermanos, los Treschel y los Frellon.⁵⁵³ La amplia red de libreros de la que formaban parte en la ciudad de Lyon, supone la existencia de una intelectualidad y actividad editorial relevantes.⁵⁵⁴ Productores,

⁵⁵³ Melchior y Gaspard Trechsel eran hermanos del pintor Jean Trechsel y tenían origen alemán. Jean se había transferido junto con otros pintores de su localidad a la ciudad de Lyon en el año 1487, fundando una cofradía alemana en la iglesia de Nôtre Dame de Confort. Allí estableció un taller de impresión que, a su muerte en 1499, recayó en el nuevo marido de la viuda, Jean Clein, quien, tras su muerte en 1529, traspasó a los hermanos del primero, Melchior y Gaspard. Un año después, la casa de publicaciones de los Trechsel ya era reconocida por la alta calidad de sus trabajos. Ver: Zemon Davis, 1956. Entre las referencias documentales históricas citadas por la autora, ver: Baudrier, 1895-1921: 230-233.

⁵⁵⁴ La industria del libro en Lyon produjo, entre 1517 y 1561, unos veinticinco libros religiosos por año. La cifra es resultado de una media aritmética que no contempla las diversas fluctuaciones que cada año hubo de tener. En el estudio de Krumenacker sobre la producción de libros religiosos en la ciudad de Lyon en el arco anterior, de unos mil doscientos treinta y ocho libros analizados, ochocientos sesenta y uno fueron publicados en latín y trescientos cincuenta y tres en francés. El resto, en inglés y español mayoritariamente, aparecen de forma más determinante a partir de 1547 y hasta el final del período. Los libros en latín sufrieron una tendencia a la baja. Los libros en francés, en cambio, gozaron de una progresión constante. La primera cima de producción la sitúa Krumenacker en 1542 y, tras una débil retrospección, una segunda cima en 1561. Por otro lado, la producción de libros llevada a cabo por católicos o protestantes fue relativamente proporcional, es decir, la producción de unos era normalmente contestada con la producción de los otros, manteniendo así una tensión constante. De la producción en latín, la mayor parte era de afiliación católica. Los protestantes, en cambio, pronto tomaron partido por la lengua vernácula y sus textos en latín eran minoritarios. La producción de textos religiosos se basaba y limitaba, en términos generales, según la siguiente clasificación: libros de culto -misales, horas, cánticos, salmos, sermones-, libros relativos a la Biblia -ediciones totales o parciales, textos exegéticos-, libros de teología -Padres de la Iglesia- y libros de debate y controversia. *Icones* pertenece al primer grupo, los bíblicos, de gran importancia en el mundo católico pero mayor, incluso, en el protestante, donde dominaron la producción con creces. En suma, es evidente que el catolicismo se

distribuidores y consumidores mantuvieron una relación de interés mutuo y un canal de comunicación directo. Pero el consumo no era únicamente local ya que Lyon también producía para mercados extranjeros, entre los que destaca España.⁵⁵⁵

Desconocemos el valor económico de las obras, por lo que no podemos concretar su posición en estos términos respecto a otras publicaciones, aunque es evidente que no eran las ediciones más caras y lujosas que se podían adquirir. La dimensión de *Icones* debió de incidir directamente en el uso y precio de la obra. Pero su tamaño manejable no aleja a la obra de los círculos de comisiones relacionadas con un alto estatus social y poder y normalmente interesados en grandes y opulentas ediciones, pero sí nos permite entender que el foco principal de su consumo no era tanto ese estatus restrictivo como otro algo más amplio, subordinado pero a la vez entendido como una nobleza cortesana formada por eclesiásticos, humanistas y artistas que sí orbitaban alrededor del núcleo económico o político de poder. Desconocemos, también, los honorarios de Holbein en esta producción y al respecto conviene recordar el hecho de que muy probablemente no advirtiera jamás la gran cantidad de otras ediciones que lo estaban tomando prestado y por las que seguramente no recibiría ningún tipo de remuneración.

Otro nivel de compromiso es el que presentarán el resto de los protagonistas cuyo nombre propio imprimen sobre el papel, como se verá más adelante.⁵⁵⁶ De la suma de ésta y las anteriores características se puede concluir que *Icones* estaba destinado a devotos, pedagogos y humanistas interesados en el mundo de la figuración y que, posiblemente, conocían al artista. El tratamiento iconográfico del texto bíblico es legitimado por el éxito de su formato, el cual reposa sobre una tensión no resuelta entre dos funciones -la pedagógica y didáctica y la recreativa y estética- y dos públicos diferentes -los devotos y los amantes del arte-. Podemos concluir, pues, que estas publicaciones no se desplazaban únicamente dentro de

esforzó en la práctica del culto -sobre la que publicó más obras-, mientras que el protestantismo hizo lo propio en la escritura. Ver: Krumenacker, 2007.

⁵⁵⁵ Muchos de los editores lioneses abrieron oficinas en España o mantuvieron estrechas relaciones con sus agentes locales para la distribución de su colección. Desde el siglo XV, una importante relación comercial había establecido redes con ciudades como Medina del Campo, Salamanca, Sevilla, Valencia, Alcalá y Barcelona. Una corriente comercial que siguió desarrollándose en el siglo XVI y que se vio favorecida por las insuficiencias de impresión españolas. En la edición en lengua española de los *Emblemas* de Alciato, edición en colaboración con los editores e impresores lioneses Guillaume Rouillé y Marcé Bonhomme, se expone: «Considerando (amigos lectores) de quantos libros ansi impressos como por imprimir por falta de las impresiones aya falta en los Reynos de España, vi quanto servicio os podía hacer en embiaros libros estapados no solamente de impresión galana, per au de correcció muy escogida.» Como indicábamos, la calidad de la impresión de Lyon era reconocida y, además, la ciudad y sus libreros contaban con sociedades de apoyo como la Grande compagnie de librairie de Lyon. Ver: Krumenacker, 2007: 15.

⁵⁵⁶ Destacamos al abad del convento de Saint Jean de Lyon, Jean de Vauzelles, prologuista de la *editio princeps* de *La danse de la mort*, y uno de los religiosos que más favoreció el intercambio cultural humanístico mediante el favorecimiento e introducción de obras piadosas en Francia, así como mediante su actitud de conciliación entre confesiones en pos de una renovación simbólica de la iglesia católica. Al respecto ver: Kammerer, 2006.

una dinámica de la devoción sino también y quizás más, de la figuración, siendo su vinculación a la capacidad simbólica y comunicativa, posiblemente, la cuestión más relevante.

Antes de pasar a las aportaciones de Nicolas Bourbon y Gilles Corrozet en *Icones*, señalamos que François Frellon⁵⁵⁷ firmó un prólogo dedicado al cristiano lector de cuyas líneas se evidencia la intención de desviar, gracias a esta nueva relación entre los textos y las escenas de Hans Holbein, la atención de los lectores de otras imágenes profanas, además de la voluntad de educar en la fe cristiana.

Tras el prólogo de Frellon se encuentran los textos de Bourbon y Corrozet. Nicolas Bourbon⁵⁵⁸ tuvo una manifiesta inclinación por las ideas reformistas, cosa que le valió la vigilancia de la Inquisición y, en consecuencia, su partida a Inglaterra en busca de protección en la corte de Enrique VIII. Allí conoció a Hans Holbein, probablemente hacia 1535, el cual se encontraba en su segundo período de residencia. Al año siguiente, regresaba a Francia y se instalaba en Lyon, donde debió redactar el texto que nos ocupa.⁵⁵⁹ El poema se puede incluir dentro de la tradición literaria que debate sobre la dignidad de las artes y, en particular, sobre la elevación del dibujo y la pintura a la categoría de Artes Liberales. Uno de los recursos para este debate fue la anécdota de la disputa entre Apeles y Protógenes por la *linea summa tenuitatis*.⁵⁶⁰ Y, aunque en el poema no se explicita tal anécdota, sí que se recuerda la fama de los pintores antiguos Apeles, Zeuxis y Parrasio a los que Bourbon equipara con Hans Holbein.⁵⁶¹ Esta preocupación por el reconocimiento y estatus está vinculada irremediablemente a la producción artística humanista y sus artistas, sentenciados a competir contra los modelos mitificados de la Antigüedad.

⁵⁵⁷ François y Jean son los nombres propios de los hermanos Frellon. Jean se instaló en la ciudad de Lyon -rue Mercière - en 1536, aunque posiblemente llegara antes. Trabajó solo durante un tiempo hasta que llegó su hermano François. Hasta 1542 habían trabajado como librerías, pero a partir de esa fecha empiezan a imprimir algunos volúmenes con Antoine Vincent. François muere alrededor de 1546 y Jean se queda al cargo del negocio hasta su muerte en 1568. Se puede consultar la nota biográfica en: Baudrier, 1895: 154.

⁵⁵⁸ Nicolas Bourbon de Vandoeuvre, normalmente llamado el Viejo para distinguirlo del Nicolas Bourbon que vivió en el siglo XVII. Bourbon fue uno de los principales representantes de la poesía neolatina en Francia. Sobre la carrera poética de Bourbon se puede consultar: Saulnier, 1954; Lauvergnat-Gagnière, 1991.

⁵⁵⁹ Son la mayoría de los autores los que suponen que debieron ser los Frellon los que encargaron el texto directamente a Bourbon; por ejemplo: Vistrani, 2001.

⁵⁶⁰ Se trata del intento entre los dos pintores griegos por realizar la línea recta más perfecta posible, narración derivada de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, y que el mismo autor describe como la más famosa obra de arte de la Antigüedad. Plinio el Viejo proveía de una gran cantidad de anécdotas, y humanistas influyentes como Erasmo -quien editó una *Historia Natural* en Basilea en el taller de Johannes Froben- las recuperaban constantemente como forma de establecer un nivel de excelencia. Por su parte, Hans Holbein había ilustrado la anécdota de la *linea summa tenuitatis* para la edición alemana del *Enchiridion* de Erasmo de Rotterdam, publicada en Basilea por Valentinus Curio en 1521. Ver: «The fame of Apelles», en: Bättschmann, Griener, 1997: 19-22; y de los mismos autores: Bättschmann, Griener, 1994: 626-650.

⁵⁶¹ Quizás fuese una respuesta a Erasmo, quien en 1528 escribió que Apeles debía ceder su honor a Durero. Bourbon fue un gran admirador de Holbein, cosa que le llevó a no sólo elogiarlo en este poema, sino a mencionarlo diversas ocasiones en su obra poética. La edición de su *Nugæ* [*Bagatelas*] de 1538 está precedida por otro texto en el que se exaltan sus capacidades como artista. La estima era recíproca, tal y como testimonia el retrato de perfil de Nicolas Bourbon hecho por Hans Holbein en lápiz, carbón negro y tinta titulado Nicholas Bourbon, fechado en 1535 y actualmente en la Royal Collection Trust.

Gilles Corrozet fue un escritor e impresor cuya actividad se une a los Treschel y Holbein no sólo con motivo de *Icones* sino también con *La danse de la mort*. Para *Icones*, Corrozet redactó las estrofas explicativas en francés y un prefacio dedicado *Aux Lecteurs*. En él realiza una apología de la imagen como vehículo de las enseñanzas divinas,

En regardant ceste tapisserie
L'œil corporel, qui se tourne, & varie,
Y peut avoir un singulier plaisir,
Lequel engendre au coeur certain desir
D'Aimer son Dieu, qui a fait tant de choses
Dedans la letre, & sainte Bible encloses.

Corrozet es un personaje relevante para comprender la pluridisciplinariedad de la producción editorial de su momento. En 1543 publicó en París una edición francesa de la Tabula Cebetis bajo el título *Le Tableau de Cebes de Thebes, ancien philosophe, e disciple de Socrates: auquel est paincte de ses couleurs, la vraye image de la vie humaine, e quelle uoye l'homme doit elire, pour peruenir à uertu e parfaite science. Premieremet escript en Grec, e maintenant exposé en Ryme Francophone*. Anteriormente, había publicado *Hecatographie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenant plusieurs appophtegmes, proverbes, sentences et dictz, tant des anciens que des modernes*, en París por Denis Janot año 1540. La conexión de estas dos publicaciones, y especialmente la Tabula Cebetis con la literatura emblemática, se constata no sólo en el formato empleado por Corrozet, esquema tripartido típico de los emblemas -*motto*, figura y epigrama- para ilustrar los folios que preceden cada episodio, sino que además añade dos adendas a la publicación, la segunda de las cuales se titula *Emblemes*. Así lo hace saber en el último folio escrito de la obra: *Fin du Tableau de Cebes de Thebes, de la Volupté vaincue, & des Emblemes. Imprimé nouvellement à Paris, par Denis Ionot imprimeur du Roy en langue françoise. 1543.*⁵⁶² En cuanto a *Hectamographie*, se considera como segundo libro de emblemas francés después de *Theatre des bons engins*, obra de Guillaume de la Perrière y también publicado por Denis Janot a pesar de tener este una datación muy problemática.⁵⁶³

Un último nombre que añadir a estos humanistas que enriquecen la lectura de *Icones* y que confirman la importancia de la red de colaboradores en la producción de libros xilográficos es el del humanista español Miquel Servet, corrector -se desconoce si también traductor- de

⁵⁶² A diferencia de en *Hecatographie*, Denis Janot o Denis Ionot aparece aquí al final de la publicación, quizás fruto de haber asistido y ayudado a una parte del proceso y no como responsable del proceso completo. Debería investigarse si esta diferencia se debe al establecimiento de Corrozet como editor. Tanto en *Le Tableau de Cebes* como en *Icones*, -no así en *La danse de la mort*- aparece su epigrama *plus que moins* al final del texto.

⁵⁶³ Ver: Saunders, 1980; Adams, 1994.

los versos en castellano y documentado en la corrección de la edición de los *Emblemas* de Alciato.⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Humanista conocido principalmente por su contribución a la ciencia médica. En 1529 se traslada con la corte imperial de Carlos V a Italia y al año siguiente se dirige a Alemania. Entre los años 1530 y 1532 reside en Basilea y posteriormente se encuentra en París. Durante su estancia en Lyon trabaja junto con los hermanos Trechsel, entre otras tareas, en la edición crítica de la geografía de Ptolomeo titulada: *Los ocho libros de la geografía de Claudio Ptolomeo de Alejandría*.

4. Camera dei giganti

Giulio Romano

En la decoración pictórica de la Camera dei giganti del Palazzo Te de Mantua (fig. 181) se dan cita de forma magistral dos fenómenos culturales diferentes.⁵⁶⁵ En primer lugar y de forma directa, la decoración deriva de una de las líneas de recepción humanista del poeta latino Ovidio, en concreto, de sus *Metamorfosis*. Este fenómeno se evidencia iconográficamente. En segundo lugar y a un nivel más profundo, el marco histórico-político afectará a la lectura de la decoración al punto de hacer explícita una analogía entre el tema de la Camera -la Gigantomaquia- y el episodio de tradición judeocristiana de la Torre de Babel. Este fenómeno, que como hemos visto deriva de una tradición exegética que relaciona semántica y simbólicamente ambos episodios, no es de índole iconográfica pero sí iconológica.

Lo que en este apartado se discute es que el programa visual diseñado por Giulio Romano es un *unicum* que permite explorar la secuencia completa de contextualización, descontextualización y recontextualización de las narraciones míticas de la Gigantomaquia y Babel. Contextualización en tanto los mitos se originan en contextos independientes. Descontextualización en tanto Babel y Gigantomaquia sufren un proceso de deformación de sus marcos que provoca que se acerquen semánticamente. Y recontextualización en tanto dan, como resultado, una ambivalencia metafórica que permite intercambiarlos o citarlos indistintamente con el mismo objetivo y resultado. Es esta recontextualización la que se da, de forma innovadora y a la vez sintomática del primer tercio del siglo XVI, en el Palazzo Te de Mantua. Los dos anteriores procesos, contextualización y descontextualización derivan de un trabajo intelectual de siglos de tradición que ya hemos mostrado. Por ello y para demostrar

⁵⁶⁵ El texto que aquí se presenta formó parte -en forma reducida- de la intervención en el congreso *Framing – Deframing – Reframing. Wege, Mechanismen und Strategien der kulturellen Aneignung in Mittelalter und Früher Neuzeit*, IZMF, IMAREAL, Universität Salzburg, del 16 de septiembre de 2021. En su versión escrita, está en proceso de revisión para aparecer en el volumen de las actas de dicho congreso bajo el título: «The Camera dei giganti as a case study. The transformation of classical sources and its relation to the biblical episode of the Tower of Babel».

la posibilidad de este último paso que completa la secuencia, el presente texto se dividirá en dos bloques.

En primer lugar, se estudiará qué tipo de recepción ovidiana estaba presente en el círculo de Giulio Romano que fuera susceptible de ser utilizada como manual iconográfico. Acto seguido se evaluará dicha recepción en paralelo al programa iconográfico de la *stanza*. En segundo lugar, se trabajará el significado iconológico de dicha *stanza* para con la Torre de Babel. Para demostrar esta relación que parte de una hipótesis de analogía semántica entre ambos ya trabajada, se procederá a actualizar el estado de dicha relación en el momento de producirse la decoración de Giulio Romano dando voz a los agentes y documentos que así lo confirman.

4.1. Notas biográficas

Como corresponde a un caso de estudio en el que se ven implicados diversos personajes, procedemos a presentar dos notas biográficas: Federico II Gonzaga y Giulio Romano. Por razones basadas en su participación no directa, excluimos la nota biográfica de Carlos V. La Gigantomaquia del Palazzo Te fue una alusión simbólica a las luchas políticas del monarca, sin embargo, su figura ha sido harto trabajada y es ya conocida como para que nosotros, en esta ocasión, podamos aportar algo. Así, empezaremos por el mecenas del fresco, Federico II Gonzaga. Él fue el encargado de establecer las alianzas políticas con el emperador, de plantear la construcción del Te y de encontrar al responsable del programa iconográfico de la Camera, al que dedicamos la segunda nota biográfica: el pintor y arquitecto Giulio Romano.

Federico II Gonzaga (Mantua, 1500 – Marmirolo, 1540), quinto marqués y primer duque de Mantua, nació del matrimonio entre Francesco II Gonzaga e Isabella d'Este. Como corresponde a todo príncipe cortesano del Renacimiento italiano, son múltiples los perfiles biográficos que podríamos trazar sobre él, empezando por su formación humanística y su actividad diplomático-política. En cuanto a lo primero, la educación que recibió el príncipe Federico está estrechamente ligada al sustrato cultural del que gozaba Mantua entre finales del Quattrocento y principios del Cinquecento. Nicoletta Ilaria Barbieri presenta este escenario así:

L'atmosfera intrisa di cultura che si respirava a Mantova quando venne al mondo Federico II e nei primi anni della sua vita trovava i propri fondamenti, appunto, nell'esperienza

umanistica e in un sistema educativo pubblico e privato di lunga durata, al quale avevano accesso soprattutto i membri delle classi elevate, ma si era ormai aperto un varco verso la modernità in campo artistico, con il progressivo superamento della lezione di Mantegna, e nell'ambito delle manifestazioni finalizzate all'intrattenimento, con il grande spazio riservato al teatro, alla musica e agli spettacoli. Si trattava, dunque, di una cultura composita, in cui convivevano tradizione e innovazione e in cui erano ammesse anche discipline che esulavano dall'ortodossia religiosa, *in primis* l'astrologia. L'avvento della stampa a partire dagli ultimi decenni del XV secolo, infine, aveva determinato un aumento della produzione libraria, prima basata sulla trascrizione di codici, e un incremento del commercio librario; molti testi editi erano andati ad aggiungersi alle collezioni di manoscritti gonzaghesche, cosicché fu poi naturale anche per Federico II, sulla base degli esempi familiari, allestire una propria biblioteca.⁵⁶⁶

Naturalmente, no podemos olvidar el influjo que en su formación debió tener el perfil intelectual y las relaciones de patronazgo artístico de su madre, Isabella d'Este, conocida como *illustrissima* dama y definida por el diplomático Niccolò da Correggio como la *prima donna del mondo*;⁵⁶⁷ tampoco todo lo que imaginamos vio, aprendió y extrajo de sus estancias en otras cortes y ciudades. Por ejemplo, en 1510 y por un período de dos años, Federico fue llamado por el papa Julio II para permanecer con él en la corte pontificia. Durante este período pudo sentir las dinámicas político-militares presentes en la capital de la cristiandad católica, así como las artístico-culturales. Estas últimas de máxima importancia pues huelga decir cuál era el espíritu artístico que se respiraba en la Roma del papa Della Rovere. Tras la muerte de éste en 1513, el joven príncipe regresa a Mantua, pero su ya establecida fijación por los grandes maestros nunca desaparece. Avanzado el tiempo y usando sus poderes, en cada ocasión que pudo solicitó los servicios de Miguel Ángel⁵⁶⁸ y Rafael⁵⁶⁹ pero la negativa del primero y la prematura desaparición del segundo le condujo a buscar artistas de la *bottega* del segundo, de donde salió Giulio Romano. Al margen de Roma, Federico pasó períodos

⁵⁶⁶ Barbieri, 2011-2012: 499.

⁵⁶⁷ Algunos títulos sobre Isabella d'Este y sus relaciones diplomático-artísticas son: Felisatti, 1982; Ferino-Padgen, 1994; James, 2020.

⁵⁶⁸ «Nel 1527, infatti, l'ambasciatore gonzaghese a Firenze Giovanni Borromeo si adoperò per ottenere che Michelangelo eseguisse delle opere per il Palazzo Te allora in costruzione, ma ciò non fu possibile, dal momento che egli era occupato nella creazione delle tombe medicee. Alcuni anni dopo, nel 1531, il Gonzaga cercò nuovamente di ottenere la collaborazione di Michelangelo proponendo a papa Clemente VII di far sospendere temporaneamente i lavori delle tombe dei Medici, ma anche in questo caso non ebbe risposta positiva.» (Barbieri, 2011-2012: 103).

⁵⁶⁹ «Proprio il Sanzio, tra il 1511 e il 1512, eseguì a Roma il secondo ritratto del Gonzaga adolescente, inserendolo, per volontà di papa Giulio II, nel grande affresco della «Scuola di Atene» nelle Stanze vaticane. [...] Nondimeno, l'ammirazione del Gonzaga per Raffaello rimase immutata: il 28 maggio 1519, egli si rivolse a Baldassar Castiglione affinché cercasse dei disegni di sepolture realizzati da Raffaello e da Michelangelo per erigere un monumento al padre, il marchese Francesco II, morto il 29 marzo di quell'anno.» (Barbieri, 2011-2012: 101-102).

en Bolonia, Urbino y Milán. También en Francia en compañía de Francisco I entre 1516-1517. De su perfil humanista destaca el mecenazgo de producciones arquitectónicas, artísticas, literarias y teatrales y sus relaciones y alianzas con los grandes personajes que ya hemos mencionado –sumamos el nombre de Tiziano–, así como con hombres de letras como Ludovico Ariosto, Baldassar Castiglione y Pietro Aretino entre otros.

Como bien señala Barbieri, la erudición no sólo era buscada como forma de sobresalir dentro del círculo social sino como forma de legitimar y ensanchar el poder político. Esto se demuestra especialmente –que no por vez primera– en el momento en que accede al marquesado. Debe tenerse en cuenta que por entonces Mantua estaba bien posicionada en el sistema de alianzas entre las casas –marquesados, ducados, repúblicas– italianas y se respiraba un ambiente de calma y prosperidad. Ello le permitió desarrollarse con éxito en la política peninsular pero también en el mapa europeo.⁵⁷⁰

Federico recibió el primer título el 3 de abril de 1519 pero *dal momento che Mantova era un feudo imperiale, dovette poi attendere che Carlo V, salito al potere nel 1519, confermasse i suoi diritti con l'investitura del 7 aprile 1521*.⁵⁷¹ Esta relación de vasallaje e intereses se extenderá a lo largo de la vida política del marqués y será crucial para la confección iconográfica y la posterior interpretación de la Camera dei giganti. Como hemos mencionado ya, su habilidad y éxitos en la carrera diplomática y militar condujo al emperador a elevar el rango de Mantua de marquesado a ducado y, con ello, añadir el nuevo título a la casa de los Gonzaga. Un último apunte antes de pasar a Giulio Romano corresponde a su vida íntima y es que era reconocida su relación extramatrimonial con Isabella Boschetti –la matrimonial era con Maria Paleologa– y respecto a este binomio se ha especulado sobre las funciones del Palazzo Te como lugar de encuentro entre ambos tal y como veremos llegado el momento.

Giulio Romano (Roma, 1499 – Mantua, 1500) fue un destacado pintor y arquitecto, también figura clave para la comprensión del movimiento que la historiografía ha llamado Manierismo.⁵⁷² No se conocen trabajos de formación previos a sus años en la *bottega* de Rafael, lo cual supone un obstáculo para la construcción de su identidad artística, siempre dependiente de su maestro. Y es que la altísima consideración que había alcanzado éste provocó que gran parte de la historiografía –la coetánea y la actual– haya considerado a Giulio

⁵⁷⁰ Sobre la carrera política del marqués-duque Federico, ver el capítulo «Federico II Gonzaga, quinto marchese e primo duca di Mantova»; en: Barbieri, 2011-2012: 9-40.

⁵⁷¹ Barbieri, 2011-2012: 14.

⁵⁷² Ver la discusión del planteamiento.

Romano bajo la óptica del discípulo, enmarcándolo en una reflexión acerca de lo que lo une o separa de su maestro.⁵⁷³ El taller de Rafael estaba compuesto por artistas de orígenes culturales diversos, un fenómeno que influyó en la heterogeneidad de la producción artística de los primeros años veinte en Roma que, por otro lado, fueron los mismos que vieron nacer los primeros resultados del espíritu manierista-anticlásico:

Negli anni Venti, in effetti, o meglio nel breve volgere di tempo che separa la morte di Raffaello (aprile 1520) dalla brutale invasione dell'esercito imperiale di lanzichenecchi agli ordini di Carlo di Borbone (maggio 1527), Roma diviene il terreno di incubazione della Maniera. Nell'industrioso cantiere del maestro, emergono le forti personalità di Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Perin del Vaga e Giovanni da Udine.⁵⁷⁴

Sea justo o no, lo cierto es que su presencia allí fue la que lo condujo a Mantua, donde pudo ejercitarse con la libertad de un maestro en pintura y especialmente en arquitectura con pleno derecho. Sabemos que los personajes que propiciaron este desplazamiento fueron el mismo marqués y Baldassar Castiglione, pues en una carta fechada a 8 de diciembre de 1521 el primero pide al segundo que interceda para convencer a dos discípulos de Rafael para que viajen a Mantua y trabajen para él:

1521 dicembre 8, Mantova.

Messer Baldesar desideramo haver ad star con noi quelli dui garzoni di Raphael da Urbino que lavorano così bene come intendemo, et vedeti di accordarvi seco che li tratteremo bene, et de le cose de là vogliatene scrivere spesso et minutamente.⁵⁷⁵

⁵⁷³ Esta concepción de Giulio Romano como «heredero del arte de», respondía a la idea de progreso que se suponía al arte y los artistas en su época, tal como nos transmite Vasari, quien habla de Romano en términos de variedad, novedad y licencia siempre respecto al repertorio clásico. La historiografía tradicional inscribía a Giulio Romano en un marco de producción artística heterogénea, sin líderes y con un indefinición de cánones habitual de los períodos de transición. Una concepción que difícilmente ha sido contrarrestada por otros estudios que le hayan conferido mayor autonomía como artista. No será hasta finales del siglo XIX y principios del XX, cuando el arte posterior a 1520 se vuelva a revisar bajo nuevas claves de lectura e intentos de comprensión, llevados a cabo por historiadores cuya consideración del arte ya no era continuista ni tomaba grandes marcos cronológicos -cosa que había obligado a ver las diferentes etapas artísticas según un papel de crecimiento, consolidación y decadencia-, sino que, por el contrario, las etapas se presentaban con un mayor grado de autonomía y definiéndolas por sus cualidades intrínsecas. Esta corriente historiográfica no sólo despertó interés por el manierismo, sino también por las hasta entonces consideradas fases tardías como el tardo-romano y el rococó. Ver, por ejemplo: Wölfflin, 1986; Riegl, 1980; Dvořák, 1924: 275 y ss. Otro estudio sobre la rehabilitación del manierismo en relación con Giulio Romano se encuentra en: González Presencio, 2018: 20-35. Otra aportación relevante para el estudio del manierismo es: Pinelli, 2003. En cuanto a las monografías de Giulio Romano, destacamos: AA.VV., 1991; Fritz, 1997; AA.VV., 2007; Adorni, 2012.

⁵⁷⁴ Pinelli, 2003: 78. Pinelli prosigue contemplando otras procedencias, por ejemplo, de Toscana llegaron Rosso Fiorentino y Benvenuto Cellini, y de Parma Francesco Mazzola e Il Parmigianino.

⁵⁷⁵ La carta la escribe Federico Gonzaga y se dirige a Alessandro Gonzaga y Baldassar Castiglione; ver: Ferrari, 1992: 22-23. La respuesta de Castiglione a Federico Gonzaga se hace esperar poco. Desde Roma el 16 de diciembre de 1521 escribe: «Ho parlato a questi dui giovani que fono allievi di Raffaello, li quali humilmente basano le mani di vostra excellentia, e sono deliberati di venirli ogni modo a servire» (Ferrari, 1992: 23). Como demuestra Barbieri, ni Giulio Romano ni el otro discípulo de Rafael, Gianfrancesco Penni, aceptaron la oferta de inmediato por lo que el marqués hubo de insistir a

Muy probablemente, la austera política de patrocinio de las artes del papa Adriano VI junto con la interrupción generalizada de la producción a causa de la peste de 1523, fueron motivos que Romano debió sopesar cuando decidió aceptar la invitación y llegar a la corte el 22 de octubre de 1524.⁵⁷⁶ Sus primeros trabajos estuvieron relacionados con el arte de la pintura, puesto que las obras en el Palazzo Te no se documentan hasta principios de 1526 cuando el duque precisa de materiales y se prolongan hasta 1537.⁵⁷⁷ El encargo respondía a la idea de proyectar una nueva villa suburbana para la familia Gonzaga y en la que Giulio Romano trabajaría como director de las obras de arquitectura y decoración dotándose de una gran colonia de artistas.⁵⁷⁸ No fue éste el único proyecto de Romano en Mantua, pero sí el más importante.⁵⁷⁹ De la misma manera, la *stanza* que nos ocupa, la Camera dei giganti, será la

Castiglione para que intercediera una segunda vez. Tras ello llegó a Mantua sólo Giulio Romano: «Oltre a Giulio Romano, dunque, era intenzione del Gonzaga assumere al proprio servizio anche un secondo discepolo di Raffaello, Gianfrancesco Penni, ma nessuno dei due allievi del Sanzio, evidentemente, in quel momento accettò l'offerta. Federico II, tuttavia, non desistette e, grazie al Castiglione, fece in modo che nel 1524 il Pippi giungesse a Mantova - dove restò per ventidue anni - per dare inizio ad un programma di rinnovamento architettonico e decorativo finalizzato a fare dell'intera città una sorta di opera d'arte che tramandasse il nome del Gonzaga alla posterità e che comunicasse i messaggi politici, sociali e culturali voluti dal signore. L'artista lasciò Roma il 6 ottobre 1524 ed arrivò nel dominio gonzaghesco il successivo 22 ottobre.» (Barbieri, 2011-2012: 108).

⁵⁷⁶ De la correspondencia entre Baldassar Castiglione, Federico Gonzaga y otros personajes de la corte entre septiembre y octubre de 1524, se desprende que Castiglione y Romano viajaron juntos a Mantua, llegando unos días antes del 25 de octubre de ese mismo año. «Dopo la morte di Leone X nel '21, l'austero pontificato di Adriano VI, estraneo e ostile alle arti, aveva provocato una temporanea «gelata», ispirata dalla peste del '23. Giulio Romano aveva deciso che ormai l'aria di Roma non faceva più per lui e aveva accettato, incoraggiato da Baldassarre Castiglione, l'invito a Mantova dei Gonzaga.» (Ferrari, 1992: 79).

⁵⁷⁷ «[...] perchè per la fabrica nostra che al presente facemo fare sul Te havemo bisogno de seicento pezi di zesso, per fare finire alcuni lochi [...].» La cita tiene lugar en Mantua el 26 febrero 1526, es por parte de Federico Gonzaga y se dirige a Antonio Bonafino; en: Ferrari, 1992: 124.

⁵⁷⁸ «L'incarico assegnato al Pippi si tradusse principalmente nella costruzione e nella decorazione delle ville del Te e di Marmirolo. All'epoca del governo di Federico II esistevano a Mantova già due regge signorili: il Castello di bonacolsiana memoria ed il palazzo di Porta Pusterla, edificato dai marchesi Federico I e Francesco II; al di fuori dei confini cittadini sorgevano, inoltre, i palazzi di Porto e di Belvedere e le ville di Revere e Gonzaga. Federico II ambiva, però, a realizzare nelle vicinanze di Mantova un proprio palazzo, che fosse al contempo luogo di piacere, di rappresentanza del potere e di culto dell'arte. È probabile che il Gonzaga sia stato ispirato in ciò dal progetto di Leonardo da Vinci per il palazzo di Romorantin, concepito come una sorta di «città ideale»; il signore di Mantova potrebbe avere visto il piano dell'opera edilizia durante il proprio soggiorno in Francia nel 1516-1517. Il sito scelto già nel 1525 per l'edificazione della nuova villa gonzaghese suburbana fu la spianata del Tejeto, fuori dalla Porta Pusterla, dove si trovavano, dalla fine del XV secolo, le scuderie signorili. La struttura del palazzo, a pianta quadrata regolare secondo il modello vitruviano, dovette essere ultimata entro il 1527, e Giulio Romano venne chiamato ad operarvi insieme ad una colonia di artisti. Il Pippi venne affiancato nella progettazione architettonica da Battista Covos, mentre delegò parzialmente l'esecuzione delle decorazioni a pittori quali il Primaticcio, Fermo da Caravaggio, Luca da Faenza detto il Figurino, Pagni da Pescia, Agostino da Mozzaniga, Rinaldo e Camillo Mantovani, a scultori come Nicolò da Milano e a vari artigiani minori, orafi, intagliatori e stucchieri. Dal punto di vista architettonico, Giulio Romano si dimostrò particolarmente abile nel creare effetti scenografici e giochi di luci ed ombre stabilendo all'interno del palazzo rapporti dimensionali tra i vani e l'apparato ornamentale dell'edificio e, all'esterno della costruzione, realizzando una successione di spazi chiusi ed aperti e sfruttando le risorse del bugnato sulle pareti. Le decorazioni pittoriche e plastiche ideate dall'artista ed eseguite con l'ausilio dei membri della sua bottega rispecchiavano la cultura e la volontà di autorappresentazione del committente; per molte di esse il Pippi trasse spunto dall'antichità classica, dall'astrologia, dalla mitologia e dalla tradizione latina (si pensi, ad esempio, alla Sala di Cesare, alla Sala dei Segni, alla Sala dei Giganti o alla Sala di Psiche, le cui raffigurazioni sono ispirate al racconto di Apuleio), e lo stesso Federico II venne rappresentato emblematicamente come Giove Olimpio. Giulio Romano provvide anche alla sistemazione dei giardini e alla costruzione di una muraglia e di viali che mettersero la villa suburbana in comunicazione con la città; la cosiddetta Porta del Te venne progettata tra il 1530 ed il 1536.» (Barbieri, 2011-2012: 109-112).

⁵⁷⁹ El Palazzo Te supuso el núcleo de su obra en Mantua pero no la única, realizando otros proyectos como las nuevas decoraciones en el Palazzo Ducale -el Camerino dei Cesari, el Appartamento de Troia, el Appartamento di Ferdinando-, o la reforma del Marmirolo, para la que habría enviado documentación desde Roma antes de mudarse a la corte; labor que seguro tuvo importancia en la decisión del traslado final. Ver: John Shearman, «Giulio Romano and Baldassare Castiglione», en: AA. VV., 1991: 295 y ss.

última gran decoración que dirija y concluye un ciclo pictórico basado en un repertorio de mitología clásica al que hay que sumar referencias a personajes históricos y bíblicos. La ejecución de los frescos que analizaremos fue realizada por Fermo da Caravaggio, Luca da Faenza y Rinaldo Mantovano entre 1532 y 1534.⁵⁸⁰

4.2. Aproximación a las fuentes de la Camera dei giganti del Palazzo Te.

Es bien sabido que la Camera dei giganti del Palazzo Te de Mantua⁵⁸¹ representa el tema clásico de la Gigantomaquia. Dicho episodio narra cómo los gigantes, en su intento por asaltar el Olimpo y así alcanzar el poder de los dioses, apilaron diversos montes uno sobre otro. El desenlace, también conocido y representado en la Camera, fue la cólera divina: los dioses frustraron el ascenso de los gigantes y los castigaron exterminándolos sobre la tierra.

A lo largo de esta investigación hemos trabajado la Gigantomaquia en diversas ocasiones. Apareció, en primer lugar, en el contexto de la traducción de la ley hebrea al griego y en los comentarios de tradición helenística sobre las Escrituras. Posteriormente, volvimos a ver a los gigantes en diversas obras literarias o artísticas sometidas a análisis: el *Liber Nemroth*, el *Ovide moralisé*, Otranto y la *Divina Comedia*. Estos casos representaban una parte de lo que la Edad Media tuvo de responsabilidad en la recuperación de la mitología clásica. También señalamos que la fortuna medieval de Ovidio reposaba sobre un ejercicio de traducción, interpretación y reapropiación del contenido de las *Metamorfosis*, es decir, se moralizaba el texto original mediante traslaciones, contemporizaciones, alegorías y paragones cristianos para instruir a los contemporáneos sobre las fábulas paganas siempre conforme a la cultura cristiana. Y vimos que la falta de un canon que sistematizara la recepción de los textos clásicos condujo a una libertad y superposición de tradiciones. Pero esta última disyuntiva no significa que no podamos reconstruir la tradición ovidiana que llega a Giulio Romano.

⁵⁸⁰ Esta fecha se propone a partir de los registros de pago a los artistas. Fermo da Caravaggio estaría trabajando en la bóveda noviembre de 1532, momento de la segunda visita de Carlos V; sus registros de pago tienen fecha 11 de octubre de 1532 y 25 de septiembre de 1534; y los de Rinaldo tienen fecha 4 de agosto de 1534. Luca da Faenza está documentado después, entre el 2 de octubre de 1533 y el 19 de septiembre de 1534 en la realización de los paisajes, pero sin pagos. Aunque la decoración fue realizada por sus ayudantes Fermo da Caravaggio y Rinaldo Mantovano, no hay duda de que el maestro fue el responsable del programa, pues el resultado es fiel a algunos de sus dibujos preparatorios. Ver: Hartt, 1958 (vol. I): 152-159; Carabell, 1997: 87-100, n. 2; y Konrad Oberhuber, «L'appartamento dei Giganti e l'ala meridionale», en: AA.VV., 2007: 365.

⁵⁸¹ Sobre el Palazzo Te ver, por ejemplo, los siguientes estudios parciales y monográficos: Gombrich, 1934: 79-104; Gombrich, 1935: 121-150; Gombrich, 1950: 189-201; Hartt, 1950: 151-188; Belluzzi, Capezzali, 1976; Verheyen, 1977; Gombrich, 1984: 17-21; Belfanti, Tellini Perina, Basile, 1989; Suitner Nicolini, Tellini Perina, 1990; Gombrich, 1999.

El primer eslabón es Giovanni del Virgilio. Contemporáneo de Dante,⁵⁸² ejerció la profesión de maestro en el Studio di Bologna donde impartió lecciones sobre autores clásicos. Dichas lecciones, comúnmente conocidas como *Expositio*, eran una serie de disertaciones con intención didáctica acerca de textos clásicos –Virgilio, Estacio, Lucano y Ovidio- y entre los que se encontraban las *Metamorfosis*. Es decir, una recepción estrechamente vinculada al ejercicio filológico –y no tanto la alegorización cristiana- en la que coexistían el texto original junto con las paráfrasis del maestro. Además de las *Expositio*, Del Virgilio realizó las conocidas como *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos* entre 1322-1323, un trabajo más ambicioso que, en esta ocasión, sí se asentaba sobre alegorizaciones ovidianas previas.⁵⁸³ *Expositio* y *Allegorie* fueron los textos en los que se basó Giovanni Bonsignori para realizar, entre 1375 y 1377, su *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*. Es decir, editar en dialecto italiano el manual de interpretación de las *Metamorfosis*.⁵⁸⁴ Se considera que la primera parte de la obra no es tanto una traducción de Del Virgilio como una paráfrasis o vulgarización del texto de Ovidio. A medida que avanza el texto, sin embargo, Bonsignori abandona el texto original y trabaja únicamente a partir del texto de Del Virgilio,⁵⁸⁵ luego se pierde la referencia al texto original –ya sólo aparece el comentario exegético- y, además, la estructura interna pasa de verso a prosa. Es por ello que nace un Ovidio que deforma su propio texto pero que no por ello resulta menos rico: los conceptos se trasladan, se establecen nuevas relaciones, se viaja de una imagen a otra y el conjunto se adapta a la capacidad e interés de los lectores. Además, Bonsignori se diferencia de Del Virgilio por el trabajo de genealogía y contextualización histórica que realiza de los acontecimientos narrados en las fábulas. Este texto, única vulgarización disponible a principios del Cinquecento, fue el que, a través de una nueva edición en rima realizada por Niccolò degli Agostini en 1522,⁵⁸⁶ se encontraba disponible en

⁵⁸² La fama de Del Virgilio se debe, sobre todo, a la correspondencia poética que mantuvo con Dante entre 1319 y 1320 conocida como *Egloghe* y al epitafio que escribió a la muerte del poeta. Ver la voz «Giovanni del Virgilio» en: Bosco, 1984: 193-194.

⁵⁸³ Por ejemplo, las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnolphe d'Orléans y *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande. Existen dos proyectos que están preparando la edición de ambos manuscritos por separado, aunque de *Allegorie* existe una edición moderna: Ghisaberti, 1933: 1-110.

⁵⁸⁴ A las ediciones manuscritas sigue una primera impresión en Venecia en 1497: *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, Stampato in Venetia: per Zoane Rosso Vercellese ad instantia del nobile homo miser Lucantonio Zonta fiorentino, del MCCCCLXXXVII Adi X del mese di aprile. Actualmente se puede consultar la edición crítica en: Bonsignori, 2001. Al no disponer del acceso a este volumen, proponemos que la consulta del texto se realice a través de la digitalización de la edición de 1497, disponible en: BEIC, *Biblioteca Europea di Informazione e Cultura*.

https://gutenberg.beic.it/view/action/nmets.do?DOCCHOICE=1583162.xml&dvs=1651654175742~665&locale=ca&search_terms=DITL5&show_metadata=true&adjacency=&VIEWER_URL=/view/action/nmets.do?&DELIVERY_RU_LE_ID=7&divType= [Fecha de consulta: 04/05/2022].

⁵⁸⁵ Según Guthmüller, 1997: 71. Como su título deja entrever, el ensayo de Guthmüller debe incluirse en la serie de trabajos que trazan las líneas de recepción ovidiana en la Edad Media y el Renacimiento.

⁵⁸⁶ Agostini, 1522. No parece que exista una edición crítica de la obra. Sin embargo, sí se han realizado publicaciones académicas al respecto. Destacamos la tesis doctoral: Celentano, 2013-2014. De la misma manera que el caso de Bonsignori, hemos podido consultar la versión digitalizada en su edición de 1533. Ésta contempla un cambio de título por *Di Ovidio Le metamorphosi, cioe, Trasmutationi: tradotte dal latino diligentemente in uolgar uerso, con le sue allegorie, significacione & dichiarazione delle fabole in prosa*, y ha sido facilitada por el Getty Research Institute para el repositorio web archive.org. Disponible en:

el momento en el que Giulio Romano emprendió la decoración de la Camera dei giganti del Palazzo Te.

El uso de un manual de mitografía vulgarizado responde a la dificultad de acceso a los textos originales clásicos -de gran erudición- por parte de los artistas, pero sobre todo se asienta en una cultura literaria de gran tradición y fuerza que reinterpretaba constantemente los textos para hacerlos más accesibles a las capacidades de comprensión del momento. Los literatos, poetas, humanistas y profesores sí disponían de capacidades suficientes para acceder a ellos cosa que, por otro lado, tampoco garantizaba una transmisión fiel sino más bien una reinterpretación donde el trabajado de traducción no es el que ahora entendemos, sino que buscaba establecer afinidades comprensibles a la época.

Citamos los fragmentos en que Niccolò degli Agostini trata la fábula de los gigantes para, acto seguido, establecer los paralelismos con la Camera dei giganti.

De gli giganti fulminati & mutati in simie.

Era l'invidia creisuta nel mondo / tanto ch'a pena viver si potea / ogni virtu venia sommersa
al fondo / & ogni vitio a piu poter crescea / & ogni con ingiusto sdegno, & foribōdo / si
solsevo la saetta gigantea / deliberata con insidie nove / per forza di predar il cielo a giove.

E di la terra gli piu eccelenti monti / che sempre ad ossa sottoposto foro / l'un sopra l'altro
con ardite fronti / in brevissimo tempo poser loro / tal che mester non fa ch'io vi racconti
/ il sdegno c'hebbe il re dl sōmo choro / de la lor temeraria prosontione / e il tratto come
volea ragione.

Perche dal ciel le folgore diverse / mandò, che un mōte da l'altro divise / & sotto quelli i
giganti sommerse / poi che con le saette sue gli uccise / e il sangue lor in simie si converte /
che la terra sua madre l'alme i mise / cosi la lor superbia fu punita / da quel signor c'ha
possanza infinita.⁵⁸⁷

Allegoria delle cose dette.

Fin al presente punto habbiamo assai detto & parlato sopra il testo, & prima che piu oltra
trascorra bisogna per Allegoria dichiarare alcuna cosa, onde dovemo intēdere per i giganti i
quali volsero assalire Giove in cielo gli huomini superbi, i quali credono potere piu che Iddio,
& se riputano esser dei, & percio furono fulminati, & che fussero convertiti in Simie.

https://archive.org/details/gri_33125008634442/page/n13/mode/2up [Fecha de consulta: 04/05/2022].

⁵⁸⁷ Agostini, 1533: fol. 4r.

Intendesi che i mali huomoni si convertino in bestie, i quali non conoscono il loro creatore, & in tutto sono animali, ecceto che gli rimane la faccia humana, si come la simia, & alla fine Iddio per i peccati loro fulmina & scaccio quegli, & dice che i giganti adunarono i monti, cioè la superbia, la qual mena con seco tutti i vitii, ma Iddio divide i mōti sottoposti a monte ossa, cioè che rompe la carne nostra, la quale è sottoposta all'ossa quādo che per la morte siamo sotterrati. Ovidio veramēte trasse questa Ethimologia da gli angeli quando per la loro superbia furono scacciati del paradiso piovento, & andarono all'inferno. Lo autore dice che Giove adunò il consiglio & cetera, qui dovemo notare che Iddio non è ratto a punire i nostri peccati, onde prima chel peccatore sia condannato fi pcutete tre volte col bastone dello avolio il capo, a dimostrare che peccando si offende il padre, il figliuolo, & lo spiritosanto, & percuote con lo avorio, il quale è bianco, cioè che si duole la purita immacolata de vitii che peccando se infetta. Anchora si percuote quatro volte per esser corrotti & distemperato quatro elementi, de quali gli huomoni del mondo sono composti & alimentati.⁵⁸⁸

Duolsi Giove contra gli dei di Licaone.

Adunato il cōsiglio, il grā tonāte / si levò in piede, e disse eccelsi dei / non fui si afflitto, quādo ogni gigāte / vuole predar del cielo e feggi miei / quanto al presente per l'ingiurie tante / cha nel mōdo mi fan gli huomini rei / che mi son si contrari, & si spietati / che tollerar no posso i lor peccati.

Per questo al tutto só disposto, & voglio / anichlar la machina mondiale / ecò l'acq mostrar ogni mio orgoglio / per purgar tanto iniquitoso male, / accio ch dal maggior al mior scoglio / resti sommerso, poi che non mi vale / l'esser benigno a la generatione / humana, iniqua del suo ma cagione.

Per li fiumi infernali vi prometo / & giuro c'ho cercato ogni rimedio / per non voler venir a questo effetto / c'hor venir mi cōviē p troppo assedio / ogni ferito taglia il mal infetto / quando le medicine gli dan tedio / col foco, accio la carne salda, e stagna / per la putrida & rea non si magagna.

Io ho sotto di me nel mondo molti / terrestri dei se forse nol sapesti / c'habitan le caverne, e i boschi solti / satir, silvani, leggiadretti, & presti / con li mei phauni semidei occolti / ai quali ho dati li lochi foresti / accio che in pace vivan su la terra / liberi & scolti d'ogni isidia, & guerra.

Ma come lor sicuri star potranno / da l'insidie del falso Licaone / ch me cō nove astuti, e doppio igāno / detrattar vuole cōe empio, & fellone / sendo del mondo, e del celeste scanno

⁵⁸⁸ Agostini, 1533: fol. 4v.

/ de l'inferno, e de tutte le persone / Signor miracoloso, e onnipotente / dominator d'ogni saetta ardente.

Gli dei udendo di giove il parlare / per esser adirato dubitaro / e comincior tutti quanti a tremare / e di quel il suo detto confirmaro / come di Giulio Cesar ch'al spirare / nessun fu tanto ardito, & si preclaro / che di la morte sua volesse dire / alcuna cosa, sol per non morire.⁵⁸⁹

4.3. Paralelismos entre la glosa Del Virgilio-Bonsignori-Agostini y el programa iconográfico.

La decoración de la Camera dei giganti del Palazzo Te de Mantua describe en sus cuatro muros y bóveda el castigo de los dioses olímpicos sobre los gigantes; epílogo del episodio cosmogónico de la Gigantomaquia. Considerando que el acceso original se realizaba en el muro norte, es la escena en el muro sur la que se advierte en primer término (fig. 181). En ella, la acción se desarrolla en dos espacios referenciales distintos recreados mediante la ilusión pictórica. Un espacio en primer término o interior que representa una montaña rocosa colapsando sobre los gigantes y otro exterior que se percibe a través de una horadación en las rocas y que deja entrever un paisaje donde los dioses también están castigando a los gigantes.

Siguiendo la narración que llegó a Giulio Romano glosada por la tríada Del Virgilio-Bonsignori-Agostini, se deduce que el espacio en primer término representa el desprendimiento de los montes Pelión y Osa. Aquellos que los gigantes colocaron el uno sobre el otro con la intención de subirlos al Monte Olimpo para alcanzar el cielo y que los dioses derrumbaron para detener el asalto: *E di la terra gli piu eccellenti monti / che sempre ad ossa sottoposto foro / l'un sopra l'altro con ardite fronti / in brevissimo tempo poser loro.*

Los gigantes, que no portan armas ni están en actitud de combate, perecen entre las rocas con gestos de inmenso dolor. Algunos aparentemente desnudos, otros con indumentaria militar romana –unos con la tradicional de las tropas auxiliares, otros con la característica de legionarios,⁵⁹⁰ unos terceros con ropajes que los asemejan a silvanos. Estos últimos no

⁵⁸⁹ Agostini, 1533: fol. 4v.

⁵⁹⁰ No parece que la adscripción de un tipo de indumentaria a una sección militar u otra basada en las fuentes iconográficas de las que disponemos –véase la Columna Trajana– deba ser concluyente en tanto no tiene porqué representar un fiel documento histórico sino, quizás, una idea genérica. En este sentido, a las fuentes iconográficas deben sumarse las literarias y arqueológicas. Sea como fuere, entre los gigantes del Palazzo se encuentran indumentarias que se han adscrito a las tropas auxiliares –la *lorica squamata*– o a los legionarios –la *lorica segmentata*–. También puede apreciarse el uso de cascos, cinturones y túnicas. En este sentido, la representación militar romana de la *stanza* puede entenderse de la manera como hemos

aparecen en el texto de Ovidio pero sí en las vulgarizaciones ya referidas: *Io ho sotto di me nel mondo molti / terrestri dei se forse nol sapesti / c'habitan le caverne, e i boschi solti / satir, silvani, leggiadretti, & presti.*

Como se desprende de una lectura atenta de los siguientes versos, *con li mei phauni semidei occolti / ai quali ho dati li lochi foresti / accio che in pace vivan su la terra / liberi & scolti d'ogni isidia, & guerra [...] Ma come lor sicuri star potranno...*, los nuevos personajes no perecen bajo las rocas, sino que quedan protegidos ante el inminente desprendimiento, pues son seres queridos por los dioses.

La interpretación del episodio en clave romana en vez de una contextualización griega responde a diversos factores. El primero es avalar las fuentes literarias y visuales de Giulio Romano, tema que estamos probando desarrollar. El segundo se basa en la concepción que el siglo XVI tenía de la Antigüedad clásica y que no desambiguaba, por relativo desconocimiento, lo griego de lo romano. La contextualización griega en indumentaria y arquitectura era improbable para los contemporáneos de la obra en el Palazzo Te. Bien por el desarrollo histórico de ambas culturas, la cosmogonía griega había sido adoptada y reinterpretada por la romana y llegó a través de Ovidio. Bien porque parte de la visualidad griega -estatuaría especialmente- sobrevivió a través de las copias y versiones romanas. Bien por la mayor expansión que tuvo la cultura imperial romana, que perduró en época post-clásica, entre muchos otros factores, gracias a las vías romanas que disponían recursos visuales -edificaciones, escultura, relieves- a lo largo de la extensión territorial del imperio. Entre estos recursos visuales se encontraban columnas honoríficas con representaciones de la Gigantomaquia.⁵⁹¹ Bien por razones de lectura histórica. En el siglo XVI el recuerdo de Grecia era fragmentario y parcialmente accesible en tanto Grecia era musulmana, por lo que el fenómeno del viaje y el conocimiento visual del mundo griego que éste suponía ha de reducirse a la mínima expresión. Por ello, la cultura mitológica más antigua a la que tenían acceso artistas y cortes principescas en la Italia de principios del siglo XVI era la romana que, por otro lado, había podido pervivir a través de su sustituto simbólico, el Vaticano, una nueva estructura ideológica con el mismo carácter imperial. De hecho, el Vaticano era un lugar

presentado la Columna Trajana, es decir, como una idea o impresión genérica y no desde una voluntad de distinción exhaustiva. Sobre esta cuestión se puede consultar el manual: Bishop, Coulston, 2006.

⁵⁹¹ Durante la romanización de la Magna Germania -Galia y Britania- y especialmente a lo largo de los siglos II y III n.e., fue una iconografía habitual de las *Jupitergigantensäule* -el nombre alemán deriva de la gran presencia de estos ejemplos en tierras germánicas-. Éstas eran columnas honoríficas que sostenían una escultura de Júpiter sometiendo a un gigante. Los gigantes abatidos también aparecían representados en la coraza de los retratos de los emperadores -especialmente en época de Marco Aurelio y Cómodo-, simbolizando la victoria sobre los sublevados. La cultura imperial romana siguió empleando el relato, pero modificó su connotación llevándola al espacio propagandístico del poder imperial. De este marco de poder unipersonal y no el griego será de donde se recupere en el siglo XVI para establecer la analogía con el emperador y príncipes contemporáneos.

paradigmático para la profusión de iconografía romana a través de la decoración de espacios con episodios históricos y legendarios que narraban los conflictos entre la cultura romana pagana y la instauración y victoria del cristianismo.

Un caso altamente significativo y que consideramos cita visual para la Camera dei giganti, además de obra de Giulio Romano, quien trabajó en colaboración con Giovan Francesco Penni y Giovanni da Udine bajo supervisión de Rafael, es la escena de la Battaglia di Ostia de la Stanza dell'Incendio di Borgo en el Palacio Apostólico del Vaticano (fig. 182). Los soldados de las repúblicas marítimas italianas que aparecen en primer término de la escena visten una indumentaria similar a la de los gigantes del Te. Esta posibilidad se apoya en el hecho que, en los grabados, el medio donde más se reproduce la iconografía de la Gigantomaquia, éstos no aparecen vestidos, luego la fuente visual de la que parte Giulio Romano no sería únicamente la tradicional para la Gigantomaquia sino también otra, contemporánea y, como el Palazzo Te, pictórica. Al margen de las figuras en primer término, la pareja de personajes que han salido del mar, que están a punto de ser capturados y que aparecen representados en el margen superior derecho de la Battaglia di Ostia, es reinterpretada en el fragmento visto a través de las rocas del muro sur de la Camera dei giganti. Sin salir de la *stanza* vaticana, la escena del Incendio di Borgo (fig. 183), en la que también intervino Giulio Romano, contiene un grupo de figuras desnudas nuevamente significativas en tanto que estímulo visual del otro tipo de gigantes y cuya matriz debe buscarse en la escena del Diluvio Universal de Miguel Ángel (fig. 184), realizada pocos años antes y con la que guarda una estrecha relación.

Entre el primer espacio interior y la escena de paisaje, dos gigantes sostienen las rocas para permitir la visión a través. A nivel conceptual no se sitúan en el espacio de la acción sino en el narrativo: dan testimonio y confirman la veracidad de los hechos que ocurren ante y más allá del espacio que abren.

El muro oeste (fig. 185) reproduce el conceptualmente la escena sur. Los gigantes a derecha e izquierda –uno recuerda formalmente la figura de un Atlante y el otro sostiene con sus brazos las rocas-, abren nuevamente la visión hacia el exterior. La representación del mar y la superficie rocosa con arbustos, al margen de estar referenciada en la fuente literaria,

Per questo al tutto só disposto, & voglio / anichlar la machina mondiale / ecò l'acq mostrar
ogni mio orgoglio / per purgar tanto iniquitoso male, / accio ch dal maggior al mior scoglio
/ resti sommerso, poi che non mi vale / l'esser benigno a la generatione / humana, iniqua
del suo ma cagione.

es un elemento compartido, de nuevo, con la escena del Diluvio Universal. Pero más allá de las fuentes visuales, recordamos que poco después del episodio de la Gigantomaquia sucede el del castigo enviado por Júpiter a la tierra en forma de Diluvio. La idea de Diluvio como castigo divino estaba densamente connotada en el Cinquecento, presente a través del texto veterotestamentario y con una gran tradición visual. Por ello, que Del Virgilio, Bonsignori, Agostini y posteriormente Giulio Romano leyeran el episodio mitológico en clave cristiana es un hecho que no necesita mayor confrontación. La contaminación cultural es evidente y así se hará notar también en el episodio representado en la bóveda.

El muro este (fig. 186) interpreta las fuentes sin adiciones. Las llamas y los pequeños simios -metamorfosis última de los gigantes⁵⁹² y que también aparecen en el muro sur- son nuevamente parte del texto moralizado:

i giganti i quali volsero assalire Giove in cielo gli huomini superbi, i quali credono potere piu che Iddio, & se riputano esser dei, & percio furono fulminati, & che fussero convertiti in Simie. Intendesi che i mali huomoni si convertino in bestie, i quali non conoscono il loro creatore, & in tutto sono animali, ecceto che gli rimane la faccia humana, si come la simia, & alla fine Iddio per i peccati loro fulmina & scaccio quegli

La representación de un cíclope debe ser entendida como una cita del pintor. A pesar de que no aparece como parte de la Gigantomaquia en las fuentes clásicas o contemporáneas a Giulio Romano y anteriores representaciones no utilizan estos seres, su tamaño gigante y su relación con el mundo telúrico y salvaje concuerda con la escena representada.⁵⁹³ Como personaje protagonista, el cíclope Polifemo sí aparece representado en la Sala di Amore e Psiche sentado sobre el mismo tipo de superficie rocosa (fig. 187).

⁵⁹² En cuanto a autores clásicos, la transformación de los gigantes en simios no aparece en Ovidio sino en Licofrón: «Luego la isla que abruma la espalda del Gigante / Tifón y fiero cuerpo, la que entre llamas hierve, / lo acogerá en su viaje con una nave sola; / allí una fea raza de monos fijó el rey / de los eternos como sarcasmo contra aquellos / que a los hijos de Crono se atrevan a atacar.» (Licofrón, 1987: 108-109). Pero dado que se descartan las fuentes clásicas como los textos de consulta de Giulio Romano, la conversión en simios, según ha notado Guthmüller, se basa en una interpretación errónea a partir de una traducción inexacta que va de Giovanni del Virgilio, pasa a Giovanni Bonsignori y reproduce Niccolò di Agostini. Las palabras de Ovidio «in faciem vertisse hominem» [la sangre se transformó en figura humana] son interpretadas por Del Virgilio como «que faciem hominis habent, s[ic]ilicet simias» [la sangre se transformó en seres que sólo tenían el aspecto de humanos]. Posteriormente, al realizarse la traducción italiana se produjo la siguiente trasposición filológica: «simias-semblanze-scimmie», y se encontró la imagen del simio como animal tradicionalmente relacionado con la iconografía del pecado. Seguramente esta trasposición pudo pervivir al interpretarse como una nueva metamorfosis. Ver: Guthmüller, 1997: 298.

⁵⁹³ Sobre una interpretación iconográfica de este fragmento, ver: Guthmüller, 1997: 293 y ss. En el Canto VII, vv. 199-206 de *Odisea*, Homero los aúna como raza: «que unidos a ellos estamos por raza /cual lo están los gigantes y tribus de fieros cíclopes» (Homero, 2006: 108).

El muro norte (fig. 188) aporta novedades en la visualización del mito. El tiempo intrínseco al texto es el mismo, el castigo de las divinidades olímpicas sobre los gigantes. Sin embargo, la escenografía es una interpretación de otro, relacionado con el mundo imperial romano y al que se alude en indumentaria y arquitectura a través de la conceptualización que de éste tiene el mundo de Giulio Romano. Los materiales –ladrillo, no empleado en construcciones griegas, y mármol-, la técnica –arco de medio punto- y el acabado –capiteles de orden compuesto y frisos de volutas de hoja de acanto- pertenecen, todos ellos, a la historia de la arquitectura romana. Semejante innovación debe proponerse como resultado de la combinación de múltiples hechos, tanto específicos y personales –recursos visuales y herencia pictórica de Giulio Romano- como transversales de contexto –episodios de destrucción contemporáneos, arquitectura mantuana-, sin dejar de lado el simbolismo del espacio. Por ejemplo, el Saco de Roma, que representó un episodio de destrucción y también de gran afectación a nivel cultural con la diáspora de artistas,⁵⁹⁴ no parece que fuera un fenómeno somatizado artísticamente por Giulio Romano y las fuentes documentales no aportan noticias al respecto. Sin embargo, en estas mismas fechas sí se registra una serie de peticiones de antigüedades, *o teste, o gambe, o busti, o statue integre, così de metallo come di marmo*,⁵⁹⁵ para la decoración del Te que habrían de llegar de la mayor cantera del momento, Roma. Ya fuese una cita de acontecimientos contemporáneos, fruto de la tradición iconográfica sobre la destrucción, de la arquitectura antigua conocida por Giulio Romano en Roma, la llevada a Mantua o una mezcla de todas ellas, la inserción de una escenografía como ésta conduce a pensar que fue resultado de la pluralmente estimulada mentalidad de Giulio Romano. Por ello y ante tal distancia, sólo podemos interpretar que los gigantes perecen simbólicamente bajo las ruinas del mundo antiguo.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Según Pinelli, la fuga de artistas fue la primera consecuencia del Saco. La segunda y derivada de ésta, sería la dispersión de las formas manieristas que en la ciudad de Roma habían dado sus primeros frutos; ver: Pinelli, 2003: 81.

⁵⁹⁵ Ferrari, 1992: 212 y ss.

⁵⁹⁶ Guthmüller propone la hipótesis de que pudiera ser la destrucción de la Torre de Babel en base a dos motivos. El primero: se está destruyendo una construcción arquitectónica en lugar de una montaña. El segundo: según el Talmud, el castigo para algunos de los constructores de Babel fue la conversión en simios. Naturalmente, también se basa la tradición histórica que une a ambos episodios, torre y gigantomaquia: «L'esempio però più curioso lo troviamo ancora nel Talmud: una parte dei costruttori della torre di Babele dovette subire la trasformazione in scimmia per aver avuto la presunzione di voler scalare il cielo. L'importanza dell'esempio è tanto più ovvia in quanto si voleva allora vedere una analogia tra il racconto di Nembrotte e la torre di Babele e la favola della caduta dei Giganti, per quel convincimento tipico della cultura medioevale, a noi familiare attraverso la Divina commedia -dove tra l'altro è riscontrabile proprio questo esempio-, che le favole pagane e quelle giudeocristiane fossero portatrici delle medesime verità, sebbene in forma meno o più palese. Colpisce il fatto che su una delle pareti della Sala dei Giganti non sono delle montagne a crollare, come sarebbe da aspettarsi secondo il mito, bensì un edificio. La figura a destra porta un copricapo che evidentemente rinvia al Medio Oriente. Si allude qui, forse, proprio al crollo della torre di Babele?» (Guthmüller, 1997: 299). No es que estemos en desacuerdo con Guthmüller, pues la interpretación que se daba a la Camera en el siglo XVI también participaba el relato de Babel y Giulio Romano bien podría haber pensado en incluir una nota a la arquitectura en destrucción por antonomasia. Mas viendo cómo se concreta la escena, nos resulta difícil aceptar que los contemporáneos pensaran que estaban viendo la mítica torre.

Por encima de la derrota de los gigantes y ocupando las cuatro pechinas que sirven de transición al techo abovedado de la sala, se pueden ver las personificaciones de los cuatro vientos que ayudan a los dioses a desestabilizar la construcción de los gigantes (fig. 189).⁵⁹⁷ Su visualización está más relacionada con la tradición medieval que con la grecolatina y los de los lunetos suroeste y noroeste aparecen con trompetas en relación con su carácter adventista, pues narran el fin de la estirpe de los gigantes.⁵⁹⁸

La bóveda (fig. 190) contiene la representación de los dioses olímpicos en el cielo. Un cielo visiblemente contaminado por la tradición literaria y visual cristiana, en tanto recuerda a las composiciones circulares de las jerarquías celestiales, pero que, sobre todo, está en consonancia con la lectura que los comentaristas ovidianos dan al pasaje: el castigo a los gigantes se ve como un paralelismo a la caída de los ángeles rebeldes. Igual que los gigantes, su actitud soberbia les condujo a rebelarse contra Dios, por lo que fueron expulsados del cielo al infierno:

Ovidio veramēte trasse questa Ethimologia da gli angeli quando per la loro superbia furono scacciati del paradiso piovento, & andarono all'inferno. Lo autore dice che Giove adunò il consiglio & cetera, qui dovemo notare che Iddio non è ratto a punire i nostri peccati, onde prima chel peccatore sia condannato fi pcuote tre volte col bastone dello avolio il capo, a dimostrare che peccando si offende il padre, il figliuolo, & lo spiritosanto.

⁵⁹⁷ La existencia de los vientos en Grecia abarca los ámbitos simbólico, visual –mitografía y sus representaciones- y filosófico. En la *Meteorologica* de Aristóteles, el autor determina su localización mediante un diagrama circular al que sobrepone las líneas cardinales. A partir de esta relación con los ejes cardinales, los vientos adquirirían el significado de garantes del orden, es decir, de estabilizadores del cosmos. Su transmisión al mundo alto medieval la garantizaron las variantes del perdido *De rerum natura* de Suetonio, basado en fragmentos igualmente perdidos de Varrón y el *De rerum natura* de Isidoro de Sevilla. En la Edad Media se desprenden de su relación con ciclos meteorológicos y se connotan de simbolismo apocalíptico. Además, se consideraba que eran un fenómeno que tenía lugar entre la Tierra y el Paraíso, por lo que en su formalización podían aparecer en un registro de transición o intermedio, como también ocurre en el Palazzo Te, es decir, entre los gigantes y las divinidades. Los escritores clásicos que los describen son Claudiano «Ya ha sonado la trompeta de las nubes, ya el Éter dio la señal de lanzarse al ataque a unos, a los otros la Tierra, y la Naturaleza, confusa de nuevo, teme por su dueño», y Ovidio en el Libro I, vv. 151-154 de *Metamorfosis*, «Y para que no fuera más seguro que las tierras el alto éter, cuentan que los Gigantes intentaron alcanzar el reino celestial y que dispusieron montes apiñados hasta los elevados astros». Sobre estas citas ver, respectivamente: Álvarez Morán, 1978: 55; Ovidio, 2011: 201.

⁵⁹⁸ La representación de los vientos en la Camera dei giganti toma de las dos fuentes visuales, la grecolatina y la cristiana. De la grecolatina proviene la presentación a la manera de *putti* –niños jóvenes, imberbes y desnudos-, así como el concepto de elemento físico, tal como hemos expresado en la nota anterior. En cuanto a la cristiana, la visualidad que los diagramas cosmológicos abstractos empezaron a desarrollar a partir del siglo IX, derivó en la inclusión de las personificaciones de los cuatro vientos cardinales desnudos en los ejes de dichos diagramas sosteniendo personificaciones sintéticas -efigies- de los vientos laterales. Al respecto se pueden consultar los siguientes manuscritos: Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*, ms. A 222 inf., fol. 1r, siglo IX. Biblioteca Ambrosiana, Milán; Sin título, ms. 12-II, fol. 58v, Bibliothèque municipale, Alençon-. Hacia el siglo XI, los vientos de los diagramas se empiezan a acompañar de máscaras o efigies aladas. Por ejemplo en el *Sebolium de duodecim zodiaci signis et de venti*, ms. lat. 7028, fol. 156, siglo XI, Bibliothèque national de France. También en: *Miscelánea Computacional*, ms. 3, fol. 198v, mitad del siglo XI, Abbazia della Santa Trinità, Cava dei Tirreni. Estas imágenes, basadas en modelos antiguos, aparecen también en literatura apocalíptica como el *Psalterio*, ms. Harley 603, fol. 29r, primera mitad del siglo XI, The British Library, Londres; el *Apocalipsis de Tréveris*, ms. 31, fol. 21r, siglo IX, Stadtbibliothek, Tréveris; o el mapamundi del *Beato de Turín*, Sgn J.II.1. (olim Lat. 93), fols. 38v-39r, c. 1100, en la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín. En esta transición del mundo pagano al cristiano, son especialmente interesantes para nuestro caso las últimas las referencias, pues se trata de ilustraciones de connotación apocalíptica que reproducen trompetas como elemento anunciador o aparecen soplando dichos instrumentos, tal y como sucede en el Palazzo Te. Sobre lo anterior, véase: Obrist, 1997: 33-84.

Entre los dioses se encuentra una doble representación de Júpiter. La primera con apariencia antropomorfa y siendo parte del grupo de los olímpicos, la segunda con apariencia zoomorfa –águila- sobre un trono imperial. El águila, símbolo de los emperadores romanos, traslada su simbolismo original al contexto contemporáneo y en particular a Carlos V -en la heráldica del Sacro Imperio Romano Germánico está en su forma bicéfala-, quien habría de verse representado en el fresco de la bóveda fulminando a los gigantes como trataremos a continuación.⁵⁹⁹

En el centro de la bóveda, vemos la representación *sotto in sù* del templo de Júpiter en el Olimpo en la forma de un templete circular con bóveda casetonada, típico de la tradición arquitectónica romana. Desde su exterior y hacia el interior de la escena, una serie de personajes se asoman por una balaustrada, una ilusión pictórica que encuentra en Mantua un referente inmediato en la Camera degli sposi del Palacio ducal, realizada por Mantegna poco más de medio siglo antes (fig. 191).

La arquitectura celestial ha quedado a resguardo de los gigantes; la inferior, terrenal, destruida. En suma, es una batalla de la tierra contra el cielo.

Una única inscripción acompaña a todo el ciclo. Situada en la pared norte y escrita sobre uno de los restos arquitectónicos que han caído sobre los gigantes se lee: *Quænam spes HOMINUM TUMIDÆ POST PRÆLLA PHLEGRÆ*, [¿En qué esperanza estriban los mortales, / dijo, después que en Flegra me ofendieron...?] (fig. 192). Se trata de una pregunta retórica que Júpiter se formula ante el inminente asalto del soberbio Capaneo a la ciudad de Tebas, un fragmento extraído del Canto X, v. 909 de la *Tebaida* del latino Estacio en el que el protagonista acaba fulminado por el dios olímpico.⁶⁰⁰ Ovidio, que es relativamente contemporáneo a Estacio, se refiere también a Capaneo cuando desarrolla el episodio de los Siete contra Tebas en las *Metamorfosis*, Libro IX, vv. 404-413.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ El mito cultural de la antigüedad romana se había desarrollado con continuación histórica mediante, por ejemplo, la perpetuación del título de emperador, que se remontaba a la antigüedad imperial y que mantuvieron Carlomagno y los emperadores medievales. Ahora, había de activar una nueva iconografía carlista basada en establecer cuantas analogías fueran posibles entre Carlos V y los emperadores romanos de la Antigüedad, así como con la cultura clásica. Más que Federico Gonzaga, Carlos V fue el personaje del siglo XVI que desarrolló más contundentemente una iconografía de poder. Su gusto por los retratos, más que por otro género de obra, confirman que el monarca tenía una idea del arte como instrumento de afirmación de soberanía. En este sentido, el uso de fuentes mitológicas romanas por parte de Federico y Giulio Romano demuestran no sólo qué consideración tenía la cultura del Cinquecento de la mitografía antigua, sino que la retórica adecuada para referirse al emperador era la imperial romana. Ver especialmente los capítulos: Alfred Kohler, «Personalité et pouvoir», pp. 43-55 y Fernando Checa Cremades, «Art et pouvoir», pp. 89-99, en: Soly, Van der Wiele, 1999. Esta publicación es el catálogo de la muestra que posteriormente itineró a Toledo y se reeditó en la forma como hemos desarrollado en la referencia: Checa, 2000.

⁶⁰⁰ Estacio, *Tebaida*, Canto X, v. 909. La referencia en castellano la hemos tomado de la única versión disponible en nuestras librerías y bibliotecas: Estacio, 1888: 248.

⁶⁰¹ Ambos, Ovidio y Estacio, están presentes en la *Divina Comedia* en dos momentos diferentes. Mientras Ovidio aparece en el Limbo, Estacio lo hace en el Purgatorio: «La scelta di Dante di porre Ovidio nel Limbo, nella piccola schiera dei poeti

En cuanto a Estacio, éste aparece en dos momentos diferentes en las obras de vulgarización ovidiana. En el *Essordio* de Bonsignori,⁶⁰² un proemio a la obra en el que el autor expone una síntesis del significado alegórico de los dioses paganos mencionando sus fuentes, y de forma indirecta en la vulgarización que estamos empleando, dentro del Libro IX cuando se narra el asalto de Capaneo a Tebas, de gran similitud con el episodio de los gigantes:

Della guerra Thebana, & della morte di Capaneo.

[...] Questo tal Capaneo c'hoggi vi dico / fu l'un di sette re ch'andor con loro / e tutto il mondo non stimava un fico / tanto era usato al martial lavoro / e per esser di Adastro fido amico / disse se Giove giu del sommo choro / venisse a dar soccorso a quei di Thebe / nol potria far con tutta la sua plebe.

Cosi costor con molta furia andaro / a la detta citta senza temere / e d'ogni'intorno il paese abruggiaro / tal ch'una compassion era è vedere / poi strinse quella, e con dolor amaro / sendo ordinate a ben ferir le schiere / Capaneo solo andò senza paura / da l'un de lati, & rovino le mura.

Et fece molta gente in la citta de / entrar con gran valor, & ardimento / a i terrazzani tanta crudeltade / usando, che à veder era un spavento / e Capaneo con gran celeritade / mentre era tutto a la vittoria intento / fu da l'alto tonante fulminato / per cagion che da lui fu disprezzato.

Per laqual morte adietro se trasse / subitamente del campo ogni schiera / p tema ch' anchor Giove nō mostrasse / sopra di lor la sia possanza intiera / e per che detto fu che non sperasse / di Thebe haver se Amphiarao non era / ad Adastro il gran re saggio, e verace / ne con Thebani far senza esso pace.⁶⁰³

sublimi (la «bella scuola»), non è una scelta puramente personale, ma riflette la tradizione medievale che vede in Ovidio, Virgilio, Orazio, Lucano e/o Stazio i quattro o cinque grandi autori canonici usati nell'insegnamento. E Virgilio, Orazio, Ovidio, Lucano sono appunto i poeti che, assieme a Omero, formano la «bella scuola». A tale lista bisognerebbe aggiungere Stazio che qui non viene nominato perché Dante l'ha posto come Cristiano nel Purgatorio.» (Guthmüller, 1997: 18).

⁶⁰² Al respecto ver: Ardissino, 1993: 107-171. Recordamos que Estacio era uno de los autores que Giovanni del Virgilio trabajaba durante sus lecciones en Bolonia.

⁶⁰³ Agostini, 1533: fol. 107r.

4.4. Análisis iconológico de la Camera dei giganti. Federico Gonzaga, Carlos V y la geopolítica de 1530s.

En el siglo XVI, la consolidación y avance del poder y prestigio laicos argumentados a través de la cultura artística, desbancaba a las tradicionales interdependencias entre el poder religioso y su iconografía. La construcción de los sistemas políticos de Edad Moderna – repúblicas, marquesados, ducados, monarquías- y la de sus identidades estatales al margen de la iglesia, fueron esenciales para conformar ese horizonte y encontraron en la arquitectura y su decoración un auxilio a tal política. A tal efecto no es de extrañar que el léxico más permeable a estos nuevos ideales fuese la iconografía mitológica.⁶⁰⁴

En relación con el Palazzo Te debemos apuntar que el conjunto del palacio era visto como el tipo de villa suburbana que había de servir a las funciones de recreo de la corte, así como para ocasiones de hospedaje y representación. Se ha especulado sobre la posibilidad de que inicialmente fuese un lugar de distensión para acoger los encuentros entre Federico Gonzaga e Isabella Boschetti, debido a su localización suburbana y al énfasis que la primera fase decorativa hace de una representación de carácter festivo, ocioso y erótico-amoroso, el núcleo de la cual se encuentra en la decoración de la Camera di Amore e Psiche.⁶⁰⁵

La diferencia entre connotaciones, es decir, de un espacio de iconografía amorosa a una decoración basada en referencias históricas y bíblicas que culmina con un episodio sobre la lucha de poder -el itinerario para llegar a la estancia de los gigantes comprendía un paseo en el que se pasaba de una menor a mayor connotación simbólico-política-,⁶⁰⁶ seguramente

⁶⁰⁴ Chastel, 1968 : 161-171.

⁶⁰⁵ Los frescos representan la relación turbulenta entre Cupido y Psiche tal y como la narra Apuleyo en *El asno de oro*. Además, el retrato de Boschetti ha sido visto en la figura de Psique. Por otro lado, Frederick Hartt interpretó la Camera di Amore e Psiche como una alegoría en clave neoplatónica de la ascensión del alma, además de una connotación de la tensa relación con su madre y amante; ver: Hartt, 1958 (vol. I): 137-140. Verheyen también vio en la Camera di Amore e Psiche, la Camera del Sole e della Luna y la Loggia di Davide, claras referencias a la relación entre Federico e Isabella; ver: Verheyen, 1977: 7, 19-20. Su hipótesis ha sido cuestionada por Ernst H. Gombrich, ver: Gombrich, 1980: 70-71; también Amedeo Belluzzi, ver Belluzzi, 1998: 68-69. Según María F. Mauer, no se encuentran evidencias de que el Palazzo Te sirviera para encuentros extramatrimoniales, al contrario, fue hospedaje de numerosos e ilustres visitantes masculinos; ver: Mauer, 2016: 370-388. Otros historiadores han querido ver en la decoración del Palazzo Te, no ya la *liaison* entre Federico e Isabella, sino el amor atormentado que presumiblemente él sentía por ella; ver: Moi, 1986: 17-18; Jaeger, 1999; Eugenio Battisti, «Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di Corte», en: AA.VV., 1991: 28 y ss.

⁶⁰⁶ El cambio de programa no fue radical ni se encuentra únicamente representado en la Camera dei giganti, sino también a partir de la mitad del ala este, concretamente en la Loggia di Davide, que incluye episodios del héroe bíblico además de estatuas de *condottieri* contemporáneos. Prosigue en la Camera degli estuchi, que ilustra una procesión militar romana, y la Camera degli Imperatori, cuyos frescos contienen episodios de emperadores y guerreros relevantes. Después de éstas, la Camera dei giganti y, tras ella, el Camerini delle Grottesche e di Venere, de iconografía mitológica; la Camera dei Candelabri, con personajes de la mitología clásica, bíblica y la historia romana; la Camera delle Cariatidi, con una decoración de difícil identificación y, finalmente, la Camera delle Vittorie, que contiene dos victorias aladas acompañadas de las figuras alegóricas de la fama. Faltan por mencionar las estancias anteriores. Del ala norte y hasta llegar a la Loggia di Davide aparecen: Camera di Ovidio, con escenas inspiradas en las Metamorfosis, paisajes fantásticos y una vista del Palazzo Te de 1527; la Camera delle Impresse, donde las empresas de los Gonzaga son el tema principal de la decoración; la Camera del Sole e della Luna, con las alegorías del carro del Sol y de la Luna como metáforas del transcurrir del tiempo; la Loggia delle Muse, donde se representa la fábula de Orfeo y Eurídice junto con otras escenas; la Sala dei Cavalli, que contiene retratos de los caballos

pueda relacionarse con una actitud estratégica que Federico habría impulsado con el objetivo de posicionarse políticamente de la forma más beneficiosa posible para su marquesado.

El alcance territorial del poder de Carlos V tras las victorias militares en Italia había culminado, como hemos visto, con su segundo coronamiento como emperador del Sacro Imperio Romano Germánico en la ciudad de Bolonia en 1530.⁶⁰⁷ Tras ello, visitó Mantua no sólo con la intención de proseguir con el habitual contacto con sus territorios afines sino también para conceder a Federico el título de duque el 8 de abril de 1530. El recién construido Palazzo Te se convirtió en lugar de hospedaje y ceremonia para tal acontecimiento y la adecuación iconográfica -triumfos romanos, personajes heroicos y mitos olímpicos- ha de relacionarse directamente con este ejercicio de vasallaje político.

La Camera dei giganti, al simbolizar el intento de rebelión por la asunción de poder y el triunfo de la potencia imperial sobre los rebeldes, establecía un paralelo entre el dios del Olimpo y Carlos V por un lado, y los gigantes y los estados sublevados por otro, una lectura metafórica de la estancia que no podía pasar desapercibida teniendo en cuenta que sirvió de antecámara al lugar donde el emperador se reunió con los cortesanos de Mantua.⁶⁰⁸ Al regalar a Carlos V su retrato como Júpiter aplastando a los gigantes, Federico no sólo se sometía a Carlos V a través de las ideas de afinidad y ansia de protección, sino que también impulsaba su potencial homosocial, es decir, mostraba un vínculo afectivo entre ambos hombres mediante el que impulsar la imagen de capacidad, potencial, fuerza, rigor y relevancia social del duque.⁶⁰⁹

Cuando en 1532 Carlos V realizó su segunda visita a Mantua se hicieron retirar los andamios de la Camera dei giganti para que el emperador pudiera observar cómo seguía el curso de la decoración.⁶¹⁰ En el mismo momento, se estaba llevando a cabo otra decoración con el mismo tema en el Palazzo Doria de Fassolo, Génova. En esta ocasión se trataba de un fresco realizado por Perino del Vaga entre 1530 y 1532 y situado en una habitación destinada a figurar como sala del trono durante las estancias de Carlos V en Génova (fig. 193).⁶¹¹

favoritos de los Gonzaga, la Camera di Amore e Psiche; la Camera dei Venti, dedicada a la astrología; la Camera delle Aquile, con la caída de Faetón y otras escenas mitológicas y las victorias bíblicas de David y Goliat y Judit y Holofernes.

⁶⁰⁷ Ver: Wim Blockmans, «La lutte pour la suprématie en Europe», en: Soly, Van der Wiele, 1999: 31-42.

⁶⁰⁸ Ver: Romano, 1892.

⁶⁰⁹ Mauer, 2016: 370. Sobre lo homosocial ver también: Simons, 1997: 29-51; Randolph, 2002: 139-192; Bryce, 2009: 130-158. Sobre la cultura sexual en la corte de los Gonzaga ver: Cipolla, Malacarne, 2006; Bourne, 2010: 199-222.

⁶¹⁰ Chiara Tellini Perina, «La camera dei Giganti: fonti letterarie ed interpretazioni simboliche del mito», en: Belfanti, Tellini Perina, Basile, 1989: 30. Carlos V realizó una segunda visita a Mantua, donde estuvo entre el 6 de noviembre y el 7 de diciembre de 1532, seguida de una nueva estancia en Bolonia entre el 13 de diciembre del mismo año y el 28 de febrero de 1533; Romano: 1892: 262-268.

⁶¹¹ En el marco de la diáspora artística que sufrió la ciudad de Roma durante los años 20 y 30 del siglo XVI, Perino del Vaga aceptó la invitación de Andrea Doria, señor de la ciudad de Génova para realizar este ciclo, encargo que el artista resolvió

La analogía entre las batallas cosmogónicas por el poder y la imagen de Carlos V no quedó en el ámbito de lo pictórico, sino que también se plasmó en lo objetual, con lo que la iconografía pudo transmitirse más fácilmente. En 1549, Leone Leoni recibió el encargo de realizar una medalla con la efigie del emperador y la inscripción *IMP. CAES. CAROLVS. V. AUG.* en el anverso, y la Titanomaquia acompañada de la inscripción *DISCITE IVSTITIAM. MONITI* en el reverso (fig. 194). La cita, que proviene de la *Eneida*, VI, vv. 619-620,⁶¹² se interpretaba como a la victoria del emperador sobre las flotas de la liga protestante de Smalkalde durante la Batalla de Mühlberg.

Esta no es la única referencia extra-pictórica. Por ejemplo, desde el ámbito literario tenemos constancia de esta misma analogía en una carta dirigida al emperador Carlos V en mayo de 1537 y redactada por Pietro Aretino. En ella se refiere al tema de la Gigantomaquia como metáfora de las victorias del emperador:

Ecco i milioni d'oro tratti da le viscere a la Gallia, ecco le turbe dei Grisoni, ecco la moltitudine degli svizzeri, ecco le schiere de'italiani, ecco i cavalli infiniti, ecco le navi immemorabili, ed ecco il Turco. Ma chè è che sarà? Che fanno e che faranno? Mentre che essi minacciano contro de l'imperatore... paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti e Nembrotte che fece la torre, presumendosi di levare Iddio dal seggio; il poter del quale... tosto che ebbe riguardato a la temerità de la lor superbia, gli disperse con quei folgori, che tiene ascosi tra gli artigle laquila, che di'e Giove ad Augusto.⁶¹³

Más tarde, en 1553, Lodovico Dolce dedicará al emperador una libre traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio que titulará *Transformationi* y editará en Venecia y en la cual lee el mito de la Gigantomaquia en clave contemporánea:

de una forma no excesivamente revolucionaria; ver: Davidson, 1966: 17-32; Parma, 2001: 212-312; Stagno, 2004: 96-105. De forma análoga a la promoción de Federico Gonzaga por Carlos V, en 1529 Andrea Doria había sido nombrado capitán general de la armada marítima del Mediterráneo y del Adriático por el emperador; ver: Chiara Tellini Perina, «Il mito della caduta dei Giganti: messaggio politico e allegoria morale», en: Belfanti, Tellini Perina, Basile, 1989: 61. A partir de este momento, la Gigantomaquia empezará a estar cada vez más presente en las artes plásticas y, en el XVII, será un tema habitual de los grandes ciclos pictóricos en las cortes europeas. Muestra de ello son las siguientes obras: Jacob Joardens según Peter Paul Rubens, Caída de los Gigantes, 1636-1638, Torre de la Parada, El Pardo; Luca Giordano, Bóveda con la Apoteosis de la Monarquía Española, c. 1697, Casón del Buen Retiro. Además, aparecerán las primeras composiciones literarias que revisiten el mito: Francesco Bardi, *Ovidio istorico, político, morale*, Venecia: 1674, con ilustraciones de Giovanni Antonio Rusconi. Alexandre Hardy, *La Gigantomachie*, 1605-15, en *Théâtre*, Rouen: Petit Val, 1626. John Phillips, *La guerra de los gigantes contra los dioses*, Londres: Brooks, 1665. John Milton, *Paraíso Perdido*, 1.510-20, Londres: Parker, Boulter&Walker, 1667. Etapas posteriores no muestran alteraciones a esta concepción hasta el siglo XX, cuando el mito deja de aparecer en su forma tradicional al superar la dialéctica cultural histórica -genealogías de la mitología, monoteísmo, humanismo- en favor de los valores e ideologías modernos. La selección de referencias puede ampliarse tras la consulta de la voz «Titans and Giants» en: Davidson Reid, Rohmann, 1993 (vol. II): 1032-1036.

⁶¹² «Escarmentad en mí / y aprended a ser justos y a no mojaros de los dioses» (Virgilio, 2008: 174).

⁶¹³ Aretino, 1913: 153-154; mencionado en: Rosso del Brenna, 1970: 60.

Senza, che per le varie e temerarie battaglie de' Giganti si può con molta acconcia proprietà rappresentar quelle, che spesse volte con non minor temerità move il mondo contro la potenza di CESARE, la quale è immagine et esempio in terra di quella di Dio.⁶¹⁴

Vistos estos ejemplos, constatamos que la Camera dei giganti podía leerse desde su contexto mítico o interpretarse desde un punto de vista contemporáneo. Respecto a esto último, la analogía era evidente y hacía referencia a la sublevación -y posterior derrota- de los gobernadores europeos contra el emperador Carlos V. Así, empleado el mito para aludir a las batallas entre las diferentes naciones o civilizaciones del Cinquecento, constituía una actualización del contenido primordial del mito y una traducción del concepto de mantenimiento del orden universal -macrocosmos- en ideales de orden cívico – microcosmos-. Esta cuestión la contempló sin duda Gonzaga, pues la referencia imperial en la decoración del Te consolidaba la ideología política y el rol social del ducado en la geopolítica del momento.

⁶¹⁴ Dolce, 1553: s.p.

5. El Saco de Roma y la Torre de

Babel

Cornelis Anthonisz., Maarten van Heemskerck

La destrucción de la materialidad civil y sus consecuencias es un *substratum* histórico que ha invadido los campos de la reflexión política, filosófica, estética, literaria y artística.⁶¹⁵ No hay apenas tiempo histórico o lugar geográfico que no haya sufrido procesos de destrucción dentro de sus comunidades y ciudades: pandemias, plagas, guerras, pillajes, fuegos, seísmos, inundaciones y sus consiguientes intentos de reunificación y reconstrucción. Todos son lugares comunes en la historia de la civilización. En tanto que denominador común, la destrucción también ha formado parte de evocaciones literarias y artísticas; ya mencionamos los casos de Troya, Atlantis, Sodoma, Gomorra y, por supuesto, Babilonia. En este capítulo estas cuestiones tienen un papel protagonista en relación con el mito de Babel tanto a nivel semántico teniendo como epicentro la ciudad de Roma y, por lo tanto, una nueva capa semántica en la relación Roma-Babilonia/Babel, como a nivel visual por el préstamo formal entre la visualización del Coliseo y las imágenes de Babel. Por ello, aludiremos a procesos de destrucción y sus consecuencias materiales en el ámbito de lo real y también su desdoblamiento visual/figurado. El real, en tanto suceden acontecimientos históricos de este calibre, esencialmente el Saco de Roma de 1527, pero también la

⁶¹⁵ No es necesario justificar lo que no necesita justificación, es decir, la destrucción y la ruina revisan cuestiones tan nucleares de la naturaleza humana como la ética, el destino y la memoria entre muchas otras, y a pesar de que se experimentan intensamente desde la subjetividad son problemas que inciden en lo colectivo y, por tanto, en lo político. Recordamos la tesis de Walter Benjamin según la cual, el presente no es sino una relación con el pasado, sin ésta el presente no puede entenderse ni leerse, es opaco. Por ello, el fragmento y la ruina, son vías indiscutibles de conocimiento del presente. La tesis de Benjamin como tal no pertenece al contexto que mostraremos ahora, sin embargo, veremos que en los protagonistas de este capítulo sí existió una visión de la ruina y el pasado como vías de comprensión de su presente. Un hecho hasta entonces inédito, pues el pasado y sus ruinas habían sido evocados en relación con la religiosidad –caída del paganismo–, la moralidad –signos de la adhesión humana a los anhelos mundanos– y la metafísica –sobre la fragilidad del mundo–, pero quedaban encapsulados en un momento remoto que no tomaba partido de la identidad cultural de los que las traían a su memoria. Ver: Forero Mendoza, 2015: 199. Sobre esta nueva visión del pasado y la ruina hablaremos en adelante. Por el momento remitimos a un breve texto de Giorgio Agamben que presenta la mirada sobre la ruina del pasado como un ejercicio colectivo: Agamben, 2015. En cuanto a la bibliografía de referencia sobre este tema en relación con lo urbano, es decir, la destrucción de la ciudad y la percepción artístico-estética de sus ruinas, señalamos el ya citado: Preti, Settis, 2015; también: Folin, Preti, 2015a.

pervivencia de procesos de iconoclastia. El visual/figurado en tanto veremos imágenes que evocan los estragos de dicha destrucción. Tanto por los ejemplos escogidos como por la mentalidad de sus artífices y el espíritu de su contexto, es difícil considerar por separado algo estrictamente real de algo estrictamente figurado y es que las imágenes que veremos, a pesar de estar contemporizadas y aludir a episodios de destrucción reales, aún actúan como muestras, evidencias y confirmaciones de lo profetizado en las Sagradas Escrituras, es decir, basculan entre realidad y mito. Esto se comprende mejor cuando se advierte que los casos de estudio a los que aludiremos son espejo del desastre del Saco, pero aparecen unas décadas después del incidente y, por ello, bajo una más sosegada perspectiva. Por eso consideramos que basculan entre mito y realidad o, en otras palabras, entre una significación religioso-moral y una nueva ética-moral. Esta última propone una conceptualización erudita de la ruina que pone sobre la mesa el problema de las consecuencias materiales de la destrucción y una reflexión profunda sobre la fragilidad de la existencia. Los responsables de estas imágenes son artistas flamencos. El primero citará a Roma de forma indirecta; el segundo tras experimentar en primera persona la ciudad.

Las razones por las que damos este paso respecto a Babel son diversas. El mundo nórdico había explorado la analogía entre Roma y Babilonia desde un plano político y teológico, pero no excesivamente plástico -al margen de las xilografías que describían sucintamente arquitecturas romanas-. Esta relación simbólica entre Roma y Babilonia nunca se agotó -las críticas a la curia romana habían sido un *continuum* y así siguió ocurriendo-, pero la traducción visual de este binomio sí había quedado en cierta medida estancada, tendencia que cambió en víspera del Saco.

Durante el pontificado de Clemente VII, Roma había alcanzado una cota de corrupción eclesiástica tal que se sentía un punto de no retorno y, en consecuencia, el regreso explícito de la dialéctica entre el pecado y el inminente castigo y la revivificación de las representaciones de Roma de tono catastrófico-apocalíptico. Pero estos casos de estudio no tuvieron que ver únicamente con la destrucción y el desastre, sino que han de contemplarse desde un segundo e importantísimo fenómeno, el viaje artístico a la ciudad para conocer las ruinas de la antigüedad. Y es que la ciudad de Roma contaba con un histórico sedimento conceptual al margen de la analogía apocalíptica y la reformista pero que, para nuestro caso -la Torre de Babel-, aún no había sido relevante. Su connotación de ciudad histórica, de autoridad y conocimiento, de santidad o la magnificencia y monumentalidad de su

arquitectura la presentaban como un lugar irresistible para curiosos, intelectuales, poetas, artistas y peregrinos. En tanto que testimonio de una civilización imperial ya desaparecida, era ideal para experimentar una emoción trágico-melancólica especialmente sublimada mediante la visualización de restos clásicos en estado de abandono. En Roma, habitantes y visitantes constataban la paradoja del vacío de una gloria que se activaba a través de los fantasmas de las ruinas visibles y las rescatables, como nos recuerda el episodio del Laocoonte, el del Torso o el del Apolo del Belvedere (figs. 195, 196). Los estímulos eran interminables: el foro romano, los arcos conmemorativos, la pirámide Cestia, las termas de Caracalla, los mercados de Trajano, el circo Máximo y, finalmente, el Coliseo. Se visitaba la ciudad para peregrinar por sus iglesias, ver los restos de la antigüedad, pero también para entrar en contacto con lo sublime y romántico de un pasado en parte común, una cuna civilizatoria.⁶¹⁶

Estas emociones se tradujeron en la obra gráfica de muchos artistas que, estando en Roma, se ejercitaron en la visión y dibujo del mundo antiguo (fig. 197). La mayor parte de ellos retrataron el Coliseo en estado de ruina y abandono. Este ejercicio conjugaba con el clima artístico de la época que se interesaba por los efectos visuales de la superficie, la decoración, la espectacularidad, la sofisticación, la complejidad de las composiciones; en suma, una entrega a los placeres de la imagen y que Vasari calificó como *maniera*.⁶¹⁷ Un clima que se abría paso junto con los estudios arqueológicos y las excavaciones, el desarrollo del coleccionismo y la consolidación del viaje de formación. Todos estos fenómenos ayudaron

⁶¹⁶ Para Paul Zumthor, Roma es uno de los cuatro modelos míticos de ciudad en la percepción medieval: la Jerusalén celeste, la Babilonia maldita, la Roma de la autoridad y conocimiento y la maravilla lejana de Bizancio; Zumthor, 1994: 115 y ss. Desde época medieval, el viaje a Roma se había conceptualizado como uno de los tres grandes ejes de la cristiandad occidental junto con el viaje a Santiago de Compostela y el viaje a Tierra Santa. Activo desde el siglo VII, no se trataba únicamente del peregrinaje a las tumbas de los apóstoles Pedro y Pablo, sino que también se visitaban las siete basílicas más antiguas, las iglesias nuevas y el Coliseo, pues no era posible disociar los espacios de fe de los restos heroicos de la Antigüedad, como tampoco se podía obviar su lectura en clave de reminiscencia de un imperio castigado por su idolatría. A medida que se reafirmó el poder pontificio, proliferó una serie de textos publicados bajo el nombre de *Itineraria Romana* y que se relacionan a una descripción de Roma que ya había sido así comentada por escritores orientales. Por su parte, la conceptualización del Coliseo era fruto de una sedimentación simbólica que empezó en era imperial en tanto que prodigio arquitectónico y pasó por la visión cristiana como monumento pagano, a la vez que escenario de martirio de los primeros cristianos. En definitiva, el Coliseo era visto como uno de los *topos* de la historia de la civilización; ver: Richard, 1981.

⁶¹⁷ Al margen de que no fue el primero en emplear el término –Cennino Cennini ya lo hace aparecer en su *Libro dell'arte*– las acepciones del término *maniera* son diversas y a veces ambiguas ya en Vasari. Al respecto, Pinelli apunta: «Leggendo le Vite vasariane con l'occhio al termine «maniera», il primo dato che balza evidente è quello quantitativo: la frequenza veramente massiccia di quest'espressione nel lessico, altrimenti così vario e ricco di vocaboli, dello storiografo aretino. Una frequenza che però, a guardar bene, va a scapito dell'univocità semantica del termine. Anche Vasari, come i suoi predecessori, designa con questa parola le diverse aree stilistiche («maniera egizia», «etrusca», «tedesca», «fiammingia») e se ne serve inoltre per scandire le tre fasi o «età» in cui ripartisce le Vite. [...] Accanto a questa accezione più generale, nelle Vite troviamo anche l'altra accezione tradizionale, quella di «maniera» come stile individuale. [...] Nelle Vite vasariane (e, a partire dalle Vite, nella letteratura artistica successiva) il significato fondamentale del termine «maniera» si definisce per opposizione: la «maniera» è sempre qualcosa che si contrappone alla fedele imitazione della realtà.» (Pinelli, 2003: 96-98). Es esta huida de lo meramente objetivo, la proyección de intereses y emociones personales y la licencia y enriquecimiento compositivo desde donde nosotros empelamos el término.

a transformar la arquitectura imperial en una alegoría ambigua entre ruina, monumento, recuerdo e instrumento pedagógico.⁶¹⁸

La asiduidad del retrato del Coliseo y el poder extrapolarlo de su contexto mediante la circulación de grabados más allá de los confines de Italia, convirtió al edificio en un motivo artístico ya fuese de forma literal –esto es, dibujando el Coliseo- como figurada –es decir, en tanto que arquitectura que inspira otras construcciones-. La importancia de este hecho para el desarrollo iconográfico de la Torre de Babel recae en la analogía visual, ya sugerida, entre el Coliseo y la torre. Consideramos que esta relación se construye en la medida en que el Coliseo, monumento por excelencia de la antigüedad, vaya cediendo paulatinamente sus rasgos a Babel por ser considerada, también, un monumento arquitectónico no de una Antigüedad clásica pero sí mítica. La evocación de las nociones de pasado, monumentalidad y ruina fue el eje de simetría que permitió semejante transferencia.

5.1. Los ojos que miran Roma o el viaje flamenco a Italia

Dado que entramos en una conceptualización de Babel vinculada a Roma no solo desde su histórica relación semántica sino también por sus analogías visuales con el Coliseo, y dado que esta nueva visualización será propuesta de forma unívoca por artistas septentrionales –fundamentalmente de los Países Bajos- es necesario abordar el tema del viaje a Italia. Éste fue tratado de forma tangencial en ocasión de Dürero y ahora de forma directa para reconstruir las particularidades y primeros pasos de este fenómeno y, así, llegar a aquellos artistas que forman parte de la investigación, en este capítulo Maarten van Heemskerck y más adelante Pieter Bruegel. Por eso pensamos que es necesario ver cómo las generaciones anteriores a ellos se familiarizaron con la representación del monumento y cómo ayudaron a consolidar la conceptualización del Coliseo como monumento antiguo.

Dentro del contexto flamenco, la ciudad de Amberes era el centro económico más importante del norte de Europa. Contaba con una gran cantidad de agentes que activaban la

⁶¹⁸ Consecuencia directa de la observación y realización de vistas y dibujos, se produjo la consolidación y divulgación de esta iconografía conocida como *vedutismo romano* o *vedutismo arqueológico*, promovida especialmente por el interés demostrado por las editoriales nórdicas del Cinquecento por estas imágenes que conjugaban lo documental antiguo con el paisaje de una ciudad que, por entonces, tenía más de rural que de imperial. En el siglo XVI, el mercado de grabados posee una dimensión internacional y los dibujos ejecutados en Italia son editados en los Países Bajos. La aparición de la imprenta, junto con la invención del aguafuerte, había estimulado el arte del grabado y éste era de una mayor rapidez de ejecución y se obtenían efectos de grises que eran imposibles con la técnica xilográfica. En la ciudad de Roma, en cambio, son los franceses los que monopolizan el mercado de grabados. Nicolas Bétrizet es editor de Tiziano, Rafael y Miguel Ángel. Antoine Lafréry abre en 1544 el más importante taller de calcografía. Étienne Duperac es autor de más de un centenar de vistas romanas y publica, en 1575, cuarenta planchas bajo el título *I Vestigi de l'Antichità di Roma*. Al respecto ver: Makarius, 2011: 66.

vida y la producción en la ciudad y se posicionó como capital de la pintura, escultura e impresión flamenca a mitad de siglo. Las condiciones eran de una suficiente prosperidad y estabilidad como para garantizar una producción de obras y exportar a sus artistas con el objetivo de completar la siempre anhelada formación en Italia. Por otro lado, conviene recordar que desde el descubrimiento del grabado a finales del siglo anterior, muchos artistas originarios del norte de Europa -principalmente Países Bajos y Alemania- habían experimentado con esta nueva técnica para diseminar diseños arquitectónicos,⁶¹⁹ por lo que se puede concluir que no es una cuestión que nazca del viaje a Italia, del descubrimiento de las ruinas y la necesidad de recordarlas o de una cultura preocupada por el renacimiento de la antigüedad, sino que era un método de conocimiento y divulgación que se conocía y empleaba y que metamorfoseaba según lo hacían los agentes que le daban uso.

El primer artista nórdico que viaja a Italia y que tenemos documentado es Jennin Gossart, conocido como Jan Gossart o Mabusse. Gossart estuvo en Roma entre 1508-1509 en calidad de pintor acompañando la comitiva de Felipe de Borgoña, quien le había encargado que se familiarizara con el dibujo de antigüedades.⁶²⁰ Del viaje subsisten cuatro folios, el más representativo de los cuales es una vista del Coliseo visto desde los jardines Maffei (fig. 198), de lo que se infiere que ya entre los primeros artistas flamencos el motivo del Coliseo era fundamental en sus ejercicios. La gran meticulosidad en la descripción se aplica tanto a la estructura, como los materiales y el acabado epidérmico del anfiteatro. El punto de vista escogido, los jardines Maffei al pie del Palatino, está ya presente en el *Codex Escorialensis*⁶²¹ (fig. 199) y es representativo por mostrar las arcadas fragmentadas y un parcial enterramiento de la primera secuencia. Como hicieron otros artistas –por ejemplo Pieter Bruegel-, a pesar

⁶¹⁹ Entre los pioneros se encuentra Alart Du Hameel; ver: Hutchinson, 1981. Se puede considerar, también, el caso paradigmático de Villard de Honnecourt, ver: Barnes, 2009.

⁶²⁰ En 1503, Gossart aparece registrado como maestro del gremio de pintores de Amberes. El duque Felipe de Borgoña se convierte en obispo de Utrecht en 1517 y lo lleva consigo a Roma a finales de 1508 o inicios de 1509, donde el artista dibuja algunos vestigios de la antigüedad para deleite del anterior: «Rien ne plaisait tant à Philippe que de contempler ces monuments e l'Antiquité qu'il faisait reproduire par le très célèbre peintre Jean Gossart de Maubeuge». La cita es del humanista Gérard Geldenhauer de Nimègue y aparece dentro de su biografía de Felipe de Borgoña; en: Balis, 1995: 210 y ss.

⁶²¹ El *Codex Escorialensis* es un conjunto de dibujos hechos en Roma y realizados entre 1480-1500 por un artista italiano. Entró a formar parte de los fondos de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1576 junto con otros códices, manuscritos, libros y cuadernos del embajador Diego Hurtado de Mendoza. En la actualidad está compuesto de setenta y nueve hojas más otras cuatro de guarda y respeto añadidas posteriormente. A nivel temático se trata de un conjunto de bocetos y vistas del natural –paisajes, escenas urbanas, interiores, detalles de edificios, capiteles, basas, frisos, relieves, sarcófagos, frescos, esculturas, pavimentos, artesonados- de la ciudad de Roma entre las que se encuentran tres vistas del Coliseo. Gracias al interés en el detalle y lo preciso de éste, el *Codex Escorialensis* muestra información arqueológica de la ciudad, permitiendo identificar edificios desaparecidos o irreconocibles. A su vez, tanto por la intención didáctica y las notas explicativas que aparecen en algunas ocasiones, se acerca al prototipo de *taccuino*. En las tres vistas del Coliseo -se trata de los folios: fol. 24v, fol. 28v y fol. 41v- quedan demarcadas algunas cuestiones que el resto de artistas reproducirá con frecuencia: las bóvedas de los cuerpos, el estado de semi-destrucción, los escombros y otras ruinas circundantes. Volveremos a él en ocasión de Pieter Bruegel. Mientras tanto, citamos: Fernández Gómez, 2000. También su versión digitalizada en la web de Patrimonio Nacional, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial. Disponible en: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/13133#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1202%2C0%2C4898%2C3743>

[Fecha de consulta: 08/11/2022].

de estar pocos meses en la capital Gossart mantuvo el contacto con la iconografía del monumento a través de los grabados que empezaron a estar en circulación a partir de ese momento.

Jan van Scorel, segundo de los artistas documentados en Italia, conoció a Gossart en Utrecht, por lo que pudo ser éste un motivo para realizar el viaje. Van Scorel deja Ámsterdam en 1518 y a su llegada a Roma tras un paso por Venecia y Jerusalén, es nombrado conservador de antigüedades por el papa Adriano VI, coterráneo de Utrecht, quien lo hospeda en el Belvedere. De su mano se conserva un dibujo que sí representa la Torre de Babel (fig. 200) y que incorpora algunos motivos como el paisaje, las ruinas y el campo y que muestra igual interés por la arquitectura y la escenografía. Éste es un dibujo que mucho tiene que ver con la posterior torre de Bruegel: el punto de vista, el tamaño que la construcción ocupa en la lámina, la distribución de los pisos de la torre y las arcadas, el ritmo de ascensión, la descripción del terreno, el escenario natural, el cielo o el detalle de un grupo personajes no protagonistas son todos ellos recursos presentes en la obra de Bruegel como se mostrará más adelante.

Otro de los flamencos en Roma fue Pieter Coecke, maestro de Bruegel en Amberes. En su caso el viaje no está documentado, pero es probable que estuviera en la ciudad poco después de Jan van Scorel, entre 1524-1525, estando de nuevo en Amberes en 1526 donde gestionó un taller de pintura. Atribuido a De Coecke es un dibujo que representa el único testimonio conocido de la cantera de la nueva basílica de san Pedro antes de que fuera abandonada por el Saco (fig. 201). Su papel como introductor de tratados de arquitectura renacentista italiana en los Países Bajos es de suma importancia, teniendo como clímax la canonización del lenguaje arquitectónico de Serlio que surgió a consecuencia de la edición de su libro arquitectura, *Regole generali di architettura...* en Venecia por F. Marcolini en 1537 y en holandés con título *Generale reglen der architecturen...* en Amberes por P. Coecke en el año 1539.⁶²²

Michiel Coxcie parte hacia Roma alrededor de 1530 donde permanece hasta 1539, fecha en la que aparece inscrito en el gremio de pintores de Malinas. Coxcie fue de los primeros en importar la técnica del fresco, ejecutando un buen número de este tipo de obra en la ciudad. Además, colaboró en la preparación de dibujos para grabados, cartones para tapices y vitrales. De entre los cartones para tapices a él atribuidos existe una serie de diecinueve piezas

⁶²² Fontaine Verwey, 1976: 166-194. Ver también: Offerhaus, 1988.

consagradas a diversos episodios del Génesis y entre los que se encuentra el de la Torre de Babel (fig. 202).⁶²³

Pero el viaje a Italia, o mejor, a Roma, y sus repercusiones para con Babel no es exclusivo de artistas del norte del continente. Esto lo ejemplifica bien Amico Aspertini,⁶²⁴ del cual se conserva el dibujo de una Torre de Babel que pertenece al conocido como *Album Aspertini* o *Codice London II*, su libro de bocetos de paisajes romanos (fig. 203). De su interior se desprende que Aspertini recorrió la ciudad de Roma tomando apuntes de los monumentos de la Antigüedad y, en consecuencia, conformando su propio *taccuino*, una práctica habitual del currículum artístico que permitía ejercitar el dibujo al natural y tomar referencias que posteriormente podrían emplear en composiciones ulteriores. Estos libros, cuadernos de bocetos o *taccuino* personales son difíciles de encontrar en Época Moderna –no así en cronologías más avanzadas, como representa el caso de Goya–, pese a que seguramente casi todos los artistas los habrían utilizado en sus desplazamientos. Uno de los más famosos de este período es el de Maarten van Heemskerck, al que volveremos más adelante; otra referencia a este tipo de práctica la vimos con Alberto Durero. En el caso de Aspertini y su boceto de Babel, vemos que se trata de una torre con diversas particularidades. En primer

⁶²³ Se desconoce si las piezas fueron compradas en el mercado o si fueron realizadas bajo petición. La segunda hipótesis es la más viable considerando la gran inversión de trabajo, hilos de oro y plata, además de ser visibles las marcas de dos talleres conocidos; ver la entrada «Michiel Coxcie» en: Liedekerke, 1995: 169 y ss.

⁶²⁴ Amico Aspertini fue un dibujante, pintor y escultor que ha trascendido como artista de una fuerte personalidad creativa y singular, alineada a su temperamento. Amico se forma en el taller de su padre, Giovanni Antoni, en la Bolonia del último decenio del Quattrocento, es decir, una ciudad de gran sustrato erudito –literario, teológico y filológico– y cultura en el coleccionismo de antigüedades y en la cual coincidió y conoció a Alberto Durero, quien se encontraba en su segundo desplazamiento a Italia en 1506. Sus viajes regulares a otras ciudades italianas como Roma, Florencia, Venecia o Mantua lo presentan como un artista de formación multicultural. Los viajes a Roma fueron diversos. El primero lo realizó en compañía de su padre en 1496, momento en el que ya se evidencia un interés por los monumentos de la ciudad, que quedan registrados en diversos dibujos. Un segundo viaje a Roma lo realiza entre 1512-1514 y 1519, durante el cual podría haber visto concluidas la decoración de la Capilla Sixtina y la Stanza de Rafael. Este segundo desplazamiento se fundamenta en la falta de documentación de Aspertini en la ciudad de Bolonia durante esos años. Se propone una estancia en Mantua en la primera mitad de los años 20, lo que habría supuesto coincidir con Giulio Romano y, aunque no esté documentado que trabajaran en una empresa conjunta, sí se ha especulado sobre una posible influencia de los frescos de Romano en el Palazzo Té y la decoración de Aspertini para la Sala di Ercole del Castello Isolani di Minerbo en Bolonia, donde trabajó en la década de los 30 y donde algunos ven el gigantismo característico de Romano. A partir de la mitad de los años 20, se propone un tercer viaje a Roma dado que nuevamente existen carencias documentales del artista en su ciudad; concretamente desde julio de 1526 a mayo de 1527 y desde esta última fecha hasta noviembre de 1529. Sin embargo, esto significa situar al artista en Roma en un momento altamente conflictivo, en vísperas o inmediatamente después del Saco, cosa que entra en contradicción con el generalizado éxodo de artistas, aunque desde luego no puede excluirse. A Amico Aspertini se le atribuye la realización de diversos cuadernos de bocetos. El *Codice di Parma*, c. 1496,ms. PARM. 1535, en la Biblioteca Palatina de Parma, representa su más precoz experiencia con el dibujo a través de motivos ornamentales romanos: frisos de San Lorenzo fuori le mura, relieves del Pantheon, detalles del Templo de los Dióscuros o pinturas de la Domus aurea. El *Codice Wolfegg*, en la Colección Max Willibald von Waldburg, cuya factura se sitúa en Bolonia durante los primeros años del Cinquecento. El *Codice London I*, en el British Museum londinense, finalizado hacia 1535 tras el tercer viaje a Roma. De este cuaderno se pueden obtener datos cronológicos más o menos precisos pues contiene reproducciones de obras antiguas restauradas. Por ejemplo, el Apolo del fol. 15r muestra una suerte de restauración similar a la ejecutada por Giovanni Angelo Montorsoli entre 1532 y 1533; o el Laocoonte del fol. 17r, que aparece con el brazo derecho restaurado según aquel de cera que le creó Bandinelli o la intervención de Montorsoli. Finalmente, el *Codice London II*, no necesariamente ligado a un posterior viaje a Roma y en relación de secuencia con el *Codice London I*, es decir, coetáneo o posterior a 1535. En suma, un artista estrechamente interesado por el mundo antiguo, de gran vocación y con una extraordinaria capacidad para registrar el mayor número de estímulos de su cultura figurativa. Sobre Amico Aspertini se puede consultar: Emiliani, Scaglietti Kelescian, 2008; también: Faietti, Scaglietti Kelescian, 1995. Sobre el encuentro entre Aspertini y Durero ver: Grassi, 1963: 221-222; Grassi, 1964: 52-54.

lugar, su forma espiral ascendente, cuestión que ya había aparecido en algunos manuscritos iluminados pero de forma marginal, siendo la torre cuadrangular o cilíndrica la más representada. Rodean la torre una serie de restos arquitectónicos en estado de ruina que, por otro lado, también se muestra incompleta. En un primer plano y ante las ruinas y la torre se halla el mundo animal –posiblemente dos cabras, un perro y un ave- que nos da a entender que su torre no se encuentra en un escenario urbanizado sino campestre y abandonado, sin población. Entendiendo que éste y el resto de dibujos que conforman su *taccuino* fueron realizados en la ciudad de Roma y atendiendo a la morfología de la torre, parece evidente que Aspertini establece una correspondencia arquitectónica entre la torre y el Coliseo: sus diferentes alturas, el trabajo epidérmico de órdenes arquitectónicos, incluso el piso seccionado a la izquierda, son un evidente recuerdo y ejercicio de síntesis del edificio romano. Esta analogía visual entre Babel y el Coliseo romano de Amico Aspertini es quizás la primera imagen de una larga serie que ocupará todo el siglo XVI hasta Bruegel, el cual a su vez se convertirá en fuente de babeles posteriores.

El viaje a Italia y concretamente a Roma, permitió a artistas como Aspertini admirar las ruinas de la Antigüedad y ejercitarse con ellas, de lo que se extrae una primera nota respecto a la conceptualización erudita de la ruina y es que el artista buscaba y recogía conocimientos arqueológicos.⁶²⁵

5.2. El Saco de Roma como fuente para la representación de la destrucción y la ruina.

En los años previos al Saco,⁶²⁶ Roma estaba asistiendo a un clímax artístico inigualable en el que comisarios, artistas y obras de arte circulaban por doquier. La ciudad era capital artística pero también religiosa y política, es decir, un centro de confusión entre religión y cultura.⁶²⁷ A su vez, se cernía sobre ella la idea de un destino que se había repetido

⁶²⁵ Hasta que se impuso esta visión erudito-humanista, la forma de pensar la ciudad de Roma y sus ruinas está llena de apreciaciones vagas y a veces contradictorias. Para autores como Hildebert de Lavardin (1056-1133), arzobispo de Tours, las estatuas y templos de la antigüedad activaban el recuerdo de un pasado pagano y el fin de una civilización. «Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tota ruina. quam magni fueris integra, fracta doces. longa tuos fastus etas destruxit, et arces Cesarie et superum templa palude iacent. ille labor, labor ille ruit, quem dirus Araxes et stantem tremuit, et cecidisse dolet; quem gladii regum, quem pro vida iura senatus, quem superi rerum constituere caput; quem magis opta vit cum crimine solus habere Cesar, quam socius et pius esse socer.», *De Roma*, Cap. 36, vv. 1-10; en: Scott, 2001: 22-23. Calificativos como «admirable», «inexplicable» o «espeluznante» eran habituales entre los escritores medievales, como el ya citado Maestro Gregorio; ver: Nardella, 1997.

⁶²⁶ La bibliografía de referencia sobre el Saco de Roma es: Chastel, 1986.

⁶²⁷ «Roma era el centro de un mundo singularmente cosmopolita. La administración de la Iglesia exigía un enorme funcionariado y, más que nunca, los problemas internacionales –que desde la caída de los franceses en 1494, casi siempre afectaban a Italia- se negociaban en Roma. Además, en períodos favorables, como los pontificados de Julio II, León X y

periódicamente. Las históricas discordancias internas –por ejemplo, violencias militares entre sus candidatos a emperadores, la persecución del cristianismo- y las externas –agentes invasores- que recorren la larga periodización de la ciudad y cuyas consecuencias eran el terror, la ocupación, el saqueo, el pillaje y/o la barbarización, nos llevan a pensar que los romanos siempre fueron sensibles a la amenaza y convivieron con la idea de un destino final para su ciudad y una necesidad de renovación. La responsabilidad era compartida, es decir, la amenaza no sólo era externa sino interna, las faltas humanas –véase la corrupción eclesiástica en nuestro caso- entrañaban la catástrofe y daban a la ciudad una densa significación moral.⁶²⁸

Como hemos apuntado, uno de los aspectos más relevantes del Saco de Roma dentro de nuestra investigación es que reavivaba la antigua interpretación de la ciudad basada en la relación pecado-castigo. Con el Saco, Roma era, nuevamente, sancionada por su idolatría. Por ello, las consecuencias de la entrada de las tropas imperiales a la ciudad y la consiguiente devastación de la misma suponían una nueva oportunidad para interpretar la ciudad y sus perpetuas ruinas como símbolos de decadencia moral. Pietro Aretino poetizó este proceso al recomponer la antigua expresión latina *Roma caput mundi*, símbolo de su gloria y fama imperial, en *Roma coda mundi*, símbolo de degeneración.⁶²⁹

Clemente VII, las corrientes culturales eran tan importantes que los ojos del mundo entero se fijaban en Roma. Esta estrecha relación y, si se quiere, confusión de política, religión y cultura siempre había sido característica de esta ciudad.» (Chastel, 1986: 18).

⁶²⁸ Una excelente síntesis sobre la problemática conducta de la curia romana y los intentos de subversión y asalto a la misma, tanto internos como extranjeros, se encuentra en el texto de Jacob Burckhardt. El historiador, aun no haciendo referencia a la metáfora de Babilonia, reconstruye excelentemente el clima que durante los siglos XV y XVI y sus respectivos papados, llevó a la resurrección de esta analogía: «Fue, pues, en esta época, en la que las posibilidades de recibir ayuda del exterior estaban tan limitadas, cuando los mayores peligros hicieron su aparición en el seno mismo del Papado, por cuanto éste, puesto que vivía y obraba esencialmente en concordancia con el espíritu de los principados seculares italianos, también había de conocer sus momentos sombríos, que adquirieron aquí un matiz especial a causa de la excepcional naturaleza de este estado. Por lo que respecta a la ciudad de Roma, siempre se había actuado como si no se temiera su efervescencia, siendo abundantes los Papas expulsados por las revueltas populares que luego regresaron, y pareciendo claro que los romanos acabarían deseando la presencia de la curia por los muchos privilegios que ésta les otorgaba. Pero a pesar de todo, y en diversos momentos, no sólo se fue configurando en Roma cierto radicalismo antipapal, sino que las conspiraciones más arriesgadas que se concibieron dejaban vislumbrar la participación de manos invisibles claramente movidas desde el extranjero.» (Burckhardt, 1992: 121). Y respecto al Saco de 1527, la sensación de premonición y necesidad de restauración prosigue: «Así, del mismo hecho de la devastación surgió en Roma el nuevo espíritu de restauración secular y espiritual, cuya presencia se hizo sentir instantáneamente. Así, por ejemplo, escribe Sadoletto: ‘Si nuestros lamentos bastan para ofrecer satisfacción a la ira y al rigor divinos, si este castigo espantoso abre de nuevo el camino hacia unas leyes y una moral mejores, tal vez entonces nuestra desgracia no habrá sido tan grande... Que Dios se ocupe de lo que es de Dios: en cuanto a nosotros, tenemos por delante toda una vida de mejora que ninguna fuerza armada nos puede arrebatarse. Dirijamos nuestros actos y pensamientos a la búsqueda del auténtico resplandor del clero y de nuestra grandeza y poder, en Dios y sólo en Él.’» (Burckhardt, 1992: 136).

⁶²⁹ Esta expresión aparece, al menos, en dos de sus obras: *La cortigiana*, Prologo y Scena prima, c. 1525-1534; y *Dialogo*, Giornata seconda, c. 1536. Para poder encontrar esta expresión es preciso distinguir entre las diferentes ediciones de su obra; es decir, si se trata de una edición pre- o post- Saco de Roma, ya que será a raíz de este evento que Aretino decidirá transmutar *caput* por *coda*. En este sentido, en la edición pre-Saco de Roma de *La cortigiana*, realizada c. 1525, encontramos: «Per certo che Roma è capus mundi e se io non ce veniva...»; mientras que en ediciones posteriores al Saco, Aretino cambia el diálogo por: «In fine Roma è coda mundi. / Capus voleste dir voi. / Tant’è. E s’io non ci veniva...». Las ediciones que hemos consultado en sendos casos son: para el caso pre-Saco, Aretino, s.f.a.: 10; para el caso post-Saco, Pinchera, 1974: 94. En *La cortigiana* no sólo encontraremos esta fórmula retórica sino también una analogía entre Roma y la torre de Babilonia: «E non credete che questa ciancia che vi sarà racconta vi facessi dispiacere, perché ella è nata a contemplazione vostra, e mi

Para entender la importancia del Saco y sus consecuencias internacionales a nivel cultural y político hay que aludir a la escalada de acontecimientos que desembocaron en él y que quedan excelentemente reconstruidos en estas breves líneas que escribe André Chastel:

El advenimiento de unos jóvenes príncipes increíblemente ambiciosos –Francisco de Angulema en Francia, y Carlos de Habsburgo en España y los Países Bajos- que, compitiendo con el no menos joven e inquieto Enrique VIII de Inglaterra, habían de embarcarse en formidables empresas; las manifestaciones brutalmente contestatarias del joven monje agustino Martín Lutero, que a propósito de una venta de indulgencias denunció públicamente en Wittenberg el 31 de octubre de 1517, la crisis de las costumbres y los abusos de Roma. Con Clemente VII la situación empeoró aún más: en Roma las facciones se agitan hasta el punto que, en septiembre de 1526, los Colonna, en connivencia con agentes imperiales, llegan a atacar y devastar el Vaticano; los romanos han dejado de ser leales a su Pontífice. Por una absurda desgracia, Francisco I se deja vencer y capturar en Pavía a comienzos de 1525, dejando las manos libres en Italia a Carlos V, pero éste, lento y distante, negocia; el papa Clemente y el emperador se escriben mucho, pero la entrada de aquél en la Liga de Cognac en mayo de 1526 –contrapartida antiimperial de la Santa Alianza antifrancesa de 1512- provoca la ruptura de relaciones, cuyas consecuencias –mal calculadas por ambos lados- fueron la formación de un ejército en el norte de la península, en 1526, y su lento descenso a través de Italia.⁶³⁰

No faltaron reacciones populares ni intelectuales. Por ejemplo, Vasari menciona en diversas biografías lo que supuso el Saco para los artistas y cómo algunos optaron por la dispersión o diáspora.⁶³¹ Sin embargo, no existe casi ninguna imagen contemporánea del Saco. Una excepción fuera del ámbito de la imagen, pero relevante para nuestro caso, podría ser la serie de grafitos que han sido encontrados tras la restauración de diversas *stanze* romanas que aluden a la visión sobre Roma tras el Saco. Por ejemplo, la inscripción Babilonia grabada en uno de los muros de la Sala delle prospettive en la Villa Farnesina (fig. 204). O, del ámbito

vien da ridere perch'io penso che inanzi che questa tela si levassi dal volto di questa città, vi credevate che ci fussi sotto la torre de Babilonia, e sotto ci era Roma.» (Aretino, s.f.a.: 4). Finalmente, la expresión vuelve a aparecer en *Dialogo*: «Cosi dicendo entrò ne la gente che, per avanzar dieci ducati, fu casa; poi venne a la novella che udi Roma dei lanzi e dei giuradii i quali ne venivano a bandiere spiegate per farla coda *mundi*.» La expresión se encuentra en: Aretino, s.f.b.: 247. Un estudio sobre la desambiguación pre-, post-Saco en Aretino se encuentra en: Catelli, 2006.

⁶³⁰ Chastel, 1986: 22-23. La descripción de la entrada en Roma, la defensa de ésta, el episodio del asalto a Sant'Angelo y la huida de Clemente VII a Orvieto se encuentra en los capítulos «La marcha sobre Roma», «Las defensas de Roma», «El sacco», pp. 36-46.

⁶³¹ Es el caso de la biografía de Rosso Fiorentino. Vasari dice: «Se produjo en aquel tiempo el Saqueo de Roma, en el que el pobre Rosso fue hecho prisionero por los alemanes, y muy mal tratado, puesto que además de despojarlo de sus vestiduras, descalzo y sin nada en la cabeza, le hicieron cargar con pesos y vaciar casi toda la tienda de un vendedor de fiambres. Maltratado por aquéllos, se dirigió enseguida a Perugia, en donde fue tratado muy bien...» (Vasari, 2021: 638).

visual, la xilografía que acompaña el poema anónimo *Triste estaba el Padre Santo*, compuesto inmediatamente después del Saco y publicado en forma de pliego suelto en la ciudad de Valencia (fig. 205).⁶³²

Volviendo a nuestro objeto de estudio, el Saco de Roma ayudó a la configuración simbólica y visual de la Torre de Babel a través del desarrollo de la iconografía de la destrucción y el desastre arquitectónico. Pero el aparato de la guerra, la destrucción y el resultado posterior de ruina y desperfecto, no se experimentaron exclusivamente a través del Saco sino mediante las múltiples disputas geopolíticas entre los diferentes estados europeos y, naturalmente, tal multiplicidad de conflictos no iba a pasar inadvertida a los contemporáneos. En suma, fueron factores de la historia geopolítica real los que se volcaron en el desarrollo de esta iconografía que destruye la torre.⁶³³

5.3. Los grabados a estudio

Acabamos de apuntar que después de la conceptualización de Roma como nueva Babilonia a principios del siglo XVI en el marco de pensamiento reformista, el símil arquitectónico-visual entre el más representativo de los monumentos de la ciudad romana, el Coliseo, y el más representativo de los edificios míticos de Babilonia, la Torre de Babel, iba a llevarse a cabo tras consolidarse el fenómeno del viaje de formación a Italia y la experiencia de acontecimientos como el Saco de Roma. Es muy probable que esta nueva asimilación visual se pudiera llevar a cabo gracias a un paso intermedio que Hans Blumenberg

⁶³² Ver: Forero Mendoza, 2015: 198-209. Como Forero Mendoza, André Chastel ya había reproducido el poema en su estudio sobre el Saco de Roma, de esta edición tomamos en texto del poema: «Triste estaba el padre Santo / lleno de angustia y de pena / En Sant Angel, su castillo, / De pechos sobre una almena, / La cabeza sin tiara, / De sudor y polvo llena, / Viendo a la reina del mundo / En poder de gente ajena.» (Chastel, 1986: 33). En las páginas siguientes, Chastel recoge una serie de *lamenti di Roma*, construcciones literarias de tono melancólico que narraban el suceso del Saco. Sobre la falta de imágenes sobre el Saco, Chastel opina: «Si no fuera que para nosotros es una especie de censura que se ejerció alrededor del saco y su responsable, el condestable de Borbón, es difícil entender que no haya quedado ninguna pintura o grabado de la época. [...] Que nosotros sepamos, no hay ninguna representación contemporánea del saco de Roma, y no apareció ninguna hasta pasado mucho tiempo.» (Chastel, 1986: 51-52).

⁶³³ Por ejemplo, hacía relativamente poco que se experimentaban los efectos de las explosiones causados por artefactos bélicos. Esta propuesta fue desarrollada por Juan Antonio Ramírez. En sus estudios sobre Babel dio especial importancia a la estética de la destrucción y la ruina, por lo que le debemos un evidente reconocimiento y también gratitud. Al respecto, y al margen de la bibliografía ya citada, debe consultarse: Ramírez, 1983: 38. Recuperamos a Burckhardt en tanto nos parece sintomático el espacio que dedica a la guerra en su ensayo sobre el Renacimiento que, además, lleva por título «La guerra como obra de arte». Respecto a este tema Burckhardt expone: «[...] con pocas palabras, hemos de señalar de qué forma también la guerra adquiría el carácter de una obra de arte: ya la Edad Media había perfeccionado la instrucción que se daba en Occidente a cada guerrero individual, dentro del vigente sistema de armamento y defensa, y en cuanto al arte del asedio y la fortificación, nunca faltaba algún genial inventor que pudiera en un momento servir de ayuda; pero el desarrollo de la táctica y la estrategia militares se vio entorpecido por las limitaciones prácticas y temporales de la instrucción bélica y la ambición de la nobleza [...]. Entre los italianos, por el contrario, muy pronto empezaría a prevalecer un ejército de mercenarios, que exigía una organización completamente distinta; además la temprana introducción de armas de fuego también contribuyó a su vez a lo que se podría llamar la democratización de la guerra, y no sólo porque hasta las más firmes fortalezas temblaban ante las bombardas, sino también porque la habilidad de los ingenieros, los fundidores y los artilleros, todos ellos miembros de las clases medias, adquiría una súbita precedencia.» (Burckhardt, 1992: 116-117).

define como *momento de adquisición de capacidades necesario para la aportación del concepto*.⁶³⁴ Es decir, la exposición a ciertos riesgos y miedos provocados por perturbaciones sociales como la escisión ideológica reformista, las tensiones geopolíticas del continente y la destrucción provocada por las campañas bélicas e iconoclastas, habrían desencadenado la adquisición de una serie de capacidades de prevención, adelantamiento y proyección, esto es, intenciones conscientes y estados mentales que convergirían en la aportación de un nuevo concepto destrucción-Babel y/o Coliseo-Babel. En este sentido, pensar la ciudad de Roma en términos del capital espiritual en decadencia, de magnificencia y monumentalidad arquitectónica, de simbolismo imperial pasado y su connotación de ciudad de autoridad artística, cultural y de conocimiento en el mapa de relaciones simbólicas y especialmente vinculada con la ciudad maldita de Babilonia, fue el sedimento imprescindible para que un conjunto de artistas llegados del norte de Europa pudieran, con una visión condicionada por lo anterior pero lo suficientemente límpida como para poder crear un icono, tomar el edificio del Coliseo como fuente visual de sus representaciones de la Torre de Babel.

El concepto de ruina y de destrucción, por doquier en la ciudad de Roma, es un tema crucial en el relato de Babel. A pesar de que, como hemos apuntado en numerosas ocasiones, no se explicita en el texto matriz -el Génesis-, la confusión de los constructores de Babel y la ira y cólera de Dios llevan consigo el concepto de inacabamiento de la torre y, también, el de confusión de su estructura, es decir, de paralización, estado fragmentario y suspenso en el tiempo. La iconografía de la caída y destrucción de Babel-Babilonia ya había hecho una primera incursión en el mundo de la miniatura a través de la representación de la destrucción de Babilonia en los Beatos y otros manuscritos sobre el Apocalipsis, a las que sumamos la miniatura sobre la destrucción de la torre en el *Egerton Genesis* (fig. 66). La presencia del acto destructivo en textos que seguro conocieron o consultaron los artífices de estas imágenes - profetas, *Oráculos Sibílicos*, Apocalipsis o, del orden de autores clásicos, Estrabón⁶³⁵-, sumado

⁶³⁴ Blumenberg, 2003: 12.

⁶³⁵ Reproducimos el fragmento de Estrabón en este momento en tanto consideramos este bloque del siglo XVI como el contexto crucial para la conformación iconográfica de la destrucción de la torre. Se trata de la primera de las descripciones que da a la mítica Torre de Babel una apariencia de ruina antigua como consecuencia de su destrucción y estado de abandono; aspecto que se extiende también al conjunto de la ciudad. Son de gran importancia la mención de los intentos de reconstrucción que grandes monarcas quisieron llevar a cabo, pero que se vieron truncados por lo excesivo de la empresa. «Aquí también está la tumba de Belo [Marduk], ahora en ruinas tras haber sido demolida por Jerjes, según se cuenta. Se trataba de una pirámide tetragonal de ladrillo cocido [Etemenanki-Babel], de una altura de un estadio. Alejandro la quiso restaurar, pero se trataba de una tarea formidable y para mucho tiempo (pues exclusivamente la acumulación de escombros requería, para su limpieza, del trabajo de diez mil hombres durante dos meses), de modo que no pudo concluir lo emprendido. Pues inmediatamente la enfermedad y la muerte le sobrevivieron al rey. Ninguno de los sucesores se preocupó de ello. E incluso lo que quedaba de la ciudad fue desatendido y terminó en ruinas, en parte por los persas, en parte por el tiempo y la desatención de los macedonios hacia este tipo de cosas, y en especial después de que Seleuco Nicátor fortificara Seleucia sobre el Tigris, una ciudad cercana a Babilonia, a unos trescientos estadios. Pues no solo él, sino todos los que vinieron después de él estaban muy interesados en esa ciudad y trasladaron allí la sede real. Y lo que es más, en los tiempos actuales se ha hecho más grande que Babilonia, que en su mayor parte está desierta, de modo que no dudaría en decir lo

a la histórica relación Roma-Babel y añadiendo la visualización de las ruinas de la Antigüedad, llevaron a una articulación Babel-destrucción que puede entenderse de forma natural.⁶³⁶ Es en este momento en el que irrumpe el icónico aguafuerte de Cornelis Anthonisz. de 1547 y posteriormente la serie de grabados diseñados por Maarten van Heemskerck.

5.3.a. Nota biográfica

Cornelis Anthonisz. (Ámsterdam, c. 1505-1553) fue un pintor, grabador y cartógrafo flamenco. Se acepta un período de aprendizaje en el taller de su abuelo Jacob Cornelisz. van Oostanen, pero poco se sabe de esta primera etapa. Sí se le puede situar, sin embargo, iniciando los estudios de teología en la universidad de Lovaina en el año 1518. Existen graves problemas para trazar una nota biográfica extensa sobre Anthonisz. En primer lugar, a razón de su corta vida; en segundo y como consecuencia de la primera, por el corpus relativamente bajo de obra; finalmente, por tener un papel indirecto en términos de innovación artística. En este sentido, la mayor parte de información sobre Anthonisz. se encuentra en registros notariales, transacciones y encargos públicos. El estudio de esta documentación permite presentarlo como cartógrafo principalmente -ver la famosa Vista de pájaro de Ámsterdam de 1538 encargada por las autoridades de la ciudad (fig. 206)- aunque el mayor número de obras que se le asocian son retratos xilográficos. En total disponemos de unas cien obras entre las cuales no se encuentra ni un solo dibujo preparatorio.⁶³⁷ La mayor parte de sus grabados son de tema alegórico y connotación moral, una especie de iconografía de la genealogía y la fortuna humana que generalmente se acompañaba de inscripciones no sólo identificativas sino también textos en holandés y que estaban dirigidos a un público culto al que sondear con temas como los peligros de la riqueza, la vanidad, la avaricia y la impetuosidad. No hay forma, y se considera que nunca lo hizo, de localizarlo en Roma, así que la influencia del Coliseo en su xilografía de la Torre de Babel hubo de tener lugar

que dijo uno de los cómicos acerca de los megapolitanos de Arcadia: «La gran ciudad es un gran desierto»», Estrabón, *Geografía*, Libro XVI, Capítulo 1. Asiria, Parte 5. Babilonia y Seleucia del Tigris; en: Estrabón, 2015: 257-259.

⁶³⁶ Ramírez, 1983: 38.

⁶³⁷ Esta cuestión podría ser refutada si se confirma la hipótesis de Daantje Meuwissen, quien ve a Anthonisz. como el autor del libro de bocetos más antiguo que se conoce del norte de los Países Bajos. Actualmente en el Kupferstichkabinett de Berlín y conocido como *Berlin Sketchbook*, contiene una amplia gama de temas: retratos, apuntes al natural, estudios de indumentaria, arquitectura y ornamentación, ejercicios caligráficos y préstamos de pinturas anteriores, previsiblemente de su abuelo, Jacob Cornelisz. La hipótesis atribución se basa en la compartición de elementos -algunos directos, otros indirectos- entre elementos del libro y grabados de Anthonisz.; ver: Meuwissen, 2017.

mediante otros grabados y dibujos presentes en el taller de su abuelo o mediante otros estímulos, esto es, un probable contacto con la torre de Jan van Scorel.⁶³⁸

5.3.b. Cornelis Anthonisz., Destrucción de la Torre de Babel, 1547

La imagen de la destrucción de la torre (fig. 207) se acompaña de cuatro inscripciones. La primera, *BABELION GENESIS 14* (fig. 208), parece un error de citación. El libro del Génesis dedica el capítulo 11 a la torre y, sin embargo, aquí se señala el capítulo 14. Este último desarrolla uno de los episodios de la historia de Lot, por lo que generalmente se ha considerado que Anthonisz. concurre en un error.⁶³⁹ No obstante, el libro cuyo capítulo 14 está ligado a la torre es el Apocalipsis, que en el versículo 8 del mismo anuncia la caída de la ciudad de Babilonia: *Un segundo ángel le siguió, diciendo: Cayó, cayó Babilonia la grande, que a todas las naciones dio a beber del vino del furor de su fornicación.*⁶⁴⁰ Para dar más solidez a esta hipótesis de no error, advertimos que Cornelis incluye figuras angélicas con trompetas anunciadoras que descienden del cielo y se aproximan a la cima fracturada de la torre. En la misma inscripción, la cita *BABELION*, que no *BABEL*, concuerda con la idea de que es la ciudad y no la torre la que es destruida y es que, en el aguafuerte, la torre se ha convertido en alegoría de la ciudad y no parte integrante de ella. Esta cuestión es especialmente relevante puesto que confirma la interiorización de la ambivalencia entre torre y ciudad, Babel y Babilonia.

En la segunda inscripción, en el margen superior izquierdo y dentro de un filacterio (fig. 209), se puede leer en neerlandés *· ALST · OP THOECHSTE · WAS · / MOST · HET · DOEN · NIET VALLEN ·* [*Cuando más alto fue, ¿no debía por ello caer?*]. Se trata de un mensaje explicativo de connotación moral que deja entrever la necesidad de condena de actitudes

⁶³⁸ El número de publicaciones dedicado a Anthonisz. es limitado en general, siendo la mayor parte de ellas ediciones neerlandesas. Para subsanar esto, hemos consultado una de las obras inglesas de referencia, cuyo foco es la producción de grabados de Anthonisz.; ver: Armstrong, 1990.

⁶³⁹ Armstrong, 1990: 113. Este error no ha sido resuelto con una alta satisfacción. Por ejemplo, Marco Folin propone que Anthonisz. se basa en Génesis y Jeremías: «He chose to draw on an ancient exegetic tradition going back to Saint Augustine, combining in one image some quite distinct texts: Genesis 11 on the building site of the Tower of Babel, and Jeremiah 45 and 51 on the destruction of Babylon.» (Folin, 2015: 14). La referencia debería ser Jeremías 50 y 51, que son los capítulos que profetizan la destrucción de Babilonia. Ciertamente, el fragmento de Jeremías bien podría haber servido como fuente documental para la imagen, como se desprende de esta selección de fragmentos: «la ira de Yavé la dejará deshabitada, la convertirá en soledad; cuantos pasen por Babel se espantarán, y silbarán por todas las magullaciones. Aprestaos contra Babel en sus contornos cuantos tendéis el arco. Combatidla, no escatiméis las saetas, porque pecó contra Yavé. Lanzad gritos contra ella alrededor; entrega su mano, caen sus pilares, han sido arrasados sus muros.» (Jeremías, 50: 13-15; en: BAC, 2020: 1065). «El rey de Babel ha recibido la noticia, se le han caído los brazos, es presa de la angustia y de dolores, como de mujer en parto. Vedlos, se lanzan como leones que suben de los boscajes del Jordán a os pastos siempre verdes.» (Jeremías, 50: 43-44; en: BAC, 2020: 1066). Sin embargo, en Jeremías el acento no está en las condiciones de la destrucción, pues no es un texto descriptivo a estos efectos, sino que el profeta se centra en los aspectos emocionales y la conmoción de sus lectores, cuestión que sí se traslada al grabado pero que no es exclusiva del texto profético. Por otro lado, la lectura de Jeremías tampoco resuelve la aparición del número 14.

⁶⁴⁰ Apocalipsis, 14: 8; en: BAC, 2020: 1551. Comparte esta opinión: Aston, 1993: 77; véase el pie de ilustración n. 57.

humanas como el orgullo, la vanidad y el atrevimiento, mensajes connaturales al episodio de la torre que también veremos en los ejemplos que hemos seleccionado para tratar la literatura emblemática y que aparecerán en el texto dedicado al siglo XVII bajo la fórmula horaciana *celsæ graviore casu decidvnt*.

La tercera y cuarta inscripciones son la fecha y la firma (figs. 210, 211). En el margen inferior izquierdo, el año 1547 aparece grabado sobre uno de los fragmentos que ha caído de la torre; singularmente, Bruegel firmará en una zona similar de la composición y en una superficie parecida, un bloque para la construcción. Por último, la firma a modo de monograma del grabador se inscribe en las alas abiertas de un murciélago. Consiste en las letras C [Cornelis] y T [Thonisz., variante de Anthonisz.]. Entre las dos letras, el símbolo de la vara y campanas, atributos del santo homónimo. El monograma aparece en otras obras autógrafas, tanto grabados como pintura, pero no cuenta con la presencia del murciélago, por lo que debe ponerse en relación con la escena que se presenta. Entre las referencias inmediatas, las Sagradas Escrituras se refieren al murciélago como una versión zoomórfica del diablo, símbolo de envidia y de connotaciones negativas relacionadas directamente con su nocturnidad y transgresión o confusión natural, puesto que no es un ave sino un mamífero volador; en definitiva, un animal considerado impuro con el que se prohíbe el contacto.⁶⁴¹ Y en los textos proféticos del Antiguo Testamento, el murciélago vaticina el mal que ha de caer sobre Judá y Jerusalén como castigo a los soberbios.⁶⁴²

Al margen de la cita textual de las Sagradas Escrituras, el hecho de que el autor no incluya un murciélago en otros grabados ni tampoco aparezca en anteriores representaciones de la Torre de Babel, nos obliga a explorar otras vías que permitan encontrar indicios para su inclusión. En este sentido, ubicamos otro murciélago con inscripción en un grabado alegórico de un interés relevante y que Anthonisz. debía conocer.⁶⁴³ Se trata del murciélago que, también mediante sus alas-filacteria, titula el conocido grabado de Alberto Durero Melencolia I, c. 1514 (fig. 212). Según aquellos autores que han realizado estudios monográficos del grabado, se trata de un motivo independiente si bien la tradición literaria cercana a Durero lo asocia a los caracteres melancólicos y, para Marsilio Ficino, fuente fundamental del artista alemán, es

⁶⁴¹ «He aquí que entre las aves las que tendréis por abominación, y no las comeréis por ser cosa abominable: el águila, el quebrantahuesos y el halieto; el milano y el buitre según sus especies; toda clase de cuervos; el avestruz, la lechuza, el loro, la gaviota y el gavilán de toda clase; el búho, el mergo, el ibis; el cisne, el pelícano, el calamón; la garza, la cigüeña en todas sus especies; la abubilla y el murciélago.» (Levítico, 11: 13-19; en: BAC, 2020: 126).

⁶⁴² «y será abatida la altivez del hombre y la soberbia humana humillada, y sólo Yavé será exaltado aquel día, y desaparecerán todos los ídolos. Meteos en los escondrijos de las rocas, encondeos en el polvo, ante la presencia aterradora de Yavé, ante el fulgor de su majestad, cuando venga a castigar la tierra. Aquel día arrojará el hombre, entre topos y murciélagos, sus ídolos de plata y sus ídolos de oro, que se hizo para adorarlos» (Isaías, 2: 17-20; en: BAC, 2020: 942).

⁶⁴³ Armstrong, 1990: 107.

una advertencia de efectos destructivos y ruinosos.⁶⁴⁴ Por otro lado, la relación de causa-efecto entre la reflexión desmesurada del genio melancólico y las ideas de eco profético, es decir, la melancolía como cualidad intelectual prodigiosa, ha sido un tema tratado a lo largo de la tradición filosófica y tomada especialmente en serio durante la renovación del saber que de este tema hizo el Renacimiento.⁶⁴⁵

La cólera divina cae sobre la torre-ciudad pero también destruye el resto de las edificaciones que la rodean. Unas edificaciones o estructuras de carácter imperial que son un recurso habitual como fórmula de acompañamiento al episodio central en la obra de Anthonisz – véase, por ejemplo, la serie de xilografías de la serie Alegoría del Hijo Pródigo (fig. 213), pero que en este caso aparecen semiderruidas como corresponde al contenido del tema.

El grabado Destrucción de la Torre de Babel de Anthonisz. simboliza una tabula rasa, un proceso de purificación mediante la destrucción universal que causa caos y confusión y condena a muerte a la nación. En línea a esta idea de destrucción purificadora se sitúa la lectura propuesta por Armstrong⁶⁴⁶ que ve en la destrucción de la torre una alegoría a la destrucción del Coliseo necesaria para la purificación de la ciudad de Roma. Es decir, que la magnificencia de Roma sólo podía continuar tras su conversión cristiana previa destrucción del símbolo imperial pagano. Una idea, la de la analogía simbólica entre los antiguos imperios de Babilonia y Roma, que durante la Reforma, esto es treinta años antes de la xilografía de Cornelis, había sido especialmente difundida en la zona septentrional de Europa. Esta lectura propone la torre como una especie de vanitas arquitectónica, religiosa y cultural y una advertencia de la mutabilidad, volatilidad y transición de los imperios y de la historia.

A la visualización del castigo, el caos, la confusión, la destrucción y la muerte contribuye la forma en la que Anthonisz. representa la humanidad. Un friso de personajes aparece en primer término gesticulando ante la inminente destrucción. La sensación es de catástrofe, de desesperación y de huida (fig. 214). Destacan dos personajes en el centro que alzan sus brazos al aire. Mientras el de la izquierda dirige su mirada al cielo, origen de la fuerza destructora, la de la derecha agacha la cabeza en dirección al suelo, protegiéndose a la vez que vaticinando

⁶⁴⁴ Ver: Klibansky, Panofsky, Saxl, 2016: 311. Quizás sea otra representación muy posterior la que más afinidad muestre entre el murciélago y su connotación de nocturnidad y fatalidad. Nos referimos a la de Francisco de Goya y Lucientes. La aparición de murciélagos en el aguafuerte El sueño de la razón produce monstruos, pertenece a esta misma línea conceptual en la que el animal vaticina peligro y destrucción, ya sea física –Anthonisz.- o intelectual –Goya-. La obra a la que nos hemos referido está fechada en 1797-1799 y se encuentra en el Museo Nacional del Prado.

⁶⁴⁵ Un ejemplo de esta reflexión está encarnado por Antonio Guaineiro, profesor de la universidad de Padua fallecido en 1440. El anterior fue un claro representante de la medicina escolástica y es considerado predecesor de Marsilio Ficino en su conceptualización de la melancolía, de donde partirá Alberto Durerro. En palabras de Guaineiro: «¿Por qué ciertos iletrados estando melancólicos se han hecho sabios, y cómo es posible que algunos hayan llegado incluso a predecir el futuro?» Ver: Antonio Guaineiro, *Practica*. Venecia, 1517, tract. 15, fol. 23v; extraído de: Klibansky, Panofsky, Saxl, 2016: 111.

⁶⁴⁶ Armstrong, 1990: 111.

haber de soportar el peso del castigo en una postura que recuerda a la figura mitológica del Atlas, condenado por Zeus a cargar con el cielo tras ser vencido en la Titanomaquia, es decir, condenado a soportar físicamente su castigo.⁶⁴⁷ Ahora bien, consideramos que esta figura encuentra mayor afinidad simbólica con otro tema que probablemente fuera más cercano a Anthonisz., nos referimos a la iconografía de la Masacre de los Inocentes.⁶⁴⁸ Este tema está expresado a través de la representación de los personajes en primer término que por primera vez no son los constructores de la torre sino los habitantes de la ciudad y entre los cuales se encuentran mujeres y, en un primerísimo plano de la composición, un niño, aportación singular de Anthonisz. y que se aleja de la tradición iconográfica de la torre.

A la izquierda de estas dos figuras aparece Nemrod. De espaldas, humillado en el suelo y desposeído de corona y cetro, se apoya en un pedazo de columna. La indumentaria imperial y la torsión del cuerpo son alusiones a la escultura antigua. Esta tipología está presente en el Torso del Belvedere (fig. 215) y cronológicamente más cercanos a Anthonisz. y fisionómica y gestualmente más similares, en los *ignudi* de Miguel Ángel para la bóveda de la Sixtina (fig. 216), con los que comparte el gesto de retraimiento de la pierna y apoyo del cuerpo, así como en las torsiones de los cuerpos del Juicio Final. Si pudo haber visualizado estas referencias mediante grabados es algo que desconocemos actualmente.⁶⁴⁹

En cuanto a la representación de la torre, Anthonisz. nos remite a la idea de una explosión que surge del núcleo de la torre-ciudad y dinamita los pisos superiores, la base y los edificios circundantes. Conceptos e imágenes que debían estar presentes en la experiencia del grabador en cuanto la visualización de los efectos de las explosiones y otros artefactos bélicos de reciente invención son fenómenos que estuvieron omnipresentes a lo largo del siglo y en los numerosos conflictos por la gobernanza de los estados modernos –véase Saco de Roma, las guerras turco-venecianas, la Revuelta de Gante contra Carlos V, la Batalla de Mühlberg-, por bien que no las hubiera trabajado con acopio anteriormente en otros grabados.⁶⁵⁰ A pesar de

⁶⁴⁷ Una narración detallada del capítulo se encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo, vv. 665 y ss.; ver: Hesíodo, 2013: 64 y ss.

⁶⁴⁸ Episodio relatado en el Evangelio de San Mateo -Mateo 2: 16-18- en el que Herodes se convierte en arquetipo de opresor que vierte su castigo sobre la población más indefensa de Belén por miedo a perder el poder. De forma similar al de la Torre de Babel, se trata de un episodio especialmente violento, propenso a contener multiplicidad de gestos de desesperación. Como episodio arquetípico de castigo de un pueblo inocente, su formulación visual ha sido repetida y recontextualizada a lo largo de la historia, encontrando uno de sus episodios visuales más célebres en época reciente, concretamente la figura en el extremo derecho del Guernica de Pablo Picasso, obra paradigmática en la que también convive la idea de destrucción civil inocente.

⁶⁴⁹ Esta cuestión se apoya en el tradicional viaje de motivos artísticos romanos al norte del continente gracias a dibujos y grabados. Sabemos que ya los primeros artistas flamencos que viajaron a Roma, retornaron a su patria con cuadernos de dibujos que luego transformaron en grabados. Por ejemplo, durante sus años en Roma, Jan van Scorel sucedió a Rafael como conservador de la colección vaticana en el Belvedere. Según Van Mander, Scorel estudió exhaustivamente las obras de Rafael, pero también las de Miguel Ángel y, a su regreso a Utrecht, estableció un gran taller. Entre sus alumnos se encontraba Maarten van Heemskerck; ver: Plomp, 2000.

⁶⁵⁰ Para Juan Antonio Ramírez, la iconografía de la Torre de Babel en estado de destrucción aparece en la segunda mitad del siglo XVI y se consolida a inicios del XVII a causa de la irrupción de los nuevos métodos bélicos utilizados en las guerras

que no se puede documentar que Anthonisz. viajara a Italia, el conocimiento indirecto del edificio romano queda reflejado en la arquitectura de la torre y el grado de parecido entre ambos es elevado. La torre está formada por siete registros circulares y concéntricos que disminuyen de tamaño a medida que suben en altura. Cada registro está a su vez dividido entre cuatro o cinco registros más, imitando la pauta del Coliseo. Tienen en común, además, que por cada cuatro o cinco registros en cada piso de la torre, al menos uno es ciego.

Otro de los motivos singulares de la torre de Anthonisz. es el del desfile militar que huye de Babilonia por el puente situado en el margen inferior izquierdo (fig. 217). Su familiaridad con el imaginario regio de los monarcas europeos y los numerosos retratos ecuestres, bustos o de cuerpo entero que les dedicó,⁶⁵¹ permiten apuntar una posible intención de identificar el personaje a caballo con algún monarca contemporáneo o, vista la analogía con el Coliseo, con el emperador Carlos V tras el Saco de Roma, aunque éste ya fuera un episodio lejano en el tiempo. Debido a la falta de otras referencias, una identificación completa del grupo no es posible. Otra de las referencias visuales de Anthonisz. ya mencionada en esta investigación a través de Alberto Dureró es la de la representación de un paisaje portuario en el margen izquierdo, condición *sine qua non* y referencia textual del Apocalipsis, *¡Ay, ay de la ciudad grande, en la cual se enriquecieron todos cuantos tenían navíos en el mar, a causa de su suntuosidad, porque en una hora quedó desatada!*,⁶⁵² que a su vez se basa en la Babilonia histórica, bañada por el curso del Éufrates, así como Roma estaba bañada por el Tíber.

5.3.c. Nota biográfica

Maarten van Heemskerck (Heemskerck, 1498 – Haarlem, 1574) nació en la ciudad de Heemskerck, próxima a Haarlem.⁶⁵³ En esta última realiza su primera etapa de formación con Cornelis Willemsz., después pasará por la ciudad de Delft y en 1527 vuelve nuevamente a Haarlem, donde entrará en el taller de Jan van Scorel, quien también había sido aprendiz de su primer maestro. Van Scorel acababa de volver de su viaje romano y seguramente el contacto con él propició que Heemskerck tomara la determinación de viajar él también y

entre Italia y Flandes. También debido al desarrollo de la técnica de minas, llevado a cabo por la armada española. Esta fascinación por la ruina aumentó en el arte barroco y, a partir del siglo XVIII, el componente arqueológico y, consiguientemente científico, comenzó a ganar terreno a esta sensación melancólica y evocación nostálgica. Ver: Ramírez, 2001: 100-109; también: Ramírez, 1983: 38.

⁶⁵¹ Para una enumeración de referencia remitimos a: Armstrong, 1990.

⁶⁵² Apocalipsis, 18: 19; en: BAC, 2020: 1554-1555.

⁶⁵³ Al margen de la información que de Maarten van Heemskerck pueda extraerse desde Karel van Mander que, como sabemos, nunca está completamente exenta de problemas y errores, los estudios monográficos de referencia sobre el artista y en los que nos hemos basado para ofrecer los datos biográficos son: Veldman, 1977; Ribemont, 2010; Folín, Preti, 2015a; Folín, Preti, 2015b.

descubrir con sus propios ojos lo que había visto su maestro. Se acepta que el artista toma el camino hacia Roma en mayo del año 1532 y que se queda allí hasta finales de 1536 o inicios de 1537. De su estancia romana son sumamente importantes la serie de dibujos conservados en el Kupferstichkabinett de Berlín.⁶⁵⁴ Su interior muestra cómo llegó a explorar la *maniera* de Miguel Ángel y Giulio Romano a través de dibujos de sus obras, aunque el mayor impacto se lo produjo la presencia fragmentaria de los monumentos de la Antigüedad, llegando a reproducir estatuas clásicas como el torso del Belvedere (fig. 196) o las ruinas de Roma con una gran precisión arqueológica (fig. 218). A esto se han de sumar vistas de la ciudad y representaciones de edificios modernos. De vuelta a Haarlem, Heemskerck está totalmente inmerso en la *maniera* romana y, de hecho, se considera que dio lugar a una escuela de manieristas entre los que se encuentran Hendrick Goltzius, Cornelis van Haarlem o Bartholomeus Spranger. Es decir, podemos leer parte de la producción de Heemskerck desde la comprensión del romanismo septentrional. Roma influyó notablemente su obra pictórica –véase el Autorretrato ante el Coliseo (fig. 219)–, y también gráfica, que es la que le ha dado la fama de ser uno de los más grandes artistas de los Países Bajos septentrionales durante el siglo XVI. Y es que Heemskerck fue un artista prolífico que produjo alrededor de ciento cincuenta pinturas y dio pie a seiscientos grabados basados en sus dibujos. Como decíamos, fue la obra gráfica la que le erigió como un artista paradigmático: Heemskerck fue el primer pintor neerlandés en diseñar una cantidad imponente de dibujos que debían ser ejecutados por grabadores profesionales como Dirck Volckertsz. Coornhert, Philipps Galle o Cornelis Cort entre otros. Su fama la atestigua no sólo el tamaño de los mismos, sino la gran cantidad de reediciones que de ellos se produjeron. A partir de 1553 Hieronymus Cock hizo grabar dibujos de Heemskerck en su taller de Amberes, el cual frecuentará Pieter Bruegel, y desde la muerte de Cock en 1570 en adelante, el relevo lo tomará Philipps Galle.

Heemskerck fue consciente de los debates políticos y teológicos de su tiempo. Además del conocimiento personal de la Roma papal, experimentó el movimiento calvinista de su país y, como otros contemporáneos, sufrió las furias iconoclastas, especialmente en el año 1566. Muchas de sus obras fueron destruidas –parte de su producción fueron retablos, diseños para vidrio y tapices de temática religiosa– y cuando en 1572 Haarlem fue atacada por los españoles

⁶⁵⁴ Se trata de dos tipos de dibujos. Sesenta y seis folios que pertenecían a un cuaderno de dibujos en los que pueden verse descripciones de todo aquello que le interesó durante su estancia. Por otro lado, grandes folios que representan composiciones consideradas como acabadas e independientes del resto de dibujos. Se alude a ellos bajo el nombre de *Rom zeichnen*, *Roman sketchbook* o *Cuaderno de bocetos romano*; ver: Veldman, 2015a: 85.

se refugió en la ciudad de Ámsterdam. Por ello, en sus obras se pueden ver comentarios indirectos tanto a la soberbia papal como al despropósito iconoclasta.⁶⁵⁵

5.3.d. Maarten van Heemskerck, Destrucción de la Torre de Babel, 1569.

La serie de grabados que nos ocupa en esta ocasión se titularon *Clades Judææ Gentis*, más conocido en su forma traducida, en castellano Desastres del pueblo judío.⁶⁵⁶ La serie se compone de veintidós grabados del Antiguo Testamento sobre las calamidades ocurridas al pueblo judío y finaliza con dos escenas de la Natividad.⁶⁵⁷ Fueron realizados por Heemskerck en 1568 pero grabados y editados al año siguiente por Philipps Galle. Entre las veintidós láminas se encuentra una cuya función es la de título-frontispicio (fig. 220) y muestra una representación doble de Heemskerck: por un lado mediante su busto rodeado de los atributos del artista en una de las caras de la base de la columna, por el otro mediante la figura del retratista de ruinas, un formato de autorretrato doble que ya había aparecido en su Autorretrato ante el Coliseo.⁶⁵⁸ En la otra cara de la base de la columna, Heemskerck decidió

⁶⁵⁵ Sobre su adscripción a uno u otro movimiento, no parece que los estudios sean concluyentes y acaban presentándolo como un católico moderado: «L'envie et le besoin de Heemskerck d'instruire ses congénères dans le domaine de la Bible et des questions morales lui venaient d'une philosophie réformiste. Mais même là, s'il lui arrivait de traiter des thèmes typiquement réformistes dans ses gravures, il les pourvoyait toujours d'une fin «catholique». [...] Heemskerck devait faire partie de ce vaste groupe de catholiques modérés qui cherchaient avant tout à réconcilier et à trouver des compromis dans l'époque pour le moins agitée à laquelle ils vivaient. Sans doute faut-il choqué par les procès d'hérétiques et l'action de l'Inquisition.» (Veldman, 2015b: 18-19).

⁶⁵⁶ «À proprement parler, la série ne porte aucun titre, mais l'argument des planches se déduit du frontispice où l'éditeur s'adressait au «benignes lector» pour lui annoncer le contenu du «libellus»: une suite d'illustrations des désastres les plus mémorables («Memorabiliores judææ gentis clades») qui avaient frappé le peuple des juifs chargés de péchés («delictorum Semper comites»)» (Preti, 2015: 212, n. 5). La inscripción integral del frontispicio es: «Damus tibi, benigne lector, uno libello tanquam in speculo exhibitas, memorabiliores Judææ gentis clades, ut delictorum Semper comites, ita cum præsentii, tum postere ætati pro exemplis futuras».

⁶⁵⁷ Los temas quedan divididos en diez episodios y a cada uno se le consagran dos grabados: el Diluvio, la caída de la Torre de Babel, la destrucción de Sodoma y Gomorra, la conquista de Jericó y Hai, la muerte de Sansón, las luchas por el trono de Israel, el derrocamiento de los ídolos de Baal, la destrucción del Templo de Jerusalén por los babilonios y la Natividad de Cristo. A modo de epílogo y haciendo *pendant* con el frontispicio, un solo grabado dedicado a la conquista romana de Jerusalén. Sobre la elección de las escenas, algunos estudios señalan: «Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les estampes bibliques constituaient l'un des genres éditoriaux les plus en vogue aux Pays-Bas. Comme on l'a vu, Maarten lui-même avait consacré la plus grande partie de sa production à des thèmes vétero-testamentaires. Toutefois, les sujets spécifiques des images et l'articulation interne de la série des *Clades* restent difficiles à expliquer et constituent à certains égards un *unicum* dans l'œuvre de Heemskerck. [...] les *Clades* ne s'inscrivent dans aucun de ces schémas structurels: semblant privés de visée doctrinale explicite, ils juxtaposent l'un après l'autre une série d'épisodes dépourvus de liens substantiels sur le plan narratif, thématique ou textuel; et les légendes qui accompagnent les images n'apportent aucune indication complémentaire, se limitant à paraphraser les sources dont Maarten s'était inspiré.» (Folin, Preti, 2015b: 20). En las líneas siguientes, los autores señalan que algunos han visto una alusión a los episodios de la crisis iconoclasta de 1566 manifestada a través de los peligros de la exaltación religiosa y las consiguientes calamidades ocurridas a los judíos. Otros un contenido moral presente en el círculo humanista de Haarlem. Unos últimos una suerte de *memento* de la efímera existencia humana.

⁶⁵⁸ «Selon toute probabilité, la plupart de ces autoportraits ont été perdus. L'un d'entre eux, mentionné plus haut, nous est pourtant parvenu: celui de 1553 conservé au Fitzwilliam Museum à Cambridge, dont la parenté avec le frontispice des *Clades* a souvent été soulignée. En 1553, Maarten s'était également représenté sur fond de ruines: une sorte de tableau dans le tableau, où le Colisée apparaissait, dessiné par un personnage dans lequel certains ont cru reconnaître l'artiste dans sa jeunesse. On a vu dans cet écart entre différents niveaux de réalité présents dans le tableau – la prétention d'éternité incarnée par le Colisée et sa dégradation ultérieure, le profil d'homme mûr de Heemskerck et son activité de jeune dessinateur à

dejar impresa la inscripción *MARTINUS HEEMSKERCK. PICTOR, ALTER NOSTRI SAECULI APELLES, INVENTIONEM PATER AD VIVUM EXPRESSUS* [El pintor Maarten van Heemskerck, nuevo Apeles de nuestro tiempo, es el padre de estas invenciones dibujadas del natural]; la misma parábola de Apeles que presenciamos durante el estudio de Hans Holbein. Así, el frontispicio ejemplifica lo propuesto en el aparato que ha presentado este caso de estudio, es decir, Heemskerck alude a la gloria y fama artística, pero a su vez es consciente de que la gloria es pasajera tal y como sugieren la caída de los obeliscos y las estatuas y la representación de las ruinas. Por ello, vistas en conjunto, las láminas presentan una doble moralización: la primera la transmite el hilo narrativo de las láminas, es decir, los desastres que ocurrieron al pueblo judío; la segunda surge de una reflexión del conjunto y está relacionada con la percepción de la fragilidad de la historia y la existencia.

Dentro de la serie, son dos las láminas que se dedican al capítulo de la Torre de Babel. La que inicia el recorrido se refiere a la torre a punto de ser destruida (fig. 221). Una primera característica que advertimos es que la torre se ha convertido en un zigurat, lo que nos recuerda a las descripciones de autores de la antigüedad clásica. La mole arquitectónica está compuesta por una gran escalinata que da acceso a cuatro pisos. Se accede a ellos por el exterior de la torre y en cada uno de los pisos se puede acceder al interior a través de una entrada de morfología clásica –pilastras y tímpano triangular-. Corona la torre una construcción cilíndrica que ya se está desmoronando con gran estruendo –rayos y nubes aparecen en lo alto de la composición- y que colapsará sobre el resto del edificio en el siguiente grabado. Son numerosos los personajes que aparecen en el grabado. En primer lugar, una gran cantidad de babilonios suben y bajan de la torre que, por otro lado, no tiene el aspecto de estar en proceso de construcción. Heemskerck sitúa la figura de Nemrod en primer plano, de espaldas y mirando hacia la torre en una disposición que recuerda claramente a la representación de Nabucodonosor de Pieter Aertsen (fig. 222).⁶⁵⁹ A él se acercan otros dos personajes identificados como maestros constructores, pues llevan una escuadra y una tablilla de cuentas o plano de la obra. En el margen izquierdo de la composición, Heemskerck sitúa una columna por cuya superficie asciende una escalinata

l'arrière-plan – une réflexion sur le passage du temps et sur le caractère éphémère de la renommée, sur le pouvoir de la mémoire et les limites de l'art. Par rapport à l'autoportrait de Cambridge, le frontispice des *Clades* affirme de façon beaucoup plus explicite et marquée l'évanescence des œuvres de l'Homme, et par conséquent la vanité de ses aspirations glorieuses.» (Folin, Preti, 2015b: 72).

⁶⁵⁹ Ver: Folin, Preti, 2015b: 32.

helicoidal y queda rematada por una urna flameante. Nuevos personajes ascienden y descienden por ella.

Las inscripciones que acompañan a la imagen son dos: la firma del autor *Mees kerck inventor* (fig. 223) en la base del pedestal a los pies de la columna y un dístico en latín en el margen inferior del grabado que dice: *En molem adificant animisque, opibusque parati / Vertice qua nubes, et vertice tangere astra*⁶⁶⁰ y que puede leerse como una paráfrasis de los primeros versículos del Génesis, *Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la faz de la tierra.*⁶⁶¹ Si esto es así, Heemskerck hace hablar a los judíos en primera persona.

En el segundo grabado sobre Babel (fig. 224), los elementos que aparecían en la primera imagen –rayos y nubes– han desaparecido y ahora es la torre la que cae sobre su propia estructura. Son pocos los personajes que ascienden o descienden por ella y algunos indican con su gesto que buscan un lugar al que huir. El resto de arquitecturas representadas en el grabado ha cambiado respecto a la imagen precedente, así como las otras figuras y elementos del primer plano. Nemrod se encuentra ahora en el margen derecho de la composición. Su postura desplaza el torso hacia el espectador y su cabeza mira a lo alto de la torre. A su lado una nueva columna más cercana al prototipo de columna honorífica.

⁶⁶⁰ Como Monica Preti señala, es posible que, para las inscripciones latinas, Heemskerck y Galle se ayudaran de algún humanista de su círculo: «Quant aux distiques en langue latine qui les accompagnaient, ces paraphrases des textes sacrés (et de Flavius Josèphe pour la dernière planche) sont plutôt de nature descriptive.». En la nota que amplía lo dicho, Preti hace referencia a los estudios de Ilja M. Veldman, los cuales apuntan a una relación entre Heemskerck y el humanista Hadrianus Junius; ver: Preti, Settis, 2015: 212, n. 6. Hadrianus Junius fue un relevante humanista del círculo de Heemskerck y autor de un libro de emblemas fechado en 1565 -*Emblemata*, Amberes: Christophe Plantin, 1565, con grabados realizados por Gerard Janssen van Kampen y Arnold Nicolai según diseños de Geoffroy Ballain y Pieter Huys- que, sin embargo, no contiene una representación de Babel o referencia textual similar, por bien que algunos de sus motivos fueran utilizados en el frontispicio de Clades. Junius también redactó el *Poematum liber primum*, un libro de poemas religiosos que fue publicado póstumamente y en el que, según Ilja M. Veldman, se recopilaron «très nombreux vers en latin pour Heemskerck, destinés à accompagner les gravures allégoriques, bibliques ou historiques de ce dernier» (Folin, Preti, 2015b: 102-103). A pesar de no haber encontrado los dísticos latinos de los dos grabados para la Babel de Clades en estas fuentes, la autoría de Junius no se discute y la atribución se basa en diversos factores, empezando por la estrecha relación –personal y laboral– entre ambos. Por ejemplo, de la mano de Junius apareció, también póstumamente, un libro sobre la historia de Holanda titulado *Batavia*. Leiden: Franciscus Raphelengius, 1588. En él, describe a Heemskerck en los términos en los que el artista se representa en el frontispicio de Clades mediante la fábula de Apeles. La edición de 1652 dice así: «Martinus Hemskerckus et Antonius Morrus Ultrajectinus, uterque magistro proximus, sed suo quisque (ut dicam) in genere; uterque inter primos nominatissimus, et pene alter (si livor, qui, vivis insterior, à more cessare solet, pateretur) Apelles; nisi quod huic nomini, facti propior videatur Martinus, tum quod parvus temporis dispensator nullum tam occupatum habeat diem [...]. Martinus in omni argumenti genere varius, inventionis, subtilitate nulli secundus, in exprimendo amoenissimo quoque ditionis, convallium situ, amnium et europorum decursu, vellicantium navium, aut mulis, vehiculisve urbes adeuntium, aut solem petasis defendentium ambulationes, miriice luxuriat» (Junius, 1652: 402-403). Por otro lado, también es una opinión generalizada que Junius fue el responsable de las inscripciones latinas para la serie de grabados *Octo Mundi Miracula*, entre otras colaboraciones con Heemskerck. Como veremos, una de las imágenes de dicha serie se dedica a las murallas de Babilonia, por lo que aun no pudiendo confirmarlo, podemos proponer a Junius como posible autor de las inscripciones de Clades. Sobre la relación laboral entre Junius y Heemskerck, ver: Veldman, 1974: 35-54; también: Ribemont, 2010: 12-13.

⁶⁶¹ Génesis, 11: 4; en: BAC, 2020: 13.

Heemskerck mantiene la urna pero elimina la escalera y añade una entrada de acceso a su interior. Afortunadamente, se conserva el dibujo original que sirvió al grabado (fig. 225) y en él se puede visualizar que Heemskerck representó a un personaje entrando en la columna que Galle no grabó.⁶⁶² El resto de personajes a la izquierda de Nemrod, apenados y afligidos, huyen de la ciudad.

Las inscripciones vuelven a ser dos. La firma de Heemskerck a los pies de los judíos (fig. 226) que huyen de Babilonia y fuera de los márgenes del grabado, el dístico en latín desde el recurso del narrador omnisciente: *Alta cadit Babylon multa constructa virum vi / Concuít hæc terras, mortalia pectora sternit.*⁶⁶³

Antes de proseguir con el análisis de la imagen señalamos que, o bien el grabado, o bien el dibujo original, sirvió como fuente visual de una pintura anónima titulada Eduardo VI y el Papa, c. 1575 (fig. 227). En el extremo superior derecho de la obra aparece representada una ventana a través de la cual se vislumbra el derrumbe de la Torre de Babel de Heemskerck (fig. 228). Contiene, empero, interesantes matices. La torre queda en el plano ulterior y son tres personajes los que actúan como transmisores del significado de esta cita, que no es otro que aludir a un episodio iconoclasta pues hacen caer una escultura de la parte superior de la columna –la escultura sustituye a la urna de Heemskerck-, mientras que otra escultura está siendo destrozada en el suelo. Esta cita a Heemskerck se inscribe en una obra que transmite el tema de la soberbia papal por un lado –véase las inscripciones que rodean al papa, *IDOLATRY, SVPERSTICION* (fig. 229)- que dentro de un contexto anglosajón también alude a la escisión entre la curia romana y el puritanismo reformista inglés, y a la iconoclastia por otro, episodio que también hubo lugar en Inglaterra.⁶⁶⁴

Sobre la relación de estos dos grabados para con su contexto iconoclasta y de denuncia sobre Roma, habitualmente se reconoce que, aunque son otras las láminas las que aluden a Roma

⁶⁶² Aston, 1993: 72.

⁶⁶³ Hasta esta fecha no hemos encontrado la fuente de esta inscripción, aunque consideramos muy probable que se trate de un texto profético. Esto considerando, claro está, que se trate de una cita y no de una redacción propia.

⁶⁶⁴ Al respecto, Margaret Aston propone: «Edward VI was a historical painting, composed at least twenty years after the moment depicted, probably for clearly conceived reasons, and its content can be directly linked with the momentous events that took place in England and the Netherlands in the 1560s. This was a time for crisis in both countries. As religious refugees from the duke of Alva's persecution flooded into England, the years from 1568 to 1571 were the most dangerous so far faced by Elizabeth's protestant régime. The imprisonment of Mary Queen of Scots, followed by the northern rebellion and the papal excommunication of 1570, posed serious threats to the Elizabethan government. Reforming certainties hardened in this tie of threat. Home truths were uttered more forcefully, and the need to complete (or greatly improve) the state of England's conversion was emphasized as never before since the queen's accession. [...] Maybe there were more interactions than have been noticed between the destroyers in the Low Countries and the destroyers in England. By 1566, among the many places that could present examples to image-breakers, England offered Netherlanders near-at-hand diversity of achievements, and some of the Flemish radicals who were responsible for iconoclasm had personal knowledge of England.» (Aston, 1993: 214 y ss).

mediante otras arquitecturas, la destrucción de las dos torres de Babel es fruto de los *topoi* culturales y políticos de Heemskerck y sus contemporáneos:

Certaines affinités profondes entre les planches de Heemskerck et une série de *topoi* des écrits politiques de l'époque, allant de la condamnation des excès provoqués par les vagues iconoclastes récentes à la polémique lancée contre ceux qui avaient dirigé les Pays-Bas au cours des années précédentes, et nourri dans leur intérêt propre un climat de discorde dont chacun payait alors le prix. [...] On peut revenir à titre d'exemple sur les planches consacrées à la double représentation de Babel/Babylone. La confusion entre les deux épisodes avait, comme on l'a dit précédemment, traversé tout le Moyen Âge chrétien. Mais dans la seconde moitié du XVI^e siècle, Luther et la propagande protestante avaient fait de l'association "Rome-Nouvelle Babylone" un usage tel que chaque mention de la seconde pouvait aisément passer pour une allusion à la première. Certes, Heemskerck ne se réfère pas explicitement à Rome dans ses images, comme le font certains de ses contemporains dans leurs représentations de la tour de Babel – c'est le cas d'un dessin de Jan van Scorel (1530, Paris, Fondation Custodia) ou de la gravure de *Babel* de Cornelis Anthonisz., où les formes du Colisée sont parfaitement reconnaissables. Toutefois, dans les années de grande tension qui suivirent la clôture du Concile de Trente et le *Beeldenstorm* aux Pays-Bas, la scène de l'effondrement de la tour figurant dans les *Clades* pouvait, sans aucun doute, être prise pour une métaphore de la ruine à venir du pouvoir apostolique.⁶⁶⁵

5.3.e. Maarten van Heemskerck, *Octo Mundi Miracula*, 1572

Como se desprende del corpus artístico de Heemskerck, la presencia de las ruinas y la destrucción no es exclusiva de esta serie, tampoco la influencia directa de su estancia romana. Este hecho lo prueba otra serie de grabados reagrupados bajo el título *Octo Mundi Miracula* o las Ocho Maravillas del Mundo, igualmente importantes para nuestro objeto de estudio. Concebida por Heemskerck al final de su carrera, impresa nuevamente por Philipps Galle y con dísticos en latín por Hadrianus Junius, reafirma la importancia que para él tuvo la Roma antigua, pues a la serie tradicional de siete maravillas –pirámides de Giza, jardines de Babilonia, estatua crisoelefantina de Zeus, mausoleo de Halicarnaso, templo de Artemisa en Éfeso, coloso de Rodas y faro de Alejandría- añade una octava, el Coliseo romano.

⁶⁶⁵ Folin, Preti, 2015b: 48-49.

Sobre el origen de esta lista, la mayor parte de estudios proponen que hubo de tener lugar en el contexto geográfico del oriente mediterráneo durante el período alejandrino.⁶⁶⁶ Esto explicaría cómo, dentro de un contexto de tan vívida exploración y conquista conducidas por Alejandro Magno, surgiera la necesidad de una recensión de las mejores construcciones conocidas y, por otra parte, explicaría la afiliación de aquellas en suelo oriental, véase Egipto, y especialmente, la mención a Babilonia, –recordemos el interés de Alejandro Magno por la reconstrucción urbanística de esta última ciudad-. La lista había traspasado fronteras cronológicas y geográficas gracias a la recepción en autores griegos –Filón de Bizancio, Estrabón, Diodoro de Sicilia-, latinos –Plinio- y teólogos medievales –Gregorio de Tours, Beda-, y llegó a la época central del siglo XVI a través de recensiones humanistas –Fabio Calvo, Cesare Cesariano o Pedro Mexía-. Esta larga diacronía impuso variantes en la clasificación de los monumentos respondiendo a una tendencia hacia la subjetivación mediante la cual los autores propusieron aquellos por los que tenían más estima.⁶⁶⁷ No obstante esto, la conceptualización del Coliseo romano como maravilla parangonable y a la vez superior al resto de monumentos del mundo no es original de Heemskerck, sino que aparece, y así lo hace notar el dístico que acompaña al grabado, en el poeta latino Marco Valerio Marcial, activo en el siglo I n.e.⁶⁶⁸ Hadrianus Junius, al que hemos aludido en una nota anterior, conocía de primera mano la obra de Marcial pues editó sus epigramas en diversas ocasiones,⁶⁶⁹ por lo que pudo ser a través de él que Heemskerck valorara la posibilidad de incluirlo en su lista. Pero por bien que existieran precedentes como el de Marcial, la decisión de Heemskerck de incluir el Coliseo estuvo, en mayor medida, fundada en aspectos biográfico-subjetivos. Es decir, el conocimiento de las mejores arquitecturas de la historia de la humanidad era eminentemente literario en tanto los viajes de exploración a

⁶⁶⁶ Por ejemplo: «The list is Hellenistic in origin and dates from around the death of Alexander the Great in 323 BC, when the Seven Wonders enjoyed temporary geo-political unification as part of Alexander's pan-Eurasian empire.» (Sammut, 2022: 5).

⁶⁶⁷ La historia de la clasificación de las maravillas del mundo es compleja en tanto ha ido variando a lo largo del tiempo. Como resume Ron Spronk en su estudio sobre Heemskerck: «Eight distinct lists of Wonders existed in antiquity, but only the Colossus of Rhodes was listed in all of them. The Egyptian Pyramids and the Hanging Gardens of Babylon both scored seven out of eight, followed by the Mausoleum in Halicarnassus, with six out of eight, and the Olympian Zeus, which was listed five times. Together with these frequently listed Wonders of the World a wide variety of other monuments were also named as such, but less regularly. To mention just a few of many examples: Noah's Ark, the Library of Alexandria, the Walls of Thebes, the Temple of Solomon, the Temple of Hadrian and the Roman Capitoline were also on one or more of these lists.» (Spronk, 2016).

⁶⁶⁸ Marcial nació en la ciudad hispana de Bilibis, próxima a la Calatayud actual, entre el 38 y 41 n.e. Sin embargo, pasó muchos años en la capital del imperio, Roma. Allí empezó a publicar sus poemas, tarea a la que dedicó unos 20 años y por la que alcanzó gran fama y singularidad dado el contenido urbanita de los mismos. En este sentido, realizó una serie de poemas, agrupados bajo el título *Liber de spectaculis* [*Libro de los espectáculos*] destinados a loar el mayor logro arquitectónico del momento: la construcción del Coliseo. Al margen de esto, Marcial es reconocido por la redacción de sus epigramas: «Hic est quem legis, ille quem requiris / toto notus in orbe martialis / argutis epigrammaton libellis'» [Este al que lees, este al que buscas / Marcial, el conocido en todo el orbe / por sus agudos libros de epigramas]. En ellos recensionó una gran variedad de actitudes y estereotipos morales e incluso alusiones a personas reales. Ver la nota introductoria en: Marcial, 2014:11-19. La cita se encuentra en: Marcial, 2014: 24-25.

⁶⁶⁹ Sammut, 2022: 5.

sus localizaciones –Egipto, Babilonia, Éfeso, por ejemplo- eran más bien una rareza y, por otro lado, dichas maravillas habían sucumbido al paso del tiempo. Esto es aplicable a todas ellas a excepción del Coliseo, el cual era reconocido internacionalmente por su magnificencia, fue visitado por Heemskerck personalmente y sabemos que le causó una fortísima impresión a la luz de sus obras. Quizás el recuerdo de su experiencia en Roma fue el detonante para que, cuando se propuso esta serie de grabados, decidiera ampliar el número e incluir el anfiteatro. Coliseo incluido o no, la serie de las maravillas del mundo no habían tenido una representación conjunta hasta que aparecieron los grabados a partir de Heemskerck, por lo que, a continuación, analizaremos los dos que corresponden a nuestra investigación: BABYLONIS MVRI o Las murallas de Babilonia y AMPHITHEATRVM o El Coliseo.

5.3.e.1. BABYLONIS MVRI

El grabado BABYLONIS MVRI (fig. 230) contiene cuatro inscripciones. Un título homónimo situado en la parte superior de la imagen, el dístico latino de Junius, la fecha de factura 1572 y una inscripción sobre una de las arquitecturas en la que entraremos más adelante.

El dístico dice: *Imperiosa sui secta cervice mariti, iusset coctilibus Babylonia Semiramis altam / Mœnibus incigni, lento que bitume portas ediecit centum, et super his sibi nobile bustum.* [La imperiosa Semíramis, después de la muerte de su marido, ordenó que la gran Babilonia se rodeara con paredes de ladrillo cocido y se cubriera con betún. Hizo allí cien puertas y levantó, dominándolo todo, una tumba noble para ella misma.].

Tanto el título como esta sucinta frase contienen mucha información relevante y hasta ahora inédita en nuestra lectura del mito. El elemento fundamental al que aluden es la magnificencia arquitectónica de la mítica ciudad de Babilonia, con mención especial a sus murallas. El discurso tardoantiguo, medieval y reformista que veía la ciudad como alegoría del exceso, el pecado y la idolatría, ya no está presente o, cuanto menos, no es lo que quiere reseñarse en esta ocasión. Al contrario, la exégesis textual de Junius y la visual de Heemskerck proponen una lectura diametralmente opuesta: la ciudad no se condena, sino que se celebra por ser uno de los hitos urbanísticos de la humanidad.⁶⁷⁰ Nemrod no aparece, tampoco Nabucodonosor

⁶⁷⁰ Es decir, se trata de una visión obligatoriamente diversa al espíritu de Clades que, por otro lado, es genérico respecto al resto de maravillas: «The renewed interest in the Wonders of the World relates directly to the increased appreciation of antiquity in general during the Renaissance. Under the growing influence of humanism, the Egyptian, Greek, Roman and other ancient societies were no longer regarded as mere pagan communities, but as the predecessors of Christian history. The Wonders of the ancient world illustrated and celebrated the achievements of mankind, independent from Christian deity» (Spronk, 2016: 126).

–tradicionalmente asociado a una lectura teológica del mito como nos recuerda el Libro de Daniel- sino Semíramis, mítica regente de Babilonia y, posiblemente, un personaje más nítido para una alegorización de Babilonia como un lugar legendario y no ético-moral.⁶⁷¹ Como ocurre con el resto de grabados de la serie, el dístico no describe la imagen, sino que aporta información de corte histórico sobre el monumento: reyes, emperadores, fundación de la obra, características, arquitectos y/o función. Esta propuesta recuerda especialmente a la apreciación y también descripciones de los autores de la Antigüedad clásica y, muy probablemente, Heemskerck –quizás con la asistencia de Junius- se basara en ellos para la descripción visual de la ciudad. Es por ello que ponemos en paralelo el análisis de la imagen junto con las tres descripciones más completas que tenemos de estos autores: Heródoto, Diodoro de Sicilia y Estrabón.

Según Heródoto, Babilonia:

Está situada en una gran llanura, forma un cuadrado y, en cada lado, tiene una extensión de ciento veinte estadios; así, el perímetro de la ciudad tiene en total cuatrocientos ochenta estadios. Ésta es, por consiguiente, la enorme extensión de la capital de Babilonia y, que nosotros sepamos, su trazado no era comparable al de ninguna otra ciudad. Primero la circunda un foso profundo y ancho, lleno de agua, y luego un muro que tiene una anchura de cincuenta codos reales y una altura de doscientos codos (el codo real es tres dedos más largo que el ordinario).⁶⁷²

Para Estrabón:

el río Tigris y el Éufrates, que discurren desde Armenia en dirección a Mediodía, cuando han atravesado las montañas del país de los gordieos, tras describir un enorme círculo y abarcar una gran parte del territorio de Mesopotamia, describen –sobre todo el Éufrates- una curva

⁶⁷¹ Semíramis no aparece como tal en la documentación babilónica, por lo que su origen es resultado de la tradición mitológica-literaria, la cual le atribuye el rol de legendaria reina de Asiria: «Su leyenda parece tejerse en torno a la reina regente Shammuramat (c. 809-806), esposa de Samsi-Adad V (c. 823-810) y madre de Adad-Nirari III (c. 805-782). Su posterior fama debió de ser fomentada por los sacerdotes de Nabú (o Nebo), dios akkadio heraldo de los dioses, ya que introdujo su culto en Nínive (en tiempos de la toma de Babilonia por Ciro tenía un famoso santuario en Borsippa, el suburbio de Babilonia). La tradición griega posterior (Diodoro) le atribuía un nacimiento milagroso y unas singulares cualidades estratégicas y técnicas.» (Heródoto, 1977: 241, n. 470). Heródoto, al que citaremos a continuación para describir las afinidades entre la literatura clásica y la imagen, finaliza su descripción de Babilonia aludiendo a Semíramis así: «Por cierto que, entre los numerosos reyes de la ciudad de Babilonia que sin duda ha habido –a ellos aludiré en mi historia sobre Asiria- y que adornaron sus murallas y santuarios, se cuentan, en concreto, dos mujeres. La que reinó en primer lugar, que vivió cinco generaciones antes que la segunda y cuyo nombre era Semíramis, mandó construir a lo largo de la llanura unos diques que merecen contemplarse, mientras que antes el río solía desbordarse por toda la llanura.» (Heródoto, 1977: 241).

⁶⁷² Heródoto, 1977: 236-237.

hacia el Levante de invierno y hacia Mediodía; este río se va aproximando cada vez más al Tigris cerca de la muralla de Semíramis.⁶⁷³

Babilonia también está en la llanura, y el circuito de sus murallas mide trescientos ochenta y cinco estadios, y el grosor del muro es de treinta y dos pies, mientras que la altura entre las torres es de cincuenta codos y la de las torres, sesenta. Y el paseo de la parte de arriba de las murallas es de tal amplitud que carros de cuatro caballos pueden cruzarse unos con otros con facilidad.⁶⁷⁴

La imagen traduce muchos de estos aspectos sumando no pocas licencias: de Heródoto la gran extensión, el contorno marítimo y el foso —en el margen inferior izquierdo de la imagen—, de Estrabón el Éufrates que, tras atravesar las montañas —en el fondo de la imagen— traza un curso sinusoidal hasta dar con la muralla. Es cierto que en el grabado, la apreciación de la muralla se diluye en favor de las múltiples referencias arquitectónicas como si, de haberse centrado en ella, Heemskerck no hubiera podido describir lo que contienen en su interior: casas, palacios, torres, monumentos.⁶⁷⁵ Quizás por ello, pero también por su actitud curiosa y ansiosa por describir múltiples referencias de gran precisión arqueológica, la muralla sólo se intuye en el perímetro posterior de la imagen (fig. 231). La lectura de los clásicos prosigue así:

Aparte de esto, debo además explicar en qué se empleó la tierra procedente del foso y cómo se construyó el muro. A medida que abrían el foso, iban convirtiendo en ladrillos la tierra extraída de la excavación y, cuando hubieron moldeado un número suficiente de ladrillos, los cocieron en hornos; posteriormente, utilizando asfalto caliente como argamasa e intercalando cada treinta hileras de ladrillos esteras de cañas, construyeron primero los paramentos del foso y después, y de la misma manera, el muro mismo. En lo margo del muro también levantaron, a lo largo de sus arcenes, unas casamatas de un solo piso, situadas las unas frente a las otras; y entre ellas dejaron espacio para el paso de una cuadriga. En el circuito del muro hay, además, cien puertas, todas ellas de bronce, lo mismo que sus quicios y dinteles.⁶⁷⁶

⁶⁷³ Estrabón, 1991: 421.

⁶⁷⁴ Estrabón, 2015: 257.

⁶⁷⁵ Apuntamos aquí que las descripciones de los autores clásicos mencionan numerosísimos circuitos de murallas internas, cosa que podría haber dificultado una traducción visual clara.

⁶⁷⁶ Heródoto, 1977: 237.

Y según Diodoro:

Dejando el río Éufrates en el medio, [Semíramis] levantó, alrededor de la ciudad, una muralla de trescientos sesenta estadios, dividida por torres sólidas y grandes, [y tanto era el espesor de la obra que la anchura de las murallas era suficiente para permitir a seis carros circular a la vez sobre ellas y su altura era increíble para quienes sólo lo oían. [...] Construyó una muralla uniendo con asfalto ladrillos cocidos, de cincuenta brazas de altura, como Ctesias afirma, pero, como algunos de los más modernos escribieron, de cincuenta codos y, de anchura, mayor que una pista de caballos.⁶⁷⁷

Este fragmento concuerda con el dístico de Junius que, recordemos, hacía mención a los materiales y técnicas constructivas, [Semíramis] *ordenó que la gran Babilonia se rodeara con paredes de ladrillo cocido y se cubriera con betún. Hizo allí cien puertas y levantó, dominándolo todo, una tumba noble para ella misma.*

La Babilonia de Heemskerck contiene, efectivamente, más de una puerta. La principal y sobre la que Heemskerck-Galle fijaron la fecha muestra otra inscripción: *Sepulchrum Semiramidis*, esto es, el mausoleo de Semíramis (fig. 232). Pensamos que, o bien la ciudad es una alusión genérica al mausoleo, o quizás el edificio circular de la derecha (fig. 233) lo es; este último recuerda claramente a mausoleos romanos como el de Adriano -por entonces Castel de Sant'Angelo- y al de Augusto, y sabemos que el primero fue retratado por Heemskerck en diversas ocasiones (fig. 234). Al margen de esta posibilidad, los textos clásicos aportan más información sobre esta arquitectura y parece altamente probable que fueran una fuente documental para Heemskerck. Nos referimos a que el pintor habría tomado de Diodoro la decoración de escenas animales para las paredes del edificio circular:

De la parte situada hacia occidente, hizo el primer circuito de sesenta estadios, fortificado con altos y suntuosos muros de ladrillo cocido. Y construyó otro circular dentro de éste, en el cual se había representado, en los ladrillos aún crudos, fieras de toda clase, que imitaban la realidad por la destreza de sus colores; ese circuito era, en longitud, de cuarenta estadios, en anchura, de unos trescientos ladrillos y, en altura, como Ctesias afirma, de cincuenta brazas. Construyó también un tercer circuito más adentro, que contenía la acrópolis, cuyo perímetro era de veinte estadios, y la altura y la altura y la anchura de la edificación sobrepasaba la construcción de la muralla intermedia. Existían también, en las torres y murallas, animales de toda clase, artísticamente contruidos por los colores y por la imitación de sus formas; el

⁶⁷⁷ Diodoro de Sicilia, 2001: 338-339.

conjunto representaba una cacería llena de fieras de todas clases, cuyo tamaño era de más de cuatro codos. Y también estaba representada en ellos Semíramis disparando contra un leopardo desde un caballo y, cerca de ella, su marido Nino golpeando a un león con la lanza en la mano.⁶⁷⁸

Sobre la puerta se levanta una estatua colosal de una mujer desnuda con un cetro —posible alusión a Semíramis— y tras ella un obelisco de sección circular (fig. 232). La presencia de estatuas femeninas también está presente en la descripción que ofrece Diodoro y, hasta donde entendemos, Heemskerck podría haber citado libremente dos de las que se describen en el texto. Una primera sería la estatua sobre la puerta, *Y la estatua de Hera era erecta, con un peso de ochocientos talentos; con la mano derecha sostenía una serpiente por la cabeza y, con la izquierda, un cetro incrustado de pedrería.*⁶⁷⁹ La segunda la vemos en la escultura que corona el pórtico del gran edificio cuadrangular (fig. 232):

Después de esto, construyó en medio de la ciudad un santuario de Zeus [...] Una vez hecho todo el edificio, de asfalto y ladrillo, con arte y suntuosidad, construyó sobre los extremos de la subida tres estatuas de oro cinceladas [...] la de Rea, sentada sobre un sitial de oro, tenía el mismo peso que la antes citada; y, sobre sus rodillas, se levantaban dos leones.⁶⁸⁰

Al margen de la alusión a Semíramis mediante inscripciones y/o estatuas, Heemskerck añade su representación en el primer plano del grabado. La reina aparece cabalgando un caballo y dando caza a un león (fig. 233) o, como describió Diodoro, *Semíramis disparando contra un leopardo desde un caballo*. La posición de la reina en un promontorio que antecede a la ciudad, permite a Heemskerck abrir una perspectiva casi cartográfica de Babilonia que, por otro lado, es un recurso habitual en torres como las de Pieter Bruegel y que recuerda a la posterior obra gráfica del tratado de Athanasius Kircher.

En cuanto al edificio en el centro izquierdo del grabado (fig. 235), creemos que corresponde al que los autores clásicos describían como el santuario bajo de Zeus-Belo y la arqueología como el santuario de Esagil. En este caso, Heemskerck se basa en un lenguaje arquitectónico contemporáneo de herencia claramente nórdica en detrimento de las omnipresentes citas romanas. De esta edificación hace surgir una torre, la Torre de Babel,

⁶⁷⁸ Diodoro de Sicilia, 2001: 340-341. Diodoro describe esta singular edificación circular como palacio real y no como mausoleo.

⁶⁷⁹ Diodoro de Sicilia, 2001: 343.

⁶⁸⁰ Diodoro de Sicilia, 2001: 342-343.

con un gran componente fantástico: una primera sección poligonal y un segundo cuerpo helicoidal con un friso decorado. Tanto el edificio cuadrangular como la torre parecen una clara alusión a la iglesia de San Bavón –Grote Kerk o St.-Bavokerk para no confundir con la catedral de San Bavón- de la ciudad adoptiva de Heemskerck, Haarlem (fig. 236). El cuerpo horizontal de gran extensión y en el que dispone una secuencia de ventanales, así como las cubiertas a dos aguas, pero también la torre con su reloj y el remate final son aspectos que ambos edificios comparten y que pueden ser vistos como licencias o citas artísticas que nos plantean que, nuevamente, estamos ante una reformulación de Babel en clave contemporánea; en este caso y con toda probabilidad, queriendo establecer un símil entre prodigios arquitectónicos.

Al margen de los edificios citados ya, destacamos la representación de los jardines colgantes en el margen superior derecho del grabado (fig. 237), referenciados por los autores clásico como sigue:

Y por todo ello, esto y el jardín colgante son considerados una de las Siete Maravillas del Mundo. El jardín es de forma cuadrangular y cada lado mide cuatro pletros; tiene unas cúpulas abovedadas, que descansan, una tras otra, sobre una cimentación de grandes dados de forma cúbica. Y estos cubos, que son huecos, están llenos de tierra que admiten que se planten en ellos árboles de los más grandes, estando tanto estos cubos como las bóvedas y los arcos construidos de ladrillo cocido y asfalto. El tejado más alto tiene escaleras para subir, y a lo largo de ellas había unas tuberías, a través de las cuales los encargados de ello hacían llegar continuamente el agua del Éufrates hasta el jardín. Pues este río, que tiene un estadio de ancho, discurre por el centro de la ciudad. Y el jardín está en la orilla del río.⁶⁸¹

Y se encontraba también junto a la acrópolis el jardín llamado «colgante», que lo había construido no Semíramis sino un rey sirio posterior como obsequio a una concubina; afirman que ésta, persa de raza, añoraba los prados de las montañas y pidió al rey imitar las particularidades del territorio mediante la destreza del cultivo. El parque se extiende hasta cuatro pletros por cada lado y posee una subida montañosa y unas edificaciones sobre otras, de manera que el aspecto es parecido a un teatro. Debajo de las rampas construidas, se edificaron galerías que sostienen todo el peso del cultivo, elevadas poco a poco unas sobre otras siempre un pequeño trecho a lo largo de la subida; y, siendo la galería de lo alto de cincuenta codos de altura, tenía sobre ella la superficie más alta del parque, igual que el circuito de las defensas. [...] Sobre éstas, fue amontonado un espesor adecuado de tierra, suficiente para las raíces de los árboles más grandes. El suelo nivelado estaba lleno de árboles

⁶⁸¹ Estrabón, 2015: 257-259.

de todas clases capaces de seducir el ánimo a sus observadores por su tamaño y sus otras gracias.⁶⁸²

Finalmente, aludimos al resto de construcciones que, tanto los clásicos como Heemskerck, distribuyen por lo largo y ancho de la ciudad:

La ciudad propiamente dicha, que se halla plagada de casas de tres y cuatro pisos, está dividida en calles rectas, tanto las paralelas al río como las transversales que a él conducen. Precisamente frente a cada calle transversal, en el vallado que bordea el río, había unas poternas en número igual al de las callejas. Esas poternas eran, asimismo, de bronce y daban acceso a la orilla misma del río.⁶⁸³

Tanto estas como las casas de los particulares se construyeron abovedadas, debido a la escasez de madera; pues, excepto por las palmeras, la mayor parte del país está pelada, y la única vegetación es monte bajo. La palmera es especialmente abundante en Babilonia, aunque hay mucha también en Susa, en la costa de Persia y en Carmania. No usan tejas, pues no les llueve. Lo mismo sucede en Susa y Sitacene.⁶⁸⁴

5.3.e.2. AMPHITEATRVM

Como en el caso que acabamos de estudiar, el grabado titulado AMPHITEATRVM (fig. 238) contiene múltiples referencias a pesar de no estar fechado y contar únicamente con dos inscripciones: el título y el dístico. El último dice así: *Adiicit his vates, civis se bilbilis ortu Iactat, casarei sacrum decus amphitheatri: / Quæ mundi speciem moles mentita globosam Accepit cav a populos, lvdos que paravit*, en castellano: *El poeta, a quien Bilbilis se jacta de haber dado a luz, añadió a estas maravillas el Anfiteatro de César, ornamento sagrado de la ciudad: su masa imita la forma esférica del mundo y una vez dio la bienvenida a las multitudes para darles juegos*. Se trata de una referencia indirecta al poeta Marcial, que en su *Liber de spectaculus* había descrito el Coliseo como sigue:

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis, / Assyrius iactet nec babylonia labor; nec
Triviæ templo molles laudentur Iones, / dissimulet Delon cornibus ara frequens / ære nec
vacuo pendentia Mausolea / laudibus inmodicis Cares in astra ferant. / Omnis Caesareo cedit
labor Amphitheatro: / unum pro cunctis fama loquetur opus.

⁶⁸² Diodoro de Sicilia, 2001: 343-344.

⁶⁸³ Heródoto, 1977: 238.

⁶⁸⁴ Estrabón, 2015: 257 – 259.

[De sus pirámides calle el prodigio bárbaro Menfis; / no ostenten asirios sudores su Babilonia, / ni se alabe a los lánguidos jonios su templo a Diana; / no dé gloria a Delos su altar de múltiples cuernos, / ni aquel Mausoleo que se alza suspenso en el vacío / los carios con loa excesiva exalten al cielo. / Cualquier proeza cede ante el cesáreo anfiteatro: / la fama en un monumento resumirá todos.]⁶⁸⁵

Junius, habiendo leído a Marcial, da cuenta de que este último no sólo loa el Coliseo sino que, además, lo compara con otras construcciones de la Antigüedad –las pirámides, Babilonia, el templo de Delos, el Mausoleo- y lo sitúa en situación de ventaja o, mejor, como síntesis de la magnificencia de todos ellos: *Cualquier proeza cede ante el cesáreo anfiteatro: / la fama en un monumento resumirá todos.*

Como se supone de forma generalizada, la selección del Coliseo y su traducción visual en el presente grabado estuvo inspirada por la experiencia personal de Heemskerck en Roma. Es por ello que, en este caso, las citas visuales se convierten en meta-referencias de la obra del autor en lugar de citas literarias. Por ejemplo, en primer término y a la izquierda vemos un relieve que representa a Rómulo y Remo amamantados por la loba capitolina y, sobre ellos, el fragmento de una estatua colosal que Heemskerck visualizó y dibujó en las series de bocetos romanos (figs. 239, 240). Al fondo de la escena y tras el Coliseo, una diminuta descripción del Arco de Constantino, próximo a la ubicación del Coliseo. En primer término y en sintonía con el dístico y Marcial, la figura de un emperador –posiblemente Vespasiano o Tito-.⁶⁸⁶ A su espalda otras dos figuras de indumentaria imperial que señalan hacia el Coliseo. En su centro la estatua colosal de Zeus y una lucha de fieras como alusión a su función original; referencias que aparecen como tema central de un lienzo anterior de Heemskerck, *Tauromaquia en el Coliseo en ruinas*, 1552 (figs. 241, 242). Singularmente, a pesar de presentarse el Coliseo en un estado de ruinoso –seccionado, desmembradas algunas de sus partes y con la vegetación que ha crecido por el paso del tiempo- está en uso: a la batalla animal atienden numerosos personajes sentados en las gradas.

⁶⁸⁵ Marcial, 2014: 130-131.

⁶⁸⁶ Spronk considera que se trata de Vespasiano y ve una cita de la escultura ecuestre de Marco Aurelio: «Heemskerck used the equestrian statue of Marcus Aurelius that stood on the Capitoline.» (Spronk, 2016: 130-131). Floriane Franco, quien bajo la dirección de Sabine Forero-Mendoza dedicó su trabajo de máster a esta serie, no decide entre Vespasiano o Tito: «Cet amphithéâtre est admiré au premier plan par un homme à cheval. Il s'agit vraisemblablement de l'empereur Vespasien ou de l'empereur Titus, accompagné de deux soldats» (Franco, 2015: 72). Disponible en: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01414497> [Fecha de consulta: 23/03/2022].

6. Premisas para la futura construcción de una pinacoteca

Babel

Pseudo-Patinir

En esta investigación, el siguiente caso de estudio significa una suerte de precedente de la Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo, pero no por ello debe verse como una obra a la que no corresponda una investigación independiente. Al contrario, son numerosas sus peculiaridades y también sus innovaciones. Además, es una de las torres que con menor frecuencia se ha estudiado e incluido en los monográficos en torno al mito de Babel (fig. 243).

Una de las razones de esta omisión es, probablemente, su problemática autoría. El museo que la custodia, el Royal Pavilion & Museums Trust de Brighton & Hove, la presenta como atribución a Joachim Patinir y propone una fecha de factura *c.* 1550.⁶⁸⁷ Según el museo, la obra, un óleo sobre madera de medidas de 74 x 103'5 cm, llegó a la colección de Brighton tras una donación de la que no se ofrecen detalles particulares. Más información se encuentra en VADS, repositorio online de colecciones del Reino Unido gestionado por la University of Creative Arts. Según la entrada que esta web le dedica, la pieza llegó al museo gracias a una donación de Henry Willer en 1903, coleccionista y uno de los fundadores del actual Brighton & Hove Museum. A su vez, Henry Willer la habría adquirido en el mercado de arte de la ciudad de Nantes alrededor de 1858; en ese momento figuraba como obra de Pieter Bruegel el Viejo y así se hizo constar en el catálogo de la sede publicado en 1964.⁶⁸⁸ El

⁶⁸⁷ La escueta información que el museo provee respecto a la obra se encuentra en: *Art UK*, catálogo online de las colecciones públicas del Reino Unido:

https://artuk.org/discover/artworks/building-the-tower-of-babel-75353/view_as/grid/search/keyword:babel-collection:royal-pavilion-museums-trust-brighton-hove-166/page/1 [Fecha de consulta: 05/04/2022].

⁶⁸⁸ Rogers, 1964: 28.

historiador del arte Fritz Grossman, al cual llegaremos en el momento de presentar el estado de la cuestión sobre los estudios de Bruegel, mantuvo esta autoría pero no pudo ahondar en ella dado que nunca llegó a publicar el nuevo catálogo razonado que tenía pensado y fue Minkowski quien en su ya mencionada publicación la acercó a la figura de Joachim Patinir.⁶⁸⁹ Al margen de haber sido atribuida a Pieter Bruegel y Joachim Patinir, la entrada de VADS hace referencia a una atribución al Bosco. Finalmente, esta misma entrada amplía la cronología de la obra a un siglo, es decir, la sitúa entre 1500 y 1600.⁶⁹⁰ Esta determinación, consecuente en tanto ni el autor ni la cronología están documentados, imposibilita tomar la obra como la primera Torre de Babel en formato cuadro; un lugar que por el momento continua ocupando una tabla anónima fechada *c.* 1490 actualmente en el Rijksmuseum (fig. 244).⁶⁹¹ Desde luego tampoco podemos decir que fuera una obra de la que Pieter Bruegel tomara algunos recursos pictóricos puesto que, al menos por el momento, no podemos demostrar que, aunque fuera realizada *c.* 1550 como el museo propone, Pieter Bruegel la hubiera visto. Ante esta problemática, es evidente que no puede tener el apelativo de precedente a Bruegel o de primera versión pictórica de Babel y, por lo tanto, no le vamos a dar ese lugar. Sin embargo, dado que la presentación de los casos de estudio sigue un orden estrictamente cronológico, respetaremos la propuesta del museo y la situamos antes de la torre de Pieter Bruegel en Viena.

Dado lo anterior, no vamos a trazar una línea de investigación alrededor de su autoría. Eso habría requerido de desplazamientos y consultas específicas que escapan a esta investigación, por lo que mantendremos la designación de atribución -matizada con la fórmula Pseudo-Patinir- dado que es así como el museo que la hospeda denomina a la obra. En consecuencia, no ofreceremos una nota biográfica, pues resultaría extemporánea al planteamiento de la

⁶⁸⁹ Minkowski, 1991: 199.

⁶⁹⁰ Al margen de en las citas bibliográficas, la información también se encuentra en *VADS Collection*, Disponible en: <https://www.vads.ac.uk/digital/collection/NIRP/id/29287/> [Fecha de consulta: 05/04/2022]

⁶⁹¹ Esta pintura al óleo sobre madera, escasamente estudiada, se ha puesto en relación con el mundo de la miniatura por sus similares características compositivas pero también dimensión, pues no alcanza los 20x20cm. Los conservadores del Rijksmuseum relacionan algunos de los motivos –especialmente los trabajadores al pie de la torre- con las composiciones de Jan van Eyck, en particular con la conocida grisalla de Santa Bárbara y la torre, *c.* 1437, en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes. Stefaan Griener sugiere que la fuente visual de esta tabla se encuentra, también, en el mundo de los manuscritos, concretamente flamencos y posiblemente del tipo crónicas nacionales como las que hemos visto en el capítulo de la visualidad medieval, en concreto *Les anciennes chroniques et conquestes de Charlemaine*. Ver: Grieten, 1999. El comentario de los conservadores del Rijksmuseum se encuentra en la ficha de la obra, Disponible a través de la web del museo en: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2851/catalogue-entry> [Fecha de consulta: 05/7/2022]. Entre la tabla del Rijksmuseum, entendida como primera representación en formato cuadro -o proto-cuadro- y el siguiente caso de estudio, Pieter Bruegel -para el que sí tenemos una relativa certeza cronológica, *c.* 1563-, se podría encontrar el presente caso de estudio si llegáramos a comprobar la fecha *c.* 1550. Pero también otra Torre de Babel realizada *c.* 1530 y de problemática autoría, pues se asocia con Jan van Scorel y Jan Swart van Groningen. La obra está custodiada en la Galleria Franchetti, Ca d'Oro, Venecia. La referencia se encuentra en: Seipel, 2003: 68-69. Como no ha sido nuestra intención realizar un catálogo de torres en sentido estricto y cronológico, sino identificar los casos de estudio sintomáticos, no ahondaremos en la discusión de cuál fue la primera torre en pintura. La misma referencia bibliográfica se hace eco de la obra de este caso de estudio y afirma que expresa de forma inédita el gigantismo del edificio; ver: Seipel, 2003: 68.

obra, mas ofreceremos aquellos datos que tengan relación con lo concreto de la tesis doctoral.⁶⁹² Es decir, lo que sí es realmente importante son sus muchas particularidades técnicas y compositivas, a las que entraremos tras una consideración de las novedades del contexto, así como un reconocimiento de su importancia dentro del relato diacrónico de Babel que estamos realizando.

El último de los catálogos críticos sobre Joachim Patinir dirigido por Alejandro Vergara, responsable de la selección de las obras, no incluye la torre que ahora estudiamos dentro del corpus de obra del artista.⁶⁹³ Asimismo, la búsqueda del binomio «Patinir & Babel» en repositorios de investigación no presenta resultados claros. No obstante esto, el catálogo de Vergara reconoce que en el inventario personal del cardenal Domenico Grimani – personaje que volverá a aparecer en el caso de estudio de Pieter Bruegel en relación con el manuscrito conocido como el *Breviario Grimani*- se encontraban tres obras de Joachim Patinir siendo una de ellas una torre de Nemrod:

En 1521, aún en vida de Patinir, se mencionan tres pinturas suyas en la colección del cardenal Domenico Grimani (1461-1523) en Venecia: «La torre de Nemrod con gran variedad de cosas y figuras en un paisaje, Santa Catalina en la rueda en un paisaje y San Jerónimo en el desierto». No conocemos los cuadros de Patinir a los que alude el inventario de Grimani, y es extraño que se describan como obras en lienzo. El cardenal Grimani, dux de Venecia, era patriarca de Aquilea, un importante cargo eclesiástico. Fue un destacado erudito y personaje religioso, y candidato papal en el cónclave que eligió a Adriano VI en 1522. Era también un importante coleccionista que poseía esculturas y objetos antiguos, cuadros de Giovanni Bellini y Rafael y un grupo de veintisiete pinturas de artistas nórdicos, entre ellas obras de

⁶⁹² En cualquier caso, de Joachim Patinir (c. 1480/5-1524) dice Alejandro Vergara: «se sabe poco de su vida y nada de su formación artística» y, en cierta medida, muchos de sus aspectos biográficos se deducen de forma retrospectiva tras un análisis minucioso de su producción artística. Por ejemplo, se considera que nació en la localidad de Dinant o Bouvignes – actualmente sudeste de Bélgica- en tanto se inspiró en el paisaje y arquitectura de esa zona. El lapso temporal entre su nacimiento y la entrada al gremio de San Lucas de Amberes en 1515, es decir, lo que habría de considerarse como etapa de formación, tampoco está cubierto. En este sentido, dada la dinámica habitual en estos casos, es probable que Patinir se formara como aprendiz en algún taller que desconocemos. Por otro lado, no es desacertado pensar que hubiera itinerado entre diversos centros artísticos de Flandes y que se iniciara como colaborador de otros pintores, quizás participando en la compleción de paisajes. Ver: Vergara, 2007: 15. El capítulo destinado a esclarecer datos biográficos de Patinir a la luz de las fuentes documentales tiene la siguiente referencia: Martens, 2007: 47-59. Otra bibliografía de referencia sobre Joachim Patinir es: Franz, 1969; Koch, 1986; Falkenburg, 1988.

⁶⁹³ «Las pinturas que han sido atribuidas a Patinir y no figuran en el presente estudio no son, a mi juicio, obra del artista ni de su taller.» (Vergara, 2007: 16, n. 1). Respecto a los problemas de atribución alrededor de Patinir, el mismo autor señala: «La colaboración era la norma en la producción de pinturas en esa ciudad [Amberes] a principios del siglo XVI; por esta razón, es problemático atribuir pinturas a un autor determinado. En el caso de Patinir, en obras que se le adjudican habitualmente existe disparidad en la calidad y el estilo que es preciso aclarar. [...] Hay un grupo de veintinueve obras que poseen la suficiente coherencia como para pensar que fueron producidas por su taller y bajo su control (éstas son las obras que se incluyen en el catálogo de esta publicación). Por otra parte, está claro que en más de la mitad de estas obras participaron ayudantes. También es patente que con frecuencia (quizá siempre) el paisaje y las figuras los pintaban artistas diferentes.» (Vergara, 2007: 26).

Memling y el Bosco. Era asimismo de su propiedad el *Breviario Grimani*, una de las grandes obras maestras de la iluminación flamenca de manuscritos, contemporánea de Patinir. Grimani compró el *Breviario* a otro coleccionista italiano, Antonio Siciliano, y se ha sugerido que fue encargado originariamente por Margarita de Austria, regente de los Países Bajos.⁶⁹⁴

Ante esta disyuntiva nos preguntamos si se ha prestado la suficiente atención a la obra por un lado y al inventario de Grimani por otro. Es decir, si se han hecho los suficientes análisis técnicos a la tabla, si se han revisado las publicaciones que a ella se refieren, si se han rastreado sus fuentes, si existe información sobre anteriores propietarios a los ya mencionados, si existen nuevos indicios que indiquen cuál es la obra a la que se refiere el inventario Grimani y, en consecuencia, si la torre en posesión de Grimani y la de Brighton son coincidentes. Naturalmente, nunca discutiríamos el magistral trabajo de Vergara, pero dado que a nuestra investigación corresponde explorar la razón, itinerario y significación de las obras que estudiamos, hemos de señalar que, al zanjar cuestión sentenciando que *No conocemos los cuadros de Patinir a los que alude el inventario de Grimani, y es extraño que se describan como obras en lienzo*, se abren no pocos interrogantes. Pensamos, y seguro no es desacertado a la luz de la opinión de Vergara, que no se trata de una obra de Patinir ni, tan si quiera, de su taller, sino de una obra a la manera de Joachim Patinir realizada por un artista del que desconocemos su identidad y localización. Esta cuestión concordaría con el hecho de que las otras dos obras mencionadas tampoco han sido halladas ni se tiene información al respecto. Ahora bien, ante la existencia de una Torre de Babel a la manera de Joachim Patinir no podemos sino abordar el tema.

Dicho esto, no podemos decir que la Torre de Babel atribuida a Joachim Patinir inaugura la vastísima serie de producción en la que el mito de Babel utiliza el lienzo como soporte, es decir, el episodio de cuadros de o sobre el mito de Babel, pero sí que forma parte de ellos y también que es sintomática del éxito de la pintura flamenca en tanto fue hecha a la manera de un maestro flamenco. Hasta este momento, habíamos visto ilustraciones en manuscritos, dibujos, grabados y pintura mural –también habrían sido susceptibles de entrar en nuestra presentación los vitrales-, pero nunca antes había aparecido una Babel sobre lienzo. Otra de las particularidades de esta torre es que, habiendo sido realizada a la manera de Patinir, uno de sus aspectos más relevantes será la relación que, a partir de este momento, establezca el

⁶⁹⁴ Vergara, 2007: 37. En el mismo volumen se encuentra la transcripción del inventario, que dice: «La tela grande della torre de Nemrot cum tanta varietà de cose et figure en un paese, fo da mano de Joachin, carta 113.» (Vergara, 2007: 364). También se hace eco de la noticia Paul Vandenbroeck; ver: Vandenbroeck, 2006-2007: 88, n. 41.

tema de Babel con la representación y el género pictórico del paisaje. Las sutiles incursiones paisajísticas de Babel habían situado a la torre y/o la ciudad en paisajes de cierta contemporaneidad pero, en ningún caso, tendían estos aspectos a protagonizar la imagen. Este caso dice lo contrario. La torre que ahora estudiamos no sólo se sitúa en un paisaje que compositivamente adquiere notoria relevancia, sino que, en cierta medida, se convierte a sí misma en un monumento natural más cercano a la realidad mesopotámica, a las fuentes de la literatura clásica o a las topografías de Dante que a la representación medieval y moderna de la Torre de Babel. Ésta es una característica esencial de la torre a estudio y, pensamos, que es aquello que más fácilmente ha llevado a la adscripción a Patinir, pues la presencia de formaciones rocosas es, como dice Vergara, *uno de los aspectos más característicos y sorprendentes de Patinir*.⁶⁹⁵ Al margen de su morfología telúrica, otra de sus singularidades e innovaciones es que la torre se presenta como indiscutible protagonista de la escena —esto ocurre si dejamos de lado dibujos y bocetos de Babel, cosa que, por otro lado, nos parece acertado—.

Como veremos de aquí en adelante, el gesto de hacerse protagonista favorecerá el paulatino distanciamiento de la torre de su histórica adscripción al relato del Génesis en particular y de su significación religiosa-moral en general. La única deriva del relato religioso que hemos constatado hasta este momento ha sido la de encontrar un modelo visual para Babel que perteneciera al mundo real. Este modelo, el Coliseo, llevaba consigo una carga semántica autónoma relacionada con los conceptos de monumento y ruina cuyos valores no están necesariamente, o exclusivamente, inscritos en relatos cerrados.

Por todo lo anterior consideramos, pues, que la torre atribuida a Joachim Patinir representa un punto de inflexión dentro de nuestro relato: la innovación técnica que supone el cuadro, la relación con el paisaje y la separación del tema respecto a las cuestiones teológicas vista la distribución compositiva. Todas estas son cuestiones de suma importancia para explicar el devenir de Babel en los siglos posteriores.

⁶⁹⁵ Vergara, 2007: 40.

6.1. Las peculiaridades del mundo flamenco y su responsabilidad en el nacimiento del cuadro.

El contexto flamenco de principios del siglo XV representa un ecosistema particular en el que se abre un nuevo episodio artístico que revolucionará todas las esferas de la producción, el valor y el significado del arte con la aparición del formato de cuadro y, consiguientemente pero solo *a posteriori*, la ordenación de los géneros artísticos. Para darse este cambio, hubo de producirse una transformación en el mirar del individuo que ya había empezado a experimentarse a partir del primer tercio del siglo XV. En este momento, dicha zona reunía las condiciones necesarias que, en términos sociales y económicos, llevaba conservando de forma favorable desde hacía siglos. La singular fortuna comercial y económica del territorio se basaba en la notoriedad de un sistema mercantilista ya desarrollado con éxito durante el medioevo y que se pudo desplegar gracias a la falta de restricción estatal sobre la industria y el comercio.⁶⁹⁶ Siendo así, el florecimiento de diferentes centros independientes en un territorio de extensión ciertamente limitada favoreció el impulso comercial y cultural. En Flandes Amberes, Bruselas, Gante y Brujas, y en los Países Bajos Ámsterdam, Haarlem, Rotterdam, Leyden, Utrecht, La Haya y Delft, se convirtieron en centros culturales por derecho y rivalizaban amistosamente favoreciendo estas cuestiones. Además, la industria estructurada en un sistema gremial condujo a una diferenciación profesional altamente cualificada. A nivel comercial, los Países Bajos meridionales y sobre todo Amberes, sustituyeron como proveedores de productos de lujo -seda, terciopelo, encaje, hilos de oro y plata- a las ciudades-estado italianas afectadas por las guerras. Y las actividades artísticas e industriales consolidadas fueron abarcando más y más formatos: pintura sobre tabla, pintura sobre vidrio, grabado, escultura, trabajos de cobre y hierro, orfebrería, tapicería, mobiliario, encuadernación, cerámica, numismática, instrumentos musicales y tipografía. Con estas condiciones, el nacimiento del cuadro estaba previsto y, con ello, el divorcio de los temas, lo que daría paso a la clasificación de los géneros pictóricos.

⁶⁹⁶ Hasta 1250, existía un comercio activo en el que los mercaderes de Flandes vendían al extranjero. A mitad del siglo XIII este escenario se modificó a causa de la incursión de mercaderes hanseáticos, ingleses y germánicos. Como consecuencia, algunos estados flamencos focalizaron sus actividades comerciales en el desarrollo de una industria interior -con la excepción de Brujas, bastión comercial y único puerto importante de Flandes-, convirtiéndose en el gran almacén de la Europa occidental. Este período vio un importante crecimiento de las ciudades, y sus mercaderes y comerciantes constituían una especie de nobleza laica. La prosperidad económica tuvo una tendencia continuista a pesar de que entre 1384 y 1428 estos territorios estuvieran gobernados por una autoridad central, los duques de Borgoña. Al respecto ver: Huizinga, 1968: 23. Cuando posteriormente los españoles intentaron penetrar en las administraciones económicas y jurisdiccionales sin conocer la naturaleza cultural de los holandeses ni sondear si sus cambios iban a encajar en una estructura centenaria, fracasaron en su intento y no resultó difícil mantener vivo el tejido industrial, comercial y cultural característicos. Ver también: Liebaers, Vermeersch, Voet, Baudouin, Hooze, 1986: 21.

Por otro lado, la toma de consciencia del individuo como sujeto desligado a las ataduras del rango nobiliario y de la divinidad con el objetivo de empezar a presentarse ante el mundo reclamando la palabra, tuvo una afectación fundamental en el ejercicio de la representación. Esta inició una deriva hacia lo real desplazando su interés de lo meramente místico que, hasta este momento, era lo que había definido la imagen representada y mirada.

Pero esta síntesis sobre las condiciones que prepararon el nacimiento del cuadro y los géneros pictóricos así planteada resulta insuficiente y parece difícil de justificar debido a la gran cantidad de conceptos plurivalentes –deriva hacia lo real, naturalismo, consciencia individual- y fenómenos diferentes que conlleva –nacimiento del cuadro, consolidación de los géneros-, así como de la gran cantidad de matices que requiere –autores, lugares, cronología-. Por esto, y para no caer en el error de generalizar y transitar por este fenómeno de forma superficial, nos hemos apoyado, fundamentalmente, en dos estudios monográficos sobre este tema realizados por Victor I. Stoichita y Hans Belting.⁶⁹⁷

Del estudio de Stoichita sobre la aparición del cuadro, nos interesan dos fenómenos. En primer lugar, cómo el autor designa qué significa cuadro, qué tiene de novedoso respecto a anteriores formatos y dónde y cuándo se gesta este cambio. Respecto a esto, Stoichita propone que, a diferencia de las tradicionales imágenes de culto, el cuadro no se define por su función litúrgica, tampoco por tener un lugar de exposición fijo y, aún más importante, lo que esta novedad conlleva es la distinción entre imagen –imagen de culto- y arte –representación visual de un tema-. También que naciera la consciencia de una práctica artesanal que se llamaba a sí misma y por derecho propio arte de la pintura, es decir, que naciera un estatus propio. La escisión, o mejor, la independencia del acto de representar de aquello meramente religioso en cuanto a tema y localización y que Stoichita sitúa a partir de 1522, prepara la aparición del cuadro.⁶⁹⁸

Por lo que a la presente investigación respecta, anteponeamos dos cuestiones al uso de la tesis de Stoichita. En primer lugar, no es nuestro propósito abrir un debate o reflexionar sobre la semanticidad del concepto cuadro. Tampoco pretendemos –ni podemos- adentrarnos en el abismo que la invención del dispositivo cuadro conlleva a nivel semiótico, ni en los consiguientes cambios de valor del término imagen o, incluso, arte *vs* imagen. Sí podemos, sin embargo, apoyarnos en Stoichita y servirnos de sus fechas como indicios de algo de lo que también participa esta investigación, esto es, la aparición de Babel en el cuadro, un hecho

⁶⁹⁷ Se trata de: Stoichita, 2011; Belting, 2014.

⁶⁹⁸ Stoichita, 2011: 14-15.

que no se da antes del margen cronológico en el que trabaja. El año 1522 es indicativo, fenomenológico si se quiere y, por bien que existan precedentes como el propio autor indica, marca un claro punto de partida y de futura consolidación. Este camino que emprende el nuevo formato artístico ayudará, como hemos indicado, a la paulatina desteologización y autonomía textual de los temas representados, y es ahí donde se presenta como fenómeno providencial para nuestro mito.

Para comprender, no sólo la aparición de Babel fuera del manuscrito o la arquitectura eclesiástica –mosaicos, pinturas murales, capiteles-, sino su futura relación con el tema pictórico del paisaje, es necesario atender al segundo fenómeno que extraemos del estudio de Stoichita. Éste es el de los precedentes o, en palabras del historiador, los incunables del cuadro. Para Stoichita, la pintura de paisaje tiene como premisa el acto de visualización de la naturaleza. Y para que esta visualización se traduzca en una imagen-cuadro, se ha de partir de un espacio de contemplación interior, luego es el mirar a través de la ventana y, más concretamente, el representar ventanas en los fondos de escena, desde donde se recorta e identifica un paisaje exterior que luego se convertirá en género propio.⁶⁹⁹

Los pintores más tempranos a los que Stoichita se refiere en adelante son los hermanos Van Eyck, Rogier van der Weyden o Hans Memling, al que sumamos Robert Campin por poner sólo otro ejemplo. Así, será en los pintores flamencos que trabajan desde la generación de 1430⁷⁰⁰ en adelante donde se den los primeros pasos importantes para el nacimiento temático de la pintura de paisaje. Estos artistas habían estado trabajando sobre superficies más o menos grandes como retablos o imágenes devocionales, pero en cualquier caso se entendían como superficies para la representación de una realidad simbólica supra-humana. Sin embargo, ellos mismos funcionan como artífices de la transición técnica entre el retablo y el cuadro y entre la evocación trascendental y la construcción conceptual y a ellos también se adscribe la construcción de proto-paisajes dentro de sus escenas.

Estos artistas flamencos fueron capaces de aislar el paisaje en pequeñas porciones de obras de gran formato dentro de la temática religiosa, tal como demuestra, por ejemplo, el Políptico de la adoración del cordero místico, *c.* 1432, de los hermanos Van Eyck, donde los motivos de la ventana y la hornacina superan el discurso iconográfico y obtienen un valor simbólico al interesarse por nuevos planos espaciales (fig. 245). Más tarde, en *Virgen del canciller Rolin*

⁶⁹⁹ Stoichita, 2011: 75.

⁷⁰⁰ Podríamos reunirlos bajo la fórmula conocida como Primitivos flamencos. La bibliografía de referencia sobre la génesis del arte flamenco y sus manifestaciones en los siglos XV y XVI es: Patoul, Schoute, 1994; Philippot, 1994. Las monografías sobre artistas flamencos se encuentran en: Friedländer, 1985 y el clásico Panofsky, 1998.

de 1435, el paisaje representado entre los dos protagonistas del cuadro e ilustrado a través de una arcada se convierte en una especie de *mise en abyme* en la que el espectador es llamado a contemplar el paisaje (fig. 246). Estas porciones de paisaje son los incunables del nuevo género pictórico.

Así, vistos desde los interiores y especialmente la ventana, se deduce que son paisajes para los que era necesario mirar hacia un exterior. En consecuencia, la importancia del elemento ventana en sus obras será fundamental y representará un anhelo de apertura, de exploración, de evasión, de búsqueda de lo extraño y de curiosidad. Por ello, la advertencia de ese mirar a través -o en sus palabras, el *paisaje visto a través-*, fue una premisa indispensable al nacimiento del paisaje pintado como género autónomo.⁷⁰¹

Por bien la Italia del Quattrocento había creado la perspectiva espacial cúbica o cubo escénico, la mirada del artista no había traspasado hacia el exterior. Esto último merece una reflexión. Nuevamente, asistimos a esa línea que se bifurca en dos distintas concepciones del mirar y el hacer y que se desarrollan distintamente en la zona de norte y sur europeas, tal y como apuntábamos en el planteamiento del siglo XVI. En este sentido, tras anotar que Italia no miró al exterior o no creó el exterior pictórico sino después de Flandes, matizamos lo siguiente. Tras la desaparición del fondo abstracto en pintura –nos referimos a las franjas monocromas en ilustraciones y pintura mural durante el románico y al fondo dorado gótico- se inició el camino de su sustitución mediante algunas referencias topográficas. Suelo y cielo son referencias visuales habituales que pueden verse en sincronía al desarrollo e interiorización de una topografía espiritual: un registro principal como espacio de la vida humana -tierra-; un registro inferior como espacio de condena -inframundo/infierno-; y un registro superior como espacio de la divinidad y el alma resucitada -cielo-. Con posterioridad a estas primeras referencias y respondiendo a la tendencia pictórica de acercarse a una representación más verosímil y natural, el período gótico exploró la concepción del espacio como escenario tridimensional, lo que llevó a la aparición de composiciones más complejas que pautaban relaciones espaciales mediante los conocidos cubos escénicos de Giotto. Estos cubos escénicos permitían una interpretación de la escena en términos de interior y exterior, así como de transición entre sendos espacios. Así, las pinturas murales y retablos –estos últimos precedentes inmediatos del formato cuadro- enriquecieron sus fondos dorados con

⁷⁰¹ Según Stoichita: «Tendremos que aguardar hasta el siglo XVI para ver cómo el tema de la contemplación por la ventana se convierte, explícitamente, en ilustración del nacimiento de paisaje pintado.» (Stoichita, 2011: 82).

referencias arquitectónicas. Un fenómeno igualmente sincrónico al desarrollo de la ciudad como espacio de habitabilidad social.⁷⁰²

Sin embargo, el paso consecutivo para la singularización del paisaje se encuentra, como decíamos, en los artistas flamencos cuando éstos incluyeron en sus retablos la representación de ventanas, lo que les permitió poder desarrollar un interés por representar la escena vista a través de esta. La cuestión de la ventana es fundamental, causa y motivo que permite que el fragmento de la naturaleza visto a través se convierta en paisaje.⁷⁰³ La ventana es el elemento catalizador, actualiza la dialéctica entre interior y exterior y la relación de distancia. Este exterior supone también la existencia de ese espacio de cultura y civilización al que se refiere Stoichita. Pasar de esa situación a la seguridad de estar plasmando un fragmento de la naturaleza como tema pictórico, requería de la práctica, del deseo de exploración del mundo de la imagen y de la toma de conciencia de su poder.⁷⁰⁴

En este punto del recorrido recordamos que Alejandro Vergara, en el momento de presentar las influencias de Patinir, aludía a esa serie de pintores flamencos que ya habían tratado el paisaje.⁷⁰⁵ Posteriormente, y cuando lo permitió la transición al formato cuadro, las siguientes generaciones de artistas nórdicos desarrollaron ampliamente el paisaje natural de forma que lo acercaron a la categoría de tema pictórico.⁷⁰⁶ Patinir es ejemplo de ello. Sus claras y detalladas vistas panorámicas generalmente horizontales y la distribución por doquier de figuras menores y algunas principales, hacen pensar en este artista, no ya como inventor unívoco del paisaje, pero desde luego sí como responsable del aumento de protagonismo del

⁷⁰² La lectura de referencia sobre la concreción del espacio pictórico en relación con el desarrollo de la perspectiva y sus diferentes resultados es: Panofsky, 2003. Ver especialmente el capítulo III, pp. 39-48.

⁷⁰³ Stoichita recuerda que el paisaje más célebre de la Edad de Oro de la pintura holandesa, Vista de Delft de Johannes Vermeer, lo pintó el artista desde su propia ventana; ver: Stoichita, 2011: 85.

⁷⁰⁴ Stoichita ve este escenario, especialmente el posterior a 1522 tras la crisis iconoclasta de Wittenberg, una evidencia de la estrecha relación que estos hechos tuvieron con el nacimiento del cuadro. La crisis iconoclasta había provocado la muerte simbólica de la imagen, o la muerte de un tipo de contemplación sobre las imágenes religiosas -iconos, retablos, pinturas murales-. Su destrucción ponía en evidencia sus posibilidades, y los artistas exploraron nuevos formatos para un tipo de contemplación diferente basado en la autorreferencia, es decir, la necesidad de autocomprensión -tema ligado al naturalismo de los temas representados- y que permitió a la imagen recobrar su fuerza y la naturaleza de su ser creciendo exponencialmente. Ver: Stoichita, 2011: 15.

⁷⁰⁵ «En el siglo XV, pintores como Jan van Eyck (ca. 1390-1441), Robert Campin (ca. 1375-1444) y Rogier van der Weyden (1399-1464) ya usaban muchos de los elementos que aparecen en obras de Patinir, como el esquema de tres colores (marrón, verde y azul), la elevada línea del horizonte y la transición de una vista microscópica a otra telescópica, como escribió Panofsky al describir las pinturas de Van Eyck. Un poco más tarde, artistas que trabajaban en los Países Bajos, entre ellos Petrus Christus (ca. 1415/20-74), Dirk Bouts (ca. 1420-75), Hans Memling (ca. 1433-94) y Hugo van der Goes (ca. 1440-82), continuaron con la tradición de utilizar unos fondos de paisaje que resultaban sorprendentemente naturalistas en comparación con el arte de siglos anteriores. Todos estos artistas influyeron a Patinir, pero ninguno de ellos se especializó en la pintura de paisajes.» (Vergara, 2007: 22-23).

⁷⁰⁶ Stoichita, 2011: 74 y ss.

paisaje.⁷⁰⁷ En consecuencia, a sus obras como basculantes entre dos temáticas, una consolidada –la religiosa-humana- otra a naciente –el paisaje-.

En cuanto al estudio de Hans Belting, señalamos un matiz importante. Según el estudioso alemán, para que el soporte conocido como cuadro se independizara como tal, al margen de la reducción del tamaño pictórico -de retablo a cuadro- y de la desacralización del tema –existían ya obras de reducidas dimensiones, pero de tema religioso como los iconos-,⁷⁰⁸ se debía producir un giro hacia una representación realista que hubo de darse en la temática del retrato y, también, hubo de ser empujada por una nueva necesidad, el realismo. Tras ello se encontraba una también nueva clientela representada, la burguesía. Hasta entonces, el retrato había pertenecido al ámbito de la nobleza y tenía la función de legitimación o documento jurídico. Además, respondía a una representación idealizada del sujeto.⁷⁰⁹ Así, función diplomática e imagen ideal, empiezan a desvanecerse en favor de retratos que ya no serán sólo de y para dignatarios u oficiales y que además conllevan un alto grado de naturalidad. Belting lo muestra tras un sondeo comparativo entre los retratos de la primera quincena del siglo XV y los realizados por los primitivos flamencos (figs. 247, 248).

En el fondo, pues, una de las diferencias sustanciales que se dieron en paralelo al nacimiento del cuadro fue la connotación implícita que éste último llevaba sobre la esfera social. Una implicación que se ve, como decimos, en cuanto se produce una democratización de sus participantes y la burguesía pasa a ser, no sólo propietaria de las obras, sino además protagonista del tema. Esta dimensión de propiedad privada y desacralización estuvieron acompañadas, como requisito obvio del tema representado, de una tendencia al realismo para poder responder a la representación verosímil del sujeto. Así, al constatar la concepción de la superficie pictórica como un espejo de lo cotidiano, lo natural y lo realista, esta expandió su alcance incluyendo escenarios de interior, mobiliario, pórticos y ventanas y, posteriormente, escenografías urbanas a través de estas últimas. En suma, se estaba creando

⁷⁰⁷ «La principal aportación de Patinir a la historia del género paisajístico es, como hemos visto, el aumento del protagonismo de los paisajes.» (Vergara, 2007: 44).

⁷⁰⁸ «Nous sommes accoutumés à considérer la génération de 1430 comme l'heure de naissance du réalisme et celle qui l'a précédée comme le dernier apogée d'un idéalisme de cour. Mais c'est dans cet entre-deux que vient également se situer la «naissance du tableau», dont il est ici question. Certes, on trouve déjà des panneaux peints avant cette date, mais c'était un phénomène marginal: ils n'avaient pas encore de forme propre, autonome, par laquelle ils se seraient distingués des autres genres artistiques. L'icône, jusque sous sa forme dérivée de l'image de dévotion, s'était implantée depuis longtemps; le portrait, en tant que produit de série hérité de la culture de cour, ne s'imposera pour sa part que bien plus tard.» (Belting, 2014: 11).

⁷⁰⁹ «Jusque-là, le portrait avait uniquement joué un rôle dans les milieux de la noblesses, où d'autres fonctions lui incombait cependant. [...] Ces portraits faisaient voir les détenteurs successifs d'un titre plus qu'ils ne montraient des individus singuliers et uniques; ils répondaient par conséquent à un certain idéal universel du prince.» (Belting, 2014: 29).

un soporte y formato que aguantase y reprodujera la experiencia de la mirada del espectador. Belting lo explica a través del Tríptico de la Anunciación de Robert Campin (fig. 249).⁷¹⁰ Al dividir el tríptico en tres espacios diferentes –el central es un interior doméstico con la Virgen, el derecho es interior y representa el *atelier* de José, el izquierdo es exterior y en él aparecen el donante y su esposa ante una vista urbana- y extender la vista más allá a través de puertas y ventanas, Campin crea un juego relacional entre los conceptos dentro-fuera, ubica el episodio bíblico en un espacio laico-burgués, representa la vida cotidiana mediante la escena urbana vista a través de la ventana y la puerta, e inmortaliza -retrato mediante- a los donantes. Según Belting, esta situación se vive en Italia de forma diversa.⁷¹¹

6.2. Sentimiento y representación en la relación del individuo con Dios y la naturaleza.

Según Augustin Berque,⁷¹² los criterios válidos para calibrar el nacimiento y existencia del paisaje son cuatro. El primero, que tenga una representación lingüística, esto es, una o dos palabras que quieran decir paisaje. En segundo lugar, que se den citas literarias que describan la idea de paisaje.⁷¹³ En tercer lugar, la existencia de representaciones pictóricas que tengan como tema el paisaje. Por último, representaciones de jardines que traduzcan la apreciación estética de la naturaleza. Para Roger Alain,⁷¹⁴ en cambio, el nacimiento del paisaje en occidente responde a dos criterios: la laicización de los elementos naturales –árboles, rocas, ríos- que en la escena religiosa eran símbolos con significado alegórico, y la organización de estos elementos naturales como un conjunto autónomo.

Ante estas cuestiones hay que considerar varios aspectos sobre la historia del paisaje. Por ejemplo, las representaciones más antiguas se encuentran en China cinco siglos antes de que

⁷¹⁰ «Le tryptique de l'Annonciation de la collection Mérode est la plus ancienne œuvre conservée de l'atelier de Campin où la représentation topographique est à son plein développement. On n'y voit pas seulement la pièce où la Vierge reçoit la visite de l'ange, mais grâce aux volets latéraux, toute une maison, qui comprend aussi l'atelier de menuisier de Joseph et qui s'ouvre, par une porte et un escalier, sur une cour entourée d'un mur, laquelle est à son tour reliée par une porte à la ville environnante.» (Belting, 2014: 155-158).

⁷¹¹ «En Italie, on invente le tableau au même moment, mais, encore un fois, les choses étaient ici tout autres, ce dont il nous faut au moins dire un mot. Dans son *De pictura*, Alberti ne traite pas seulement du tableau, mais il en prépare tout de même amplement la théorie. [...] Un tel procédé de mesure de l'image et, en dernière instance, du monde (II, 36) opère une mise en calcul de la vision qui contraste de la façon la plus vive avec la perception immédiate du motif dans les pays du Nord.» (Belting, 2014: 9).

⁷¹² Berque, 1995 : 34-35.

⁷¹³ Atendiendo a los criterios necesarios para el nacimiento del paisaje establecidos por Berque, en el estudio de Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, encontramos la siguiente referencia: «Le mot *landscape*, «paysage», serait apparu d'abord en Hollande: on le trouve sur un contrat de 1485 pour un retable de l'église Saint-Bavon, à Haarlem, mais il est encore rattaché à une grande composition religieuse.» (Mérot, 2009: 7).

⁷¹⁴ Roger, 1997: 48.

se den en occidente.⁷¹⁵ En la tradición cristiana, la ausencia del paisaje es palpable en la Biblia, a pesar de su gusto por las metáforas. Los elementos naturales que aparecen en la vida de Jesús -rocas, río, árboles- producen una sensación de ubicuidad de la escena sin especificar topografías concretas, además de que no existe tanto interés por la descripción de la naturaleza como por los fenómenos naturales en tanto que alegorías del humor divino. En las culturas de la Antigüedad, concretamente en Grecia, el sentimiento por la naturaleza – que no los motivos naturales- está ausente en la representación artística, pero existen testimonios para nada tangenciales en la literatura como la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. En Roma, la presencia natural no llega a ser paisaje y las referencias a jardines en los frescos y decorados vegetales están compuestos por cenefas y ornamentos de carácter simplificado y enmarcado. Cierta tipo de sensibilidad podría haber empezado a despertarse a partir de este momento, pero la inexistencia de un léxico sumada a la abolición de la representación naturalista de la Edad Media tuvo como repercusión un déficit de exploración de este tema. Se siguió representando en los episodios del Edén, la Natividad, la Huida a Egipto, pero se trataba de un paisaje inmediato y simbólico. Existen, en cambio, paisajes alegóricos en la producción artística del Trecento como *Los efectos del buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (fig. 250) cuyos detalles, más allá de lo alegórico, tienen intención de verosimilitud. Por último, hemos de considerar que el nacimiento del paisaje como tal no sólo corresponde a Flandes y/o Países Bajos por bien que éstos tuvieran un papel predominante, sino que, como muchos estudiosos han sabido ver, es una responsabilidad compartida entre los primeros, la ciudad de Venecia y la Alemania meridional debido a un similar espíritu que guía la relación humana con la naturaleza, las concepciones de orden natural y moral que de ello derivan y, en otro orden, cuestiones artístico-mercantiles –es decir, la relación entre temática pictórica y demanda de la clientela- y de orden utilitario.⁷¹⁶

⁷¹⁵ En China, al contrario que en occidente, este género tiene desde el inicio una posición preminente, ligada a la influencia del taoísmo y, además, tiene su correspondencia literaria y gramática. Lo propone Alain Roger a través de Bernard Berenson. Roger: 1997: 50. La referencia es: Berenson, 1966.

⁷¹⁶ Recuperamos el artículo de Vandebroek sobre Patinir, pues la primera parte sirve para demostrar esta cuestión: «Amberes no fue el único lugar de Europa donde se desarrolló la pintura paisajista en el siglo XVI y Patinir no fue el primer pintor de paisajes. Había otra región, ubicada en el curso superior del Danubio (Ratisbona, Linz, Passau), en la que, por aquellas mismas fechas, prosperó «el arte del paisaje» en medio del ambiente de florecientes ciudades mercantiles. Aun así, ese arte reflejaba una atmósfera radicalmente distinta. Ahí donde en Amberes era ante todo Joachim Patinir (circa 1480-1524) quien «inventaba» el paisaje, en la «Escuela del Danubio» trabajaban artistas como Albrecht Altdorfer (circa 1480-1538), Wolfgang Huber (1485-1553) y Hans Leu (circa 1490-1531). El tercer centro en el que, alrededor de 1500, se manifestó un creciente interés pictórico por la naturaleza fue en Venecia. Giorgione (1477-1510) creó un idílico paisaje de ensueño que, sin embargo, no fue tratado como sujeto autónomo, sino como telón de fondo para las figuras representadas. Fue Domenico Campagnola (1500-1564) quien, hacia 1515-1525, dio al paisaje «puro» en sus grabados y dibujos. [...] Así y todo, fue sólo en los Países Bajos donde el género paisajista se consolidó de forma duradera, durante casi doscientos años. Desde la primera mitad del siglo XVI, los paisajes «flamencos» fueron exportados en grandes cantidades hacia el resto de Europa. En ningún otro lugar residían tantos artistas «especializados» en pintura paisajista. Es probable que la popularidad del paisaje «flamenco» (que, por otra parte, no representaría entornos verdaderamente flamencos hasta bien entrado el siglo XVI) fuese debida a su pronunciada especificidad.» (Vandebroek, 2006-2007: 74). El autor señala que una parte responsable de este sincrónico nacimiento en los tres diferentes centros fueron las analogías económico-demográficas.

Lo que acabamos de apuntar como *el espíritu que guía la relación humana con la naturaleza*, será tratado a continuación desde una concepción de orden natural y moral. La cuestión mercantil puede entenderse como consecuencia, pues no explica la génesis del tema del paisaje sino su fortuna posterior y, por ello, no será tratada.⁷¹⁷ Tampoco la cuestión de orden utilitario, pues no tiene vinculación con la representación del mito de Babel.⁷¹⁸

Vista esta premisa y habiendo explorado ya la génesis del formato cuadro, en cuanto a la división en géneros pictóricos y la aparición del paisaje, esta posibilidad apareció tras del agotamiento de diversos conceptos y sus traducciones visuales. En nuestro caso se trata del jardín, que había vivido su mayor fantasía y esplendor en época medieval con las imágenes del Jardín del Edén y el *hortus conclusus*.

Los soportes predilectos para este tipo de ilustración fueron el manuscrito iluminado. Thomas Kren⁷¹⁹ apunta al florecimiento de esta técnica en la zona de la Europa septentrional: concretamente en Île-de-France alrededor de 1400 y en Flandes y Brabante entre 1440-1560. Algunos de los artistas a ello asociados son Jacquemart de Hesdin, el Maestro de Boucicaut o Simon Bening. Todos ellos supusieron un nivel de innovación tal a nivel de enriquecimiento pictórico, que se los considera precursores de los artistas que introdujeron dichos temas en la pintura al óleo. En algunas de sus obras los escenarios naturales dominan sobre la representación de las figuras y la narración; una distribución de los temas que, por otro lado, no aparece en la pintura sobre tabla en la misma época.⁷²⁰ Algunos de los manuscritos que contienen esta idea de jardín o paisaje como elemento autónomo, un elevado punto de vista, una gradación tonal, una representación urbana o algún tipo de

Atendiendo a esta idea de corresponsabilidad o sincronía entre los Países Bajos y Venecia, y retomando la presencia léxica del término paisaje, Mérot prosigue: «En revanche, les mots *paesi*, *paesetti* ou *paesaggi*, que l'on trouve dans les inventaires des collectionneurs vénitiens au début du XVI^e siècle, désignent des tableaux de chevalet ou de cabinet. Visitant en 1521 la collection du cardinal Grimani, Marcantonio Michiel y remarque de «nombreux petits paysages» (*molti tavolette de paesi*). Le même auteur décrit en 1530 la *Tempête* de Giorgione dans la collection Vendramin comme «un petit paysage sur toile avec l'orage, la bohémienne et le soldat». Le décor naturel est nommé ici avant les figures, et le sujet n'est pas explicité.» (Mérot, 2009: 7).

⁷¹⁷ Resumiremos el hecho citando el catálogo del Prado: «El principal motivo de que las pinturas de Patinir disfrutaran de una ventaja monopolista cuando aparecieron en el mercado, alrededor de 1515, es que constituían lo que Montias ha llamado «innovación de producto». Esto es, introdujeron en el mercado un tipo de pintura completamente nuevo; un género tan novedoso que constituía una especie pictórica inédita. Esto, a su vez, estableció un producto diferenciado de otros bienes a la venta, lo que dio como resultado que las pinturas de Patinir crearan su propio nicho de mercado.» (Ewing, 2007: 81).

⁷¹⁸ No obstante, señalamos lo que entendemos por utilitario de acuerdo con la formulación de Vandembroeck: «Puede concluirse que, por razones jurídicas y económicas, la visualización de terrenos y regiones adquirió, durante la segunda mitad del siglo XV, una importancia cada vez mayor. [...] Desde el siglo XV, las escenas paisajistas formaban parte de las colecciones de nobles y reyes. Reflejaban las posesiones del señor en cuestión y destacaban por su valor topográfico y, por tanto, utilitario y representativo. [...] También se conservan pinturas topográficas, la mayoría de ellas sobre lienzo, que guardaban relación con sucesos concretos acaecidos en la vida de su propietario. En el ámbito de la nobleza, los paisajes reflejaban la posición y el papel del individuo en el mundo. La observación y la medición ocupaban un lugar primordial en tanto que instrumento de dominio, ya fuera real o ficticio. Las otras representaciones del paisaje en el siglo XV tenían funciones práctico-jurídicas. No eran paisajes ficticios, y en esa calidad han allanado el camino hacia el 'realismo' pictórico del siglo XVI.» (Vandembroeck, 2006-2007: 76-77).

⁷¹⁹ Kren, 2007: 117-133.

⁷²⁰ Kren, 2007: 118.

actividad portuaria y comercial son: Hermanos Limbourg, *Horas del mariscal de Boucicaut*, c. 1408-10, y *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, c. 1411; Taller Jan van Eyck, *Libro de horas de Turín-Milán*, 1440; Lievin van Lathem, *Libro de oraciones de Carlos el Temerario*, 1469;⁷²¹ Maestro del Froissart du Getty, *Trésor des histoires*, c. 1475-80; o el Maestro de Wavrin, *Recueil des croniques et anciennes istoires de la Grant Bretagne*, d. 1471 (figs. 251, 252).

La producción de manuscritos iluminados está en su apogeo cuando aparece la figura de Joachim Patinir y es altamente probable que los conociera, trabajara con ellos y encontrara inspiración en muchas de sus obras.⁷²² Esto cuanto respecta a la miniatura.

De forma sincrónica a estas fechas, pero en mayor cantidad avanzado el tiempo, aparecerán otros precedentes en diferentes técnicas. En éstas, la representación del paisaje en profundidad también tiene una consideración especial. Pensamos, por ejemplo, en las acuarelas de juventud de Alberto Durero (figs. 155, 156) y en alguno de sus grabados, como es el caso de San Jerónimo penitente en el desierto, c. 1496 (fig. 253).

En el catálogo del Patinir del Museo del Prado, Falkenburg⁷²³ señala con acierto que fueron algunos temas los que incitaron la representación del paisaje y su amplificación en términos compositivos. Falkenburg piensa, especialmente, en aquellos en relación al episodio de la huida a Egipto (fig. 254) y cómo dieron pie a pensar y representar un camino o itinerario, la idea de tránsito, de viaje y viajeros y cómo en ellos eran necesarias secuencias visuales. La huida a Egipto no es un capítulo que tiene lugar en un espacio cerrado sino en el exterior y, además, conlleva la idea de un largo itinerario. Gracias a las decisiones en torno a la composición, el espectador podrá distribuir su mirada por la superficie pictórica reproduciendo el recorrido de los protagonistas, es decir, imaginando en mejores condiciones

⁷²¹ Figura fundamental en el miniaturismo de Amberes. Posiblemente, Joachim Patinir accedió a su obra y, de hecho, se identifican algunos motivos en común. Ver: Kren, 2007: 130.

⁷²² «Los manuscritos iluminados, en virtud de su gran variedad de textos y de pretextos para la ejecución de miniaturas, ofrecían grandes oportunidades para que los artistas flamencos pudiesen representar escenarios de la naturaleza. El tercer cuarto del siglo XV, aun antes del nacimiento de Patinir, fue testigo de un florecimiento del paisaje en los manuscritos flamencos. Un elemento importante de ese desarrollo surgió en el taller antwerpense de Lievin van Lathem, quien exploró los entornos naturales de mil maneras y compartió la obsesión de Patinir —y el interés de artistas como Marmion y el Maestro del Froissart del Getty— por idear profundos horizontes y crear la ilusión de una extensa superficie de territorio. Aun dentro de su restringido formato vertical, las miniaturas devocionales de Van Lathem hacen gala de una amplitud espacial que algunos artistas del siglo XVI, sobre todo Patinir y sus seguidores, desarrollarían todavía más elevando el punto de vista y dando forma a un terreno vasto y ondulado que culmina en un amplio horizonte. Si bien no probó suerte en la realización de un «paisaje del mundo» propiamente dicho, Van Lathem, en sus iluminaciones, anuncia muchos motivos clave y elementos de construcción espacial de los cuadros de Patinir. Tal vez Patinir conoció el arte de Van Lathem a través de pinturas o iluminaciones, o acaso la imitación del estilo de Van Lathem por su hijo Jacob. Hoy, sin embargo, son las iluminaciones de manuscritos de la mano de Van Lathem las que nos proporcionan el testimonio más claro de la continuidad entre el arte de Patinir y la tradición antwerpense y flamenca del siglo XV.» (Kren, 2007: 133).

⁷²³ Falkenburg, 2007: 65.

el itinerario. En suma, estamos ante un esfuerzo por hacer las obras más realistas, no tanto desde la fidelidad fisiológica sino desde la comprensión lógica de lo que ocurre.⁷²⁴

Naturalmente, existen imágenes en las que el paisaje tiene una connotación simbólica. Por ejemplo, Joos van Cleve, Cristo como Salvador del Mundo (fig. 255). En la imagen, Cristo porta un globo en la mano que muestra un paisaje al estilo de estos artistas pero con una connotación pecaminosa. Sin embargo, no por ello debe pensarse que ésta es una interpretación válida para las obras de Patinir, de su taller, sus seguidores o sus precedentes. Sí una posibilidad, no una certeza.⁷²⁵

La tentación de encontrar estos significados es siempre alta y más en obras cuya descripción visual es tan rica. Pero que exista esta posibilidad no debe hacer que obviemos los aspectos más connaturales, corrientes y hasta cierto punto domésticos y contextuales.⁷²⁶ En este sentido, no es desacertado pensar que en Patinir la maximización del paisaje correspondiera a criterios estéticos basados en la atracción que produce mirar una obra tan rica de referencias y gozar de ese viaje visual. Si ese fue el motor de Patinir lo desconocemos, pero lo cierto es que es el resultado que consigue: un viaje visual dinámico y lleno de referencias, un tránsito por un lugar lleno de cosas y elementos, una suma de múltiples fragmentos. Un paisaje natural que no es sino la maximización del jardín, un jardín inmenso.

Ahora bien, que quepa la posibilidad de que esta ampliación del paisaje esté relacionada con elementos de la vida religiosa como el amor por Dios y la emanación de la creación divina, es también posible. Mérot nos recuerda el papel que el pensamiento franciscano tuvo en este aspecto y cómo, actualizando los episodios divinos mediante referencias conocidas, los fieles podían comprender mejor las escenas.⁷²⁷ Pero, de contextualizar la escena y ayudar a la

⁷²⁴ «El paisaje suministraba una fórmula compositiva adecuada y atractiva para añadir un marco narrativo a las imágenes icónicas, ya fuera en los entornos inmediatos a las figuras o en una vista enmarcada por una ventana. Esta combinación de narración e imagen icónica era claramente deliberada.» (Reynolds, 2007: 103).

⁷²⁵ «Se han hecho algunos intentos por determinar el valor semántico de algunos motivos paisajísticos concretos, basados en la interpretación iconográfica de Erwin Panofsky sobre la base de un «simbolismo disfrazado» en la pintura primitiva de los Países Bajos. Según este modelo, el paisaje natural, a pesar de su apariencia «realista» (que, a nuestros ojos, da la impresión de que el artista ha elegido sus motivos exclusivamente por su capacidad para transmitir un sentido estético o «modo», por la belleza de la naturaleza), puede tener connotaciones simbólicas enraizadas en el pensamiento religioso tradicional, en metáforas literarias, en conceptos filosóficos y en valores morales condicionados por el entorno urbano socioeconómico del Flandes borgoñón-habsburgo, que fue la cuna de esta pintura.» (Falkenburg, 2007: 62).

⁷²⁶ Por ejemplo, la posibilidad de que esta expansión del paisaje vaya de la mano de un mayor espacio para ser usado debido al formato cuadro. También la importancia que el viaje y el comercio cobran en este contexto: «Si bien los motivos que llevaron a humanistas y coleccionistas cultos a apreciar la obra de Patinir han sido estudiados exhaustivamente, no se ha prestado suficiente atención al hecho de que su concepción del paisaje resultara especialmente relevante y atractiva a los comerciantes, el sector más amplio de compradores de arte del mercado de Amberes. Hay tres razones que explican este interés: el carácter cartográfico de sus paisajes, el énfasis sobre el tema del viaje y sus referencias al comercio marítimo» (Ewing, 2007: 86).

⁷²⁷ Mérot, 2009: 217. Y también este fragmento: «Dès le XIII^e siècle, avec saint Bonaventure, les Franciscains ont joué un rôle essentiel dans le processus d'actualisation des scènes sacrées grâce à des éléments réalistes que leurs lecteurs ou leurs auditeurs pouvaient visualiser. Ils ont aidé les peintres, dont Giotto fut le plus génial, dans leur conquête des apparences et

comprensión, a la sensualidad gráfica de Patinir hay un abismo. Quizás, el punto intermedio en el que se encuentran una perspectiva piadosa y una meramente estética se encuentre en la voluntad de representar el paisaje como si se tratara de un diccionario del mundo o, en palabras de Certeau, analizando el Jardín de las Delicias del Bosco:

Como el *mappa mundi* tradicional, como los mapas contemporáneos [...] el jardín es un espacio que permite una suma enciclopédica. Es el mapa del o de un mundo. Reúne las formas y los signos habitualmente dispersos. Productos cercanos o exóticos, flores, árboles, edificios de diversas regiones están reunidos en esta miniatura del universo: vocación de jardín, ayer u hoy.

[...] Por la precisión de su reconstitución, cada uno de los elementos recopilados en el espacio de este museo conserva el valor de ser el *fragmento* reconocible de un lenguaje. Figura en él como un pedazo de un sistema con lagunas. Genera pues, a su vez, la necesidad coleccionista de completarlo con lo que el cuadro no presenta, de devolverle su lugar en la serie de la que ha sido extraído y que se encuentra fuera de la pintura. La variedad enciclopédica de los registros de los que da cuenta esta composición cartográfica hace proliferar pues, a partir de cada detalle, las tentativas de reconstitución.⁷²⁸

Es la irrupción de este catálogo pictórico lo que debe ponerse en valor. La idea de diccionario, de teatralización,⁷²⁹ la idea de juego. Todos estos pintores, en especial Patinir y en particular el no identificado que nos ocupa, se enfrentaban a la necesidad de mostrar el mundo natural en su variedad y, para ello, abrieron la perspectiva. Los elementos que anteriormente se habían singularizado son ahora ordenados dentro de un mundo panorámico y macroscópico que, en su detalle, es microscópico. En el fondo se trata de una mayor advertencia del espacio que los rodeaba y sus secretos. La naturaleza como tal había sido un tema inédito y ahora ofrecía un catálogo de referencias.

leur source de préciser circonstances d'un épisode. Le fidèle pouvait ainsi mieux comprendre et le discours et la peinture.» (Mérot, 2009: 234).

⁷²⁸ Certeau, 2006: 63-64.

⁷²⁹ O teatro del mundo como apunta De Certeau y también Mérot: «On saisit bien ici l'une des différences avec les Flamands (comme Bosch ou Patinir), dont le paysage panoramique et moralisé est bien une scène, mais infiniment plus vaste, un theatrum mundi qui ignore les limitations de l'architecture et de la poétique classiques.» (Mérot, 2009: 16).

6.3. La torre del pseudo-Patinir

En la obra *La construcción de la Torre de Babel* atribuida a Joachim Patinir (fig. 243) existe una obvia intención de objetualizar el tema, es decir, de representar la torre como un tema y, a la vez, un fenómeno natural autónomo cercano al accidente geológico. Esta tematización apunta hacia una relación inédita entre la humanidad y la divinidad y un desplazamiento del componente teológico respecto a la anterior tradición visual de la torre por bien que los trabajos de construcción y la figura de Nemrod aparezcan representados.⁷³⁰ La idea de torre-montaña que vimos literariamente en el *Purgatorio* de Dante e iconográficamente en la ilustración de Botticelli (fig. 138), se convierte ahora en una elevación rocosa teñida de azul sobre un terreno natural y verdoso, como de forma habitual ocurre con el registro superior y más alejado del espectador en las composiciones de Patinir y, por lo tanto, de sus imitadores.⁷³¹ Lo mismo puede decirse del componente rocoso, otra de las características de Patinir pero que no necesariamente ha de verse desde una lectura simbólica sino desde la construcción de una identidad artística.⁷³²

Dada la lejanía de la torre respecto a la primera línea de la composición y la sensación atmosférica que el azul impone, abstracción e indefinición se apoderan de la percepción de la torre-montaña.⁷³³ Aún con todo, se intuyen algunos trabajos de construcción llevados a cabo por grúas y poleas y otras manchas pictóricas que representan grupos de trabajadores van apareciendo en cada registro (fig. 256). La relación de escala de la torre con el paisaje circundante la presenta como un monumento de proporciones gigantescas y ni siquiera las elevaciones rocosas que aparecen a su lado en el margen izquierdo tienen un diámetro o altura que se le asemeje. Este tipo de arquitectura para la torre se desmarca, como decíamos,

⁷³⁰ La lectura de este aspecto en paralelo a las características pictóricas de Patinir se podría resumir de la siguiente manera: «Los cuadros de Patinir, en efecto, colocan al espectador ante imágenes de un mundo en el que tiene lugar una lucha entre el bien y el mal, una lucha que en muchos de los casos es representada en términos topográficos. La idea de que, en muchos de los cuadros de Patinir, es preciso interpretar simbólicamente la imagen del paisaje en su conjunto y no sólo en determinadas partes es convincente e importante.» (Vergara, 2007: 17).

⁷³¹ Patinir recurre a la experimentación para lograr la gradación de profundidad del paisaje utilizando tres franjas de colores diferentes, marrón, verde y azul, en un degradado continuo y ascendente. Ver: Vergara, 2007: 9.

⁷³² «Las grandes formaciones rocosas son uno de los rasgos más característicos de las pinturas de Patinir; son como un sello que hacía que sus obras fuesen fáciles de reconocer. Lamponius, como hemos visto, describe a Patinir como un pintor de «precipicios» [...]. La idea de que estas rocas se utilizaran en las pinturas de Patinir para simbolizar la arquetípica montaña sagrada cristiana puede ser cierta en algunos casos. Pero en el competitivo mercado en el que trabajaba parece más probable que el autor estuviera usando un llamativo rasgo local estudiado del natural para impregnar sus obras de un sello personal y distintivo, un modo de darse a conocer como artista. En los cuadros de Patinir se mezclan motivos tomados de la tradición artística local con elementos y lugares del entorno inmediato que tienen un significado específico. La granja y los edificios urbanos, y las murallas y las fortalezas que bordean los ríos y salpican los paisajes son similares en color, forma y ubicación a construcciones que aún pueden verse en esa zona.» (Vergara, 2007: 40-41).

⁷³³ Prosiguiendo nuestra lectura en paralelo a Patinir, Vergara apunta: «El creciente interés por el conocimiento empírico del mundo natural puede evaluarse por el atento estudio de muchos fenómenos naturales que se percibe en la pintura flamenca de los siglos XV y XVI. Junto con una visión panorámica que insinúa la existencia de un mundo lejano, Patinir nos muestra numerosísimos detalles observados del natural con todo detenimiento.» (Vergara, 2007: 40).

de cualquier tipo de visualización anterior y tampoco está en las fuentes documentales que en mayor medida han acompañado o sugerido la visualidad de la torre a excepción, consideramos, de los pasajes de historiadores clásicos. Recordamos, especialmente, este fragmento de Heródoto,

Hay edificada una torre maciza de un estadio de altura y otro de anchura; sobre esta torre hay superpuesta otra torre y otra más sobre esta última, hasta un total de ocho torres. La rampa de acceso a ellas está construida por la parte exterior, dispuesta en espiral alrededor de todas las torres.⁷³⁴

La monumentalidad es pues una característica esencial de la obra. Ésta queda acentuada por la dimensión que el pintor da al componente humano representado en el registro inferior tras el primer término natural. La decisión de situar un primer término natural eleva el punto de vista del espectador y éste da de lleno con la torre. Además, dicho registro contiene un contrapunto vertical en la derecha del cuadro, el árbol, símbolo de elevación y crecimiento natural hacia el cielo, quizás un guiño a la intención de la torre que también parece de crecimiento natural pero que es, en realidad, obra humana (fig. 257).

En cuanto al resto de elementos de la composición, es altísimo el número de ellos que comparte afinidades con la torre de Pieter Bruegel el Viejo. Por ejemplo, la indumentaria de Nemrod de estilo oriental y los personajes a su alrededor que le rinden homenaje. Original de esta torre es, sin embargo, el séquito de Nemrod, entre cuyos personajes y animales distinguimos un caballo, pero también un camello aludiendo al origen oriental del personaje (fig. 258). Otro punto en común es el barco de carga que aparece en el margen derecho y que Bruegel citará en más ocasiones. La embarcación, que ha sido recientemente anclada a tierra, ve descender de su interior algún tipo de mercancía que no llegamos a identificar pero que, con casi total seguridad, haría referencia a los materiales de construcción de la torre (fig. 259). Finalmente, la representación social alrededor de la base, es decir, en Babilonia. El artista dispone grupos de personajes realizando trabajos manuales, otros de ganadería, finalmente aquellos situados de forma circunstancial como si el pintor estuviera indicando que hay una especie de sendero que conduce a la torre (fig. 257). Por otro lado, y tal como aparecerá en Bruegel, vemos que la torre contiene una serie de minúsculas obras civiles o sub-arquitecturas para el reposo de sus constructores. De entre ellas identificamos una más alta que el resto.

⁷³⁴ Heródoto, 1977: 239.

Se trate de un gran edificio similar a una iglesia (fig. 256) en la que, quizás, oficiar el culto mientras se concluye la gran obra.

Casi en el centro de la composición y a medio camino entre Nemrod y la base de la torre aparece un horno (fig. 258). A pesar de su adecuación al tema no hemos encontrado su representación en otras imágenes anteriores. Quizás la única excepción sea la torre del *Breviario Grimani* (fig. 260), en cuyo margen derecho aparece lo que podría ser un taller con una hoguera. Pero identificar la primera vez que surge este motivo no nos interesa tanto como relacionarlo con el tema y, especialmente, con la tradición pictórica flamenca en la que surge y en la que seguirá apareciendo en las torres que denominamos de la escuela de Amberes. Dicho esto, la especialización que la pintura flamenca había conseguido en el ámbito de la representación del paisaje —especialmente las *Weltlandschaften*, representaciones de temas urbanos en emplazamientos naturales como es nuestro caso—,⁷³⁵ muy apreciada dentro y fuera de la zona flamenca ya a principios del siglo XVI, llevó a la codificación de un subtema o interés pictórico específico que eran las representaciones de ciudades en llamas o conatos de incendio.⁷³⁶ El Bosco fue posiblemente el primer artista en hacer un uso frecuente del fuego o incendio, sin embargo, con un sentido moral dentro de sus escenas religiosas.⁷³⁷ Ahora bien, el éxito de las iconografías del Bosco y su estrategia de no relacionarlos con episodios o arquitecturas reales, sino dosificarlos como elementos morales, hizo que pudieran ser tomados como préstamos pictóricos y que otros pintores los incorporaran libremente y de formas diversas.⁷³⁸ Joachim Patinir, moralizador también de paisajes aunque de otra connotación y resultados respecto al Bosco, fue el iniciador de esta tradición del paisaje con fuegos (fig. 261). Visto el origen del motivo sólo queda relacionarlo con el tema y, ante esta disyuntiva, caben al menos dos opciones, una más previsible que la otra.

La presencia del fuego, e indirectamente del horno, aparece en la principal fuente documental del mito de Babel, la Biblia. Los versículos iniciales del Génesis que narran la creación de los elementos no dan lugar al elemento fuego, por lo que éste aparece por primera vez en el

⁷³⁵ Según Isabella di Lenardo, las obras así llamadas *Weltlandschaften* son «namely subjects in which the work of humans, embodied in building activities, dialogued with the natural landscape, a divine work» (Lenardo, 2015: 101).

⁷³⁶ Lenardo, 2015: 101. Sobre los precedentes iconográficos, Di Lenardo apunta a las representaciones presentes en crónicas mundiales y romances, especialmente aquellas donde se hacía inciso en el episodio de la destrucción de Troya, ampliamente representado en miniatura y tapiz por las generaciones anteriores.

⁷³⁷ «If we refer to painting, Bosch was probably the first artist to make frequent use in his compositions of the depiction of fires in small towns placed in the background of the scene. His paintings quickly spread throughout Europe, also because they introduced a completely new iconographic genre with respect to previous painting. In the first two decades of the sixteenth century, both in Domenico Grimani's and other Venetian collections, it is possible to document works that have characteristic elements of Bosch's art, such as the night and fiery glows.» (Lenardo, 2015: 104). Sobre la representación del fuego en la pintura de época moderna en general y flamenca en particular también se puede consultar: Zwierlein, 2021: 58-240; especialmente las páginas 109-153; Stoichita, 1998: 91-116.

⁷³⁸ Lenardo, 2015: 105.

episodio de la construcción de Babel: *Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego»*.⁷³⁹ Intentando empatizar con la mentalidad del pintor de esta torre, pensamos que de haber querido representar esta acción hubiese sido propio dedicar un espacio pictórico al horno en funcionamiento. Este horno no tendría por qué expeler llamas hacia el exterior, mas si la del fuego era una tradición flamenca conocida y apreciada, bien pudo reajustar el motivo que, como decimos, no es tan distante del tema Babel.

Al margen de la mención al fuego e indirectamente al horno para cocer los ladrillos de la torre, está la cuestión ya estudiada de Nemrod como adorador del fuego; un tema que ha quedado recogido en el aparato de fuentes extrabíblicas pero que, recordamos, no es de tradición nórdica. Dicho esto, la opción menos previsible pero también sugerente tiene relación con Vitruvio.

Al inicio del segundo libro de *De architectura*, Vitruvio se ocupa de los orígenes de las ciudades de los hombres y recoge que fue la catástrofe natural del fuego la que llevó a la humanidad primitiva a reunirse y, en consecuencia, a comunicarse y construir sus primeros refugios.⁷⁴⁰ Dos cuestiones son importantes aquí respecto a nuestro tema de estudio. En primer lugar, Vitruvio está abordando los orígenes de la ciudad. Unos orígenes que en el relato bíblico tienen lugar en el episodio de la construcción de la torre-ciudad de Babel. En segundo lugar, que, en tanto que elemento destructor, el fuego forzó a la reunión y la comunicación, esto es, al entendimiento comunitario mediante el lenguaje. Luego el fuego es amenaza destructora de la arquitectura y la naturaleza y el origen de la reunión comunitaria. Por alejado que parezca de esta torre, todo ello tiene sentido en relación con una visión totalitarista del mito: la naturaleza, sea ésta expresada como paisaje pero también como fuego en su versión de elemento destructor y regenerador, es el espacio de la arquitectura; ésta surge de la necesidad de supervivencia, domestica lo otorgado y, finalmente, necesita de la comunicación lingüística para llevarse a cabo, de lo contrario está condenada.⁷⁴¹

⁷³⁹ Génesis, 11: 3; en: BAC, 2020: 13. La siguiente mención es en el episodio de la destrucción de Sodoma, Génesis, 19: 15-29; en: BAC, 2020: 21-22.

⁷⁴⁰ «En los primeros tiempos, los humanos pasaban la vida como las fieras salvajes, nacían en bosques, cuevas y selvas y se alimentaban de frutos silvestres. En un momento dado, en un lugar donde espesos bosques eran agitados por las tormentas y los vientos continuos, con la fricción de unas ramas con otras provocaron el fuego; asustados por sus intensas llamas, los que vivían en sus aldeaños, emprendieron la huida. Después, al calmarse la situación, acercándose más y más, constataron que la comodidad y las ventajas eran muchas junto al calor templado del fuego; acarreado más leña y manteniendo el fuego vivo invitaban a otras tribus y, con señas, les hacían ver las ventajas que lograrían con el fuego. En este tipo de reuniones o encuentros, como emitían sonidos muy confusos e incomprensibles, fijaron unos términos provocados por su trato cotidiano. Con el fin de actuar lo mejor posible, comenzaron a hablar entre ellos designando con nombres los distintos objetos más útiles y, por casualidad, surgieron las primeras conversaciones. Por tanto, habían surgido las asambleas y la convivencia, precisamente por el descubrimiento del fuego.» (Vitruvio, 1995: 95).

⁷⁴¹ Para Vitruvio la relación entre fuego, civilización y arquitectura es la siguiente. El fuego es el *locus* para la arquitectura en tanto tiene un componente de sociabilidad ya que dio paso a la reunión y es necesario para la práctica constructiva. En

La representación humana acompaña a la torre de una forma no tan anecdótica y circunstancial como podría parecer dada la distribución de elementos en la composición de la obra. Es cierto que esta disimetría de escala entre la torre y el componente humano tiene una gran incidencia en imágenes posteriores y que se convertirá en un rasgo fundamental de la iconografía de la Torre de Babel, pero también es cierto que ésta es una línea muy concreta y definida que va del pseudo-Patinir a Bruegel y del último a las obras de la escuela de Amberes. Por otro lado, también es cierto que los trabajos humanos –construcción, convivencia, cotidianeidad campestre y marítima- y los áulicos –el vasallaje a Nemrod y su séquito-, no se relacionan explícitamente con la torre dentro de la composición, sino que pueden verse como fragmentos autónomos que enriquecen una pintura que podríamos considerar de paisaje. Ante todo ello, debemos matizar que, aunque existen razones obvias para sostener una hipótesis según la cual este artista habría querido representar una Torre de Babel más ambigua y contemporánea a como aparece en el Génesis, la producción está marcada por la selección de un tema religioso relacionado con el castigo divino y el cataclismo.⁷⁴²

Este último concepto era una oportunidad idónea para representar la relación humana y divina con la naturaleza, un problema que venía preocupando desde hacía décadas en diferentes ámbitos humanos pero relacionados entre sí: el práctico-jurídico-científico y el simbólico-moral. La relación práctica, jurídica y científica del ser humano con la naturaleza se evidencia en la medida en que surge una representación del espacio; un espacio aprehendido que se anhela y busca controlarse y que descubre y anexiona las propiedades, generando así el desarrollo de la imagen panorámica y cartográfica, que veremos en absoluto esplendor en el siglo XVII a través, por ejemplo, de Athanasius Kircher. En el plano simbólico y moral, la herencia medieval disponía al hombre en una relación de aversión-temor hacia la naturaleza basada en una concepción de ésta como símbolo de la falta de control, de amenaza y de albedrío; una concepción que puede comprenderse fácilmente mediante obras que reflejan estas ideas, ambiguas, que entremezclan el peligro y placer de la naturaleza como *El Jardín de las Delicias del Bosco*.

suma, el fuego como el corazón simbólico de la civilización. La arquitectura, a su vez, también induce a la civilidad y a la comunicación. Sobre Vitruvio en relación con el fuego y la recepción visual debe consultarse: Medvedkova, 2015: 75-99.

⁷⁴² De referirnos a Joachim Patinir, los temas religiosos serían, fundamentalmente cuatro: temas de persecución y violencia, entre los que se encuentran obras como *La huida a Egipto* o *Las tentaciones de San Antonio*; el retiro del mundo, con imágenes de San Juan Bautista o San Jerónimo como ermitaño; la presencia o intervención divina, en *El bautizo de Cristo*; y el tema del castigo divino y los cataclismos, entre los que destacan *La laguna estigia* y *El incendio de Sodoma y Gomorra*. La clasificación es de: Vandebroek, 2006-2007: 90-91.

Un punto de unión entre estos dos registros, el práctico-jurídico-científico y el simbólico-moral, es el de la cosmografía entendida como ciencia de representación que desentraña el origen, composición y equilibrio del universo, así como las leyes de la naturaleza. Es en este punto intermedio donde consideramos que debe inscribirse la torre del pseudo-Patínir: la naturaleza y su representación, el paisaje como escenario de unión entre lo humano y divino y los cataclismos producidos por las conductas inmorales -Torre de Babel- como alteraciones del orden cósmico. De aquí esta torre a medio camino entre torre y montaña y, en cualquier caso, presencia de peso cósmico por su universalidad al explicar el origen del (des)orden cultural del mundo, de los pueblos, las lenguas, las naciones. Nuestra propuesta tras este caso de estudio es que, sin que podamos aún intuir un horizonte definido, vemos cómo la Torre de Babel expande su significado estrictamente veterotestamentario y apocalíptico y empieza a emplearse como explicación de la ruptura de las relaciones terrenales-celestiales con incidencia en el orden histórico y social contemporáneo.

7. Torre de Babel

Pieter Bruegel el Viejo

La presente tesis considera como una de sus hipótesis centrales que la Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo (fig. 262) -o indistintamente en el texto Pieter Bruegel o Bruegel- significa un punto de inflexión crucial en la historia visual del mito de Babel.

El faro que había guiado el camino humano -sometimiento a una creencia religiosa y a su manifestación en un poder político- empieza a presentarse inestable y el individuo, dentro del grupo, bascula hacia fuera y se manifiesta buscando su autorrealización. Una mayor consciencia personal del ser para con el mundo hace que éste se sienta centro de sus dimensiones, problemas y decisiones. Y al descomponerse paulatinamente una creencia del yo encerrada en el determinismo teológico hacia una mayor importancia de la práctica personal -la Reforma protestante fue fundamental en este proceso-, se altera el peso que en la vida tiene la divinidad y éste se distribuye en el hombre, que interpreta su presente y proyecta e incide sobre su futuro.

La torre de Bruegel induce a esta visión. La construcción deja de hacer referencia a un episodio o relato y se convierte, gracias a su monumentalidad, en un relato en sí misma y una de las primeras pinturas del arte occidental con un edificio como protagonista.⁷⁴³ No vaticina el castigo divino, la dispersión, la destrucción o la condena tras el pecado, sino que resulta incluso antitética a la predestinación de las escrituras y, al separarse de estas ideas de castigo y juicio, se convierte en una suerte de reversión del destino o Juicio Final. Los constructores de la torre no aparecen en relación con la divinidad, tampoco con el poder -o sólo de forma anecdótica-. Las múltiples identidades tampoco están explícitamente referenciadas o, cuanto menos, no nos parecen el tema central. Sin embargo, sí consideramos que se refiere a una cuestión primaria: el origen, sentido y actividad de la humanidad. Y dado que acabamos de

⁷⁴³ Benet, 2003: 13. Benet no menosprecia la aparición de arquitecturas en la muralística del Quattrocento pero considera, con razón, que son escenarios que acompañan a las narrativas protagonistas de dichas escenas. Luego reconoce el protagonismo de la arquitectura en el arte del grabado, con Piranesi como punto climático, pero otros muchos artistas anteriores -también anónimos- sobre los que venimos hablando en este capítulo dedicado al siglo XVI.

citar la idea de Juicio Final, quizás vinculando la torre al gran fresco de Miguel Ángel podamos entender este nuevo simbolismo del mito. Tanto Miguel Ángel como Bruegel están escogiendo el mismo problema: la naturaleza de la humanidad. No obstante, seleccionan perspectivas diferentes. Mientras Miguel Ángel despliega un programa sobre la humanidad en destrucción en el que prioriza el anuncio de la muerte y aleja el elemento de salvación, Bruegel escoge una humanidad en construcción que busca repararse a ella misma. En Miguel Ángel se siente la llegada del Juicio; en Bruegel se altera el destino final.

Cuando se compara la torre de Bruegel con la tradición pictórica anterior –pseudo-Patinir a parte-, se ve claramente que la torre ha pasado a ser un relato por ella misma marginalizando el texto del Génesis. Este punto quedará demostrado al ver el florecimiento de una escuela de Amberes⁷⁴⁴ que replica constantemente la imagen hasta convertirla en subgénero pictórico. Sin embargo, es más difícil precisar de qué forma la idea de anti-Juicio y de resolución humana estaban presentes en la mentalidad del pintor y sus receptores. En las páginas que siguen trataremos de demostrar hasta qué punto fue esto probable.

Desde el momento de su confección y hasta nuestro tiempo histórico, la imagen de la Torre de Babel en general –y por ende la de Bruegel en particular-, tendrán la posibilidad de ir asociadas a las acepciones contemporáneas de conceptos como comunidad y multiculturalidad en lugar de los tradicionales soberbia y castigo. Un giro hermenéutico que habla de nuevas formas relacionales y de comprensión del mundo y que añade otra capa semántica a la historia del mito: del nacimiento en los textos judeocristianos y su acorde representación pictórica, al abandono de la referencia textual primitiva y la conversión en icono de una nueva realidad. Cohesión y construcción social, habitar la ciudad, exploración de vías terrestres y marítimas, conquista y humanización del cielo –la torre por fin llega al cielo, símbolo prohibido de todo aquello que no se podía conseguir-, son lecturas presentes y posibles en la torre de Bruegel.

Por otro lado, sabemos que ha tenido un gran impacto en el plano cultural global y ha sido capaz de aunar lo que el monoteísmo separó. Por poner un ejemplo, culturas de tradición oriental y occidental, han utilizado la misma imagen para referirse a sus problemas culturales, idiomáticos, de razas, de clases; es decir, se ha instalado en el imaginario colectivo de forma supranacional y supracultural y se ha transformado en hilo conductor de similares temas

⁷⁴⁴ Nos referimos a uno de los casos de estudio del apartado dedicado al siglo XVII. Llegado el momento explicaremos el uso que damos a la expresión «escuela de Amberes».

especialmente en la era de la globalización.⁷⁴⁵ Tan válida se ha demostrado la imagen que, desde el momento en que entró en el imaginario colectivo, ha venido a significar, por ella misma, la historia de las lenguas y los pueblos de Babel, dejando en un segundo plano el resto de las imágenes, anteriores y posteriores, hasta la irrupción de la visualidad en tiempo real en la que el rascacielos y su destrucción -los atentados del 11-s- construyeron otro hito en esta historia mítica.⁷⁴⁶ Hay una idea fundamental aquí. Después de Bruegel, las anteriores imágenes van desapareciendo. Su visión es tan brutal y monumental y su innovación y gracia formal es tan fuerte que provoca una variación en el concepto y casi un olvido icónico de la visualidad previa.

Si la torre de Bruegel es, muy probablemente, la representación de Babel que más fortuna ha tenido en la historia, debemos gran parte de esa responsabilidad a Pieter Bruegel. El maestro cristalizó en su persona toda una serie de precedentes artísticos y también mundos diferentes: el flamenco y el italiano. Desde luego supo escoger el tema y lo transformó gracias a su cautivadora estética. Pivotaba, además, entre un mundo medieval y una cantidad de estímulos y procederes de una ya sólida Edad Moderna. Este lugar *in-between* tiene, también, gran parte de responsabilidad en la riqueza y complejidad de la imagen.

Dada su singularidad, este caso de estudio se enfoca desde la siguiente perspectiva. Atendiendo al guion de la tesis, abordaremos la cuestión biográfica al inicio, a la que seguirá un estado de la cuestión de la historiografía sobre Pieter Bruegel. Realizado esto, abordaremos la historia conocida de las dos torres, Viena y Rotterdam (fig. 263). Después reconstruiremos el viaje a Italia y daremos un lugar especial a la estancia en Roma. Esta última habrá de subdividirse en la relación de Bruegel con Giulio Clovio y con el Coliseo. Finalmente abordaremos la especificidad de la Torre de Babel de Viena.

⁷⁴⁵ Las referencias son innumerables, por lo que señalaremos dos. El éxito de la recepción que la torre de Bruegel del Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam tuvo durante su exposición en el museo metropolitano de Tokio y que, entre otras singularidades, llevó al artista Otomo Katsuhiko a realizar una versión en la que exploraba el interior de la torre. En cuanto a la exposición, celebrada entre el 18 de abril y el 2 de julio de 2017, ésta mostraba grandes obras de la colección del museo holandés a Tokio teniendo como obra central la torre de Bruegel, tal como atestigua el título de la exposición: *Collection of Museum Boijmans Van Beuningen Bruegel's «The Tower of Babel» and Great 16th Century Masters*. Se puede encontrar información en la web del Museum Boijmans Van Beuningen. Disponible en:

<https://www.boijmans.nl/en/exhibitions/bruegel-s-the-tower-of-babel-and-great-16th-century-masters> [Fecha de consulta: 01/07/2022]. Véanse, también, las innumerables ocasiones en las que la imagen ha servido de ilustración para la portada de libros impresos de temáticas diferentes, públicos e idiomas. Por ejemplo: Miller, Duncan, Hubble, 1997; Vicari, 2006; Leow, 2016; Benjamin, 2017.

⁷⁴⁶ Esta acepción contemporánea de Babel se nutre poéticamente del mito, pero no usa la torre de Bruegel u otra de su historia visual, sino que vive a instancias de procurarse sus propias torres-rascacielos.

7.1. Nota biográfica

No se sabe con certeza la fecha ni el lugar de nacimiento de Pieter Bruegel, pero se estima que se produjo *c.* 1525-1530 en Breugel o Amberes.⁷⁴⁷ La primera fase de formación artística la recibió en el estudio de Pieter Coecke van Aelst y Mayken Verhulst de Amberes –posteriormente trasladado a Bruselas– entre 1545 y 1550. Pieter Coecke van Aelst fue pintor de corte de Carlos V y María de Hungría y en su taller se produjo una gran cantidad de grabados y tratados de corte humanístico, aspecto que trabajaremos más adelante. Por otro lado tenemos a Mayken Verhulst. Procedente de una familia de pintores, se dedicó al arte de la miniatura, punto clave que no es el único para comprender la estética de Bruegel. Hacia 1551, Bruegel aparece inscrito en el gremio de pintores de Amberes y a partir del año siguiente encontramos las primeras obras convenientemente documentadas. Suponemos un viaje a Italia que le habría llevado dos años, partiendo hacia el sur en 1552, estando en Roma entre 1553 y 1554 y, finalmente, volviendo ese mismo año a Amberes. Entre 1554 y 1563 se le sitúa trabajando en otro taller, en esta ocasión el conocido como Aux Quatre Vents y dirigido por Hieronymus Cock. La vida artística de Bruegel transcurrió sin mayores sobresaltos hasta que en 1563 se trasladó a Bruselas y contrajo matrimonio con Mayken Coecke, hija de sus primeros maestros. A partir de entonces estuvo activo en Bruselas, eso sí, manteniendo sus clientes de Amberes. En 1564 nació su primer hijo, Pieter y cuatro años más tarde el segundo, Jan. El maestro falleció en 1569 en Bruselas y recibió sepultura en la iglesia de Nôtre-Dame de la Chapelle –en neerlandés Onze-Lieve-Vrouw-ter-Kapellekerk– de la misma ciudad.

Desde su fallecimiento y hasta el siglo XVIII, Pieter Bruegel gozó de gran popularidad y reconocimiento. Sus obras eran apreciadas en círculos de coleccionistas y las administraciones de algunas ciudades obsequiaban con ellas a personajes ilustres. Fue el caso de la serie actualmente incompleta conocida como Las estaciones, donada por el consistorio de Amberes al archiduque Ernesto de Austria en 1594 (fig. 264).⁷⁴⁸ O, como cuando los mercaderes de la ciudad alemana de Emden regalaron al emperador Rodolfo II una obra titulada Bild der Tollen Greten, posiblemente la ahora conocida como Dulle Griet, en 1600 (fig. 265). Sabemos del valor de las obras de Bruegel en los años posteriores a su muerte

⁷⁴⁷ Para este tipo de dato tomamos como referencia el último de los catálogos críticos sobre el artista: Haag, 2018.

⁷⁴⁸ Se trata de la única serie pictórica realizada por el maestro y destinada a la villa de Nicolaes Jongelinck, sobre el que hablaremos más adelante. Compuesta alrededor de 1565, originalmente estaba formada por seis pinturas actualmente tituladas Henificación, en el Palacio Lobkowitz de Praga; La cosecha, en el Metropolitan de Nueva York; y El regreso de los rebaños, Cazadores en la nieve y Día triste, en el Kunsthistorisches Museum de Viena. La sexta, que pertenecería a la primavera, desaparece sin dejar rastro en la documentación en el siglo XVII. Ver: Pénot, Oberthaler, 2018a: 214-241.

gracias al intercambio de correspondencia entre sus coleccionistas. Por ejemplo, en la carta que el abad Maximilien Morillon dirigió al cardenal Perrenot de Granvelle en 1572 se mencionaba el considerable precio que las pinturas de Bruegel habían alcanzado después de su muerte. Otro caso. En 1594, Cosimo Masi, secretario del cardenal Alejandro Farnese, se quejaba del alza del valor de las obras de Bruegel y las exageradas cantidades que los cortesanos del archiduque Ernesto estaban dispuestos a pagar. Una de estas transacciones para el archiduque fue realizada por el mercader español Alonso Camorena, quien pagó 320 florines por *La conversión de Saúl*, el doble de lo que tres meses antes había costado *La boda campesina* (figs. 266, 267). En 1604 el hijo Jan Brueghel el Viejo visitó Praga. Allí vio la colección de obras de su padre en posesión del emperador Rodolfo II y éste le transmitió que estaba dispuesto a esforzarse al máximo con tal de adquirir otras tantas más.⁷⁴⁹

Otra muestra de su temprano reconocimiento artístico reside en el hecho de que las primeras biografías artísticas que lo mencionan se publican estando el pintor en vida. Lodovico Guicciardini, escritor de la primera compilación cultural de los Países Bajos, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* de 1567,⁷⁵⁰ incluyó a Pieter Bruegel como uno de los artistas de la ciudad de Amberes, a pesar de que desde 1563 el artista ya no se encontraba allí sino en Bruselas. La superficialidad de la descripción de los artistas –no los distingue por géneros ni relevancia sino entre hombres difuntos y activos y mujeres difuntas y activas, señalando su profesión y, en algún caso su mejor habilidad-, da a entender que no debió conocerlos en persona, al menos a la gran mayoría. En estas descripciones, mínimas y superficiales, Bruegel es mencionado después de una lista de artistas entre los que se encuentra también Hieronymus Cock, quien le emplearía en Amberes a pesar de que esta circunstancia no quede reflejada.⁷⁵¹ En Guicciardini, la importancia de Bruegel queda supeditada a su labor de reproductor,

⁷⁴⁹ Sobre la historia de los patronos de Bruegel y la fortuna de sus obras ver: Hoppe-Harmoncourt, 2018: 331-353.

⁷⁵⁰ Lodovico Guicciardini fue un escritor y mercader italiano que vivió en los Países Bajos y que formó parte del habitual flujo migratorio de mercaderes y humanistas de aquella época en Europa. Se le sitúa en Amberes desde 1542 y hasta la fecha de su muerte en 1589 con el objetivo de ensanchar los contactos comerciales de la empresa paterna. Allí realizó su *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini patritio Fiorentino, di tutti i paesi bassi*, primera obra coreográfica de los Países Bajos septentrionales y meridionales y en la que exponía sus conocimientos sobre geografía, apuntes históricos, sociales, institucionales, artísticos y comerciales de las regiones, tanto pretéritas como contemporáneas. Aun siendo obras muy dispares, se reconoce que algunos de sus fragmentos habrían sido plagiados de las *Vite* de Vasari. Por ejemplo, la idea de Jan van Eyck como inventor de la pintura al óleo. A su vez, Vasari también adoptó algunas referencias de Guicciardini para la segunda edición de sus *Vite*, como la presencia del hermano de Jan van Eyck, Hubert. La obra tuvo un éxito relevante siguiendo varias reediciones: en francés apareció el mismo año; en 1588 Plantino publicó una tercera edición y en 1593 se realizó una edición inglesa póstuma.

⁷⁵¹ «Girolamo Cock inventore, & gran divulgatore per via di stampa dell'opere de Girolamo Bosco, & d'altri eccellenti Pittore» (Guicciardini, 1567: fol. 99). Aparecen citados Maarten de Vos, Luigi van Hort, Iacopo Grimer, Michele Cockisien, Hanz Bol, Crispiano y Henrico Palidamo, Antonio Morn de Utrecht, Lamberto Lombardo de Lieja, Pietro Brueghel, Pietro Aertsen, Martino Heemskerck, Lamberto van Hort. Para cerrar el capítulo de pintores, grabadores y arquitectos, menciona la importancia del viaje a Italia, una cuestión esencial en Bruegel de la que ya se hacen eco sus primeros biógrafos: «I quali dipintori, Architettori, & Scultori mentionati sono stati quasi tutti in Italia, chi per imparare, chi per vedere cose antiche, & conoscere gli huomini eccelleti della loro professione, & chi per cercar' ventura, & farsi conoscere, on de adempiuto il desiderio loro, ritornano il piu delle volte alla patria con esperienza, con facultà, & con honore.» (Guicciardini, 1567: fol. 101).

divulgador e imitador de la obra de el Bosco, *Pietro Brueghel di Breda grande imitatore della scienza, e fantasie di Girolamo Bosco, onde n'ha anche acquistato il sobrenome di secondo Girolamo Bosco.*⁷⁵² Esta identificación como segundo Bosco prevalecerá hasta las revisiones historiográficas contemporáneas.

El mismo tipo de apreciación emerge de las *Vite* de Vasari en su edición de 1568. El biógrafo incluyó a Pieter Bruegel en dos ocasiones diferentes. En primer lugar, como Pietro Bruveghel di Breda, imitador, junto con Girolamo Hertoglien Bos -el Bosco- de fantasías e invenciones diabólicas,

Girolamo Hertoglien Bos, e Pietro Bruveghel di Breda, furono imitatori di costui [Giovanni Bella Gamba di Douai, Dirik d'Harlem della medesima, e Francesco Mostaret], e Lancilotto è stato eccellente in far fuochi, notti, splendori, diavoli, e cose somiglianti.⁷⁵³

En segundo lugar, como *Pietro Broghel d'Anversa*, maestro excelente.

Celerano ancora per buon pittore Lamberto d'Amsterdam, che abitò in Vinezia molti anni et aveva benissimo la maniera italiana: questo fu padre di Federigo, del quale, per essere nostro Accademico, se ne farà memòria a suo luogo; a parimente Pietro Broghel d'Anversa, maestro eccellente, Lamberto van Hort d'Amersfert d'Olanda; e per buono architetto Gilis Mostaret, fratello di Francesco sudetto; e Pietro Pourbs, giovinetto, ha dato saggio di dover riuscire eccellente pittore.⁷⁵⁴

La falta de descripción de ambos personajes no permite estar seguros de ello, pero parece probable que Vasari los considerara dos artistas diferentes debido al desconocimiento de su ciudad de origen y/o a una incorrecta comprensión de las fuentes que la sugerían, motivo éste de continua confusión entre historiadores. Las dos referencias se incluyen en el episodio que Vasari titula *Di Diversi* y están separadas por unos pocos párrafos. La de Vasari es, pues, una fuente de segundo orden, y por cuanto sabemos, indirecta y tomada de otros biógrafos e historiadores en lo que se refiere a artistas de los Países Bajos. De hecho, el mismo autor introduce el capítulo diciendo que no ha podido tener una noticia completa de la obra de los más excelentes pintores flamencos, aunque sí ha podido conocer a algunos de los que han

⁷⁵² Guicciardini, 1567: fol. 99.

⁷⁵³ Al no constar una edición de las *Vite* de 1568 en castellano, empleamos la italiana bajo dirección de Paola Barocchi. Ver: Vasari, 1987: 225.

⁷⁵⁴ Vasari, 1987: 226.

estado en Italia. Las notas al texto en la edición comentada por Paola Barocchi aúnan las dos citas y concluyen que se trata del mismo pintor. La información pudo extraerla de Guicciardini, dado que ambos lo llaman Pietro Brueghel di Breda.

Habiendo fallecido Bruegel, Dominicus Lampsonius incluyó al maestro en su *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* de 1572. Encargado y editado por Hieronymus Cock, en su interior se cita los veintitrés pintores más relevantes de los Países Bajos mostrando un grabado de su efigie y una breve descripción en latín para cada uno de ellos. Junto a Bruegel se encuentran, entre otros, Joannes ab Eyck, Albrecht Dürer, Hieronymus Boschio, Joannes Scorellus, Petro Coeke y Lamberto Lombardo. El texto latín de Lampsonius presenta a Bruegel así:

PETRO BRUEGHEL, PICTORI. Quis nouus hic Hieronymus orbi / Boschius ingeniosa
magistri / Somnia periculose, styloque / Tanta imitauer arte peritus, / ut superat tamen
interim et illum? / Maste animo, Petre, mactis ut arte, / Namque tuo, veterisque magistri /
Ridiculo, salibusque reserto / In graphices genere inclyta laudum / Proemia ubique, et ab
òmnibus ullo / Artifice haud leuiora mereris.⁷⁵⁵

Traducimos el texto a partir de la edición que empleamos de Van Mander, quien reproduce este fragmento:

¿Quién es entonces este Bosco? Hieronymus ha vuelto / al mundo, quien, a través de su
ingenio y artificiosidad / es capaz de revivir al viejo maestro e incluso de superarle. / Crece
en audacia, Pieter, así como crecerás en el mundo de la pintura / en el género de tu maestro
pintando vívidas poses / que son tan humorísticas, pero te has ganado, unánimemente / un
gran nombre, no menor que el de tu maestro.⁷⁵⁶

No se puede confirmar que Lampsonius conociera personalmente a Bruegel, sin embargo, sí mantuvo correspondencia con Vasari para ayudarlo en la confección de la biografía de

⁷⁵⁵ Lampsonius, 1572: 19. *Pictorum* funciona como una réplica a las *Vite* de Vasari en el que se presenta la vida, obra y efigies de los pintores nórdicos ilustres y en el que aparece retratado Pieter Bruegel, junto con Joachim Patinir y El Bosco. Esta primera recopilación de pintores nórdicos, anterior a Karel van Mander, dista de la segunda edición de las *Vite* vasarianas de catorce años.

⁷⁵⁶ Al utilizar la edición anglosajona de Van Mander el breve fragmento que aquí se presenta ha sido traducido por la autora de la investigación. La cita es: «Lampsonius speaks thus to Brueghel, asking: Who then is this Bos? Jeroon once more returned / To the world, who, trained with the brush and deft with the stylus, / So imitates for us the dreams of his competent master / That meanwhile he surpasses him as well? / Grow in boldness, Peter, as you do fruitfully in art / In the manner of your old master by painting lively poses / Which are most amusing, but you deserve, however, unanimously / To be royally praised no less than any other master.»; ver: Mander, 1994: 194.

Lamberto Lombardo,⁷⁵⁷ también la mantuvo con Giulio Clovio, artista con el que Bruegel trabajó durante su estancia en la ciudad de Roma.

Los tres escritores anteriores, Guicciardini, Vasari y Lampsonius, comparten el mismo tipo de información y, en apariencia, desconocen personalmente al pintor. Sus afirmaciones carecen de explicación y contraste y nos hacen creer que Bruegel encontró en el Bosco el que iba a ser su tipo de producción cuando, en realidad, este binomio ha de entenderse dentro de un marco concreto de la vida de Bruegel: el período que pasó en la imprenta Aux Quatre Vents, lugar donde se volvió a poner en circulación la imagería del Bosco mediante las reproducciones de su obra que el director de taller encargaba a Bruegel.

El *Schilder-boeck* de Karel van Mander lo presenta como pintor de la oscura localidad de Brueghel, cerca de Breda, y comenta que era habitual que el pintor se alejara de la ciudad para visitar a los campesinos, comúnmente retratados en sus obras:

The life of Pieter Brueghel, excellent painter from Brueghel.

Nature found and struck lucky wonderfully well with her man -only to be struck by him in turn in a grand way- when she went to pick him out in Brabant in an obscure village amidst peasants, and stimulate him toward the art of painting so as to copy peasants with the brush: our lasting fame of the Netherlands, the very lively and whimsical Pieter Brueghel, who was born not far from Breda in a village called Brueghel, the name which he took himself and left to his successors. He learned art with Pieter Koeck van Aelst whose daughter he later married –whom he, while she was still small, had often carried in his arms when he lived with Pieter. From there he went to work at Jeroon Kock’s, thereafter travelling to France and thence to Italy. He had practiced a lot after the works of Jeroon van den Bosch and he also made many spectres and burlesques in his manner so that he was called by many Pier den Drol. This is why one sees few pictures by him which a spectator can contemplate seriously and without laughing, and however straightfaced and stately he may be, he has at least to twitch his mouth or smile. On his travels he drew many views from life so that it is said that when he was in the Alps he swallowed all those mountains and rocks which, upon returning home, he spat out again onto canvases and panels, so faithfully was he able, in this respect and others, to follow Nature. He chose to go and live in Antwerp and entered the guild or chamber of painters there in the year of Our Lord 1551. He worked a great deal for a merchant called Hans Franckert who was a man with a noble, good disposition who liked to

⁷⁵⁷ «Ma di tutti i sopraddetti è stato maggiore Lamberto Lombardo da Liege, gran letterato, giudizioso pittore et architetto eccellentissimo, maestro di Francesco Floris e di Guglielmo Cai; delle virtù del quale Lamberto e d'altri mi ha dato molta notizia per sue lettere messor Domenico Lampsonio da Legie, uomo di bellissime lettere e molto giudizio in tutte le cose [...] Costui, dico, mi mandò già scritta latinamente la Vita di detto Lamberto, e più volte mi ha salutato a nome di molti de' nostri artfici di quella provincia.» (Vasari, 1987: 227-228).

be with Brueghel and who daily associated with him very companionable. Brueghel often went out of town among the peasants with this Franckert, to fun-fairs and weddings, dressed in peasants' costume, and they gave presents just like the others, pretending to be family or acquaintances of the bride or the bridegroom. Here Brueghel entertained himself observing the nature of the peasants –in eating, drinking, dancing, leaping, lovemaking and other amusements- which he then most animatedly and subtly imitated with paint, in watercolour as well as oilpaints, for he was most outstanding in the handling of both techniques. He knew how to attire these men and women peasants very characteristically in Kempish or other costume, and how to express very naturally that simple, peasant appearance in their dancing, toing and froing and other activities. He was wonderfully sure in his poses and he had a very pure and subtle technique with the pen with which he drew many views from life. While he still lived in Antwerp he lived together with a girls, a young woman, whom he would have married as well but for the fact that it annoyed him that she was always (so as to be economical with the truth) wont to lie. He made an agreement and undertaking with her: he would carve all the lies onto a tally stick, for which he made one that was quite long –and if in time the tally stik should be filled then marriage would be entirely off the cards and any promise invalid- and that happened before much time had passed. At last, since Pieter Koeck's widow eventually came to live in Brussels, he came to court her daughter –whom he often, as has been told, used to carry in his arms- and he married her. But the mother laid down as a stipulation that Brueghel must move from Antwerp and come to live in Brussels so that he would leave and forget that former girl; and so it came to pass. He was a very quiet and moderate man, not of many words, but quite animated in company; sometimes he gave people, as well as his own assistants, a fright by making one or other prowling or rattling. Some of his most important works are now with the Emperor, to with a large piece with a Tower of Babel in which there are many handsome details to be seen; it is shown in bird's-eye view. And another of the same subject only small, or at any rate smaller. [...] He left behind two sons who are also good painters. The one, called Pieter, trained with Gillis van Coninx loo and is a portraitist after life. Jan, who learned to work in watercolours with his grandmother, the widow of Pieter van Aelst, went on to learn about oilpainting with one Pieter Goe-kindt at whose house were many handsome works. He then travelled to Cologne and so on to Italy and he has come to great esteem by making small landscapes and tiny figures in which he has an excellently clever manner of working.⁷⁵⁸

⁷⁵⁸ Mander, 1994: 190-194. El estudio crítico que comenta y amplía las biografías, entre ellas la de Bruegel, se encuentra en: Mander, 1996: 252-267.

El de campestre era un nuevo apelativo que influyó de forma decisiva en la confección de una identidad artística para Bruegel basada, como vemos, en su iconografía. Van Mander es el primero en dar una descripción completa del artista indicando no sólo su lugar de procedencia sino el de su formación, datos sobre la vida íntima –matrimonio con la hija de Pieter Koeck van Aelst-, el trabajo para Hieronymus Cock y el viaje a Italia pasando por Francia. A partir de estas notas biográficas podemos aproximarnos a la fecha en la que Bruegel debió de entrar en el gremio de San Lucas de Amberes, esto es, 1551.

En cuanto a su relación con la producción del Bosco, Van Mander difiere de los anteriores biógrafos y considera que le sirvió como entrenamiento y práctica hasta que encontró su propia manera. Finaliza mencionando el testamento y descendencia: dos hijos, Pieter y Jan, ambos pintores. Muy probablemente las fuentes de Van Mander fueran los pintores Gilles van Coninxlo, cuya madre era hermana de la primera mujer de Pieter Coecke van Aeslt, y Bartholomeus Spranger, pintor de corte de Rodolfo II, ambos conocidos de Van Mander. Con *Schilder-boeck*, se asiste a la definición de un segundo Bruegel, que permuta de seguidor del Bosco a pintor de escenas campestres. Además, se citan sus obras por primera vez, con sus correspondientes títulos e identificación de propietarios, como en el caso de las dos torres de Babel, en manos del emperador Rodolfo II, cuestión que veremos más adelante. Sin embargo, la descripción de las obras es breve, siendo algo más extensa la de pinturas que la de grabados, a los que se refiere al final como un conjunto.

Durante los siglos XVIII y XIX Bruegel es prácticamente olvidado en la literatura artística, siendo mencionado muy brevemente por Roger de Piles en *Abregé de la vie des peintres, avec reflexions sur leurs Ouvrages* de 1699. No hay aportaciones nuevas, se resume la biografía, desaparece la relación con el Bosco y se engrandece la mitología del Bruegel campesino, tanto por ser su lugar de origen como el género pictórico en el que más destacó junto con las escenas de paisajes:

Pierre Brugle appellé Le vieux Brugle. A pris son nom du Village de sa naissance appellé Brugle, auprès Breda. Il étoit fils d'un Païsan & Disciple de Pierre Kouc, don til épousa la fille. Il travailla ensuite ches Jerome Kouc, dans la manière duquel il a fait beaucoup de choses, il passa en France & de là en Italie, qu'il a toute parcouruë. Quoy qu'il ait traité toutes sortes de sujets, ceux neanmoins qui luy plaisoient davantage étoient des Jeux, des Danses, des Nôces, où d'autres Assemblées de Païsans parmi lesquels il se mêloit souvent pour remarquer plus precisament leurs actions, & ce qui se passoit parmi eux dans ces rencontres,

aussi, personne n'a rien fait de mieux en ce genre-là. Il a étudié le Paysage dans les Montagnes du Frioul, il étoit fort studieux & fort particulier, n'occupant son Esprit que de ce qui pouvoit contribuer à l'avancer dans la Profession, où il s'est rendu tres célèbre, il y a beaucoup de ses Tableaux dans le Cabinet de l'Empereur, & le reste de ses Ouvrages est dispersé en plusieurs autres lieux, principalement dans les Pais-Bas. On voit qu'il s'est fait agréger dans l'Academie des Peintres d'Anvers en 1551.⁷⁵⁹

Otro volumen posterior es *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais* de Jean Baptiste Descamps de 1753. El texto no presenta variaciones respecto a los anteriores biógrafos y se sigue definiendo a Bruegel como un pintor especializado en escenas de género campestre y paisajes y, nuevamente, heredero del mundo fantástico del Bosco.

Pierre Breughel, élève de Pierre Koeck. Pierre Breughel, fils d'un Paysan, est né a Breughel, Village aus environs de Breda; Il conserva le nom de son Village, ainsi que ses Descendants. Il fut placé chez Pierre Koeck d'Aelst: De son Eleve il devint dans la suite de son Gendre. Après voir appris la Peinture chez se Maître, il fut travailler chez Jérôme Kock, & de-là il voyagea en France & Italie. Il dessina les plus belles vues des Pays où il passa, & particulièrement celles des Alpes. A la fin, il travailloit dans le genre de Jérôme Bosch. Comme il étoit aussi comique que son Maître dans ses compositions, il fut surnomé Pierre le Drôle. [...] Ses principaux Ouvrages, du temps de Van Mander, étoient dans le Cabinet de l'Empereur. On y voit un gran Tableau representant la Tour de Babylone: Il étoit d'un travail immense. Et le même suje et plus petit.⁷⁶⁰

En la segunda mitad del siglo XIX, Alfred Michiels aporta ciertas innovaciones en el estudio de Bruegel al circunscribirlo a una escuela nacional -la pintura flamenca- que define pivotando alrededor de una iconografía social y costumbrista interesada por la vida campestre y su rutina. Se trata de una aportación importante puesto que la nacionalización del artista deja entrever el incipiente proceso de construcción de identidades culturales nacionales a nivel europeo en este período, episodio de gran importancia en el que entraremos a continuación. Otras aportaciones de Michiels son: el posicionamiento político del artista, afín a la Reforma; la clasificación temática de las obras en *œuvres fantastiques, œuvres morales et sentencieuses, œuvres seulement plaisantes*; una mayor profundización en la producción pictórica de su descendencia y la localización de algunas de sus obras en muros: *Le musée de Bruxelles*

⁷⁵⁹ Piles, 1699: 373-374.

⁷⁶⁰ Descamps: 1753, 101-104.

*renferme un ouvrage de sa main; ... ce tableau une oeuvre sinistre et bizarre de Pierre Bruegel, que possède le musée de Douai.*⁷⁶¹

Hasta el siglo XIX, pues, en la literatura sobre Pieter Bruegel coexisten una falta de interés en la verificación de los datos y una falta de innovación considerables.

No obstante la omisión literaria, en el siglo XVIII se produce un fenómeno destacable. En los años que siguieron a la muerte de Pieter Bruegel, fueron muchos los grabadores que reprodujeron sus obras. Las estampas con motivos de carácter fantástico y simbólico, alegorías moralizantes y mundos imaginarios tuvieron gran difusión y éxito y, como hemos visto, perfilaron durante mucho tiempo la construcción de la identidad artística de Bruegel caracterizándolo como pintor de anécdotas morales -laicas y religiosas- cuyos protagonistas eran aldeanos contemporáneos. Así su fortuna póstuma estuvo ligada a la recepción de una iconografía que representaba la riqueza y fantasía del mundo cotidiano como dinamizador de lo simbólico.⁷⁶² Pero, como decíamos, no fue hasta el siglo XVIII cuando se grabó la Torre de Babel de Viena por primera vez. La historia de este primer grabado empieza en 1660, cuando David Tinniers el Joven, pintor de la corte del archiduque Leopold Wilhelm - quien habría heredado algunas obras de Bruegel vía el archiduque Ernesto y el emperador Rodolfo II, entre ellas la Torre de Babel vienesa-, publicó el *Theatrum pictorium*, una obra en la que se reproducía la mayor parte de pinturas italianas en posesión del archiduque y en el que las obras de la escuela nórdica sólo se incluyeron en el prefacio. Años después y basándose en este *Theatrum Pictorium*, Anton Joseph von Prenner publicó *Theatrum artis pictoriae*, donde se incluye, por fin, el primer grabado conocido de la Torre de Babel (fig. 268).⁷⁶³ La reproducción se inscribe en un volumen cuyo objetivo era inventariar las colecciones aristocráticas tomando la forma de un itinerario visual, es decir, dentro del dominio coleccionismo. La Torre de Babel era vista como un icono aislado en tanto que grabado individual y, a su vez, era una obra más dentro de una amplísima colección de arte de diferentes procedencias y temas. Aunque existen estudios que abordan el lugar físico que la obra ocupó en las históricas colecciones vienesas y las razones de éste (fig. 269),⁷⁶⁴ no

⁷⁶¹ Michiels, 1868: 321-350.

⁷⁶² Para una enumeración de estos grabados, ver: «Pieter Bruegel the Elder's Posthumous Fame» en: Allart, Currie, 2012: 42 y ss.

⁷⁶³ Se trata del primer grabado que reproduce monográficamente la Torre de Babel de Bruegel. El volumen primero, donde se encuentra el grabado de la torre, fue editado en la ciudad de Viena en 1728. Ahora bien, la torre también apareció en una producción de similares características, autoría y cronología. Se trata del *Prodromus, Oder Vor-Licht Des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes Aller deren An dem Kaiserl...*, publicado en la ciudad de Viena en 1735 y editado por Anton Joseph von Prenner y Frans van Stampart. Como su título indica -*prodromus* significa preliminar-, la obra estaba destinada a servir de anticipo o publicación introductoria a *Theatrum artis pictoriae*. No obstante esto, *Prodromus* se fecha el año 1735. Se puede consultar una versión digitalizada en la plataforma de la Universidad de Heidelberg. Disponible en: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/stampart1735/0029/image.info> [Fecha de consulta: 16/07/2022].

⁷⁶⁴ Ver Fischer, 2013.

entraremos en este detalle sino que reconstruiremos la historia de su primer propietario para así entender debidamente cómo se percibía la obra en 1563 y, a relación a ello, qué tuvo o no que ver Bruegel en ello.

7.2. Estudios sobre Pieter Bruegel en relación con las escuelas artísticas nacionales.

Los primeros estudios críticos sobre la personalidad artística y obra de Bruegel no aparecerán hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando el análisis de figuras aisladas representativas de un contexto geográfico determinado empieza a formar parte del proceso de construcción nacional, en este caso el belga, que desde 1830 había alcanzado su independencia política respecto los Países Bajos. Para posicionarse artísticamente a nivel internacional, Bélgica había de hacerse con la figura de un genio que representara su tradición y que, a su vez, fuera ampliamente reconocido. Esta cuestión no es particular del caso belga, sino que en el cambio del siglo XIX al XX impera en Europa una actitud de búsqueda de las raíces culturales en pos de una construcción sólida de las naciones políticas como hemos visto en el caso de estudio alrededor de Alberto Durero.

En ocasiones, la definición de una identidad cultural propia conducía a la confrontación con otras naciones, sobre todo cuando se trataba de disputarse los orígenes geográficos de las escuelas artísticas y sus artistas.⁷⁶⁵ En el caso de Bruegel, el marco de su revalorización tenía como objetivo principal esclarecer el origen -flamenco o francés- de una serie de innovaciones artísticas realizadas por el conjunto de artistas conocidos como los Primitivos flamencos a finales del siglo XIV. El concepto de primitivismo, consecuencia de una escritura occidental de la historia entendida como un proceso basado en el progreso de las formas, designa las formas iniciales, arcaicas, elementales y no evolucionadas de cada período y fue especialmente empleado para adjetivar la producción de los siglos XIII y XIV que, según esta misma línea progresista, antecede a la de los maestros de la Edad Moderna, Renacimiento y Clasicismo. El empleo de este apelativo en la historia de las culturas y su arte

⁷⁶⁵ No debe extrañar que, en paralelo a la apropiación del origen de algunos hitos histórico-artísticos como la técnica del óleo, el grabado o el desarrollo de la perspectiva geométrica, las élites académicas, políticas y culturales promovieran el ensalzamiento de un artista representativo y paradigmático para cada nación. En este sentido, es muy ilustrativo el caso anteriormente citado sobre la elección de Durero como representante del genio alemán. O la discusión entre Francia y Alemania por la nacionalidad del arte gótico; sobre esto último ver: Bendito, 2017. En el caso de Bélgica y Bruegel, la relación de identificación del país y especialmente la ciudad de Bruselas para con el pintor ha llevado, entre otros acontecimientos, a la construcción de una estatua conmemorativa del pintor que desde 2015 está situada en el exterior de la iglesia de Nôtre-Dame de la Chapelle, en cuyo interior se encuentra la tumba del pintor.

ha de localizarse, como decíamos, en el contexto del Romanticismo, cuya actitud disponía a sus agentes a encontrar la propia identidad en conceptos como el *genius loci*, la tradición, el pueblo y folclor de las naciones.⁷⁶⁶

En el caso que nos ocupa, la discusión se materializó mediante dos exposiciones. En 1902, Brujas celebró *Les Primitifs Flamands*.⁷⁶⁷ A través de un acercamiento a la cultura artística de los Países Bajos y una enumeración de los principales artistas y escuelas, se proponía una nueva comprensión de la pintura primitiva neerlandesa, sus influencias y variantes. Para la ocasión se reunieron por primera vez cuatrocientas obras de los así llamados Primitivos flamencos. Bruegel fue presentado como el último de los pintores góticos y el primero de los modernos y el único artista flamenco de la segunda mitad del siglo XVI que, tras su paso por Italia, permaneció fiel a su escuela nacional.

L'acquisition la plus précieuse que le Musée de Bruxelles ait faite depuis longtemps: œuvre admirable du maître. Quoique ayant visité l'Italie, Pieter Brueghel est le seul peintre flamande la seconde moitié du XVIe siècle, resté purement national. [...] Le dernier des «gothiques» et le premier des «modernes».⁷⁶⁸

Dos años más tarde tuvo lugar en París la exposición *Les Primitifs Français* cuyo objetivo era señalar la raíz francesa de parte de la producción de ese mismo grupo artístico. Cien años después de las primeras, ambos países revisitaron sendas exposiciones.⁷⁶⁹

⁷⁶⁶ Isaiah Berlin sitúa este proceso a comienzos del XVIII: «El primitivismo, que aparece a comienzos del siglo XVIII en la poesía inglesa y, también, en cierta medida, en la prosa inglesa, celebra al hombre en estado de naturaleza, la vida simple y los patrones irregulares de acción espontánea por oposición a la sofisticación corrompida y al verso alejandrino que resultan de una sociedad altamente desarrollada. Intenta demostrar que existe una ley natural y que esta puede identificarse de modo más patente en el corazón de un nativo no corrompido por la instrucción, o en el de un niño no instruido.» (Berlin, 2015: 47). Safranski habla del XIX: «Es conocido que el Romanticismo de Heidelberg, acogiendo los estímulos de Herder, había reunido y expandido las canciones populares, los cuentos, las sentencias. La mirada se desplazó desde el individuo creador al pueblo, en el que se descubrió una sustancia poética, una facultad poética del pueblo. En 1810, Friedrich Ludwig Jahn, para germanizar el concepto de nacionalidad, formó el término Volkstum («pueblo», «nación», «vida del pueblo»), y Schleiermacher y Adam Müller hablaron por primera vez de «comunidad de pueblo.» (Safranski, 2018: 316).

⁷⁶⁷ Aparecieron diversas publicaciones que podemos entender como catálogos: Weale, 1902; AA. VV., 1902; Hulin de Loo, 1902.

⁷⁶⁸ Hulin de Loo, 1902: 100. Hulin de Loo hace un esfuerzo por definir este período de producción, centrado en los siglos XIV y XV, y en menor intensidad el XVI, de una forma flexible hasta encontrar el calificativo «École néerlandaise» en detrimento de «École Flamande», dado que la procedencia de sus miembros, movimientos y el alcance de las escuelas pertenece a una geografía más amplia que lo que se conocía como Flandes durante esos siglos.

⁷⁶⁹ El catálogo es: Bouchot, 1904. En respuesta a la exposición francesa, Hulin de Loo afirmó que el país galo se había apropiado de ciertos pintores neerlandeses: «L'exposition ouverte depuis un mois à Paris, simultanément au Louvre (Pavillon Marsan) et à la Bibliothèque Nationale, a pour objet l'Art français sous les princes de la maison de Valois: 1328-1589. La plupart des œuvres qu'on y rencontre, étaient jusqu'ici peu connues au public. Déjà certaines d'entr'elles avaient figuré à l'Exposition de Bruges, et, à leur sujet, j'avais eu le regret de signaler l'incompréhensible négligence que la France a jusqu'en ces derniers temps, témoigné à l'égard de ses peintres du XVe siècle. [...] Je trouve plus grave et plus dangereuse, la tendance à naturaliser français certains peintres des Pays -Bas, par la voie de l'annexion géographique, en déplaçant simplement la frontière.» (Hulin de Loo, 1904: 7). Los catálogos de las exposiciones más recientes son: Tahon, De Boi, De Volkaersbeke, 2002; y en Francia: Thiébaud, Lorentz, Martin, 2004.

La historia de las relaciones de transferencia de modelos e innovaciones artísticas entre los Primitivos flamencos y otras escuelas homólogas no sólo tuvo este episodio francés, sino que también se dio el caso italiano.⁷⁷⁰ En su reconocida publicación *Los primitivos flamencos*, Erwin Panofsky sitúa una primera fase de intercambio entre estos primitivos a lo largo del Trecento, cuando los artistas del norte absorben los nuevos planteamientos de espacialidad pictórica desarrollados por Duccio y Giotto.⁷⁷¹ Al contrario, en el plano arquitectónico la innovación, influencia y desarrollo del estilo gótico iba a circular en dirección norte a sur. Los últimos años del Trecento, propone Panofsky, supusieron un intento de equilibrio en las relaciones que se vio truncado por las dos diferentes vías en que se especializaron los artistas italianos y flamencos.⁷⁷² Mientras que los artistas italianos se interesaron por las condiciones plásticas, estereográficas y cartográficas de la espacialidad, los flamencos lo hicieron por su capacidad de enriquecimiento pictórico.⁷⁷³

⁷⁷⁰ Se trata de un problema que engloba a franceses, flamencos, italianos y, también, catalanes. Por primitivos catalanes, se entiende el conjunto de pintores que el historiador Salvador Sanpere i Miquel trató de revalorizar, mediante su estudio y divulgación, en la preparación de una exposición de arte antiguo prevista para 1902. Un acontecimiento de gran relevancia para la sociedad catalana a la que se le ofrecía la oportunidad de contemplar y aprehender un patrimonio propio que amenazaba de estar dispersándose por colecciones privadas locales y extranjeras. La escuela primitiva catalana quedaba definida por Sanpere i Miquel a través del descubrimiento y documentación de las pinturas murales de la capilla de Sant Miquel del Real Monasterio de Santa María de Pedralbes en Barcelona, obra de Ferrer Bassa y que dio a conocer en una serie de conferencias en el Ateneo Barcelonés entre los días 10 y 17 de abril de 1907. El paso siguiente fue definir el camino que llevaba de estas primeras manifestaciones a la obra de los siguientes grandes pintores catalanes del XV, los cuales estaban formalmente ligados a la escuela flamenca con la que alguno de ellos tuvo contacto directo, como en el caso de Lluís Dalmau. Ver: Bofarull, 1902; Sanpere i Miquel, 1906; Sanpere i Miquel, Gudiol, 1924.

⁷⁷¹ «En la Italia de en torno a 1300, dominada en arquitectura y escultura por un gótico inclinado al románico y en pintura por un bizantinismo más o menos extendido, los dos hermanos [Italia y Países Bajos] podían combinar sus recursos. Y eso fue precisamente lo que pasó, produciendo un planteamiento básicamente nuevo de la espacialidad de la antigüedad tardía y paleocristiana en Pietro Cavallini, Duccio y Giotto. [...] Así pues se realizaron varios avances espectaculares mucho antes del descubrimiento de Brunelleschi. [...] Esto es lo que tenía en mente cuando dije que “las mismas armas con las que Jan van Eyck y Roger van der Weyden iba a lograr sus victorias habían sido forjadas en Siena y Florencia”. Hubiera bastado la sola invención de la perspectiva para cambiar el curso de la historia casi durante cien años y para asegurar al arte italiano un predominio internacional que había perdido tras la caída del Imperio Romano, un predominio, sin embargo, que, como en seguida entenderemos, se limitó al dominio de la pintura.» (Panofsky, 2016: 25-27).

⁷⁷² «En los medios tridimensionales –arquitectura, escultura y metalistería- el Norte, cuna del estilo gótico, iba a permanecer casi impermeable a las influencias italianas hasta el siglo XVI; e incluso continuó influyendo a los maestros italianos. Sin embargo, en la pintura, la corriente fue invertida con el advenimiento de Duccio y Giotto, y los en otro tiempo maestros se vieron obligados a ocupar la posición de discípulos. Desde 1325 aproximadamente, los pintores e iluminadores del Norte se sintieron forzados a absorber las innovaciones italianas hasta que se alcanzó un estado de equilibrio hacia finales del siglo XIV. Este estado de equilibrio marca la fase conocida como «el estilo internacional de en torno a 1400», cuando las influencias fluyeron de un lado a otro casi con promiscuidad. Y fue de esta fase fluida de donde, tras una nueva bifurcación del camino, surgieron la Italia de Masaccio y Fra Angelico, y los Países Bajos del maestro de Flémalle y Jan van Eyck como las únicas grandes potencias de la pintura europea.» (Panofsky, 2016: 25-27).

⁷⁷³ «Al propio Quattrocento italiano lo marcaron las cualidades distintivas de la pintura flamenca primitiva. Los príncipes, comerciantes y cardenales italianos encargaron y coleccionaron cuadros flamencos, invitaron a sus pintores flamencos a Italia y, de forma ocasional, enviaron a sus protegidos italianos a los Países Bajos para que se formaran. Los escritores italianos prodigaron elogios a los flamencos y algunos de sus pintores se mostraron ávidos de fundir su buona maniera antica con lo que se admiraba más de la maniera Fiamminghia. [...] Cabe inferir de sus propias palabras lo que los italianos del renacimiento –entusiastas y escépticos al mismo tiempo- consideraban característico de este espíritu flamenco. Primero estaba el esplendor de una nueva técnica, cuya invención se adjudicó, primero por implicación y posteriormente de forma expresa, a Jan van Eyck. En segundo lugar, y en cierta medida basado en esta nueva técnica, estaba ese «naturalismo» audaz y abarcador, aunque selectivo, que destilaba para el espectador una riqueza indecible de encanto visual proveniente de todo lo creado por Dios o fabricado por el hombre. [...] En tercer lugar aparecía una piedad peculiar que parecía distinguir la intención de la pintura flamenca del espíritu más humanista –y en cierto modo más formalista- del arte italiano.» (Panofsky, 2016: 9-10). «[...] se puede comprender la peculiar relación unilateral entre la pintura flamenca e italiana en el siglo XV. Los Países Bajos e Italia compartían los principios básicos del arte «moderno», pero representaban los polos positivo y negativo de un circuito eléctrico, y es fácil concebir que durante el siglo XV la corriente solo podía circular de norte a sur. Al explotar

Un año después de la publicación de Panofsky, Robert Genaille presentó una nueva lectura de los primitivos flamencos con los hermanos Van Eyck y el Maestro de Flémalle como figuras fundacionales y hasta Pieter Bruegel, epílogo de una escuela y época que posteriormente estaría dominada por otra gran figura y su siglo: Pieter Paulus Rubens.

Con Pedro Brueghel el Viejo se dice adiós al arte de los primitivos flamencos. El pintor es el más auténtico representante del Renacimiento nórdico bajo su aspecto de erudito y bajo su aspecto social. De todos los artistas de ese siglo, es él quien mejor ha sentido y utilizado las fecundas innovaciones italianas y la lección de la antigüedad. [...] Ha dominado, siempre con fuerza ascendente y libre, la síntesis buscada por sus contemporáneos entre los elementos heterogéneos en beneficio de la sensibilidad flamenca, pero ha conservado caracteres tradicionales hasta en sus últimas obras [...]. En relación a Franz Floris, a Heemskerck, a Lamberto Lombard, Brueghel parece un conservador. Rehúsa la imitación literal de los italianos, ignora sus temas, se desinteresa de la belleza ideal.⁷⁷⁴

7.3. Pieter Bruegel en la Historia del arte de los siglos XX y XXI

Las monografías de Pieter Bruegel lejos de la órbita política nacieron, también, a finales del siglo XIX. El análisis crítico de la fortuna del pintor realizado por Henri Hymans entre 1890 y 1891 fue el primer paso.⁷⁷⁵ Siguió el estudio catalográfico de la obra realizado por Axel Romdahl en 1905,⁷⁷⁶ el cual también contiene un detallado estudio de la vida y contexto de Bruegel. El siguiente catálogo razonado contemplaba obra gráfica y pictórica, y fue llevado a cabo en un solo volumen por René van Bastelaer y Georges Hulin de Loo en 1907.⁷⁷⁷ Como director de la Galería de Pintura del Kunsthistorisches Museum de Viena, Gustav Glück publicó una monografía en 1910, a la que siguió la memoria de la nueva ordenación de las

las posibilidades plásticas de la perspectiva en lugar de las pictóricas, los italianos podían aceptar elegantemente algunos de los logros flamencos y sin embargo proseguir con la búsqueda de esa «belleza» que hallaron encarnada en el arte de los griegos y sus propios antepasados, los romanos [...]. Los flamencos, al concebir la perspectiva como un medio de enriquecimiento óptico más que de especificación estereográfica y sin el reto que suponían los restos visibles de la antigüedad clásica, durante mucho tiempo fueron incapaces de comprender un idioma tan sazonado por el helenismo y el latinismo. Con escasas excepciones bien motivadas, la pintura flamenca no fue arrastrada a la órbita del Renacimiento italiano hasta bien acabado el siglo XV, colándose por así decirlo la influencia clasicista primero en la forma de accesorios decorativos tales como guirnaldas de frutas y hojas, putti juguetones o medallones ornamentales que imitaban camafeos clásicos; y fueron necesarios el espíritu de un nuevo siglo, el ascenso de nuevos centros artísticos e incluso la ayuda de un alemán, Alberto Durero, para abrir los ojos neerlandeses a los valores más básicos del renacimiento italiano. Así que, durante la mayor parte del siglo XV, mientras que la pintura flamenca causaba una fuerte impresión en Italia, fue casi impermeable a su influencia. Sin embargo, durante la mayor parte del siglo XIV, la situación había sido la contraria; cabría decir que las armas mismas con las que Jan van Eyck y Roger van der Weyden iban a lograr sus victorias habían sido forjadas en Siena y Florencia; y que el mineral que se utilizó para realizarlas se había extraído de Roma y Alejandría.» (Panofsky, 2016: 16-17).

⁷⁷⁴ Genaille, 1962: 126.

⁷⁷⁵ Hymans, 1890a; Hymans, 1890b; Hymans, 1891. Aparecen unidos en: Hymans, 1920: 230-276.

⁷⁷⁶ Romdahl, 1905.

⁷⁷⁷ Bastelaer, Hulin de Loo, 1907.

obras de Bruegel en el museo, realizada entre 1912 y 1914 e inalterada hasta poco antes de la II Guerra Mundial.⁷⁷⁸

Entre la literatura que se ha ocupado sobre la relación de Bruegel con su contexto neerlandés es de gran relevancia Max J. Friedländer, quien en las tres primeras décadas del siglo XX siguió desarrollando un relato de contextualización y comparación y perpetuó la idea de Bruegel como el último de los primitivos flamencos.⁷⁷⁹ En cuanto a nuevas hipótesis tanto de lectura general como particularidades encontramos a Max Dvořák, quien en 1921 comprendía la obra de Bruegel como un tipo de producción contemporánea al manierismo italiano, es decir, poniéndolo en diálogo con un foco de producción alejado del resto de primitivos de su escuela y apuntando a una relación de influencia tras su paso por el país transalpino.⁷⁸⁰ A esta cuestión volverá nuevamente en 1941.⁷⁸¹

En 1936 Glück contribuyó nuevamente al estudio de Bruegel interesándose por la llamada segunda Torre de Babel o torre de Rotterdam, no demasiado estudiada y para la que describía un paso por España en las colecciones de Isabel de Borbón e Isabel Farnesio.⁷⁸² Sobre esta presencia de la Torre de Babel de Rotterdam en España también trabajó Sophie Domínguez-Fuentes en 2005.⁷⁸³

En 1938 Gotthard Jedlicka⁷⁸⁴ siguió el proceso de reconstrucción de la figura de Bruegel en su contexto señalando la importancia del método de estudio más que buscando unos resultados concretos. Jedlicka se cuestionaba qué sentido tenía mostrarlo solo, por qué interesaba acompañarlo de otros artistas y cuáles eran esos artistas. Optó por describir el mundo de Bruegel como un escenario que tuvo como lugar principal la ciudad de Amberes dentro de círculos de producción y difusión de iconografías fantásticas, costumbristas y de paisajes. Como artista aislado, lo puso en valor junto a otras referencias de la Historia del arte como Durero, Rubens o Rembrandt. Muestra de que la discusión acerca de las atribuciones ha sido un tema recurrente es la aportación de Leo Bruhns de 1941, en la que incluye una serie de atribuciones posteriormente discutidas.⁷⁸⁵

⁷⁷⁸ Glück, 1910; Gustav Glück, *Skizze meines Lebens (Sketch of my Life)*, manuscrito no publicado actualmente en el archivo del Kunsthistorisches Museum: Archive, Nachlass Glück, IV 84, 10, Kunsthistorisches Museum, Viena. En 1931 Glück deja la dirección de la galería y la mayor parte de sus aportaciones se producirán a partir de este momento.

⁷⁷⁹ Friedländer, 1916; Friedländer, 1920; Friedländer, 1921; Friedländer, 1931.

⁷⁸⁰ Dvořák, 1921. Publicado posteriormente en: Dvořák, 1924: 219-257.

⁷⁸¹ Dvořák, 1941.

⁷⁸² Glück, 1936.

⁷⁸³ Domínguez-Fuentes, 2005.

⁷⁸⁴ Jedlicka, 1938.

⁷⁸⁵ Bruhns, 1941.

La II Guerra Mundial y el auge del nazismo afectó de forma directa al estudio de Bruegel que, hasta el momento, se localizaba junto al Kunsthistorisches Museum de la capital austríaca. La diáspora de estudiosos como Gustav Glück y Charles De Tolnay a otras capitales europeas y a los Estados Unidos se sumó a un descenso del interés en las aportaciones. Las que continuaron proponiéndose desde Viena estaban ahora dirigidas por Sedlmayr, pero apenas se contribuyó con material relevante.⁷⁸⁶

Los monográficos sobre sus obras se empiezan a proponer hacia los años 40. Por ejemplo, cuando en 1946 Léo van Puyvelde deconstruyó simbólica, iconográfica y estilísticamente *Dulle Griet*.⁷⁸⁷ Aportando hipótesis acerca de la relación entre Bruegel e Italia se encuentra Robert Genaille, quien en 1953 propuso como matriz de influencia la figura de Giulio Clovio y, a partir de él, el conocimiento de las formas de Miguel Ángel, Tiziano y Tintoretto. Genaille también pone el acento sobre un personaje que por lo general ha pasado desapercibido. Se trata de Giorgio Ghisi, quien significó el traslado de iconografías italianas al círculo de Bruegel durante el tiempo que coexistieron en el taller de Cock en Amberes.⁷⁸⁸ Otro de los temas apuntados por Genaille es el de la definición del círculo intelectual de Bruegel, en el que incluye personajes como Abraham Ortelius, Cristóbal Plantino, Hendrick Goltzius o Erasmo de Rotterdam. O la influencia que la vida política hubo de ejercer sobre él. Al respecto, menciona los períodos de iconoclastia y represión española y la idiosincrasia política de Amberes -ciudad de resistencia internacional- como causantes de su marcha a Bruselas en 1563. En cuanto al análisis de la obra, presenta una sucesión cronológica y evolutiva que compara con la producción de contemporáneos como Pieter Aersten. En cuanto a las torres de Babel es singular la comparación con la torre de Jan van Scorel, de la que señala su igual interés por la forma curva.

Siguiendo la línea de investigación que tiene como objetivo principal la reconstrucción biográfica del pintor, añadimos la aportación de Delvoy de 1959.⁷⁸⁹ A modo de ensayo, presenta a Bruegel como un artista interesado en el escrutinio del mundo, lo que le lleva a interesarse por el género del paisaje y las escenas costumbristas. Delvoy es uno de los pocos

⁷⁸⁶ Gustav Glück, hubo de exiliarse a Londres en 1938 –había dejado ya la dirección de la galería de pintura del Kunsthistorisches Museum en 1931 por motivos de salud- y en 1942 se trasladó a Santa Mónica. Se puede consultar el obituario en: Burchard, 1953. El texto se hace eco de que sus dos obras más famosas fueron *Die Landschaften von Peter Paul Rubes y Brueges Gemälde*. La segunda se editó cinco veces en alemán y también en inglés. Charles de Tolnay era objetor del movimiento nazi y aunque no era judío emigró de Alemania. En 1933 se trasladó a París y en 1939 a Estados Unidos. Sólo retornó a Europa una vez se hubo retirado del mundo universitario en 1965 para convertirse en el director de Casa Buonarotti en Florencia. Ver: Tolnay, 1935; también: Sedlmayr, 1934.

⁷⁸⁷ Puyvelde, 1946.

⁷⁸⁸ Giorgio Ghisi entró en el gremio de pintores de Amberes el mismo año que Brueghel, 1551, y ambos trabajaron para Hieronymus Cock. Ver: Genaille, 1953.

⁷⁸⁹ Delvoy, 1959.

autores que transcribe el documento del gremio de San Lucas de Amberes donde aparece citado Bruegel, documento clave para proponer su fecha de nacimiento basándose en la media de edad que los pintores tenían en el momento de su acceso.⁷⁹⁰

No es hasta la exposición *Le siècle de Brueghel* de 1963 que se realiza un nuevo intento para ampliar el conocimiento y mejorar la comprensión de la producción artística de los antiguos Países Bajos meridionales durante el siglo XVI.⁷⁹¹ Un conocimiento que hasta la fecha resultaba incompleto y confuso: se nombraban una gran cantidad de artistas cuya obra se desconocía en gran medida, algunas obras sufrían constantes reasignaciones en su autoría, otras tantas aparecían sin autor y las fuentes documentales eran poco precisas. A este hecho hay que añadir el uso anacrónico que el apelativo Renacimiento flamenco suponía para esta producción artística, pues no permitía el distanciamiento necesario respecto a Italia ni la entrada de otros estímulos conceptuales. El título de la exposición es una clara alusión al problema: que una figura caleidoscópica como la de Bruegel defina el contenido artístico de todo un siglo es señal de la heterogeneidad de la propuesta y, también, siglo. En el año 1965 Charles de Tolnay propuso, por primera vez, una identificación para la obra en colaboración entre Bruegel y el miniaturista Giulio Clovio, teoría que siguió desarrollando en posteriores publicaciones hasta 1980.⁷⁹² Es relevante el volumen 47 de la *Nederlands Kunsthistorisch Jaerboek* donde, al margen de algunas aportaciones de carácter muy concreto, se presentó una amplia bibliografía y nuevas líneas de investigación.⁷⁹³ A finales de la década de los sesenta, 1968, aparece el clásico monográfico de Arthur L. y Mina C. Klein *Peter Brueghel the Elder. Artist of abundance* que citaremos en diversas secciones.⁷⁹⁴

Un acercamiento temático a la producción de Bruegel fue realizado por Pierre Francastel en un texto redactado en 1969 y publicado, acompañado de numerosas ilustraciones, tres décadas después.⁷⁹⁵ Como sociólogo, hizo un esfuerzo por situarlo en su época y apuntó la probabilidad de una estancia en Bolonia, donde conocería a Scipio Fabius. También en 1969 se publica un nuevo catálogo razonado de los grabados autoría de Louis Lebeer⁷⁹⁶ y se realiza la exposición conmemorativa del 400 aniversario de la muerte del pintor publicando un sucinto catálogo, *Brueghel. Le peintre et son monde*, que contempla su contexto, producción y un

⁷⁹⁰ «A° 1551. In't jaer Ons Heeren doen men schreef XV° ende een vijftich doen waeren Dekens ende Rhegeerders van S. Lucasgulde, Gommaer van Eerenbroeck (ende) kerstiaen van den Queeckborne, ende hier na volghen haer vrymeesters die zy ontfangen hebben in't jaer voorscreven: [...] Joorge Mantewaen, coporen plaetsnyder (Giorgio Ghisi de Mantua, grabador sobre cuero) Peeter Brueghels, schilder [...]» (Delvoy, 1959: 129).

⁷⁹¹ AA. VV., 1963.

⁷⁹² Tolnay, 1965; Tolnay, 1978; Tolnay, 1979; Tolnay, 1980.

⁷⁹³ Jong, Roodenbrug, Scholten, Meadow, 1997.

⁷⁹⁴ Klein, Klein, 1968.

⁷⁹⁵ Francastel, 1995.

⁷⁹⁶ Lebeer, 1969.

estado de la cuestión de la historia de las atribuciones.⁷⁹⁷ Heredero de las propuestas de Gustav Glück, Fritz Grossmann realizó una nueva aproximación a la producción pictórica de Bruegel llevando a cabo un estado de la cuestión de los estudios biográficos así como los estudios de interpretación hasta 1973.⁷⁹⁸ También era objetivo de Grossmann realizar un catálogo razonado de Bruegel que actualizara las atribuciones, pero a pesar de haberlo anunciado nunca lo llevó a cabo.⁷⁹⁹ En el mismo año 1973 vio la luz la publicación de Marijnissen y Seidel, cuyo objetivo era el de presentar un aparato visual basado en reproducciones y ampliaciones fotográficas, priorizando esta cuestión sobre la aportación documental y su discusión.⁸⁰⁰ La siguiente catalogación de la obra pictórica la produce Klaus Demus en 1981⁸⁰¹ y es ampliada en ocasión de la exposición de Viena de 1997-1998, la cual se centró en las obras del artista custodiadas en el Kunsthistorisches Museum. También se presentaban estudios sobre la saga familiar.⁸⁰² Otro estudio catalográfico destacable es el de Hans Mielke de 1996, cuyo exhaustivo escrutinio le llevó a plantear una reducción en las atribuciones y presentar una producción de cuarenta pinturas, sesenta dibujos y ochenta grabados.⁸⁰³ Señalamos, también, el amplio estudio biográfico, técnico y temático realizado por Françoise y Philippe Roberts-Jones de 1997.⁸⁰⁴ Antes del cambio de siglo, Ethan Matt Kavalier presentará un estudio sobre el significado moral de algunas de sus obras apuntando a potenciales receptores del mensaje y, en consecuencia, públicos.⁸⁰⁵ Parte de la fortuna de Bruegel durante esta cronología se debió a la revalorización del género paisaje flamenco del siglo XVII, sobre el cual ejerció una gran influencia. En consecuencia, su nombre se incluyó

⁷⁹⁷ Roberts-Jones, 1969.

⁷⁹⁸ Grossmann, 1973.

⁷⁹⁹ «Actually only a short while ago practically all documentary material on the master's work I had collected over a number of years and placed at the late Dr. Gustav Glück's disposal was published in the catalogue raisonné of Glück's book on the paintings of Brueghel, first in the 1951 German edition, and again, with some additions, in the English edition (1952), but of course I did not have the opportunity there of presenting a coherent view of Brueghel's art as it appeared to me, nor of expressing my own opinion as to the authenticity or otherwise, of a number of disputed paintings. In addition, since 1952 some further documentary material and several more works of the master have come to my notice. The new catalogue raisonné of the extant authentic oeuvre will therefore contain some paintings which could not be known to Glück; on the other hand it will not include all paintings accepted by him. However, while the *raison d'être* of the new catalogue is its difference from the earlier ones, it will remain greatly indebted to the most careful and circumspect work of Glück and the pioneer catalogue of Hulin de Loo. The catalogue is reserved for the second volume of this book. [...] The catalogue raisonné will deal with the extant as well as the lost paintings known from copies and other sources. [...] A further section of the catalogue is devoted to the paintings accepted by some scholars as authentic, which, however, in my view are the works of other artists among whom Jan Brueghel the Elder deserves special attention. The catalogue is supplemented by the reprint in extenso of all early documents.» (Grossmann, 1973: 6-7).

⁸⁰⁰ Marijnissen, Seidel, 1973: 8.

⁸⁰¹ Demus, Klauner, Schütz, 1981.

⁸⁰² Seipel, 1998.

⁸⁰³ Mielke, 1996.

⁸⁰⁴ Roberts-Jones, Roberts-Jones, 1997. Editado en francés: Roberts-Jones, Roberts-Jones, 2011. Se menciona por primera vez que el tema de la Torre de Babel se difundió durante el siglo XVI y especialmente a partir de 1553 por los Países Bajos y Francia gracias, en buena medida, a los grabados de temas bíblicos de Bernard Salomon, artista de Lyon.

⁸⁰⁵ Kavalier, 1999.

en las grandes exposiciones y muchos historiadores se vieron impelidos a realizar una monografía sobre el artista.⁸⁰⁶

En el siglo XXI, encontramos el catálogo razonado de grabados y dibujos que apareció con motivo de la exposición *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, 2001, en el Metropolitan de Nueva York.⁸⁰⁷ Y dos años después, un fundamental estudio biográfico, técnico y temático de Roger Hendrik Marijnissen.⁸⁰⁸

El año anterior, 2002, Mark A. Meadow⁸⁰⁹ contribuyó en los estudios de Bruegel que, en adelante, iban a tomar un singular giro hacia la reconstrucción de la vida interior, hábitos y prácticas culturales de los contemporáneos de Bruegel. Con ello pretendía relacionar la elección de ciertos temas pictóricos con el tratamiento que de los mismos hacía Bruegel.

En 2006 Walter S. Gibson apuntó que se acostumbraba a estudiar a Bruegel bajo la óptica iconográfica y la necesidad de desvelar significados, cuestión que no pocas veces ha ido acompañada de una reconstrucción de su contexto cultural que ha buscado relacionarlo con círculos esotéricos o connotadamente intelectuales. Es decir, con Bruegel se acostumbraba a hacer un estudio de investigación de tipo inductivo inverso, construyendo hipótesis desde el presente que pudieran tener viabilidad en el pasado con poca o ninguna base documental. Gibson era crítico con la creación del mito de Bruegel como pintor de múltiples capas simbólicas y, para revertir la situación, profundizó en el contexto social que consumía la obra de Bruegel a partir de la documentación que consideraba estrictamente veraz.⁸¹⁰

Las aportaciones de Manfred Sellink de 2007⁸¹¹ y Larry Silver de 2011,⁸¹² son el punto culminante de una historiografía que ha tratado de desplazar la producción de Bruegel de los primitivismos -especialmente el imaginario medieval del Bosco-, para situarlo como un pintor del mundo moderno ligado a su cultura popular y, en relación con el resto de corrientes y centros de producción artística, una personalidad que habría tomado el relevo al manierismo italiano para establecer las bases de un manierismo neerlandés, cuyo mayor exponente sería, posteriormente, Maarten van Heemskerck.

⁸⁰⁶ Brown, 1983; también: AA. VV., 1986.

⁸⁰⁷ Orenstein, 2001.

⁸⁰⁸ Marijnissen, Ruyffelaere, Van Calster, Meij, 2003.

⁸⁰⁹ Meadow, 2002.

⁸¹⁰ Gibson, 2006. Por ejemplo, reconstruye la subasta de bienes de Jean Noiroit en 1572. De su inventario de cincuenta pinturas, cinco eran de Bruegel. Gibson apunta la necesidad de definir a los patrones de Bruegel como hombres ricos y de un alto estatus social y no tanto como pertenecientes a círculos intelectuales. Este círculo de clientes estaría compuesto por Granvelle, Jongelincq y Noiroit, a los que mencionaremos más adelante.

⁸¹¹ Sellink, 2007.

⁸¹² Silver, 2011.

Siguiendo el planteamiento de Meadow, Todd Richardson, 2011,⁸¹³ profundiza en esa vía de estudio basada en la reconstrucción de la cultura contemporánea a Bruegel, en concreto: la experiencia visual de los espectadores de sus cuadros, sus reacciones y qué comentarios y conversaciones podían originarse a partir de ellos. El estudio, se centra en la particular relevancia que las reuniones y fiestas sociales tuvieron en los Países Bajos durante el siglo XVI. En 2012 Allart y Currie presentaron nuevos estudios sobre la saga familiar.⁸¹⁴

El estudio de Stephanie Porras de 2016⁸¹⁵ vuelve sobre esa preocupación por retratar la vida y folclor campestres contemporáneos con el objetivo de desambiguar si, con estos temas, Bruegel exponía una preocupación inédita y genuina de intención realista o si, por el contrario, había tras ello una intención moral. También si era una práctica nueva que buscaba retratar la vida cultural o si respondía a una tradición flamenca anterior a Bruegel.

Dos referencias más. La primera de ellas es el trabajo sobre el artista y su producción que quedó recogido en el catálogo de la última exposición monográfica del artista, *Brueghel. The Master*, y que se celebró entre octubre de 2018 y enero de 2019 en el Kunsthistorisches Museum de Viena.⁸¹⁶ Dentro del catálogo las aportaciones se dispersan y a la vez centran en aspectos u obras concretas. El más singular de ellos, *The Rediscovery of Pieter Brueghel the Elder. The Pioneers of Brueghel Scholarship in Belgium and Vienna*, pone orden a la historiografía del artista y analiza el proceso de su revalorización.⁸¹⁷

La última referencia, que no la única de esta autora pero sí la más innovadora, es la de Barbara A. Kaminska.⁸¹⁸ En su reciente estudio, Kaminska vuelve a la cuestión de la vida cultural del contexto de Bruegel -en concreto Amberes- para ver en qué medida las prácticas burguesas y los sucesos sociales que a esta clase social interpelaban tuvieron incidencia en Bruegel al punto de determinar sus temas y composiciones. Este estudio, que analiza en estos términos la torre de Viena ahonda aún más en la vida intelectual y las reuniones sociales, y será de especial importancia en nuestro caso, pues propone una lectura inédita del sentido que la torre tuvo para Bruegel.

⁸¹³ Richardson, 2011.

⁸¹⁴ Allart, Currie, 2012

⁸¹⁵ Porras, 2016.

⁸¹⁶ Haag, 2018.

⁸¹⁷ Pénot, 2018: 323.

⁸¹⁸ Kaminska, 2019.

7.4. Historia de las dos torres

Dentro de la producción de Pieter Bruegel, las dos torres de Babel se inscriben una iconografía que podríamos determinar como escenas o paisajes bíblicos.⁸¹⁹ Las dos se fechan en 1563 siendo ésta una datación discutida para la torre de Rotterdam, que no cuenta con inscripción de fecha o firma alguna.⁸²⁰ Dada esta cronología, se encuentran en una etapa de producción madura, posterior a las fases de aprendizaje, la de su colaboración dentro de talleres de impresión y edición y justo al inicio de su producción de óleos sobre tabla. La fecha propuesta coincide, también, con su traslado definitivo a la ciudad de Bruselas donde llegó desde Amberes.

La matriz que nos permite reconstruir su estatus social como artista, sus patrones y bajo qué circunstancias se realizaron los encargos de sus obras es la familia Jonghelinck de Amberes, involucrada en la vida comercial y artística de la ciudad desde hacía generaciones.⁸²¹ Jacques Jonghelinck, de la generación familiar más afín a Bruegel, fue un escultor y medallista nativo de Amberes y considerado por muchos historiadores como uno de los acompañantes de Bruegel en su viaje a Italia.⁸²² A través de él, Bruegel pudo vincularse a uno de sus más

⁸¹⁹ Según el catálogo de Viena, a día de hoy se le atribuyen unas cuarenta pinturas, sesenta dibujos y ochenta grabados. Sobre todos estos soportes, Bruegel exploró y practicó los temas que le acompañarían a lo largo de su carrera. En dibujo y grabado había representado paisajes, escenas bíblicas y series de contenido moral. Sobre tabla se había iniciado con temas costumbristas –La batalla entre carnaval y cuaresma, Juego de niños–, religiosos –El suicidio de Saúl, Viaje a Egipto–, vistas navales –Vista de la bahía de Nápoles– e iconografía fantástica –El triunfo de la muerte, Dulle Griet–. Después de las torres, realizaría aún una veintena más de obras, en su mayoría pintura sobre tabla de iconografía costumbrista. Ver: Pénot, 2018: 323, n. 70; que toma como fuente a: Mielke, 1996.

⁸²⁰ El análisis dendrocronológico de la obra propone una fecha de factura entre 1557 y 1568, período en que Bruegel realizó sus pinturas. Por lo general se propone como posterior a la de Viena, aunque no hay una base sólida para creerlo. Si se sabe, con total seguridad, que la tabla fue recortada en unos 4-5 cm por su margen derecho y, muy probablemente, también en el margen inferior, motivo que explicaría la pérdida de la fecha y firma. El catálogo de la última exposición de Viena sitúa la fecha de producción de la torre de Rotterdam después de 1563 con interrogante. En la ficha del Museum Boijmans Van Beuningen se propone una fecha *c.* 1565. Respecto a la torre ahora en Viena, está firmada y fechada: BRVEGEL.FE. / M.CCCCC.LXIII en un bloque de piedra del primer término. Se trata de una tabla de roble de 114'3x155'1cm, conservada en la galería de pintura del Kunsthistorisches Museum de Viena e inventariada bajo el epígrafe: 1026.

⁸²¹ Su relación habla de comisiones directas y también aporta vínculos de patronazgo. La familia Jonghelinck tenía buena relación con la Casa de la Moneda de Amberes y seguro conocían a su responsable, Jean Noirot, quien vivió en su sede desde 1562 hasta 1572. Noirot tuvo suficiente poder adquisitivo como para decorar su hogar con obras de arte tal y como revela el conjunto de posesiones que ese año, 1572, hubo de vender debido a un gran endeudamiento. En la lista se encontraban cinco obras de Bruegel que, a pesar de estar documentadas en ciertos momentos, no han sobrevivido. Al respecto ver: Kaminska, 2014. Abraham Ortelius, renombrado cartógrafo, también fue otro patrón del pintor. Ver: Richardson, 2011: 69. A propósito de Ortelius, éste llamaba a Bruegel el «Apeles de su tiempo», como hemos visto que ocurría con Holbein y Durero: «Multa pinxit, hic Brugelius, quæ pingi non possunt, quod Plinius de Apelles omnibus [incomprensible] opribus intellegiit plus semper quam pingitur» (Ortelius, 1570: fol. 13v). Una versión digitalizada se puede encontrar en la Digital Library de la University of Cambridge. Disponible en: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-LC-00002-00113/30> [Fecha de consulta: 28/04/2022]. Las referencias a esta anécdota aparecen por doquier. El Museo Nacional del Prado, por ejemplo, se hace eco así: «A pesar de la influencia de Italia en los pintores de su tiempo, Pieter Bruegel retuvo su veta popular y un sentido profundo y directo de la realidad junto a un gran sentido crítico, asumiendo sus pinturas la filosofía popular con tal sagacidad, inteligencia y verismo que su amigo Ortelius escribió: «Nuestro Brueghel ha pintado, como dice Plinio a propósito de Apeles, muchas cosas imposibles de pintar»», Matías Díaz Padrón, *Enciclopedia*, voz «Bruegel el Viejo, Pieter», Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bruegel-el-viejo-pieter/7db5ac82-26fd-4d5d-93b3-a13b48e848d1> [Fecha de consulta: 28/04/2022]

⁸²² Jacques Jonghelinck fue escultor y medallista oficial de Felipe II por los alrededores de 1572. También desarrolló una intensa e importante labor comercial llegando a ser administrador de la Casa de la Moneda de Amberes hasta su muerte. Ver: Smolderen, 1969.

importantes patrones de la ciudad de Bruselas, Antoine Perrenot de Granvelle -consejero de la duquesa Margarita de Parma, regente de los Países Bajos-, así como relacionarse con Niclaes Jonghelinck, hermano mayor de Jacques. Niclaes fue un mercader, banquero y coleccionista cuyo inventario de posesiones nos permite realizar un recorrido comprensivo del arte de Amberes a través de las obras de sus mejores pintores, las cuales custodiaba en su residencia 't Goed ter Beken, que significa la finca o villa junto al arroyo. Entre ellas se encontraban dieciséis obras de Pieter Bruegel, la Torre de Babel de Viena incluida.⁸²³

En septiembre de 1563, Niclaes hubo de cubrir una deuda de 16.000 florines al mercader Daniel de Bruyne, cantidad que aseguró adjuntando su residencia. Ésta fue vendida en 1578 y destruida en 1584 durante el sitio de Amberes por las tropas españolas. La documentación no precisa qué trato recibió la colección de obras de la finca, pero los indicios apuntan a que su hermano Jacques se hizo cargo de la colección hasta 1570, fecha del fallecimiento de Niclaes y momento en el que se vería obligado a venderlas debido a las continuas deudas. Se considera, pues, que entre la situación política desfavorable y la depresión económica que ésta conllevó, así como la difícil economía familiar, las obras de Bruegel en propiedad de los Jonghelinck fueron despojadas de su contexto y empezaron a aparecer en el mercado de arte hacia 1570.⁸²⁴

Existe un vacío de propiedad y localización de las dos torres para el intervalo comprendido entre 1570 y 1604 hasta que se descubren en la colección imperial de Praga propiedad del emperador Rodolfo II. La información aparece en Karel Van Mander, de ahí la fecha 1604,⁸²⁵ y probablemente fue tomada de Bartholomäus Spranger, el ya mencionado pintor de corte del emperador, quien sí habría visto la colección en persona. A la muerte de Rodolfo II, la distribución de la herencia forzó a una división de las torres. La torre pequeña o de Rotterdam, habría permanecido en la ciudad de Praga pero se pierde su pista a partir de 1648 cuando tropas suecas saquean la residencia imperial. La torre grande es trasladada a Viena, donde aparece inventariada en el año 1659 como propiedad del archiduque de Austria, Leopold Wilhelm, en la residencia del Stallburg. A la muerte de Leopold Wilhelm habría pasado de la galería a la colección imperial, manteniendo, sin embargo, su localización en el Stallburg donde es reconocida en 1728 en uno de los grabados del ya citado *Theatrum artis*

⁸²³ A su muerte en 1570, la subasta de sus bienes llamó la atención del humanista español Benito Arias Montano quien, en una carta fechada el 18 de marzo de 1571 y dirigida a Gabriel de Zayas, escribió que diversos bienes habían sido vendidos y que otros podían ser del interés del monarca Felipe II, quien había sido su creditor. La información se encuentra en: Archivo General de Simancas, Estado, legajo n. 583; y aparece publicado en: Salvá, 1862: 235-236. Ver también: Buchanan, 1990. Una breve biografía de Niclaes se encuentra en: Smolderen, 1973-1974: 389-391. Además de la torre, Niclaes poseyó *Camino del Calvario* (1564) y la serie de los *Meses* o *Cuatro Estaciones* (1565).

⁸²⁴ Al respecto ver: Hoppe-Harnoncourt, 2018.

⁸²⁵ Mander, 1994: 193.

pictoria. En 1776 es trasladada al palacio del Alto Belvedere de Viena por orden del emperador José II y figura allí dentro del primer catálogo de la colección, impreso en 1783. Entre 1805 y 1809 la ocupación francesa obligó a evacuar la torre al Pressburg y en 1815 fue devuelta al Alto Belvedere. Se realizó un último movimiento más en 1891 cuando se trasladó al Kunsthistorisches Museum de la ciudad con motivo de su inauguración.

La torre de Rotterdam habría viajado a otras localizaciones desde el momento que salió del estudio de Bruegel y hasta que llegó al Boijmans van Beuningen de Rotterdam en 1958, sin embargo, sólo unos pocos de estos viajes pueden trazarse. Alrededor de 1604, la obra estaba en la colección de Rodolfo II junto con otras pinturas de Bruegel y hacia 1620 volvió a Amberes. De un sello en el reverso presuponemos que estuvo en posesión de Isabel Farnese, segunda mujer de Felipe II. A partir de este momento hay que esperar hasta 1935, cuando resurgió en una galería comercial de París. Un año después, el coleccionista basado en Rotterdam Daniël George van Beuningen, compró la obra por 120.000 florines. La Torre de Babel fue donada al museo junto con la mayor parte de su colección en 1958.

7.5. Antes de las torres. El viaje de Pieter Bruegel a Italia

En la misma línea que algunos de sus contemporáneos Bruegel viajó a Italia. Posiblemente vía Lyon en 1552 y volvió a Amberes a través de los Alpes en 1554, por lo que se estima que permaneció en la ciudad de Roma entre 1553 y la última fecha, 1554. Puede que el pintor viajara acompañado. Relatos de viajeros contemporáneos revelan que los artistas rara vez viajaban solos dado el riesgo que implicaba el viaje y su duración, además de que viajar en grupo podía disminuir el coste. Así pues, aunque no hay evidencias de un desplazamiento conjunto, se ha propuesto que Bruegel viajó junto con el pintor Maarten de Vos y también con Jacques Jonghelinck, ambos documentados en Roma en 1552.⁸²⁶ La reconstrucción de un desplazamiento de esta magnitud parte del problema de que no se dispone de información documental que lo acredite, pero no por ello puede negarse. Siendo esto así, el itinerario que actualmente conocemos está basado en la traducción de ciertos motivos y paisajes en su obra gráfica, es decir, dibujos y bocetos que representarían recuerdos de los diferentes lugares por los que pasó. Por ejemplo, el dibujo de una vista de la ciudad de

⁸²⁶ Con fecha posterior al supuesto viaje, un doctor italiano escribió a Abraham Ortelius traspasándole saludos para Maarten de Vos y Pieter Bruegel, a quienes el doctor pudo conocer mientras estuvieron en Italia. Ver: Orenstein, 2001. Por otro lado, se sabe que Maarten de Vos viaja a Italia alrededor de 1550, con paradas en Roma y Venecia y donde, según Claudio Ridolfi, trabaja con Tintoretto. En 1558 retorna a Amberes. Ver: Dacos, 1995: 26. Sobre Jacques, consultar la bibliografía ya referida.

Lyon, actualmente perdido pero citado como obra de Bruegel dentro del inventario de Giulio Clovio y que el primero habría entregado a éste antes de su regreso a Amberes, se considera prueba de su paso por la ciudad en el viaje de ida.⁸²⁷ Otros estudios apuntan a que el dibujo conservado y titulado Monasterio meridional en un valle (fig. 270),⁸²⁸ representa el paso del artista por una zona situada entre la Provenza, los Alpes y la Costa Azul. El folio sobre el que Bruegel realizó el dibujo contiene una marca de agua francesa que, si bien no es prueba más que del origen del folio y no su contenido, la arquitectura representada se adscribe a un románico localizable en la Provenza, por bien que algunos estudiosos hayan identificado la arquitectura como italiana.⁸²⁹ Una nueva referencia se encuentra en el testimonio de Edward Norgate que, en su *Miniature or the Art of Limning* de 1650, expresa:

Of these many strange yet very beautiful viewes are to be seene from and about Mont Senis, Launebourg, Novalaise, and about Mont Godardo in Germany, and many other places about Provence, most of which have been very well designed after the life by Peter Brugell of Antwerp, and remaine in stampe to his great comendation.⁸³⁰

Mientras que sus compañeros de viaje habrían llegado a Roma en 1552, se estima que Bruegel se separó de ellos en los límites del país galo para trasladarse al sur de Italia y llegar a Roma sólo a partir de 1553. El límite galo lo habría marcado el puerto de Marsella, una etapa habitual para viajeros extranjeros que bien podría haber conocido y utilizado Bruegel.⁸³¹ Del puerto francés habría viajado en barco hasta Reggio Calabria y allí cruzado el estrecho de Messina para alcanzar Sicilia. Esta fase del viaje se sostiene mediante las obras Batalla naval en el estrecho de Messina, Incendio en Reggio Calabria y Vista de la bahía de Nápoles (figs. 271-273).⁸³²

⁸²⁷ Lichtert, 2015: 41.

⁸²⁸ Pluma y tinta marrón, rosa, azul y aguada gris añadida posteriormente. Firmado y fechado en el margen izquierdo inferior: *brueghel 1552*.

⁸²⁹ A favor de la adscripción provenzal se encuentra Katrien Lichtert, que compara la imagen de Bruegel con las iglesias de Chapelle de Saint Blaise en Les Baus de Provence, Mas de la Chapelle en Arles, Chapelle du Hameau de Serres en Carpentras, Abbaye de Sénanque en Gordes y Abbaye de Silvacane en Bouches-du-Rhône. Ver: Lichtert, 2015: 43. En contra y relacionándolo con un paisaje italiano se encuentra Orenstein. Ver: Orenstein, 2001: 87.

⁸³⁰ Hardie, 1919: 43-44.

⁸³¹ Lichtert, 2015: 41 y ss.

⁸³² Sin embargo, fue una década más tarde cuando sus dibujos sobre el estrecho o bien se finalizaron –por eso se les da una cronología posterior al viaje– o bien se reusaron para grabar vistas más complejas. Ejemplo de este último caso es el grabado cofinanciado por Cornelis van Dalem, noble de Amberes, y Hieronymus Cock titulado Batalla naval en el estrecho de Messina, cuya inscripción sostiene que fue grabado por Frans Huys según Bruegel en 1561. Otro, Incendio en Reggio Calabria, c. 1560, es un dibujo con pluma y tinta marrón y una aguada posterior probablemente relacionada con la inscripción a pluma y tinta marrón en el verso que dice: *Claude Lorrain*. La existencia de dibujos de Bruegel que representan el estrecho de Mesina se confirma por otra inscripción que acompaña una vista de la ciudad siciliana en el *Civitates Orbis Terrarum* de Braun Hogenberg, cuyo grabador, Joris Hoefnagel, afirma haber trabajado según estudios realizados por Bruegel: Joris Hoefnagel como grabador, Vista de Mesina, fol. 58, vol. VI; en Braun Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, 1618. La vista está fechada en 1617. Incendio en Reggio Calabria no es considerado un esbozo visto el nivel de definición, sino como

Del traslado del sur de Italia a Roma se desconocen los detalles, así como de su estancia en la ciudad y los lugares que pudo frecuentar allí.⁸³³ Son dos los documentos que se usan para certificarlo: nuevamente su obra gráfica y el inventario de Giulio Clovio, al que dedicaremos un apartado. En cuanto a la obra, se trata de un dibujo del puerto de Roma, Vista del puerto de Ripa Grande (fig. 274), única *veduta* romana que se conserva de Bruegel. Esta representación, que poco tiene que ver con el habitual repertorio de monumentos y vistas arquitectónicas de la ciudad que realizaban sus coterráneos, reafirma la hipótesis de que la iconografía romana no marcó de forma radical su producción pictórica o gráfica y, en relación con el resto de los dibujos del viaje, parece confirmar que su interés era visualizar y bosquejar vistas rurales. Y es que, como se desprende de su obra, Bruegel fue un artista preocupado por la naturaleza y el folclor tradicional, y no tanto por el mundo antiguo y su significado simbólico.

Los años de Bruegel en Roma coinciden con un espíritu tensionado y dramático caracterizado por esa experiencia anticlásica que mencionábamos en el planteamiento del siglo. Lejos ya del clímax sereno del Renacimiento, el conocimiento puramente humanístico se hace complejo y se traslada a insospechados campos de acción considerados anti normativos y casi heréticos. Lo sabemos por ese lenguaje culto y artificioso, inclinado al capricho, a lo *bizarrro*, a lo esotérico y fantástico que se confabulaba para encontrar nuevas soluciones artísticas. Es también, la generación de Vasari y del *impasse* entre las primeras *Vite* y las segundas. Los últimos años de Miguel Ángel y la presencia de figuras como Pontormo, Rosso o Tiziano y, en otro orden, de Giordano Bruno y Nicolás Copérnico. También los años del Concilio de Trento. En suma y parafraseando a Pinelli y Ossola, en lo artístico una *stagione dello sperimentalismo e della disarmonia*, en lo histórico un *autunno del Rinascimento*.

trabajo de estudio finalizado al regreso de Bruegel a los Países Bajos. Se propone una fecha *c.* 1560 para preceder la del grabado de Frans Huys. Por último, Vista de la bahía de Nápoles ha sido puesta en relación con el siguiente aspecto. Durante los años en los que Bruegel permaneció en el sur de Italia, 1552-1553, tuvieron lugar algunos combates entre las tropas turcas y los defensores de las ciudades italianas. En ocasiones, los ataques turcos provocaron incendios en ciertas localidades además de combates navales, motivo presente en esta obra y que Bruegel reproduce con asiduidad.

⁸³³ Estas primeras décadas del viaje a Italia aún no se deben entender como una práctica consolidada. No se sistematizaba un registro de ingreso y/o estancia en la ciudad y, a resultas, no se ha localizado el lugar donde residió Bruegel durante su estancia romana. Aunque a partir del siglo XV ya existían instituciones que servían de acogida y coordinaban la instalación de los extranjeros que llegaban a la ciudad—había instituciones destinadas al público germano como la iglesia de Santa Maria dell'Anima, pero no así para los neerlandeses, que posiblemente quedaban adscritos a esta institución—, para Bruegel no hay base documental o registro sobre el que apoyarse y obtener información. Estas instituciones tenían un rol de servicio espiritual a la vez que creaban las redes que les habrían de permitir inserirse en el mundo laboral romano, llegando a monopolizar las fases primitivas de estas relaciones, así como regulando una parte importante del mercado profesional. Estas instituciones o cofradías nacionales podían, también, financiar el viaje de regreso a la patria de sus huéspedes. Ver: Schulte van Kessel, 1995: 54 y ss.

Así que, a pesar de ser capital del cristianismo y de sus restos monumentales de arquitectura clásica, Bruegel debió experimentar, también, una urbe con una actividad comercial relativamente baja y ésto suponer un gran contraste con su lugar de procedencia, Amberes, una moderna metrópolis en activo. De su vista del puerto de Roma destacan diversos componentes que reaparecerán posteriormente en las torres: el escenario marino, los barcos, las mercancías, los animales de carga, la actividad comercial. Las figuras en primer término son de una tinta diferente y las realiza *a posteriori*, lo que quiere decir que le interesaba tomar apuntes exactos del natural, que después enriquecía con el componente humano al que confiere una función y cualidad de invención y juego, tal como demuestra gran parte de su producción pictórica.⁸³⁴

Del viaje de vuelta a Flandes se ha podido deducir algún dato más siguiendo el mismo método. Por ejemplo, mediante el dibujo Paisaje con ciudad fortificada (fig. 275).⁸³⁵ La práctica de tomar notas aprovechando sus desplazamientos la recoge Van Mander en su biografía del artista:

On his travels he drew many views from life so that it is said that when he was in the Alps he swallowed all those mountains and rocks which, upon returning home, he spat out again onto canvases and panels, so faithfully was he able, in this respect and others, to follow Nature.⁸³⁶

No se puede reproducir con total exactitud el itinerario de vuelta, pero se considera que pudo cruzar el Paso de San Gotardo –Alpes suizos- a partir de la información extraída del inventario de Pieter Paulus Rubens de 1640 y del marchante de Amberes Peeter Stevens. Ambos citan una obra del Paso de San Gotardo por Pieter Bruegel el Viejo, actualmente perdida.⁸³⁷

⁸³⁴ Durante los años 1590-1600, este dibujo, junto con otros paisajes probablemente realizados alrededor de 1554 en Roma por Bruegel y actualmente perdidos, estaban aparentemente en posesión de su hijo Jan Bruegel, quien los compartió con otros artistas de su círculo más cercano, primero en Roma, después en Amberes. Uno de ellos era el paisajista Paul Bril, cuyo Paisaje con animales exóticos, c. 1590-1600, en el Harvard Art Museums / Fogg Museum de Cambridge, es una copia de Bruegel, como queda demostrado por la inscripción «...uegel inven 1554». Esto demuestra que hacia 1554 Bruegel había desarrollado un tipo de paisaje que tuvo influencia en las generaciones inmediatas.

⁸³⁵ Firmado y fechado «p. Brueghel 1.5.5.3.» en la esquina inferior derecha. El último catálogo de Viena rechaza la identificación de la vista con una ciudad en concreto: «There is no indication at all that the city should be identified as Jerusalem or that -as has also been suggested- it might be the rendering of a specific city, such as Avignon. The carefully composed and highly intricate composition mingles city and landscape elements of all sorts» (Manfred Sellink, 2018b: 27).

⁸³⁶ Mander: 1994: 190.

⁸³⁷ «A quotation in Pieter Paul Rubens's 1640 inventory suggests that Bruegel also crossed the Gotthard Pass: 'Mount Saint-Gotthard by Bruegel the Elder' ('Den Berg Sint-Godard door den Ouden Bruegel'). The work is also mentioned in the inventory of the Antwerp art dealer Peeter Stevens.» (Lichtert, 2015: 50).

Toda esta falta de documentación directa tampoco permite comprender si las razones del viaje fueron iniciativa propia o de su mentor. Sea como fuere, realizar un viaje a Italia era una forma de obtener una credencial de reconocimiento y calidad al retorno a su patria. Puede que el fallecimiento de su maestro Pieter Coecke en 1550 y la relación con el artista y editor Hieronymus Cock -quien al igual que su maestro, podría haber pasado un período de formación allí- fueran razones que le animaran a realizar el viaje. Así, Bruegel habría entrado en el circuito de formación habitual entre los artistas flamencos que, por otro lado, no debían encontrar una situación política distendida y favorable en sus ciudades, sino problemática a causa de las tensiones entre católicos y protestantes. Quizás este último motivo tuviera más peso en perjuicio de una búsqueda de formas y fuentes italianas. Especialmente si tenemos en cuenta que fue un pintor al que la iconografía italiana interpeló de forma tangencial, siendo visible en la Torre de Babel y prácticamente imperceptible en el resto de su producción, en la que permanece fiel a una producción inscrita en la cultura y folclor flamenco.⁸³⁸

7.6. Estancia en Roma y encuentro con Giulio Clovio. Trabajos en colaboración y noticia de una tercera torre.

Según la edición de 1568 de Vasari, Giulio Clovio, miniaturista de profesión, emprende el viaje de formación a Italia desde su Croacia natal a los 18 años. En Venecia es acogido por el círculo cardenalicio y familiar de los Grimani, dentro del cual trabaja para el cardenal Domenico y, especialmente, para su sobrino Marino. A pesar de que se le supone

⁸³⁸ Habiendo citado ya los dibujos de su viaje, procedemos a explicar la producción gráfica de Bruegel. Del taller Aux Quatre Vents salieron sesenta y cuatro grabados según dibujos del maestro que, en líneas generales, pueden dividirse en las siguientes secciones iconográficas. En primer lugar, series de grandes paisajes grabados por los hermanos Joannes y Lucas van Doectum, como: Gran paisaje alpino, 1555-1556; Grandes paisajes, c. 1555-1556; Prospectus Tyburtinus [Vista del Tíber, cerca de Tivoli], 1555-1556; Magdalena Poenitens [La Magdalena penitente], 1555-1556; Viaje a Emaús, 1555-1556; Plaustrum Belgicum [El carro belga], 1555-1556; Solicitud Rustica [Diligencia rústica], 1555-1556; Pagus Nemorosus [Región arbolada], 1555-1556; Milites Requiescentes [Soldados descansando], 1555-1556; El festival de san Jorge, c. 1559. De tamaño inusualmente grande y, por lo tanto, más caros de producir y/o vender, muestran la ambición de Bruegel y su impresor. En segundo lugar, grabados realizados por Pieter van der Heyden de temática moral, religiosa y profana: La tentación de san Antonio, 1556; Pez grande come pez pequeño, 1557; Los siete pecados capitales, c. 1558; Superbia [Soberbia], 1558; Ira [Ira], 1558; Invidia [Envidia], c. 1558; Avaritia [Avaricia], 1558; Desidia [Desidia], 1558; Gula [Gula], 1558; Luxuria [Lujuria], c. 1558; El Juicio Final, 1558; Hombre común, c. 1558; El vendedor ambulante robado por los monos, 1562; La esposa sucia o El matrimonio de Mopsus y Nisa, 1570. Al respecto de Pez grande come pez pequeño, éste contiene una inscripción en el margen inferior izquierdo, *Hieronijmus Bos / inventor*, que se considera habría sido añadida por Cock por motivos comerciales dado que el Bosco era mucho más conocido que Bruegel. Otras opiniones consideran la cultura de la veneración entre artistas y/o la competición por el legado que circulaba en torno al Bosco. Según este matiz, habría sido el propio Bruegel el que inscribió el nombre del Bosco. Recordamos que Bruegel era mencionado en vida como el segundo Bosco. Siguen los grabados por Philips Galle: El Alquimista, c. 1558; Fides [Fe], 1559; Spes [Esperanza], 1559; Caritas [Caridad], 1559; Justitia [Justicia], 1559; Prudentia [Prudencia], 1559; Fortitudo [Fortitud], 1560; Temperantia [Templanza], 1560. Los realizados por Frans Huys: Patinadores ante la puerta de san Jorge, c. 1558; Batalla naval en el estrecho de Messina, 1561. Finalmente, uno, aislado y aparentemente grabado por el propio Bruegel: El cazador de liebre, 1560. Todas las anteriores referencias pueden consultarse en el catálogo de la exposición de Bruegel en Viena celebrada en 2018; ver: Haag, 2018.

un *soggiorno* romano alrededor de 1516 no será hasta 1527 cuando la estancia en la ciudad provoque un punto de inflexión en su carrera. Cautivo de las tropas españolas durante el Saco y tras un retiro de varios años en diversos conventos entre 1531 y 1553,⁸³⁹ retorna a la actividad en Venecia. Vasari recoge su vida así:

Di Don Giulio Clovio. Miniatore.

Non è mai stato, né sarà per avventura in molti secoli, né il più raro né il più eccellente miniatore, o vogliamo dire dipintore di cose piccole, di don Giulio Clovio, poiché ha di gran lunga superato quanti altri mai si sono in questa maniera di pitture esercitati.

Nacque costui nella provincia di Schiavonia, overo Crovazia, in una villa detta Grisone, nella diocesi di Madrucci, ancorché i suoi maggiori, della famiglia de' Clovi, fussero venuti di Macedonia, et il nome suo al battesimo fu Giorgio Iulio. Attese da fanciullo alle lettere, e poi, per istinto naturale, al disegno. E pervenuto all'età di 18 anni, desideroso d'acquistare, se ne venne in Italia e si mise a' servigii di Marino cardinal Grimani, appresso al quale attese lo spazio di tre anni a disegnare, di maniera che fece molto migliore riuscita che per avventura non era insino a quel tempo stata aspettata di lui: come si vide in alcuni disegni di medaglie e rovesci che fece per quel signore, disegnati di penna minutissimamente e con estrema e quasi incredibile diligenza. Onde veduto che più era aiutato dalla natura nelle piccole cose che nelle grandi, si risolvé, e saviamente, di volere attendere a miniare, poiché erano le sue opere di questa sorte graziosissime e belle a maraviglia: consigliato anco a ciò da molti amici, et in particolare da Giulio Romano, pittore di chiara fama, il quale fu quegli che primo d'ogni altro gl'insegnò il modo di adoperare le tinte et i colori a gomma et a tempera. E le prime cose che il Clovio colorisse, fu una Nostra Donna, la quale ritrasse, come ingegnoso e di bello spirito, dal libro della vita di essa Vergine; la quale opera fu intagliata in istampa di legno nelle prime carte d'Alberto Duro. Per che, essendosi portato bene in questa prima opera, si condusse per mezzo del signor Alberto da Carpi, il quale allora serviva in Ungheria al servizio del re Lodovico e della reina Maria, sorella di Carlo Quinto; al quale re condusse un Giudizio di Paris di chiaro scuro, che piacque molto, et alla reina Lucrezia Romana che s'uccideva, con alcune altre cose, che furono tenute bellissime.

Seguendo poi la morte di quel re e la rovina delle cose d'Ungheria, fu forzato Giorgio Iulio tornarsene in Italia. Dove non fua pena arrivato, che il cardinale Campeggio vecchio lo

⁸³⁹ Tras el cautiverio del Saco, Clovio decidió marchar al monasterio de San Ruffino en Mantua, donde permanece tres años y, en 1530, se transfere al monasterio agustino de Sant'Antonio di Castello en Venecia, monasterio relacionado con la familia Grimani donde el cardenal Domenico había dispuesto se trasladasen los manuscritos griegos de su colección tras su muerte. Basándonos en los estudios de Sergio Longhin con motivo del simposio conmemorativo del quinto centenario del nacimiento de Clovio, se desprende que renovó su relación al servicio de Marino Grimani en algún momento después de la primavera de 1533, última fecha en la que aparece en el listado de la regla del convento. La documentación sobre su actividad en los monasterios se encontró en el Archivio di Stato di Venezia: ASV, Fondo di S. Salvatore di Venezia, busta 42, Atti Capitolare, fol. 380. Ver: Calvillo, 2000: 293, n. 1, 3.

prese al suo servizio. Onde accomodatosi a modo suo, fece una Madonna di minio a quel signore et alcun' altre cosette, e si dispose voler attendere per ogni modo con maggiore Studio alle cose dell'arte: e così si mise a disegnare et a cercaré d'imitare con ogni sforzo l'opere di Michelangelo. Ma fu interrotto quel suo buon proposito dall'infelice Sacco di Roma, l'anno 1527; perché trovandosi il povero uomo prigionero degli Spagnuoli e mal condotto, in tanta misèria ricorse all'aiuto divino, facendo voto, se usciva salvo di quella rovina miserabile e di mano a que' nuovi Farisei, di subito farsi frate. Onde essendosi salvato per grazia di Dio, e condottosi a Mantova, si fece religioso nel monasterio di San Ruffino dell'ordine de' Canonici Regolari Scopetini, essendogli stato promesso, oltre alla quiete e riposo della mente e tranquill'ozio di serviré a Dio, che avrebbe comodità di attendere alle volte, quasi per passatempo, a lavorare di minio. Preso dunque l'abito e chiamatosi don Giulio, fece in capo all'anno professione e poi per ispazio di tre anni si stette assai quietamente fra que' padri, mutandosi d'uno in altro monasteio, secondo che più a lui piaceva, come altrove s'è detto, e sempre alcuna cosa lavorando. [...]

Nello Ofizio della Croce ha fatto Cristo crucifisso, e dirimpetto Moisè con la pioggia delle serpe e lui che mette in alto quella di bronzo. A quello dello Spirito Santo è quando gli scende sopra gl'Apostoli, e dirimpetto il murar la torre di Babilonia da Nebrot [se refiere a la miniatura de la Torre de Babel en las *Horas Farnese*]. La quale opera fu condotta con tanto studio e fatica da don Giulio nello spazio di nove anni, che non si potrebbe, per modo di dire, pagare questa opera con alcun prez[z]o già mai.⁸⁴⁰

En 1548 Clovio está de vuelta en Roma. Es el mismo año de los *Diálogos en Roma* de Francisco de Holanda. En él Clovio figura como uno de los interlocutores del cuarto. Giulio Clovio recibe a Francisco de Holanda en la casa romana de Marino Grimani:

Sin embargo, decidí desentenderme de todo ello y salí camino de Monte Cavallo; aunque, al parecerme temprano y pasar ante la casa del cardenal Grimaldo [Marino Grimani], quise recordar a D. Julio de Macedonia [Giulio Clovio], su gentilhombre, el más consumado de todos los iluminadores del mundo, una obra que me hacía.

Julio se alegró de verme, porque hacía días que no nos veíamos; y después de ver nuestra obra (y digo nuestra porque el diseño y los colores eran míos), al despedirme, me preguntó

⁸⁴⁰ Vasari, 1987: 213-219. Giulio Clovio se ha estudiado, principalmente, desde dos perspectivas. La primera, desarrollada a finales del siglo XIX y centrada en la reconstrucción de su figura y su papel en el mundo de la miniatura en la Roma del XVI. Esta perspectiva fue liderada por el estudio de Antonio Bertolotti. Ver: Bertolotti, 1882; Bradley, 1891; Cionini Visani, 1980; AA. VV., 2012. Dentro de este ciclo se sitúan los estudios monográficos de alguna de sus obras, especialmente las *Horas Farnese*; ver: Smith, 1976; AA. VV., 2001. El segundo enfoque en su estudio se centra en las relaciones artísticas de Giulio Clovio con otros artistas del momento o la afectación en su obra, es decir, estudios de transferencias artísticas. Entre estos artistas destacan las figuras de El Greco y Pieter Bruegel el Viejo; ver: Laurentis, 2014.

dónde iba, puesto que así lo abandonaba. Cuando le dije que iba a la iglesia de San Silvestre a conversar con el maestro Miguel Ángel y con la Señora Vittoria Colonna, marquesa de Pescara, y con el gentilhombre sienés *messer* Lactancio Tolomei, me preguntó D. Julio:

–*Messer* Francisco, ¿cómo podríais remediar que fuera digno de la conversación de tan noble corte? ¿Podríais interceder para que el señor Miguel Ángel me acogiera entre el grupo de sus servidores?⁸⁴¹

En los años siguientes, Clovio entra al servicio del cardenal Alejandro Farnese, en cuyo *palazzo* romano hará de anfitrión al Greco, que llegaba de Venecia tras su paso por la *bottega* del Tintoretto.⁸⁴² Quizás por su amistad y acogida, el Greco le retornara el favor realizando su retrato (fig. 276). Para Alejandro Farnese, Clovio realizó la que se considera su obra maestra, el *Officium Virginis* o *Horas Farnese*, en *el que más tarde entraremos*, recogido brevemente por Vasari como *una Nostra Donna, la quale ritrasse, come ingegnoso e di bello spirito, dal libro della vita di essa Vergine*. El Greco retrató a su amigo sosteniendo dicha obra en sus manos.

La muerte del papa Pablo III Farnese y la elección de Julio III en 1550, disponen al cardenal y a Clovio para un viaje a Florencia en la corte del duque Cosimo entre 1551 y 1553. Muy probablemente fuera después de esta estancia en Florencia cuando, a su retorno a la ciudad de Roma, Clovio y Bruegel pudieron encontrarse.

Al margen de lo anterior, es su inventario el que nos aporta aquella información relevante para comprender la estancia de Bruegel. Fechado en 1577, contiene dos informaciones notables. En primer lugar, la realización de una miniatura entre los dos artistas, trabajo que hay que situar en Roma, por lo que Clovio se convierte en la segunda fuente documental que permite situar a Bruegel en la ciudad tras el dibujo del puerto. En segundo lugar, la posesión de diversas obras Bruegel entre las propiedades de Clovio. Estas quedan recogidas así:

Un Quadretto di miniatura la metà fatto per mano sua [Giulio Clovio] l'altra di M° Pietro Brugole,

Un Quadro di Leon [Lyon] di Francia a guazzo di mano di M° Pietro Brugole,

Una torre di Babilonia fatta di avorio di mano di M° Pietro Brugole,

⁸⁴¹ Holanda, 2018: 115-116.

⁸⁴² «El 16 de noviembre de 1570, Clovio escribió la famosa carta de presentación del Greco al cardenal Farnesio, pero ya anteriormente el miniaturista se había afanado por presentar a otros artistas, entre los que figuraban Francesco de' Rossi, conocido como Cecchino Salviati (1510-1563), Federico Zuccaro (1539-1609) y Bartholomeus Spranger (1546-1611). [...] En su Retrato de Giorgio Giulio Clovio, conservado en el Museo de Capodimonte, el Greco representó al miniaturista con su obra maestra, el *Libro de horas Farnesio*, entre las manos.» (Laurentis, 2014: 48, 50).

Un quadro de i un albero a guazzo di M^o Pietro Brugol.⁸⁴³

Un inventario posterior, fechado el 4 de enero de 1578 y realizado tras la muerte de Clovio, menciona, sólo, dos obras de Bruegel: *Un altro paese di Pietro Brugole*; *Un altro quadro o paese di Pietro Brugole*.⁸⁴⁴

7.7. Algunas dudosas atribuciones sobre la colaboración entre Giulio Clovio y Pieter Bruegel.

Entre la década de los años sesenta y ochenta, el historiador del arte Charles de Tolnay publicó una serie de hipótesis sobre la colaboración entre Giulio Clovio y Pieter Bruegel, viendo la mano de este último en diversos folios de tres diferentes manuscritos realizados por el croata. Para favorecer la comprensión del arqueológico trabajo de De Tolnay, ordenaremos nuestra exposición priorizando la cronología de los manuscritos en lugar de reproducir el itinerario de identificaciones que guio al historiador.

La colaboración más temprana en su factura, que no la primera atribución propuesta, se encuentra en un volumen manuscrito que contiene un comentario a las Epístolas de san Pablo a los romanos.⁸⁴⁵ Dicho volumen, propiedad del cardenal Marino Grimani, había sido ilustrado por Giulio Clovio en la década de 1530. Según De Tolnay:

On folio I of our manuscript are to be found certain miniatures which frame the page. On the right border are depicted ornaments in the manner of the grotesques in Raphael's *Loggia* executed by Giovanni da Udine, in the light-hearted, elegant and mannered style of Giulio Clovio, to whom in fact the entire manuscript in the Soane Museum is attributed. But in my opinion, on the same page a second artist has been at work, who is also responsible for the miniatures on the left, narrower border, with realistic representations of well nourished birds: from top to bottom we find, among others, sparrows, a pheasant, a cock and a dove. The same artist is responsible for the extensive landscape panorama (set in a frame below), the type of 'world landscape' (Weltlandschaft). [...] On the basis of both internal and external

⁸⁴³ La cita se extrae de: Tolnay, 1965: 113, v. 10. Inventario fechado, según Charles de Tolnay, el 31 de diciembre de 1578.

⁸⁴⁴ La cita es, nuevamente: Tolnay, 1965: 113, n. 10.

⁸⁴⁵ El registro del manuscrito en la página web del museo se hace eco de la atribución de Charles de Tolnay. Ver: *Sir John Soane's Museum Collection Online*, Giulio Clovio (1498-1578), Volume containing illuminations on the Commentary on the Epistle of St Paul to the Romans by Cardinal Marino Grimani, 1530s. Disponible en: <http://collections.soane.org/THE84219> [Fecha de consulta: 11/04/2022].

evidence, as I have said, I propose to identify this second hand, which until now has not been differentiated from the first, as that of Pieter Bruegel the Elder.⁸⁴⁶

La atribución a Bruegel de dicho folio (fig. 277), como él mismo reconoce, se basa en aspectos estilísticos e iconográficos. La idea de paisaje, el planteamiento de una visión general y a la vez microscópica o la escena fluvial y la arquitectura campestre, entre otros elementos. Sin embargo, como bien sabemos, éstos no son motivos exclusivos de Bruegel -por cierto, distan de parecerse a su factura- y, además, llevaban décadas apareciendo en la iluminación flamenca. Por otro lado, la atribución presenta la dificultad del decalaje temporal entre la fecha de producción del manuscrito y el período en el que Clovio y Bruegel pudieron coincidir en Roma. Las discrepancias se hicieron saber a De Tolnay y fueron resueltas por el historiador considerando la posibilidad que el fragmento del folio hubiera quedado inacabado hasta la fecha del encuentro:

In a recent Letter to *The Burlington Magazine* (1979, p.38), Marilyn Perry has correctly drawn attention to the discrepancy between the date of the manuscript of Giulio Clovio which, according to Pio Paschini would be between 1535 and 1539, and the date of Bruegel's miniature which was done in all probability, as we have said, about 1552-53, when Bruegel was in Rome. This discrepancy, however, may be explained by the fact that Giulio Clovio, earlier on, left the lower part of the parchment folio without a miniature (as he had indeed done in the 'Heures Farnèse', in the Morgan Library, New York, of 1546; see for example folios 9 v. and 10 r.) and asked, years later, that Bruegel complete the page in the Soane manuscript.⁸⁴⁷

Somos conscientes de que la primera atribución de De Tolnay presenta no pocas dificultades; también lo hará la tercera y, en menor medida, la que sigue. Sin embargo, deberemos prestar mayor atención a su contenido. Se trata del manuscrito conocido como *Horas Farnese*, iluminado por Giulio Clovio en Roma alrededor de 1546 y realizado para el cardenal

⁸⁴⁶ Tolnay, 1978: 393-394.

⁸⁴⁷ Un año después de esta atribución, De Tolnay respondió a ciertas discrepancias surgidas alrededor de la fecha de factura del manuscrito y los años de estancia de Bruegel en Roma que zanjó sin retractarse: «In a recent Letter to *The Burlington Magazine* (1979, p.38), Marilyn Perry has correctly drawn attention to the discrepancy between the date of the manuscript of Giulio Clovio which, according to Pio Paschini would be between 1535 and 1539, and the date of Bruegel's miniature which was done in all probability, as we have said, about 1552-53, when Bruegel was in Rome. This discrepancy, however, may be explained by the fact that Giulio Clovio, earlier on, left the lower part of the parchment folio without a miniature (as he had indeed done in the 'Heures Farnèse', in the Morgan Library, New York, of 1546; see for example folios 9 v. and 10 r.) and asked, years later, that Bruegel complete the page in the Soane manuscript.» (Tolnay, 1979: 444).

Alejandro Farnese.⁸⁴⁸ La decoración se desarrolla en veintiocho imágenes a folio completo ordenadas en pares e ilustrando escenas del Nuevo y Antiguo testamento como tipo-antitipo, es decir, se muestran episodios de redención *sub legem* del Nuevo Testamento emparejados a sus precedentes capítulos de desobediencia *ante legem* del Antiguo Testamento. Todos los folios contienen elaboradas decoraciones marginales, lugar predilecto de De Tolnay para ver la mano de Bruegel. Tomando la noticia de Vasari sobre los años que llevó a Clovio completar el programa iconográfico, *la quale opera fu condotta contanto studio e fatica da don Giulio nello spazio di nove anni*,⁸⁴⁹ Tolnay sitúa la fase final del programa en los años de Bruegel en Roma. De esta posibilidad extrae cinco tipos participación de Bruegel en el manuscrito: los paisajes herencia de la tradición flamenca, las *vedute* de la naturaleza, pequeños fragmentos de paisaje sin otros elementos, grutescos y figuras en grisalla.⁸⁵⁰ Esta ampliación de los motivos que podría haber realizado Bruegel le lleva a ver su mano en los folios 6v-7r, 11v-12r, 20v-21r, 32v-33r, 40v-41r, 50v-51r, 66v-67r, 72v-73r, 90v-91r, 104v-105r y 112r.⁸⁵¹ Nuevamente, la atribución es estilístico-iconográfica y, a propósito de esto, los últimos estudios sobre Bruegel no se hacen eco.⁸⁵² Si hemos profundizado en esta cuestión es porque nos interesa el contenido de diversos folios, sean de la mano de Bruegel o no. El primero, 104v, contiene una interesante representación de la Torre de Babel en forma de zigurat escalonado (fig. 278). Los otros dos, 106v y 107r, representan una de las parejas episódicas que componen el manuscrito, en este caso el episodio de Pentecostés, fol. 106v, y el de la Torre de Babel, fol. 107r (figs. 279, 280). Si se reúnen las inscripciones de los dos folios se obtiene el versículo 16 del Salmo 51 sobre la confesión de los pecados y la súplica del perdón, *Domine labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam* [*Líbrame de la sangre, Elohim, Dios de mi salvación, y cantará mi lengua tu justicia*].⁸⁵³ Es decir, la confusión de las lenguas se resuelve con la transferencia de capacidad de comprensión a los apóstoles y la Virgen.

Estuvieran hechas a cuatro manos o no, estas miniaturas y en especial la torre del fol. 107r, guardan una deuda formal con otra Torre de Babel presente en uno de los más excelentes

⁸⁴⁸ En su última página contiene un medallón donde aparece la inscripción: *Iulius Clovius Macedo Monumenta Haec Alexandro Farnesio Cardinali Suo Domino faciebat MDXLV*. El cardenal murió en 1589, dejando el manuscrito a su sobrino Odoardo. A través de una serie de legados, todos en el ámbito de la compleja familia Farnese, el manuscrito acabó en manos de Francisco II, el último rey de Nápoles. Luego fue propiedad de su hijo Alfonso de Borbón, cuya madre, María Teresa de Austria, lo envió a la corte vienesa y lo confió al archiduque Ranieri. A través de la mediación de este último, el manuscrito fue vendido a John Pierpont Morgan en 1903.

⁸⁴⁹ La nota se encuentra en: Tolnay, 1980: 616; también ha aparecido en la biografía de Vasari.

⁸⁵⁰ Tolnay, 1980: 616.

⁸⁵¹ Una apostilla a esta atribución se encuentra en: Canedy, 1981: 35.

⁸⁵² Por ejemplo, en el catálogo *Illuminating the Renaissance*, que debería profundizar en este tema tratándose de un estudio de los manuscritos, se explicita: «Tolnay ascribed to Bruegel a border miniature, *Stormy Harbor with Many Boats* (Towneley Lectionary, New York Public Library, Ms. 91, fol. 23). Miniatures in the Clovio manuscript in Sir John Soane's Museum and in the Farnese Hours in the Morgan Library have also been attributed to Bruegel, but these attributions are generally not accepted.» (Gay, 2003: 492, n. 6).

⁸⁵³ Salmos, 61: 16; en: BAC, 2020: 752. La misma inscripción se repite en el resto de folios.

manuscritos flamencos del siglo XVI, el *Breviario Grimani* realizado entre Gante y Brujas durante los años 1515-1520.⁸⁵⁴ El ambicioso programa iconográfico, de alrededor de cien miniaturas, es el resultado de la contribución de algunos de los mejores iluminadores de la escena flamenca: el Maestro de Jacobo IV de Escocia –identificado como Gerard de Heronbout-, Gerad David, Simon Bening, el maestro Maximiliano –quizás Alexander Bening- y el conocido como Maestro de las escenas de David del Breviario Grimani.⁸⁵⁵ Como su nombre indica, el manuscrito fue propiedad de Domenico Grimani. Éste lo compró al chambelán de la corte *sforztesca* Antonio Siciliano alrededor de 1520, a su muerte lo traspasó a su sobrino Marino y, tras la de este último en 1547, a la República de Venecia.⁸⁵⁶

El breviario es un excelente ejemplo de la gran demanda europea de manuscritos iluminados flamencos desde finales del siglo XV. De sus más de mil quinientas páginas, doscientas cincuenta contienen ilustraciones a folio completo. Las veinticuatro iniciales representan el calendario y describen una serie de usos y costumbres para cada mes reformulando el conocido *Très Riches Heures du Duc de Berry* de los Hermanos Limbourg. En cuanto a las escenas bíblicas, el fol. 206r (fig. 260) contiene la que es, seguramente, la más compleja y rica Torre de Babel realizada en manuscrito, a su vez, la torre en la que se basó Giulio Clovio para su torre de las *Horas Farnese*, pues pudo consultarlo en la colección Grimani. La de Clovio acabó siendo una traslación formal bastante más sintética.

La torre del *Breviario de Grimani* aparece enmarcada por una tracería gótica de madera, como si se tratara del anuncio de lo que va a ocurrir en los años siguientes, esto es, el aislamiento de la imagen y la transformación del marco iluminado en marco pictórico, en cuadro. Pero éste no es el único delimitador de la imagen, sino que el iluminador decidió integrar otros dos fragmentos enmarcados para dar cabida a un texto que, según Minkowski,⁸⁵⁷ reproduce un fragmento del Génesis. En la misma línea que las ilustraciones del calendario, la torre describe todos los trabajos que corresponden a la obra a lo que añade, de forma magistral,

⁸⁵⁴ Recientemente hemos advertido la existencia de otra torre de similares características a la del *Breviario Grimani*. Se trata, según Stefaan Grieten, de una copia en formato tabla, de menor calidad la torre del Breviario Grimani pero fiel en términos compositivos. Esta tabla, que nuevamente pone en entredicho cuál sería la sucesión de torres de Babel en pintura, fue subastada en Berlín el siglo pasado. La imagen de la que disponemos es de ínfima calidad y, por otro lado, se encuentra en la publicación de la que extraemos la noticia; ésta es: Grieten, 1994: 111.

⁸⁵⁵ La literatura de referencia comienza por la ficha técnica en: Kren, Ainsworth, Morrison, 2003. Ver también: Salmi, Mellini, 1972; König, Heyder, 2017. Los problemas de identificación de los iluminadores son tan complejos que las ilustraciones se tienden a estudiar por separado. Sobre la identificación de dichos autores se puede consultar, del mismo catálogo: Kren, 2003.

⁸⁵⁶ Sobre el transcurso del testamento –que no inventario- y la distribución de la colección Grimani ver: Perry, 1978. También se hace eco Martina Lorenzoni en: Lorenzoni, 2015: 11-12, n. 10: «Domenico, con testamento del 16 agosto 1523, aveva disposto che il Breviario fosse affidato al nipote Marino fino alla sua morte, in seguito alla quale sarebbe passato in eredità alla Repubblica di Venezia. Alla morte di Marino, tuttavia, a causa degli ingenti debiti gravanti sui suoi possedimenti, il codice fu requisito dalla Camera apostolica. Esso, nel 1547, fu restituito da Paolo III alla Repubblica di Venezia, la quale a sua volta decise di concederne l'usufrutto a Giovanni fino a che fosse stato in vita.»

⁸⁵⁷ Minkowski, 1991: 34.

una invocación total de los métodos constructivos del 1500: andamios, poleas, grúas, ruedas y otros sistemas arquitectónicos. La ilustración cumple con la convención de Nemrod acompañado de su cortejo y la genuflexión del que podría ser el director o maestro de la obra, que informa al mítico gigante del progreso. También ha hecho notar Minkowski, que la torre Grimani debe algunas fórmulas a la torre de las *Horas Bedford* (fig. 52), esencialmente su formulación cuadrangular y crecimiento helicoidal o *Rapenturm*,⁸⁵⁸ siendo la de Grimani mucho más realista y eficaz. Las obvias diferencias entre una y otra, al margen de que estén separadas por casi un siglo de distancia, van en paralelo a la propuesta de Hans Belting sobre el desarrollo de una representación realista en el marco de la cultura flamenca: el paisaje toma referencias del mundo real y ya no está idealizado, hecho visible tanto en el terreno, las formaciones rocosas o el horizonte, y se percibe una sensación de perspectiva o consideración más profunda del espacio que en la torre de las *Horas Bedford*, donde es considerablemente plano. Al margen de esto, cabe señalar que esta torre ya se ha convertido en una construcción gigante; ahora, sólo quedaba el paso a la pintura.

No dejamos pasar la ocasión para citar la copia que de esta torre Grimani hizo Federico Zuccari durante su estancia en Venecia. Federico había aceptado la oferta de Giovanni Grimani de transferirse a Venecia para realizar diversas obras de decoración en la capilla de San Francesco della Vigna, así como en el Palazzo Grimani en Santa Maria Formosa, lo que naturalmente dio pie a entrar en contacto con la colección patrimonial de la familia. Debí quedar asombrado por la inteligencia y riqueza iconográfica del breviario, pues extrajo numerosas citas visibles en sus *tacchini* venecianos. De entre estos dibujos se conserva uno, actualmente en el Musée du Louvre, que reproduce fielmente la Torre de Babel que acabamos de citar (fig. 281).⁸⁵⁹

Finalmente, en 1965⁸⁶⁰ De Tolnay atribuyó a Pieter Bruegel la decoración de una escena marginal en una de las miniaturas del *Leccionario Tomneley*, también conocido como *Leccionario Farnese*, realizado por Giulio Clovio alrededor de 1550. Situando los trabajos de colaboración a partir de 1550 y hasta 1556, De Tolnay resiste a la hipótesis del viaje de Bruegel, pues ambos habrían coincidido en Roma en el momento de la factura de las imágenes. El supuesto folio de colaboración, 23v, representa el Juicio Final (fig. 282). El marco de la escena dorado y con relieves de desnudos y *putti*, contiene un recuadro rectangular en su base donde figura una

⁸⁵⁸ «Das 'Stundenbuch' des Herzogs von Bedford (IX/85) zeigt den Bau als Rampenturm.» (Minkowski, 1991: 34).

⁸⁵⁹ Sobre la relación de Federico Zuccari con el Breviario Grimani, ver: Lorenzoni, 2015: 12.

⁸⁶⁰ Tolnay, 1965: 110-115.

batalla naval en la que De Tolnay reconoce la iconografía marítima y la técnica de Pieter Brueghel.

The relationship of this early miniature to Bruegel's work is obvious. It is sufficient to refer to its close connection with the earliest known painting by the master, the *Landscape with sailing Boats and a Buring Town*, in a private collection, in which the two sailing ships in the center foreground are almost identical with the two in the left foreground of the tiny Bruegel miniature. Bruegel's hand in the border miniature can be seen also in the minute brushstrokes, almost *pointillé*, a technique to which he remained faithful to the end.⁸⁶¹

Este leccionario también contiene una ilustración del episodio de Pentecostés casi idéntico al de las *Horas Farnese* (fig. 283) pero no tiene, sin embargo, un episodio dedicado al par tipológico de la Torre de Babel.

Al margen de los trabajos de colaboración, sobre la tercera Torre de Babel obra de Pieter Bruegel mencionada en el inventario de Clovio, *una torre di Babilonia di avolio di mano di Mro Pietro Brugole*, nada se sabe de modo definitivo al margen de valorar la posibilidad de que se tratase de un nuevo ejercicio de miniatura esta vez sobre marfil. Siendo así, estaría en relación con el tipo de producción habitual entre ambos y algo lejos de poderse considerar influencia para la posterior representación de las dos torres.

7.8. La Torre de Babel de Viena

Según Barbara A. Kaminska⁸⁶² la Torre de Babel propiedad de Jonghelinck estaría expuesta en la villa 't Goed ter Beken, propiedad suburbana del mercader donde se exhibía una gran colección artística, ya que además de las supuestas dieciséis obras de Bruegel, contenía dos ciclos pictóricos de Frans Floris situados allí por Karel van Mander que, sin embargo, no menciona las obras de Bruegel.⁸⁶³ En 't Goed ter Beken se reunía la élite

⁸⁶¹ Tolnay, 1965: 110-113. Al margen de la analogía iconográfica, De Tolnay sustenta su hipótesis de colaboración en diversos argumentos más. La representación de una ciudad ardiendo le recuerda a otras composiciones del mundo flamenco, especialmente presente en El Bosco, pero también en Bruegel. En otro orden, se apoya en la conocida formación miniada recibida por Bruegel durante su etapa en el estudio de Pieter Coecke van Aelst y Mayken Verhulst. Finalmente, la cuestión del inventario de Clovio y la mención de una miniatura a cuatro manos. En una publicación posterior, De Tolnay advertirá que ha identificado dos miniaturas más del Towneley que corresponderían a Bruegel. La noticia se encuentra en: Tolnay, 1978: 394, n. 6.

⁸⁶² Kaminska, 2014: 1; Kaminska, 2019.

⁸⁶³ «There used to be very stately pieces by him in Antwerp with an art lover, Claes Jonglingh, in his newly built house on the Markgravenlei. Firstly, in a room which was called the Hercules Room, the *History of Hercules*, I believe in ten pieces. Then, in the room of the seven liberal arts, were the *Seven Liberal Arts*. All these works were very eminently painted, outstanding in their study, of nudes, and subtle in their draperies and designs.» (Mander, 1994: 226).

mercantil, financiera y cultural de la ciudad de Amberes, por lo que la diversidad de interlocutores y opiniones sobre la transformación política, urbana, demográfica y mercantil, la ganancia privada o el *statu quo* colectivo debían ser conversaciones en conexión con la iconografía de las obras del coleccionista.

Es en este punto donde debemos dar paso la última de las publicaciones de Kaminska, pues abre una nueva e importantísima línea de comprensión de las razones y significado de la torre.⁸⁶⁴ Distinguimos tres aspectos importantes que la autora utiliza para llegar a demostrar su hipótesis, la cual propone que Bruegel se apoyó en los hábitos sociales de los compradores de sus obras para encontrar soluciones pictóricas que le permitieran mantener el discurso potencial de sus imágenes religiosas sin adscribirse a una facción religiosa u otra.

El primero de los aspectos es el contexto cultural. De él aparecen los siguientes subtemas: la agenda política y la tradición del debate social en las reuniones de burgueses e intelectuales; ambos son sensibles a las analogías entre Babilonia y Amberes. El segundo de los aspectos es aquello que en la torre de Bruegel recuerda al paisaje y urbanización de Amberes. El tercero es el uso que el propietario hizo de la obra, esto es, en qué parte de la finca se encontraba, con qué propósito y si se relaciona con lo anterior.

En cuanto al contexto cultural, el desarrollo de la hipótesis de Kaminska es inductivo. Es decir, menciona la agenda política –entendida ésta como aquella preocupada por el devenir de la ciudad, que no tanto la guerra religiosa- para llevarla al interior de las reuniones vespertinas de la élite comercial antuerpiense que, por otro lado, era el grupo social que tomaba las decisiones en Amberes en detrimento de una nobleza mucho menos presente y poderosa. En este sentido, Kaminska recuerda el ferviente escenario de prosperidad comercial de Amberes en aquella época –lo desarrollaremos en el caso de estudio sobre la escuela de Amberes en el siglo XVII- y cómo éste llevó a la prosperidad artística-cultural: producciones impresas, pintura, otros bienes y desarrollo urbanístico-arquitectónico. Lo interesante de este desarrollo es que, como propone Kaminska y atestiguan fuentes documentales de la época,⁸⁶⁵ según el parecer de sus contemporáneos, Amberes se estaba

⁸⁶⁴ El alcance de Kaminska respecto a esta lectura es inédito y los estudios anteriores que trabajan esta línea, como el catálogo de Viena, refieren a sus publicaciones: «In more recent research there has been a general consensus on understanding the painting as a conversation piece intended to stimulate profound discussions in the semi-public space of Jonghelinck villa outside the city of Antwerp.» (Pénot, Oberthaler, 2018b: 180). La anterior cita se refiere a Kaminska, 2014; pero el último de los trabajos al que nos referimos es: Kaminska, 2019.

⁸⁶⁵ Por ejemplo, Fernando Álvarez de Toledo, tercer Duque de Alba, describía Amberes como una Babilonia de confusión refiriéndose a las diferentes espiritualidades. La referencia se encuentra en el *Epistolario del III Duque de Alba, Don Fernando Álvarez de Toledo*, vol. 2, años 1568-1571; ver: Fitz-James Stuart, 1952: 34. Kaminska recoge dos referencias similares más, la del monje católico Cornelis y la del retórico de Gante Marcus van Vaernewijck. Ver: Kaminska, 2019: 15, 23. Este tema queda también recogido en la siguiente publicación: Mack Crew, 1978: 145.

convirtiéndose en una Babilonia. Por un lado, rica y famosa, múltiple y cosmopolita, repleta de habitantes heterogéneos que contribuían al crecimiento físico y económico de la ciudad. Por el otro discrepante, pues resultaba difícil mantener la armonía y la comunión general en un lugar tan diverso, complejo y propenso al enriquecimiento personal. Es este segundo punto el importante, pues posiblemente desde esta ansiedad era fácil construir el paralelismo entre el fatal desenlace de Babel/Babilonia y la ciudad de Amberes. La pregunta que Kaminska se hace es: ¿podía evitarse el inminente desastre?, y en consecuencia, ¿sirvió la torre de Bruegel para reflexionar sobre el futuro de la comunidad antuerpiense en construcción? A partir de estas preguntas la autora reconstruye las mencionadas reuniones vespertinas. Estas reuniones, que formaban parte de los hábitos de las clases bien estantes, recreaban la antigua tradición del *convivium* según la cual, una serie de importantes personajes eran invitados por un anfitrión para cenar y conversar con el propósito de favorecer no sólo intereses comerciales entre ellos sino también intelectuales, es decir, compartir opiniones, dialogar y reflexionar sobre los intereses del momento.⁸⁶⁶ La recuperación del *convivium* se asentaba también en una tratadística presente por entonces y que asistía a las tareas del anfitrión. Es decir, versaba sobre los tópicos o temas a tratar en las reuniones y cómo evitar la confusión en banquetes con invitados de diferentes personalidades y gustos. Algunos de ellos utilizaban el tópico de Babel como metáfora del caos lingüístico y conceptual a evitar en dichas cenas.⁸⁶⁷ Ciertamente, este escenario intelectual preocupado por la prosperidad de la ciudad y su similitud con Babilonia al que la historiografía no ha prestado la suficiente atención era el que en mayor medida podía incidir sobre su futuro y, más relevante para nuestro estudio, el que encargaba las obras directamente a Bruegel.

Al margen de este escenario cultural está lo que de Amberes tiene la torre de Bruegel. Kaminska no es la única que lo reconoce, cosa que quedará recogida cuando pasemos a analizar la obra, por lo que por el momento recordamos algunos puntos en los que la obra y Amberes guardan semejanza: el escenario marítimo, la alusión fluvial –Kaminska ve una alusión al paso por Amberes del río Escalda-, la arquitectura tardomedieval de la ciudad a los pies de la torre, el cordón de muralla que se abre al campo mediante una puerta monumental –Kaminska ve la Puerta de san Jorge, presente en otros grabados de Bruegel-, y la extensión suburbana donde, por cierto, se encontraba la finca de Jonghelinck.⁸⁶⁸

⁸⁶⁶ Sobre la cultura del *convivium*, ver: Kaminska, 2019: 37 y ss. junto con las referencias bibliográficas en las que se apoya.

⁸⁶⁷ La autora menciona dos en particular que podrían ampliarse tras la consulta de más fuentes. El primero es Erasmo de Rotterdam, el segundo Franciscus Philephus: «In fact, in *A Feast of Many Courses*, Erasmus mentions Babel as a metaphor for confusion, which can occur at a banquet among guests of very different personalities, preferences, and tastes.» (Kaminska, 2019: 22). Para Franciscus Philephus ver: Kaminska, 2019: 23, n. 12.

⁸⁶⁸ Kaminska, 2019: 23-24.

El punto tercero y desde el que desarrollaremos nuestra opinión es, como apuntábamos, el uso que el propietario hizo de la obra. Aunque no sabemos con total certeza el lugar que ocupaban las obras de Bruegel en 't Goed ter Beken, es altamente probable que se destinaran a decorar el salón-comedor o *eetkamer*, donde tenían lugar las reuniones. Así lo recomendaban los tratados sobre decoro doméstico y *convivium*. Lo normal, era pues, que este tipo de imagen, grande y costosa, se dispusiera junto con otras obras de su mismo tipo y en disposición simétrica en el comedor.⁸⁶⁹ Al margen de saber o no el lugar exacto, debemos dar por bueno que la Torre de Babel de Bruegel acompañaba las cenas de debate sobre el devenir de la ciudad por lo que, y esto es importante, se encontraba en un lugar semipúblico. Pero ¿de qué manera abría el diálogo?, ¿con qué propósito y resultado?, y ¿mediante qué estrategias pudo propiciarlo Bruegel? Finalmente, ¿tiene todo lo anterior responsabilidad en el éxito de Babel en la pintura flamenca del XVII?

Para encontrar respuesta a ello, Kaminska recupera el corpus del artista. Estamos de acuerdo con la autora que de sus imágenes no se trasluce favoritismo por una confesión religiosa u otra. Más aún, en cuanto se refiere a sus versiones de la Torre de Babel resulta evidente que no está creando una imagen teológica sino casi aconfesional o, por lo menos, alternativa a la anterior tradición histórica de Babel. La idea de que escogiera episodios fueran o no bíblicos y los sometiera a ricas composiciones repletas de detalles costumbristas y amplios panoramas, daba como resultado obras deliberadamente ambiguas en términos ideológicos que ponían al espectador en posición de vagar visualmente por sus múltiples fragmentos iconográficos –el mundo de la miniatura está aquí presente, así como la idea de juego pictórico, de divertimento, de puzzle-. También en posición de pensar sobre el contenido y significado de las obras libremente y, a partir de ahí, favorecer el diálogo e intercambio de pareceres. Todos los allí presentes sabían cómo acababa el relato veterotestamentario, pero Bruegel, estratégicamente, suspendió el episodio en el tiempo. Esto, sumado a la minuciosa, variada y realista descripción de la actividad humana en la torre y la ciudad, ¿hizo que los espectadores de la torre accedieran al interior del cuadro, pensarán en todo lo que ocurría en él y se preguntaran qué lugar ocupaba dentro de la construcción? No es una pregunta literal sino metafórica. ¿Qué podían hacer ellos para sostener la actividad y evitar cualquier tipo de desastre?

La de Kaminska es una propuesta que mucho tiene que ver con nuestra lectura de las torres de Bruegel, pues plantea que la obra –y en el fondo el mito, que es nuestro objeto de estudio-

⁸⁶⁹ Kaminska, 2019: 21-22.

sufre un traslado de escenarios. Babel ya no es necesariamente un tema religioso sino social, y dentro de lo social moralizante, es decir, reflexivo. Trasciende, por fin, el Génesis y se adentra en las conversaciones de la verdadera experiencia de la multiculturalidad.

7.8.a. El paisaje

La erección de la torre se sitúa al borde de una llanura urbana que colinda con un puerto de mercancías (fig. 284). En el fondo, un paisaje natural se extiende más allá de la muralla-acueducto que cerca la ciudad, conformada por un conjunto de edificaciones urbanas que la tradición ha interpretado como una alusión a la ciudad de Amberes o, cuanto menos, a la idea de ciudad flamenca contemporánea (fig. 285). Este escenario, a medio camino entre paisaje urbano, natural y marina, es fruto de la habitual práctica pictórica de Bruegel y está presente en otras de sus obras contemporáneas cronológicamente (fig. 286), o en la composición de algunos de los habituales grabados de marinas que se realizaban en Aux Quatre Vents (fig. 271). Por aquel entonces, el puerto de Amberes era uno de los más grandes y cosmopolitas de Europa y Hieronymus Cock fue capaz de visionar un mercado interesado en este tema para el que lanzó series de grabados sin numeración, título o inscripción con tal de dirigirlos al público más amplio posible. El concepto e imagen de puerto también pudo ser tomado de su dibujo Vista del Ripa Grande en Roma (fig. 274) que, además de una breve alusión fluvial, contiene apuntes de animales de carga, materiales, barcos, campesinos y trabajadores que se desplazan al núcleo habitado.

A pesar de que la representación de la Torre de Babel ha sido extrapolada a contextos y escenografías diferentes, no siempre ha ido acompañada de un escenario aluvial a pesar de que así se exprese en el relato bíblico y de que ésta fuera la realidad de la ciudad de origen, Babilonia. En el caso que nos ocupa, el componente fluvial pierde importancia en favor del marítimo, que se convierte en una licencia de simbología múltiple. Con la torre en la orilla del puerto, Bruegel puede situar la construcción en alguna ciudad portuaria flamenca a la vez que crea un escenario idóneo para el desarrollo de una gran construcción donde los materiales llegan por vía marítima. Un pequeño torreón se apoya sobre la orilla natural y el pavimento del puerto, y canaliza el flujo del mar hacia el interior de la torre, pasando por su base y saliendo por el lado opuesto para convertirse en el canal que baña la ciudad horizontal (fig. 287). Los trabajadores del puerto llevan a cabo múltiples actividades: algunos dirigen animales de carga al núcleo de la construcción, otros trasladan mercancía y materiales de un lado a otro o usan las estructuras constructivas de que disponen –andamios, poleas,

elevadores- para proseguir con el levantamiento. Un aparato arquitectónico que, muy probablemente, es préstamo directo de las torres presentes en el *Breviario Grimani* y las *Horas Farnese*.

La ciudad flamenca que Bruegel representa alrededor de la torre queda empequeñecida por la magnificencia de esta última. El concepto del tiempo en la ciudad está suspendido, por lo que éste se representa mediante la actividad de la torre. De hecho, la ciudad flamenca y la torre son fenómenos opuestos. Mientras que la primera representa la extensión, la horizontalidad y en parte los resultados del progreso social –idea de ciudad, puerto de mercancías, es decir, los logros mundanos-, la segunda simboliza una ascensión no sólo física sino también cosmológica; ascensión que lleva implícitas algunas ideas contextuales al margen de las tópicas del relato bíblico como atrevimiento, orgullo y soberbia. De la misma manera que el puerto, otras obras de Bruegel –por ejemplo, *El suicidio de Saúl* (fig. 288)- también utilizan la imagen urbana como fondo de paisaje y recurso escenográfico.

Paisaje y torre, valorados en conjunto respecto a sus roles en la composición general del cuadro son el sumatorio de dos fuerzas. El paisaje entendido como las referencias al promontorio, el mar y la ciudad, pero también el cielo, enmarcan la edificación vertical de manera que esta queda en el absoluto centro de la composición.⁸⁷⁰

7.8.b. El aparato arquitectónico I. Intersecciones entre la torre y el Coliseo en formas y teoría arquitectónica.

Se ha discutido largo y tendido sobre el tipo de aparato constructivo descrito en la torre de Bruegel, de qué tradición arquitectónica proviene, si es una cita a otro/s edificio/s o si conlleva un significado simbólico. Esta discusión ha ido acompañada, de forma inevitable, por el supuesto de que Bruegel imitó las formas del Coliseo romano y, desde este lugar, se ha producido una gran cantidad de literatura.

⁸⁷⁰ «El edificio se representa mediante una perspectiva cónica, con su eje coincidente con la mediatriz menor de la tela y la línea del horizonte situada a dos tercios aproximadamente de su base, de suerte que el punto de fuga –si el cuadro está correctamente colgado, como es el caso en el museo de Viena- coincide en altura con los ojos de un espectador de estatura normal enfrentados a ese doble arco, como los ojos con fondo rojo con que la torre replica a la curiosidad para mostrar equívocamente su insondable misterio. En ese punto, más o menos en el centro del balcón en construcción de esa planta tercera, se halla el centro focal del cuadro. No cabe mayor frontalidad. [...] se representa en un día sereno, con el cielo surcado de unas pocas nubes no amenazadoras que sirven para tamizar la luz de la mañana y evitar así la profusión de sombras arrojadas; a juzgar por las muy tímidas que proyectan los contrafuertes se puede suponer que la hora está muy próxima al mediodía.» (Benet, 2003: 12).

Herbert Arthur y Mina Cooper Klein vieron en la Torre de Babel de Viena una clara traslación de la arquitectura del Coliseo y apuntaron al conocimiento del proceso de construcción del edificio por parte del maestro. Consideraron, también, que incluyó elementos contemporáneos en la descripción del método constructivo. Estos, pensamos, podrían estar presentes en Roma pero, desde luego, muchos son préstamos directos de la torre Grimani.⁸⁷¹ Por otro lado, no descartaron la posibilidad de que Bruegel tradujera en la torre la influencia de edificios con arcadas similares y presentes, esta vez, en Amberes o Bruselas.⁸⁷² Sea o no así, lo que sí es seguro es que la arquitectura autóctona está catalogada en la visión urbana que rodea a la torre. Mansbach también vio una influencia directa del Coliseo de Roma, bien por vía directa a causa de su viaje, bien por la circulación de grabados de otros artistas, y señaló la representación superficial de los métodos de construcción romanos.⁸⁷³ Marijnissen apuntó a la presencia del Coliseo como modelo de inspiración única⁸⁷⁴ y, según Massobrio y Portoghesi, Bruegel habría encontrado una referencia directa en el Coliseo, invirtiendo su visualización como ruina en un proceso constructivo inacabado. No obstante esto, apuntan, como Herbert Arthur y Mina Cooper Klein, a una influencia del lenguaje arquitectónico de su mundo, especialmente el lenguaje románico de los Países Bajos. Esta cita románica estaría presente en las ventanas bíforas, las aberturas de medio punto y las arcuaciones lombardas (fig. 289), y sus modelos serían relativamente fáciles de rastrear considerando las ciudades al artista y el itinerario del viaje. Uno de estos modelos podría haber sido la Basílica de San Servacio, Sint-Servaasbasiliek, en Maastricht, cerca de Breda (fig. 290). Otro, gótico, el ayuntamiento de Gouda, con su sucesión de arcos de medio punto ligeramente rebajados (fig. 291).⁸⁷⁵ Por citar tan sólo uno más, Juan Benet ve en la torre una lección magistral de la evolución de los estilos arquitectónicos desde Roma y hasta las puertas del Renacimiento.⁸⁷⁶

En cuanto a la afectación concreta que Roma pudiera ejercer sobre la imagen, sabemos que las representaciones de la Torre de Babel de sección circular son significativamente más escasas antes de Bruegel en favor de una representación que tiene mucho que ver con las torres urbanas del mundo medieval, de sección cuadrangular y participando de esa visión

⁸⁷¹ Jane ten Brink Goldsmith nota que los artistas neerlandeses en Roma que dibujaron el Coliseo u otras ruinas, no se interesaron, como sí hizo Bruegel, en la representación de los mecanismos constructivos: «One of the most innovative aspects of Bruegel's treatment of the Tower of Babel is the emphasis he gives to the mechanics of construction. This was a part of the narrative that was generally ignored or downplayed by other artists.» (Brink Goldsmith, 1992: 212). Se abre la cuestión pues, de cuánto debe a las obras de cantera en Roma y cuánto a la torre Grimani.

⁸⁷² Klein, Klein, 1968: 75.

⁸⁷³ Mansbach, 1982: 47.

⁸⁷⁴ Marijnissen, 1990: 211.

⁸⁷⁵ Massobrio, Portoghesi, 1988: 56-57.

⁸⁷⁶ Benet, 2003.

ideal-cortesana señalada por Belting que no representa el tema artístico con intención realista, que no busca ni encuentra su modelo en un edificio real. Las que sí existen son, por lo general, de una cronología próxima a Bruegel y están en contacto con el mundo romano, véase la torre de Jan van Scorel o Amico Aspertini (figs. 200, 203), artistas que pasaron un período de formación en la ciudad y que se inspiraron *de facto* en el Coliseo. En cuanto a la torre de Cornelis Anthonisz., al cual no podemos situar en Italia por bien que la influencia del Coliseo parece innegable, la destrucción y fragmentación de la torre y la dispersión de los materiales establecen un puente con la imagen de Bruegel, siendo la torre de este último el proceso contrario, el edificativo.

Conociendo la cantidad de literatura que esta cuestión genera y la imposibilidad de llegar a un acuerdo o conclusión, quisiéramos abrir un debate que no ha sido suficientemente planteado y que se basa en la posible relación de influencia entre la recepción de la tratadística arquitectónica italiana en los Países Bajos -con las reediciones de Vitruvio a la cabeza- y la torre de Bruegel. Esta recepción significa el acopio de una base teórica para la comprensión de la arquitectura monumental antigua que, consideramos, se habría somatizado en la torre con una intención particular y no de forma sincrónica, es decir, no en un momento clave ni mediante un *item* perfectamente delimitado, sino a lo largo de un constante contacto con los manuales y grabados de la arquitectura romana que, como veremos, estuvieron presentes a lo largo de su vida artística en tres etapas diferentes: *a)* durante el período de formación, *b)* mediante la experiencia romana y *c)* al retorno a Amberes.

- a) Sabemos que el primer maestro de Bruegel, Pieter Coecke Van Aelst, fue un atento lector de *De Architectura libri decem* o *De architectura* de Vitruvio -en la edición preparada por Cesare Cesariano- que difundió su contenido en los numerosos tratados de arquitectura que salieron de su taller.⁸⁷⁷ De la misma forma, se encargó de la primera traducción extranjera del *Quarto libro* de Sebastiano Serlio en 1539.⁸⁷⁸ Esta actividad de transferencia

⁸⁷⁷ Por ejemplo: *Die Inventie der colommen met haren coronamenten ende maten. Unt Vitruvio ende andere diversche Auctoren op corste vergadert voer scilders, beeltsniders, steenhouders, &c. Ende allen die ghenuechte hebben in edificien der Antiquen*. Amebres: Gillis Coppens van Diest, 1539; *Reglen van Metselrijen op de vijve manieren van Edificien te wetene Thuscana Dorica Ionica Corinthia ende Composita, ende daer by gesedt die exemplen vanden Antijcquen die in demeeste deel met de leeringe van Vitruvio overkommen*. Amebres: Gillis Coppens van Diest, 1549; *Den eersten boeck van Architecturen Sebastiani Serlij tracterende van Geometrye*. Amberes: Mayken Verhulst, 1553. Al respecto ver: Jonge, 2014; Jonge, 1998.

⁸⁷⁸ *Generale Reglen der Architecturen op de vyve manieren van edificien, te weten, thuscana dórica, ionica, corintia ende composita, met den antiquiteiten die int meeste deel concorderen met de leeringe van Vitruvio*. Amberes: Gillis Coppens van Diest, 1539.

no estuvo monopolizada por el maestro de Bruegel, sino que era una actitud presente en los círculos intelectuales de los Países Bajos desde las primeras décadas del siglo XVI:

The importance of proper proportioning appears in the Netherlandish discourse on the arts from the early decades of the sixteenth century. Its main conduit was Vitruvius: at the time the humanist élite, who read Vitruvius as the would any other Latin text, helped to introduce craftsmen to this notoriously obscure source, which described an architecture and building technology entirely disconnected from contemporary practice. [...] In the same milieu, Alberti's *De re aedificatoria* was read as shown, for instance, in the work of the aforementioned Cornelius Grapheus. In 1528 Cornelis published Pomponius Gauricus' 1504 treatise *De sculptura* at his brother Joannes (Jan) Grapheus' printing house in Antwerp. In the introduction he quotes Vitruvius and Alberti, and expresses the hope that the passages on *symmetria* or proportioning will be useful to sculptors, painters, and architects alike, since *symmetria* feeds all the arts.⁸⁷⁹

Este descubrimiento de la tratadística italiana tuvo un gran impacto en la generación de Bruegel que, como sabemos, contaba ya con una línea de artistas identificados como romanistas. Véase Heemskerck o, por citar otro ejemplo, el arquitecto y pintor Hans Vredeman de Vries. De Vries estudió los manuales publicados por Van Aelst, publicó los suyos propios, citó constantemente a Vitruvio⁸⁸⁰ y fue conocido por ser un gran especialista en el arte de la perspectiva, como se desprende de la precisión de los escenarios arquitectónicos de su obra pictórica. Tanto para él como para el resto de los artistas en activo, la irrupción de las formas clásicas y su difusión supusieron nuevos lenguajes y sintaxis para unos pintores, grabadores, escultores y arquitectos que estaban esencialmente entrenados en las formas góticas. Dicho esto y basándonos en la biografía de Bruegel, durante el período de aprendizaje -c. 1545-1550- muchos de estos volúmenes convenientemente ilustrados habían salido ya del estudio de su maestro, se presentaban como nuevas líneas de estudio y conocimiento y eran de común interés en los círculos artístico-intelectuales de su alrededor.

⁸⁷⁹ Jonge, 2014: 2. La autora también señala la presencia de Vitruvio, Alberti y Luca Pacioli en la obra teórica de Alberto Durero, impresa en Núremberg pero ciertamente conocida en Amberes.

⁸⁸⁰ Por ejemplo: Hans Vredeman de Vries, *Architectura oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius, waellches sein funff Collummen orden...*, Amberes: De Jode, 1581; Hans Vredeman de Vries, *Varia architectura forma*. Amberes: Hieronymus Cock, 1562.

b) Por otro lado, confiamos en que Bruegel estuvo en la ciudad de Roma entre *c.* 1553-1554. Cuando el maestro llega, Roma es una ciudad densa y cargada de una cultura artística en tránsito.⁸⁸¹ El Vaticano es epicentro del mundo católico, museo pictórico – grandes ciclos como las *stanze* del Sanzio y la capilla del Buonarroti ya se han concluido-, escultórico – piénsese en el belvedere y su galería de esculturas- y centro de conocimiento –véase su biblioteca, sobre la que hablaremos en el siguiente caso de estudio-. Ciudad de ruinas antiguas que servían de cantera a nuevas construcciones, itinerarios basilicales propios de una *urbs sancta*; familias cardenalcias y patrones que incentivaban empresas artísticas y el bullicio de los artistas y sus movimientos, algunos romanos, otros de diferentes confines de Italia, los últimos de diferentes rincones de Europa. La grandeza de Roma estaba presente, pero no así su centralidad en el mundo. En el tablero de juego de la segunda mitad del XVI participaban diferentes posiciones políticas de los estados que conformaban el continente y éste también perdía centralidad en una época de descubrimientos geográficos. A nivel particular, Roma había acusado profundamente la revolución de la Reforma y la intromisión del Saco.

Este contexto no significaba un demérito respecto al estudio filológico de las ruinas y la arquitectura romana. Al contrario, persistía una erudición histórico-arqueológica que no dejaba de producir manuales de arquitectura con especial atención al texto de Vitruvio.⁸⁸² Impreso por primera vez por Giovanni Sulpicio da Veroli, con una fecha consensuada *c.* 1486,⁸⁸³ *De architectura* inauguró una serie de largas conversaciones sobre la historia de la arquitectura que tuvieron su debida repercusión en todo el continente y durante siglos. Escrito en época del emperador Augusto, fue, en su origen, un libro de arquitectura textual y el único que la Antigüedad legó para hacer comprensibles las fórmulas de la arquitectura clásica. Sin embargo, su contenido era oscuro y su aplicabilidad confusa. El estupor ante semejante descubrimiento velado se tradujo en las sucesivas ediciones matizadas y los otros nuevos tratados. Dicho estupor en torno a la no practicabilidad de Vitruvio se debía a que el arquitecto pertenecía a una época en la que aún no se habían expresado los máximos logros de la arquitectura romana y tampoco explicaba

⁸⁸¹ Sobre la cultura artística de Roma en el Cinquecento se debe consultar: Fagiolo, 1985.

⁸⁸² Bartolomeo Marliano, *Urbis Romae Topographia*, 1544; Ulisse Aldrovandi, *Delle statue antiche che per tutta Roma si veggono*, 1550; Andrea Palladio, *Le Antichità di Roma*, 1554; *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venecia, 1570. Iacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli Cinque ordini*, 1562, segunda edición 1572; Andrea Palladio, *Quattro libri di Architettura*, 1570. Según Tafuri, el éxito de la tratadística desde sus orígenes en el siglo anterior hasta las últimas décadas del XVI radicaba en la gran cantidad de tareas que ésta debía solucionar, pues era la principal vía del diálogo con la antigüedad; aseguraba la transmisión de ésta, así como la perfección de las nuevas experiencias; racionalizaba y organizaba el método de trabajo; reconocía la nueva condición de arquitecto como intelectual; y, finalmente, pretendía definir un código lingüístico y sintáctico. Ver: Tafuri, 1978: 120 y ss.

⁸⁸³ Véase el aparato introductorio de las ediciones críticas del tratado, por ejemplo, en su versión castellana: Vitruvio, 1995.

convincientemente la arquitectura de la época de Augusto. Por lo tanto, su contenido apenas podía comprobarse. Es decir, no existía una correspondencia entre el contenido y los restos visibles de la Roma antigua que pertenecían a la edad imperial media y tardía.⁸⁸⁴

Así, del siglo XV en adelante, los esfuerzos se concentraron en hacer a Vitruvio elocuente y comprensible. A estos efectos y en 1540, Claudio Tolomei fundó la Academia vitruviana⁸⁸⁵ con el propósito de resolver definitivamente tanto las contradicciones del texto latino como aquellas surgidas de su confrontación con los restos monumentales:

Il programma, esposto da Claudio Tolomei in una lettera del 14 novembre 1542 al conte Agostino de' Landi, era interessante, originale, e, per alcuni aspetti, moderno. Come è stato da circa sessant'anni chiarito da Julius Schlosse Magnino, ci si proponeva infatti di realizzare: *a)* un'edizione critica del testo di Vitruvio: lavoro filologico di comparazione e scelta delle varianti al testo molto guasto, con commento tecnico illustrato; *b)* un *Lexicon Vitruvianum*. Chiunque conosca la difficoltà delle espressioni tecniche, specialmente greche, solo da poco risolte da Silvio Ferri, sa quanto utile e importante fosse l'impegno presso; *c)* una traduzione nuova con indici e dizionario tecnico in toscano (quelli esistenti allora erano di Fra Giocondo, Venezia 1511 e ristampato nel 1535; del Cesariano, Como 1521; di Francesco Lucio, Venezia 1524; di Giovan Battista Caporali, Perugia 1536); *d)* un'opera di confronto tra le regole di Vitruvio e i resti degli edifici romani, con duplice commento, storico e tecnico; *e)* un corpus di statue, rilievi, vasi, candelabri, iscrizioni, monete e medaglie, pitture: una specie di enciclopedia del mondo romano.⁸⁸⁶

De todo esto se desprende que la recuperación y el estudio de la arquitectura antigua estaba guiada por una voluntad de aprender a construir como los romanos mediante un estudio de las técnicas, las formas y los elementos plásticos subordinados, especialmente los órdenes arquitectónicos, que eran minuciosamente estudiados. Es decir, uno de los resultados de esta *recherche* tenía que ser la localización de modelos, que es lo que la historiografía ha hecho orbitar alrededor de la torre de Bruegel.

Desde este lugar de reedición, traducción e ilustración de Vitruvio, y pensando en aquellos artistas que quisieran representar un proceso constructivo en general y una Torre de Babel

⁸⁸⁴ De hecho, es ampliamente conocida la cantidad de exégesis que el descubrimiento de Vitruvio provocó. Ésta trataba de verificar los materiales, procesos, escala, medidas de su tratado y los edificios romanos empezando, por ejemplo, por Leon Battista Alberti.

⁸⁸⁵ Tafuri, 1978: 121.

⁸⁸⁶ Zander, 1985: 239

en particular, pensamos que los fragmentos que mejor podrían haber inspirado la imagen son los que reproduciremos a continuación. Pero la longitud del texto, su ambigüedad y opacidad, además de que este ejercicio significa pensar en Bruegel como un atento lector de tratados antiguos –cosa que nos despierta dudas pues no concuerda con lo que sabemos de su actividad artística-, nos hacen valorar la posibilidad de que la inspiración surgiera a medio camino entre las palabras de Vitruvio, las nuevas ediciones ilustradas y el ambiente de estudio arquitectónico que su revisión provocó. Desde luego también Roma. De todas maneras, veamos estos fragmentos. El primero se refiere a la salubridad de los emplazamientos. El segundo a la construcción de torres y murallas; en él se encuentra una referencia a Babilonia. El tercero forma parte de la exposición que Vitruvio hace sobre las máquinas.

Vitruvio sobre los emplazamientos:

Si se van a levantar unas murallas en terrenos pantanosos, situados junto al mar y orientados hacia septentrión, o bien entre el septentrión y el oriente, y si tales pantanos estuvieran en lugares más altos que el litoral del mar, entonces con toda tranquilidad se podrán construir las murallas. Se cavarán unos canales que verterán el agua en el litoral y, al subir el nivel del mar por causa de las mareas, se llenarán las lagunas con sus movimientos marítimos.⁸⁸⁷

Vitruvio sobre la construcción de murallas y torres:

Cuando se hayan elegido terrenos fértiles para la alimentación de la ciudad, cuando se logre un transporte fácil hacia las murallas bien mediante caminos protegidos, o bien por la situación ventajosa de los ríos, o bien por puertos de transporte marítimo, entonces deben excavarse los cimientos de las torres y murallas, de modo que se ahonde en tierra firme, si se puede encontrar, y con una profundidad que guarde relación con la magnitud de la construcción, siempre de un modo razonable; su grosor será más ancho que el de las paredes que se vayan a levantar sobre tierra y la cavidad que quede se rellenará con un compuesto lo más sólido y consistente posible. [...]. Las fortificaciones del muro y de las torres resultan mucho más seguras y eficientes si las amplificamos con toda suerte de materiales, de tierra de relleno, pues ni los arietes, ni las minas, ni las máquinas de guerras son capaces de dañarlas. [...] De antemano no debemos fijar los materiales para construir y dejar terminado lo que es el mismo muro, dado que no nos es posible tener a mano en todos los lugares los materiales que deseamos. Donde haya piedras talladas, sílice, piedras de cimentar, ladrillo cocido o sin

⁸⁸⁷ Libro I, Capítulo 4, La salubridad de los emplazamientos; en: Vitruvio, 1995: 77.

cocer, estos materiales son los que debemos utilizar. Así es, y no como en Babilonia donde levantaron un muro todo él de ladrillo cocido, dado que disponían de abundante barro líquido, alquitrán y no cal ni arena; así, cualquier país puede disponer de numerosos y diferentes materiales con una misma utilidad y sus muros permanecerán inalterables para siempre, sin ningún defecto.⁸⁸⁸

Vitruvio sobre las máquinas:

Si no se hubieran inventado los carros y las carretas sería imposible el transporte de tales productos, ya que son unos medios de transporte necesarios en tierra; sin la invención de las naves sería inviable el transporte por agua. El equilibrio de las balanzas mediante diversos pesos es un descubrimiento que nos protege de los fraudes e injusticias, pues proporcionan unas medidas justas.⁸⁸⁹

Ubicación junto al mar, canales para dirigir el agua, interior de las torres con toda suerte de materiales –entre ellos tierra-, combinación de piedra tallada y ladrillo cocido, preparación de las máquinas, sujeción con sogas, aparejo de poleas, cuerdas, rodillos, giro de los ejes, tenazas de hierro, clavijas, abrazaderas, amarras, estacas, movimiento giratorio y tantos otros conceptos están presentes de forma inequívoca en la Torre de Babel.⁸⁹⁰

Al margen de Vitruvio en particular y la tratadística en general, aprovechamos esta mirada sobre los años de Bruegel en Roma para recordar que, cuando el maestro llega a la ciudad, el Coliseo tiene un aspecto similar a cómo quedó descrito en el *Codex Escorialensis*.⁸⁹¹ Por ejemplo, en la vista del fol. 24v (fig. 199), se aprecian las bóvedas de los dos primeros cuerpos cubiertas de escombros más el arranque de la tercera. En el primer plano, la gran animación –gente, tiendas de campaña, montículo con escombros, caballeros y siervos– queda como testimonio del ambiente que rodeaba el monumento y nos acerca a esa sensación de abandono del edificio y su entorno. Otra panorámica, fol. 28v (fig. 292), muestra el anfiteatro visto desde el oeste con la fachada seccionada y conservando los cuatro pisos superpuestos. Entre el Coliseo y el arco se pueden ver los restos del acueducto *Aquæ Claudiæ* y las ruinas del Templo de Claudio. Una última vista, fol. 41v (fig. 293), representa el alzado noroeste delante del Templo de Venus y Roma. La vista es

⁸⁸⁸ Libro I, Capítulo 5, Construcción de murallas y torres; en: Vitruvio, 1995: 79-80.

⁸⁸⁹ Libro X, Capítulo 1, Máquinas y órganos; en: Vitruvio, 1995: 358.

⁸⁹⁰ Libro X, Capítulo 2, Máquinas de tracción; en: Vitruvio, 1995: 359 y ss.

⁸⁹¹ Sobre el *Codex Escorialensis* ver: Fernández Gómez, 2000.

muy próxima al edificio y, por lo tanto, muy atenta al detalle, la proporción y los efectos de perspectiva, y el remate del edificio se muestra más completo de los que ha llegado a nuestros días. Hemos recuperado el *Codex Escorialensis* pues es fundamental tener en cuenta cómo visualizaron el anfiteatro todos estos artistas sobre los que trabajamos. De todas las vistas consideramos que los fragmentos seccionados que permiten la vista interior de la estructura son uno de los conceptos visuales que de forma más prístina aparecerán en las torres de Babel. Heemskerck, por ejemplo, reproduce esta sección en ruinas del anfiteatro. Bruegel también utiliza esta visión para presentarnos una sección del edificio. En consecuencia, sabemos que estos motivos los pudo ver perfectamente en Roma y, desde luego, recordarlos a su vuelta como exponemos a continuación.

- c) Sabemos, por último, que la relación de Bruegel con la tratadística italiana y sus normas y formas, se dio con posterioridad al viaje a Italia a través de los dibujos y grabados que se producían en el famoso taller de Hieronymus Cock Aux Quatre Vents de Amberes, activo desde 1548 y hasta 1606, y donde Bruegel trabajó a partir de 1554. Dada la gran cantidad de grabados sobre vistas de las ruinas y panoramas de Roma, se cree que Cock podría haber pasado un período de formación en Italia entre 1546, fecha de inscripción al gremio de San Lucas, y 1548, fecha de la primera serie de grabados editados en su taller.⁸⁹² Cock se rodeó de excelentes dibujantes como Frans Floris, Maarten van Heemskerck, Lambert Lombard, Johannes Stradanus o Hans Vredeman de Vries. También de excelentes grabadores como Philipps Galle, Cornelis Cort, Giorgio Ghisi y los hermanos Van Doetecum y, en este sentido, el gran taller de impresión no sólo se convirtió en foco de difusión de iconografías sino también en plataforma de lanzamiento de artistas. Dentro del catálogo de producciones señalamos la edición de *Præcipua Aliquot Romanæ Antiquitatis runiarium Monimenta* en 1551 –reeditado en 1570–, una serie de grabados de monumentos de la antigüedad romana.⁸⁹³ De Aux Quatre Vents también salió *Operum antiquorum Romanorum hinc inde per diversas Europæ regiones exstructorum Reliquias ac Ruinas, deformatas libellus hic novus continet*, 1562, una nueva

⁸⁹² Sin embargo, las dudas persisten. Nicole Dacos está segura de que el artista viajó a Roma después de haber obtenido el título de maestro y antes de abrir el taller. Dacos, 1995: 27. También es de la misma opinión Brink Goldsmith, 1992: 206. Los escépticos consideran que sus grabados se basan en dibujos de otros artistas flamencos como Maarten van Heemskerck.

⁸⁹³ Al respecto ver: Heuer, 2009. En línea con lo que decíamos respecto a la ambigüedad de los manuales romanos y su difícil aplicación o uso en favor de una búsqueda libre de referentes y citas visuales, Heuer opina: «In North Europe, it was the woodcut medium that spurred antiquarian discourse. In the Netherlands, however, ruins were often extracted from explicitly narrative context. Rendered in the calligraphic medium of etching –as they were by the remarkable print publisher Hieronymus Cock (1510-1570), the focus of what follows ruins became, as one writer has put it, ‘informative but not scientific’» (Heuer, 2009: 387). La autora a la que se refiere es: Federle Orr, 2005: 86.

serie de vistas (fig. 294). También producciones de gran formato de monumentos como la reconstrucción de las termas de Diocleciano (fig. 295). No faltaban los estudios sobre motivos arquitectónicos. Parece evidente, pues, que el taller de Cock explotó una orientación italianizante⁸⁹⁴ concentrándose ésta no sólo en grabados de arquitectura, sino también difundiendo obras de figuras italianas de primer orden como Rafael, Miguel Ángel, Giulio Romano, Andrea del Sarto o Agnolo Bronzino, algunas de ellas reproducidas por Ghisi.⁸⁹⁵ Y, por lo que respecta a artistas nórdicos, destacaba como centro de difusión de la iconografía del Bosco.

En definitiva, la impronta de motivos arquitectónicos en Bruegel tras su viaje a Italia, la recepción neerlandesa de Vitruvio y la confección de nuevos tratados de arquitectura significó una cita entre los Países Bajos y la tradición italiana -sobre todo respecto a la arquitectura monumental- y tuvo un grandísimo alcance especialmente a partir de la segunda mitad del XVI. Por lo tanto, cabría preguntarse –aunque sin respuesta segura- en qué medida la transferencia del Coliseo a la torre se hizo en Roma o en Amberes. A tal efecto, no debemos olvidar que el viaje a Roma se produjo diez años antes de la creación de la torre que, por otro lado, coincide con su último año en Amberes o el primero en Bruselas. Es decir, consideramos que en la imagen de la torre permeó una gran cantidad de referencias omnipresentes en Roma, pero también en Amberes y que estas últimas habrían servido de recordatorio.

Pero de todo ese catálogo visual, hay un elemento que surge como el más grande impacto causado y es la concepción y visualización de la arquitectura monumental, premisa perenne de la Torre de Babel. A diferencia del resto de artistas flamencos que realizaron el viaje, no se conserva ningún dibujo del maestro en el que quedara plasmado el anfiteatro, tampoco de ruinas y fragmentos romanos, como ya hemos notado. Esta falta de bocetos preparatorios que podrían ayudar a deconstruir las formas de la torre y ver, finalmente, si son romanas o románicas-góticas septentrionales se resuelve, tras esta contextualización en tres pasos, con un análisis minucioso de la torre.

⁸⁹⁴ «During the first half of the 1550s, his Printing activity had a decidedly Italian orientation in its concentration on Italian Renaissance painting, in the production of designs by contemporary Flemish Romanist artists, and in the production of sets of Roman ruins.» (Brink Goldsmith, 1992: 206).

⁸⁹⁵ El grabador mantuano Giorgio Ghisi trabajó en Aux Quatre Vents entre 1550-1555. Durante esta etapa grabó, entre otros temas, los frescos de la Stanza della Segnatura. También obra de Agnolo Bronzino y Giovanni Battista Bertani. Anteriormente, c. 1540 y desde Mantua, se había ocupado de grabar el Juicio Final de Miguel Ángel. Al respecto ver: Boorsch, 1985. Otros estudios introductorios a Ghisi son: Bellini, 1987; Bury, 1993.

7.8.c. El aparato arquitectónico II. Descripción de la torre de Bruegel.

Tras una primera observación de la torre, es imposible no destacar su elaboración geométrica en base a superposiciones cónicas con un claro eje vertical que emana de su centro interno. De entre la inmensa bibliografía sobre esta torre, escogemos un breve apunte de Juan Benet. Recordamos, no obstante, que Benet se formó como ingeniero y, desde esta perspectiva, la lectura de su ensayo es fructífera para entender el curso de arquitectura que Bruegel propone o, en sus palabras:

El temperamento tan satírico como catastral de Brueghel le empujaba a incluir en el lienzo todo el catálogo de variedades del asunto que elegía y dentro de esa norma el cuadro de Viena no es ni más ni menos que un resumido curso del arte y la técnica de la construcción en el estadio que habían alcanzado a mediados del siglo XVI.⁸⁹⁶

Al margen de esta propuesta, uno de los puntos que nos han interesado del breve ensayo de Benet se produce cuando el autor señala la relación de la tradición visual de la torre con el zigurat de Borsippa a través de los modelos musulmanes, cuestión que mencionamos en el apartado que corresponde a la historia y cronología medieval.⁸⁹⁷ Sobre esta cuestión, lo primero que podemos señalar es que la identificación de la mítica Torre de Babel en el zigurat de Borsippa fue fruto de la equivocación de algunos viajeros medievales, entre ellos Benjamín de Tudela del que ya hemos expuesto el relato de su viaje. Una equivocación comprensible pues, entre uno y otro, distan pocos kilómetros. En consecuencia, que los deportados por Nabucodonosor II vieran tanto Babilonia como Borsippa y sus respectivos zigurats parece probable. Sin embargo, no comprendemos si era posible visualizar que al templo alto de este último zigurat le faltaba la cubierta de madera o si ésta estaba en construcción durante el cautiverio y así inspirar el relato. Sea como fuere, ahora no es cuestión de entrar a valorar si fue uno u otro, pues la responsabilidad de la construcción del mito no recae solamente en

⁸⁹⁶ Benet, 2003: 18.

⁸⁹⁷ «En casi todas las representaciones anteriores a la de Brueghel se representa a la torre formada por un cuerpo helicoidal de base circular y paso constante, en concordancia con la estructura rampante de los zigurats cuyos últimos descendientes tal vez sean las torres almohades de la Península Ibérica. Ello dice bastante de la erudición de algunos pintores flamencos; en efecto, según una tradición local se debe identificar a Babel con la torre del zigurat de Birs Nimrud, en Borsippa, en las orillas del Éufrates y a unos quince kilómetros aguas debajo de las ruinas de Babilonia, en cuyo interior se levantaba el templo de E-zida presidido por el dios Nabu. Según otra tradición –corroborada por una tablilla escrita en caracteres cuneiformes que contiene una descripción de Babilonia- Babel no es otra que la torre del templo E-sagil, dedicado a Marduk, levantado dentro del recinto de Babilonia y no lejos de la puerta de Bab-il o Babiu, que quiere decir Puerta de Dios. Por una inscripción hallada en las excavaciones realizadas en este siglo en Borsippa se ha podido saber que el rey babilónico que mandó construir E-zida tuvo que dejar el templo inacabado, sin su cubierta de madera, por lo que bien pudo inspirar a los asombrados esclavos hebreos la leyenda de Babel.» (Benet, 2003: 23-24).

ese momento sino en la recepción que se hace del tema en siglos posteriores y, en este sentido, la gran cantidad de reflejos y estímulos que representaba Babilonia y su zigurat como capital de un imperio son los elementos en los que esta recepción se fijó y no otros. Por último, la tablilla que Benet cita y describe Babilonia no es sino la llamada Tintir, la cual hemos estudiado al inicio de la investigación.

Lo curioso de esta hipótesis sobre la representación de un aparato arquitectónico alineado a los llamados estilos, es que se fundamenta en una cuestión esencial pero fácil de obviar debido a la riqueza iconográfica de la tabla. Su mirada minuciosa identifica que Bruegel trabaja en secciones de tambores y que son éstos los que introducen los cambios de estilo. Es decir, Bruegel construye su torre considerando de forma diferente los distintos pisos como si éstos respondieran a diferentes momentos de evolución de la historia o, dicho de otro modo, como si el tiempo de duración de la obra hubiera sido tal como para evolucionar de un estadio cultural a otro.⁸⁹⁸

Pero esta intención didáctica pronto queda corrompida por otra intención de Bruegel, casi contraria y paradójica, que quizás vendría a explicar la imposibilidad del proyecto. Se trata, en primer lugar, del acabado desigual de las diferentes plantas de la torre (fig. 296). En segundo y especialmente relevante, por el aparato interior. Éste desmiente la construcción en rodela pues presenta un crecimiento exponencial rampante (fig. 297). Así, de esta forma tan singular, Bruegel, que en un primer momento no lo imaginábamos haciendo alusión a la confusión lingüística, al relato del Génesis o a la divinidad, está presentando a aquellos ojos más atentos una verdadera confusión arquitectónica. Los cambios, pero sobre todo las inconsistencias, así lo demuestran. Dicho esto, el curso sobre la historia de la arquitectura se encuentra en la epidermis de la torre, su fachada pantalla:

El módulo de la primera planta obedece al más simple y recio estilo ‘romano’: dos arcos de descarga dividen el lienzo en dos mitades que cobijan sendas puertas y ventanas; en el alto se abren tres huecos menores, el central dotado con un balcón de tambor; el módulo se cierra con un cornisamento de arquillos de medio punto. El esquema se repite en esencia en la planta segunda pero para airear la fachada y despojarla de su aspecto adusto y militar se han agrandado los huecos de la parte media, convertidos en ventanales. El cambio más

⁸⁹⁸ «Cada tambor puede ser una repetición idéntica del anterior e inferior o puede introducir cambios. La continuidad vertical es prescindible si se respeta la repetición modular horizontal, una constante tanto de la arquitectura del Islam cuanto de la occidental impregnada de humanismo; los tracistas del Renacimiento habían adoptado para sus edificaciones de tres plantas el modelo romano barroco de imposición de los tres órdenes clásicos en sus diferentes alturas, como una representación facial de la evolución histórica, y el ojo europeo estaba acostumbrado a saborear la armonía por fajas horizontales con poca o ninguna correspondencia vertical. [...] El cuadro es –repito– un curso sobre el ‘estado del arte’ a mediados del siglo XVI desarrollado –se diría– por asignaturas que por bandas horizontales representan tanto el proceso genético de la construcción como la ascensión de la enseñanza de lo simple a lo complejo.» (Benet, 2003: 33-35).

sorprendente se produce en la planta tercera con la introducción de un baquetón en el eje de la pilastra central desde la rasante hasta la base del balcón; los ventanales se transforman en ventanas geminadas encerradas en un hueco con arco de medio punto, solución que se repite para señalar los portones de entrada; se ha borrado por completo el aspecto de fortaleza para otorgar a la fachada un carácter palaciego. La traza se repite en la planta cuarta en la que se han desdoblado los arcos del ventanaje intermedio en tanto los portones se cierran con dinteles rectos. El proceso de gotización del módulo desde la planta primera hasta la cuarta ha sido completo, una manera indirecta de decir que la construcción del edificio se había llevado a cabo durante los cuatro siglos –del XI XV- que median entre los apogeos de ambos estilos. El carácter civil y casi galante se reitera en las plantas quinta y sexta, e incluso se acentúa con el desdoblamiento de puertas y ventanas en huecos geminados y sobre todo, en la sexta, con el recuadro de todo el lienzo con una montura rematada en lo alto con un elegante arco carpanel; un paso más y la gotización daría la entrada al Renacimiento pero para Brueghel el estilo había adoptado la forma final y, salvo por la introducción de pequeños detalles ornamentales, ya no tenía por qué evolucionar.⁸⁹⁹

Concordamos con lo expuesto y recordamos, como así ha quedado escrito en el prólogo, que la torre de Bruegel responde a una de esas dos líneas conceptuales que surgen en la Edad Moderna. Una, italiana, es la nueva *città ideale* configurada desde esa perspectiva de innovación, superación, progreso y de la que participan las nuevas propuestas ideológicas y teóricas, *vs* la Babel como reliquia y pervivencia de un espíritu en esencia medieval. Bruegel pertenece, sin lugar a duda, a esta segunda.

A lo ancho y largo de la torre Bruegel ha dispuesto toda una serie de instrumentos de construcción a los que podemos poner nombre: rueda catalina, torno, noria de eje horizontal, grúas, cabrias, balancines, polipastos y aparejos de iza y azarrastre para mover pesos pesados

⁸⁹⁹ Benet, 2003: 44-47. Benet va aún más allá e identifica la transición de estilos no sólo en los módulos sino también en los contrafuertes: «Si expresiva es la evolución del módulo con la altura, más aún lo es la del contrafuerte, el otro elemento que complementa la teoría de la rodela. En la planta de cimientos el contrafuerte apenas tiene tratamiento, es tan sólo una masa de roca tallada en el diapiro o formada con grandes sillarejos sin pulimentar a fin de emparentarlos con los naturales; el de la planta primera presenta formalmente cuatro planos y aun con la inserción de esa punta de diamante que descansa en los dos intermedios su dominante es la robustez; en la segunda la punta de diamante ha crecido hasta convertirse en una imposta que al cubrir casi toda la superficie frontal del contrafuerte deja de ser más ancho en la base que en el remate y se convierte en un machón paralelepípedo con una moldura en toda su longitud; tal solución está poco menos que obligada por el decreciente alambor de la torre y la imposibilidad de mantener el mismo retranqueo entre los diámetros de los tambores sucesivos. La enorme robustez de la torre en su base poco a poco se va perdiendo con la altura, el edificio se debilita a medida que crece y en las plantas altas presenta los síntomas de fragilidad de todo escenario, necesitado para su estabilidad de un apuntalamiento en el trasdós.» (Benet, 2003: 47-49). Benet añadirá algo más: en la parte última y más superior de la obra, Bruegel invierte la dirección rampante y convierte el interior de la torre en anfiteatro, toda una licencia y velada cita a Roma según el autor.

(fig. 298). En suma, un archivo de las técnicas constructivas de época romana como vaticinábamos con Vitruvio.

En otro orden de transferencia encontramos que muchos de los trabajadores están ocupados en la talla y disposición de la piedra como material constructivo. Este hecho no debe pasar únicamente por el plano pragmático, sino que creemos que es síntoma de que Bruegel pudiera advertir que el Coliseo era, en sí mismo, una cantera para las construcciones modernas. Comparando los dos monumentos, la torre es una arquitectura en construcción, por lo que Bruegel la representa inacabada y haciendo su núcleo visible. Por su parte, el Coliseo, aun sufriendo el proceso inverso de descomposición, se mostraba de forma similar: seccionado, deconstruido y visibles sus anillos y núcleo. Desde luego, la parte inacabada de la tabla recuerda a los anillos seccionados del Coliseo, ambos, en cierta medida, están inacabados.

Consideramos, sin embargo, que el Coliseo no se traduce completamente o de forma unívoca en la torre dado que los caracteres genéricos son muy diferentes. Al margen de que el Coliseo quedaba integrado en la ciudad de Roma y la torre no, el monumento antiguo hubo de ser un monumento temporal a ojos de los visitantes, mientras que la torre es ante todo un monumento cósmico de estructura humana. Además, la torre se convierte en ciudad como si aludiera a esa ciudad prometida -la Jerusalén celestial- que había de reconstruirse tras su destrucción histórica y la de su templo. Se trata más bien de una traducción del Coliseo no como monumento visto *in situ* sino desde su valor como monumento.

Por último, otra cuestión. No podemos pensar en el Coliseo como la única referencia arquitectónica de Roma cuyas formas están en la torre de Bruegel. En este sentido queremos apuntar dos estímulos más. El acueducto, que podemos proyectar tanto en la sucesión de arcadas de la torre como en el que cerca la ciudad horizontal, y el Castel Sant'Angelo, otra construcción cilíndrica y monumental que además contaba con un puente de acceso como el que se encuentra en la base de la torre.

7.8.d. Nemrod

En el margen inferior izquierdo y en primer plano de la escena, un promontorio natural sirve de proscenio para la representación de Nemrod (fig. 299). Acompañado por sus simpatizantes, aparece en la cima de la colina y saluda al grupo de obreros que se arrodillan ante él, un gesto que vuelve a aparecer en otras obras de Bruegel como La Adoración de los

Magos (fig. 300). Otros continúan picando y moviendo bloques de piedra. Un poco más lejos de este grupo, un trabajador desciende con un bloque cargado en la espalda por el camino que le llevará a la torre, una cita visual que ya vimos en la torre de Hans Holbein.

La representación de Nemrod desde finales del siglo XV y en particular en esta obra, es un paso más hacia la inclusión de nuevos conocimientos sobre el mundo antiguo. Mientras que la tradición artística altomedieval había representado la figura de Nemrod bien mediante el prototipo de gigante semidesnudo, bien con indumentaria regia, las imágenes bajomedievales en adelante lo presentan con indumentaria militar o caballeresca contemporánea o, en un último caso, como personaje oriental. Esto responde a un mayor acceso al conocimiento de lo exógeno y antiguo, sus motivos, fuentes y, desde luego, a la moda de las genealogías de la humanidad –Boccaccio y el *Liber Chronicarum*, por ejemplo-. La presencia de Nemrod con caracterización oriental a través de atributos como el sombrero, el cetro y parte de la indumentaria, es una cuestión que también habíamos visto en la torre de Cornelis Anthonisz. y se intuía en la del pseudo-Patinir. Por otro lado, su fisonomía recuerda al tipo de representación que durante el medievo se hacía de la comunidad judía: barba, cabello largo y espeso con tendencia al pelirrojo.

Nemrod es una de las iconografías esenciales de la representación del mito y también una metáfora plurivalente: Nemrod como director, Nemrod como arquitecto, Nemrod como líder de la rebelión contra Dios. Sin embargo, en la torre de Bruegel, no es el protagonista sino más bien un visitante de la obra, por mucho que esté situado en un primer nivel visual que sí habla de la vida del poder. Por otro lado, por bien que muchos estudios quieran ver en la obra una alusión a las fricciones contemporáneas entre católicos y protestantes -y, como consecuencia, una alusión a Felipe II en la figura de Nemrod-, es evidente que ésta no es una analogía manifiesta, pues Bruegel lo describe a partir de una tipología que la tradición pictórica ya le ha asignado y no como un personaje identificable, individualizado o contemporáneo. Recordamos en este punto que Bruegel no es, en ningún caso, un dibujante o pintor de retratos. Al contrario, lo es de comunidades.

Sin embargo, recogemos aquí una hipótesis de Kaminska de que pudiera tratarse de un personaje histórico de gran relevancia en la ciudad de Amberes: Gilbert van Schoonbeke.⁹⁰⁰ Estableciendo un paralelismo con Nemrod, Van Schoonbeke provenía de origen humilde

⁹⁰⁰ Kaminska, 2019: 55 y ss.

mas se convirtió en uno de los habitantes más ricos e influyentes de Amberes gracias a sus beneficios en el sector de la construcción. Los datos biográficos que ofrece Kaminska permiten llevar el paralelismo más allá pues, al margen de parecerse en la tarea constructiva, el antuerpiense usó sus poderes para el beneficio personal, lo que le acarreó la enemistad de otros ilustres conciudadanos preocupados por el bienestar general. En 1554, Van Schoonbeke firmó un contrato que le había de permitir regular y monopolizar la industria cervecera de la ciudad. Esta medida se producía en un momento de crisis económica, pues la ciudad y sus habitantes estaban destinando importantísimos gastos y tasas abusivas al desarrollo urbano. Las consecuencias fueron el levantamiento de los ciudadanos, un continuo de violentas protestas fuera de control y la intervención de los burgueses para apaciguar la situación y volver a la armonía comunal (fig. 301).

Esta hipótesis ha de leerse en la línea de los estudios sobre Bruegel que ponen en paralelo la vida social de la ciudad, las preocupaciones de los clientes del artista y las temáticas de sus obras. Aunque Kaminska se apoya en documentación histórica sobre el personaje, falta aquella que confirme que así fue la intención de Bruegel. No obstante la laguna documental, es probable que sí surgiera en esas conversaciones domésticas como recuerdo de la *hybris* a evitar. De las conversaciones no recoge Kaminska ningún documento, si es que existen, pero como hipótesis merece la pena considerarla.

7.8.e. El diálogo con la realidad. La torre como ciudad y el cuadro como fábula social.

A lo largo de los anillos de la torre, dentro de sus arcadas y también a sus pies, Bruegel incluye referencias a la cotidianidad del grupo y al aspecto social de los habitantes. Por ejemplo: los babilonios han dispuesto casas provisionales a lo largo de los pisos, posiblemente esperando a completarla para mudarse definitivamente a su interior. Estas construcciones provisionales muestran la vida diaria de los habitantes y plantean una distribución de las tareas entre aquellos destinados a la elevación arquitectónica y aquellos dedicados al cuidado de la comunidad. Se pueden ver actividades como: tender la ropa, alimentar y pasear al ganado, ordenar los alimentos, atizar el fuego, cocinar, pasear, conversar tranquilamente o, simplemente, mirar por la ventana. Esta iconografía deriva muy poco o nada del relato bíblico y sustancialmente de la identidad artística de Bruegel y la tradición miniada (fig. 302).

En cuanto a su relación con el Génesis, debemos decir que, según el capítulo bíblico no se trata únicamente de una arquitectura desafiante sino también de una ciudad y, por lo tanto, futura morada de sus constructores. Éste es un punto importante pues Bruegel ya ha representado una ciudad en la base, de extensión horizontal y lenguaje arquitectónico nórdico, pero aún ha de sumar otra ciudad vertical cuyo levantamiento se opone a la civilización de la llanura. Esta superioridad de la torre sobre la ciudad flamenca nos lleva a proponer que Bruegel pensara en crear una nueva ciudad y que esta sería la definitiva. Una cuestión que cobra mayor sentido cuando se comparan sus torres de Viena y Rotterdam. En la primera, inacabada, la ciudad horizontal aún da servicio. En la segunda, casi concluida, la ciudad horizontal ha desaparecido. De hecho, es en la torre donde Bruegel cataloga la actividad cotidiana. Es el espacio para la vida, un nuevo ónfalo humano -que no divino-, un nuevo centro del mundo. Como apuntamos, es un planteamiento acorde con el relato bíblico, y dijeron: *«Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si tenemos que dividirnos por la haz de la tierra.»*. Hacerse un nombre,⁹⁰¹ simbolizarse sobre la tierra, crearse una fama y encontrar un lugar en la historia se traducen en la monumentalidad de la torre, una característica que hasta ahora no había estado presente en la tradición pictórica a excepción -y salvando las visibles diferencias- de la del pseudo-Patinir. La nueva torre-ciudad, de dimensión impropia, inabarcable y que nunca se llegará a acabar, llega por primera vez al cielo tal y como puede verse cuando los últimos pisos de la torre y las nubes entran en contacto.

La segunda cuestión es la identidad artística de Bruegel. Y es que la selección del capítulo quizás fuera un hecho importante para un pintor cuyo interés y motivo iconográfico nuclear fue la imagen de lo cotidiano social: proverbios, pecados, conductas y vida campesina. Pieter Bruegel tiene una idea propia, bien conformada y muy rica de cuál es la experiencia vital cotidiana y sus actividades, los valores, la moral y las correspondencias sociales. Y lo sabía traducir visualmente. En este aspecto se acerca al Bosco: ambos retrataron esa clase media a medio camino entre la urbana y la campesina.⁹⁰² Por lo tanto, de esta torre se desprende la idea de que es el hombre y no la divinidad el que se procura su propia visión y futuro.

No debemos olvidar la importancia del contexto de Bruegel por lo que respecta a esto. Dejando de lado la identificación de la torre como una alusión a las luchas católico-protestantes, la región de Bruegel sufría de violentas depresiones debido a las guerras. Como

⁹⁰¹ Al respecto de la voluntad de hacerse un nombre y fama en el relato judeocristiano y su precedente mesopotámico puede verse el artículo: Bonarpé, 2010.

⁹⁰² Vandenbroeck, 2016: 92.

sabemos y sugiere De Certeau a través de la figura del místico, el empobrecimiento de la experiencia vital orientaba hacia espacios de utopía y de ilusión, tanto en escritura como en imagen. El acorralamiento y humillación de esta situación también urgía a buscar ciertos temas y figuras propias. Así apareció una especie de doloroso folclor en artistas como Bruegel y el Bosco: el niño, el loco, el analfabeto, el marginado, el desheredado. Figuras y lugares donde reencontrar la fe y el sentido de la vida que ya no era proporcionado por las instituciones corruptas. De ahí la construcción de la fábula en Bruegel o de la torre de Bruegel como fábula social, repleta de cosas significantes e insignificantes, tareas, detalles, actividades microscópicas y el acto de maximizar el tema para fabricar su propio mundo. En palabras de De Certeau, los místicos –y ahora pensamos en el Bosco y Bruegel, pero también en Patinir y sus seguidores-:

Los místicos también nos devuelven a esas particularidades que interrumpen las demostraciones del sentido. Jalonan sus relatos con el «casi nada» de sensaciones, encuentros o tareas del día a día. En ellos, lo fundamental es indisociable de lo insignificante. Es esto lo que realza lo anodino. Algo se agita en lo cotidiano. El discurso místico transforma el detalle en mito; se apega a él, lo desorbita, multiplica y diviniza. Hace de él su historicidad propia. Este pathos del detalle (que reúne las delicias y los tormentos del amante o del erudito) se manifiesta de entrada en el hecho de que lo minúsculo determina una suspensión de sentido en el continuo de la interpretación. Un fulgor mantiene suspendida la atención. Instante extático, chispa de insignificancia, ese fragmento de algo desconocido introduce un silencio en la proliferación hermenéutica. Así, poco a poco, la vida corriente se convierte en la ebullición de una inquietante familiaridad: una frecuentación del Otro.⁹⁰³

A pesar de no haberse ejercitado en arquitecturas semejantes, cuando Bruegel realizó las torres de Babel ya había realizado obras de temas religiosos, paisajísticos, navales y costumbristas. Todos estos temas, trabajados de forma separada, aparecen integrados y se despliegan de forma abundante en las dos torres. Un trabajo de recopilación iconográfica que también aparece en Camino del Calvario (fig. 286), y que difiere de las torres tan solo en un año. Derivado de esto, advertimos que una de las características de Bruegel, omnipresente en su producción pero que no se ha relacionado con las torres de Babel sino de forma tangencial, es la cuestión del cuadro como entretenimiento visual. Es cierto que algunos de los estudios que clasifican temáticamente la producción de Bruegel han dedicado un apartado

⁹⁰³ Certeau, 2006: 19.

a lo que consideran las obras de divertimento.⁹⁰⁴ Este aspecto se ha tratado en concreto y con profundidad en obras como Juego de niños (fig. 303) o Batalla entre Carnaval y Cuaresma (fig. 304), en las que los diferentes tipos de conducta, actividad o disposición anecdótica son los protagonistas. Sin embargo, estas dos últimas obras presentan dos características importantes que las separan de las torres. La primera es la escala que estas figuras ocupan en relación con la composición. Las figuras presentes en Juego de niños o La batalla entre Carnaval y Cuaresma son visibles desde el primer plano y hasta el fondo de la composición con facilidad. En la Torre de Babel de Viena, a excepción de la figura de Nemrod, sus seguidores y los trabajadores en primer plano, el resto de las figuras son de tamaño minúsculo. Esta cuestión, que normalmente ha sido relacionada con la preparación que Bruegel adquirió en el mundo de la miniatura, creemos que también podría significar un juego de divertimento del autor para con el espectador. Naturalmente, Bruegel no podía vaticinar el uso de ampliaciones fotográficas, que son las que nos hacen descubrir el alcance de lo representado, pero no se puede obviar que la riqueza y variedad en los detalles y la inclusión de, prácticamente, su totalidad iconográfica en unas obras cuyo tema venía marcado por un sentido religioso –como defendemos que ocurre igualmente en Camino del Calvario–, debía ser un claro entretenimiento y desafío para el artista y, finalmente, el observador.⁹⁰⁵

7.8.f. La Torre y la Tierra

Cuando hemos anunciado que Bruegel proponía un nuevo centro para la vida, hemos dejado a un lado una cuestión importante, fundamental, de hecho, para la experiencia vital en las décadas posteriores a las torres. Nos referimos al desplazamiento de la Tierra como centro del universo, a Nicolás Copérnico y la nueva concepción del cosmos. Veamos esto a partir de la torre.

Entre desarrollo urbano y mar, Babel emerge del terreno como una sólida y escarpada montaña de piedra, tierra y ladrillo. Podríamos preguntarnos, ¿es la torre una construcción

⁹⁰⁴ Sellink, 2007; Roberts-Jones, Roberts-Jones, 2011; Silver, 2011.

⁹⁰⁵ «Quant aux tableaux de BRUEGHEL, ils peuvent être photographiés, eux, détail par détail, au petit bonheur: le moindre élément isolé se révélera captivant à l'extrême. Est-il besoin d'affirmer ici ce que tout le monde verra de prime d'abord? Est-il besoin de démontrer que chaque scène est une entité en soi, un tableau complet? [...] Comme il serait intéressant d'entendre les exclamations et les remarques de BRUEGHEL s'il pouvait feuilleter ce livre! On se demande pourtant si, après tout, la photographie ne nous apprend pas à 'regarder' les tableaux des maîtres anciens comme les voyaient les contemporains de BRUEGHEL. Les longs titres des livres imprimés à l'époque de ce peintre se terminent souvent par la stipulation que voici. 'ende is seer genoechlijck om te lesen', ce qui veut dire 'et [cet ouvrage] est très agréable à lire'. Les tableaux de BRUEGHEL ne sont-ils pas, eux aussi, agréables à lire? Les Brabançons étaient incontestablement des narrateurs doués; qu'il nous suffise de rappeler en passant leurs magnifiques retables en bois sculpté.» (Marijnissen, Seidel, 1973: 8). Larry Silver también utiliza las ampliaciones con esa misma intención aunque no hipotetiza sobre la posible intención de Bruegel; ver: Silver, 2011.

ex professo, la perforación de una gran montaña de roca o ambas cosas? En la parte central de los primeros pisos se puede ver esta paradoja que confunde roca con arquitectura. En los registros superiores y a la derecha del espectador, la cita a una torre-montaña vuelve a aparecer (fig. 305). No existen otras representaciones de la Torre de Babel en estos términos. El evidente vínculo simbólico entre los conceptos de torre, zigurat y montaña sagrada o, llevándolo más allá, la arquitectura real del zigurat de Etemenanki, es una advertencia que no puede darse sino con posterioridad a los descubrimientos arqueológicos. Éstos, realizados en época contemporánea no pueden formar parte del itinerario de referencias de Bruegel ni de sus contemporáneos y, si aparecen, es en la forma romantizada de las series de maravillas. La torre surgida de la tierra recuerda a la formulada por el pseudo-Patinir. Ambas son estructuras cósmicas, presencias de un nuevo orden –más Bruegel que al anterior-, matrices, orígenes ancestrales de la sociedad. El aspecto rocoso del núcleo evoca la presencia eterna, original y natural que los hombres utilizan, ocupan y colonizan para servirse de ella como nuevo espacio habitable y como nueva ascensión hacia lo alto. Entre la torre del pseudo-Patinir y la de Bruegel han pasado trece años y ocurrido sucesos providenciales para el desarrollo semántico de la torre. El Concilio de Trento podrá sentirse en el siguiente caso de estudio y en algunos de los que pertenecen a la siguiente sección, el siglo XVII, pero en las puertas de la Contrarreforma sucede la revolución copernicana que, naturalmente, tuvo un importantísimo peso en el debate sobre la veracidad de las Escrituras y la relación de los hombres con la divinidad. Thomas Kuhn lo presenta así:

La cosmología, la moral y la teología habían estado íntimamente mezcladas en el pensamiento cristiano tradicional descrito por Dante a principios del siglo XIV. El vigor y la violencia desplegados hasta el paroxismo en la controversia copernicana testifican la fuerza y la vitalidad de dicha tradición aun tres siglos más tarde. [...] Lutero, Calvino y sus seguidores perseguían un retorno al cristianismo primitivo, al cristianismo que podía descubrirse en las palabras del propio Jesús y de los primeros Padres de la Iglesia. Para los protestantes, la Biblia constituía la única fuente fundamental del saber cristiano, y rechazaban con vehemencia el ritual y las sutilidades dialécticas que la autoridad de los sucesivos concilios había interpuesto entre el creyente y la suprema fuente de su fe. Detestaban la interpretación metafórica y alegórica de las Escrituras, y su adhesión literal al contenido de la Biblia en materia de cosmología no tenía parangón posible desde las ya lejanas épocas de Lactancio, Basilio o Cosmas Indicopleustes. Desde su punto de vista, Copérnico muy bien podía simbolizar todas las tortuosas reinterpretaciones que, durante las últimas décadas de la Edad Media, habían separado a los cristianos de los fundamentos de su fe. Con tal perspectiva, la violencia de los ataques dirigidos contra Copérnico por el protestantismo oficial parece casi natural. Tolerar

sus teorías equivalía a tolerar la nefasta actitud hacia las Sagradas Escrituras y hacia el conocimiento en general que, según los protestantes, había sumergido en el error al cristianismo.⁹⁰⁶

La transformación del concepto del universo basada, no solamente en la idea de un movimiento de rotación para la Tierra sino en la de un universo en el que la Tierra no fuese más que un planeta entre otros muchos -idea más peligrosa aún-, iba a afectar a la relación del hombre con la divinidad, con la naturaleza y consigo mismo y debemos estar atentos e identificar cómo esto pudo permear en representaciones basadas en las Sagradas Escrituras. Pero también sabemos que la revolución copernicana no se infiltró en las mentes de forma inmediata a pesar de que la publicación gozara de gran audiencia. La concepción del cosmos según Aristóteles y Ptolomeo era la oficial en el siglo XVI. Ésta se basaba en un universo dividido en dos regiones: la humana caracterizada por el cambio, la variedad, la vida y la muerte; y la celeste, eterna e inmutable, sede de perfección, que es la que provoca la diversidad y los cambios sobre la superficie de la Tierra. Éstos son los valores que corresponden al marco histórico de Bruegel y, a la vez, los que se empezaban a cuestionar con el ánimo de entender y especular si cabía la posibilidad de pensar una forma nueva para el universo. Son décadas de reconfiguración de los ejes y centros del orden cósmico y van en paralelo al cambio del sistema relacional entre humanidad-divinidad. Esto, en la torre, quizás se tradujera en la intuición de un futuro éxito para la construcción y el permiso para asaltar el cielo.

Ante tal torre, pues, nos preguntamos: ¿existe la posibilidad de que la torre o torres de Bruegel estuvieran problematizando la tradicional epistemología del mundo y universo?, ¿se sintieron las torres de Bruegel como problematización de esa gran idea, proyecto y aforismo renacentista que proponía -pensamos, por ejemplo, en Luca Pacioli- que todo aquello que podía medirse sería conocido?

⁹⁰⁶ Kuhn, 2010: 254, 258.

7.9. La Torre de Babel de Rotterdam

Aunque las torres de Viena y Rotterdam representan el mismo tema, se trata de obras con claras diferencias. En primer lugar, difieren en el tamaño, siendo la tabla de Viena de mayor dimensión que la de Rotterdam.⁹⁰⁷ Los puntos de vista también son distintos. Mientras que la torre de Viena se visualiza desde un horizonte elevado, la de Rotterdam supone una visión frontal y de un horizonte relativamente más bajo. En cuanto a la relación de escala, mientras que la torre de Viena establece una correspondencia de siete veces la altura humana para cada registro de la obra, en la torre de Rotterdam la escala de esta relación es siete veces la de Viena.

Por lo que se refiere al paisaje, el nivel de precisión en el detalle o interés descriptivo son casi opuestos. En esta versión de Babel, Bruegel concentra toda su energía en la representación de la torre y su configuración arquitectónica. Desaparece la actividad de cantera del primer término y ya no hay nadie dirigiendo la obra. La ciudad horizontal se presenta casi deshabitada y ni siquiera de tipología gótica sino vernácula. A tal efecto, Bruegel representa un paisaje en cierta medida más salvaje o rústico, sin domesticar -véase la desaparición del acueducto, por ejemplo (fig. 306)-. Otro elemento altamente destacable del paisaje es la representación del cielo. Las nubes que antaño rozaban la torre de Viena anuncian ahora precipitaciones y tapan el cielo de forma que una gran sombra se cierne sobre la parte derecha de la gran torre (fig. 307). La oscuridad, tanto exterior como interior, es otra de las más singulares características de la torre de Rotterdam y diferencia evidente respecto a la de Viena.

Distinguimos actividad humana relevante en la zona del puerto, cuyas embarcaciones sostienen pequeñas velas rojas que no han aparecido en la torre de Viena. Sin embargo, aún podemos distinguir gente transitando por los alrededores de la torre, en mayor cantidad en sus anillos y, especialmente, en el interior de la misma. Siguen apareciendo construcciones vernáculas adosadas a la epidermis de la torre, pero no tienen un carácter doméstico sino funcional-constructivo (fig. 308). Parece, pues, que Bruegel hubiera considerado oportuno que, dado que la construcción casi está acabada, los habitantes que antes poblaban la ciudad horizontal se han mudado al interior de la ciudad-torre.

⁹⁰⁷ La tabla de Rotterdam consiste en dos paneles de disposición horizontal cuya conexión está asegurada por dos clavijas, una a 9'3cm del margen, la otra a 4'7cm del margen derecho. Asumiendo que las clavijas debían de estar situadas simétricamente respecto de los lados, unos 4-5 cm parecen haber sido suprimidos del margen derecho. Los márgenes están particularmente rasgados, como si se tratara de una sierra. La construcción de la tabla se asemeja a *El ladrón de nidos*, 1568; ver: Haag, 2018: 279-281. Por ello, las medidas podrían ser similares en origen, esto es: 59'5x68'3 cm. Tiras de madera de roble no originales y sin pintar de 15mm de ancho fueron añadidas a los ejes verticales. Ver, también, la nota 396 sobre la fragmentación de la tabla.

Mientras que el núcleo de la torre de Viena era visible, en Rotterdam estamos ante una construcción casi finalizada, completa en sus registros inferiores y cuya cúspide es lo único de queda por construir, aludiendo, quizás, al indefectible sino de la obra: su inconclusión definitiva. Más diferencias. Si la Babel de Viena está conformada por anillos concéntricos, la de Rotterdam tiene una ascensión espiral. Los contrafuertes de la primera torre son paralelos a la superficie de cada uno de los registros, mientras que en la segunda se apoyan en la fachada marcando un ángulo inclinado.

A simple vista el aparato de esta torre parece más homogéneo que el de la torre de Viena; cuestión problemática pues parece homogénea en tanto el grado de finalización es mayor, pero esto no implica coherencia formal. No obstante esto, es cierto que se puede apreciar cómo Bruegel aplica, ahora, una pauta de repetición para ciertos elementos en los módulos: clara división en una mitad superior y una inferior, contrafuertes siempre del mismo tipo y aperturas siempre de medio punto. Las aperturas del registro inferior que dan acceso al interior de la torre siempre serán dos. La variación tipológica, continua, en cambio, en las aperturas de la mitad superior. Es decir, en tanto la torre de Rotterdam tiene un grado de compleción mayor, advertimos que el catálogo de variables arquitectónicas es más amplio respecto la Viena en lo que se refiere al tipo de aperturas en los ventanales. También como si estuviera haciendo alusión, nuevamente pero mediante otras estrategias, a la multiplicidad de tipologías arquitectónicas. Así, podemos distinguir ventanales de tipo románico y gótico (fig. 309).

Como decíamos, existe un movimiento hacia el interior de la torre que se justifica por otro elemento compositivo: la procesión que se lleva a cabo en uno de sus anillos. Esta procesión, que no podemos determinar si es honorífica, ritual o funeraria, se describe mediante una sucesión de antorchas y candelabros, un baldaquino rojo y un grupo de seguidores. El inicio de dicha procesión está marcado por estandartes con cruces que parecen haber entrado ya en el interior de una torre, ahora aparentemente convertida en iglesia (fig. 310). A tal efecto, apuntamos que los ventanales que contextualizan tal entrada al interior participan de una morfología gótica con vidrieras y son las únicas aperturas cubiertas de cristal en toda la torre. Este movimiento hacia el interior junto a la procesión -quizás religiosa- se pueden interpretar como una llamada a la reunión, a la unión confesional. Sin embargo, la gama cromática de la torre, el cielo casi pre-diluviano y la casi conclusión del edificio también

nos hacen pensar en un momento inmediatamente anterior al anuncio del castigo sobre la humanidad.

Dicho lo anterior, en la medida en que tratamos de relacionar la torre de Viena con las preocupaciones sociales de Amberes durante la época de Bruegel, sería impropio no hacer lo mismo con la que ahora analizamos, a pesar de que sólo vayamos a realizar algunos apuntes y no darle el cuerpo textual que dimos a la torre en Viena. A tal efecto debemos recordar que la fecha de factura de esta obra se sitúa con imprecisión en algún momento después de 1563 -según el catálogo de Viena de 2018- y 1565 -según la ficha técnica del museo de Rotterdam-. Sabemos que 1563 coincide con la fecha de traslado de Bruegel a la ciudad de Bruselas. Sabemos, también, que no obstante eso el maestro seguirá teniendo relación con sus patronos antuerpienses y, por lo tanto, sería extraño pensar que no hubiera hecho lo propio con sus antiguos compañeros del taller Aux Quatre Vents que, recordemos, estuvo en activo entre 1548-1606. Y, sin embargo, no podemos precisar si esta torre y a anterior fueron realizadas antes o después del traslado. Visto que la de Viena tuvo una inmediata recepción en la villa de Jonghelinck, nos decantamos por una factura anterior al desplazamiento a Bruselas. Pensamos esto pues resultaría extraño que Bruegel hubiera hecho una en una ciudad y otra en la segunda ciudad. Y es que, al margen de las evidentes diferencias son, en líneas generales, el mismo tipo de representación. Por otro lado, no conservamos dibujos preparatorios de las torres de Bruegel -tampoco han sobrevivido del resto de su producción pictórica-, por lo que realizar una en Amberes y trasladar consigo dibujos a Bruselas no parece concordar con la actividad del maestro. Sin embargo, al no poder demostrarlo tampoco podemos decir que no fuera así.

Realizamos esta digresión sobre el momento de su traslado pues anteriormente a todo ello, Bruselas fue testigo de un acontecimiento de especial relevancia que no pudo pasar desapercibido a Bruegel y sus contemporáneos y que, igualmente, tuvo sus consecuencias en la producción artística afín al pintor y, finalmente, se relaciona con aquella línea de investigación que interpreta las torres en base a las disputas católicas y protestantes. Nos estamos refiriendo a la abdicación de Carlos V a finales de 1555, poco después del regreso de Bruegel de Italia. Tres años después, 1558, asistimos a su fallecimiento en Yuste. Estos acontecimientos fueron retratados por los hermanos de Jean y Lucas Doectecum, los cuales trabajaron para Plantino en Amberes, pero también para Cock en Aux Quatre Vents. De su mano se conserva una representación de la procesión funeraria de Carlos V (fig. 311) que guarda cierta similitud con la procesión que Bruegel representa en esta torre -personajes en fila, estandartes-. Una iconografía que, por otro lado, no es únicamente representativa de este

acontecimiento, sino que tiene su paralelo, también, en otros dibujos y grabados de procesiones de entradas triunfales del mismo monarca (fig. 312).

Si este hecho y su plasmación artística incidió en la torre de Rotterdam de Bruegel significaría que el pintor sí fue reactivo a los avatares de su tiempo y que en la torre vienesa plasmó la agenda política de Amberes mientras que en la roterdamesa este otro acontecimiento de gran calibre. Son muchos los estudios que relacionan el contexto de tensión religiosa haciendo hincapié en la representación de Nemrod como si de una cita a Felipe II -quizás tras esto debería haberse planteado también Carlos V- se tratara. Esta ha sido siempre una lectura posible, que no la única ni tampoco la nuestra, para las torres de Bruegel.

Sin embargo, al margen de esta posibilidad que ahora adquiere mayor relevancia, si algún significado parece quedar por encima del resto no es tanto la procesión -minúscula- como la magnificencia del trabajo humano y, en consecuencia, la arquitectura de la torre. Ésta ha alcanzado ya la fase de construcción definitiva, síntoma de conclusión de la utopía terrena que es Babel. Está, mucho más cerca que la primera -altamente confusa- de realizar el proyecto universal que significa. A diferencia de la de Viena, que es cósmica y se erige sobre un espacio visible que domina, la de Rotterdam es, quizás, símbolo de la confirmación del espacio interior y de haber la humanidad hecho, definitivamente, un nombre y una ciudad.

Hemos mencionado en diversas ocasiones el hecho de que Babel, en tanto que mito, tiene la capacidad de establecer relaciones metafóricas con otras imágenes y relatos. Hemos mencionado también que, en la tradición medieval, concretamente en la producción literaria conocida como *Speculum humanae salvationis*, el episodio de Babel establece *pendant* con el de Pentecostés. Esta relación también ha aparecido en la obra colaborativa entre Giulio Clovio y Pieter Bruegel, las *Horas Farnese*. Y, sin embargo, no constan demasiados autores que, habiendo realizado un lienzo sobre Babel, hayan aludido pictóricamente a Pentecostés. Bruegel sí lo hizo. Aproximadamente tres años después de erigir sus dos torres realizó una obra sobre la reparación de la confusión lingüística: El sermón de San Juan Bautista (fig. 313). La obra representa la asistencia de un grupo de personajes de identidades diferentes -musulmanes, gitanos, flamencos- atendiendo las palabras de San Juan Bautista. En primer término aparecen los que podríamos identificar como un personaje de etnia gitana que lee la mano a un ciudadano flamenco. Que pensamos en esta obra en relación a las dos torres no es gratuito pues recordamos que hemos planteado las babeles de Bruegel en relación, no tanto con el castigo, sino con la idea de construcción de proyecto posible y común. El

discurso al que atienden estos nuevos personajes y, que, supuestamente entienden, lleva la idea de la torre: la comunidad unida.

8. La torre y el conocimiento

Pellegrino Tibaldi

En esta lectura diacrónica sobre el proceso de semantización y representación de la Torre de Babel, la de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (fig. 314) representa, a nivel visual, una continuidad con las formas medievales y, en su forma más tardía, con la torre de Hans Holbein. Esto significa que para encontrarse en la última década del siglo no es, a nivel artístico, una torre icónica o innovadora. A nivel semántico representa una recuperación de su adscripción al contenido del Génesis, pero con matices muy importantes. Estos matices la hacen aparecer dentro de un amplísimo ciclo pictórico que tiene como figuras principales las alegorías de la Teología y la Filosofía entendidas como instrumentos para el más elevado conocimiento. Un conocimiento que, a su vez, se apoya en una clasificación pautada por las Siete Artes Liberales. Dentro de ellas se encuentra la Gramática, que trabaja la comprensión de las lenguas y justifica las referencias pictóricas a Babilonia y Babel. Lo que plantea este caso de estudio es, pues, la traslación de Babel de una adscripción puramente bíblica -y desde Bruegel social- al mundo más complejo que representa el conocimiento. Pero no un conocimiento genérico, ambiguo o entendido desde nuestro presente, y quizás tampoco al conocimiento en sí, sino a la aspiración de un conocimiento totalitarista propio del círculo humanístico filipino y de las postrimerías del siglo XVI que abogaba por aunar el mundo clásico, la historia religiosa y el saber de tantas culturas como fuera posible.

A diferencia de los últimos casos de estudio –pseudo-Patinir y Bruegel-, la torre vuelve a incorporarse a una narración pero, como decíamos, trasciende el texto del Génesis e incorpora los debates contemporáneos en torno a la división de las lenguas, su responsabilidad en la comprensión de las fuentes religiosas y, a la postre, en la correcta percepción de la fe y de la historia. Por todo ello, la torre escurialense significa un *tour de force* de tres realidades inequívocas: la pérdida del idioma original pre-Babélico, los esfuerzos por depurar filológicamente las Sagradas Escrituras -y así prevenir conflictos religiosos y errores-

y la enseñanza filológica como herramienta para predicar, expandir y totalizar el conocimiento. La traducción visual de este debate fue creada *ex professo* teniendo en cuenta su ubicación -una biblioteca- y, sin lugar a dudas, su interpretación sólo era apta dentro de un grupo restringido: Felipe II y Benito Arias Montano a la cabeza, el círculo de intelectuales que orbitaban alrededor de ellos y la comunidad jerónima que habitaba el monasterio.

Así, en la última década del siglo XVI asistimos a un fenómeno en apariencia contradictorio. Mientras que, por un lado, un conjunto de artistas del mundo nórdico continúa produciendo una serie de babeles que derivan de Bruegel cada vez más serializadas, laicizadas y romantizadas, y desde el formato del grabado se aporta una connotación positiva a la ciudad de Babilonia visibilizándola como una de las Maravillas del Mundo, en la cultura meridional de Europa se recupera la lectura bíblica de la Torre de Babel y su potencial especulativo sobre los orígenes y la fidelidad de las lenguas. Podemos decir también que, mientras Bruegel revisita el mito para pintar ese icono social que es la torre de Viena, Felipe II levanta, *de facto*, otro icono, terrenal a la par que teológico (fig. 315).

Veremos que esta mayor semantización religioso-humanista de Babel va en paralelo a -y compensa- la descarga de su capacidad icónica y es que la imagen de la torre se ve reducida al papel de acompañante de lo realmente importante, el debate filológico y religioso del momento. Que la torre se encuentre en una biblioteca y que esta pertenezca a El Escorial no debe pasarse por alto. El Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue y sigue siendo un lugar sumamente complejo en su configuración -ideológica y arquitectónica- y repleto de ricas referencias, estímulos y evocaciones. También de funciones. Por ello, ha resultado laborioso determinar en qué medida la tradición visual del mito, los estímulos religiosos y políticos contemporáneos, y/o el perfil de sus artífices fueron determinantes a la hora de elaborar tal programa decorativo sin caer en la trampa de dotar a El Escorial de más contenido simbólico-especulativo del que ya tiene. Parecería, pues, difícil llegar a una idea conclusiva, mas sintiendo el espíritu de la época, deconstruyendo el perfil de los personajes que orbitaban alrededor del monasterio y dando el merecido sentido al espacio que presenta la torre, podremos entender qué pudo ofrecerles la tradición semántica y visual de Babel y para qué objetivos.

8.1. Notas biográficas

Respetando la presentación biográfica de los artífices de los casos de estudio debemos, en esta ocasión, ampliar considerablemente la nota hacia una exposición coral de todos los contribuyentes a excepción de Felipe II, replicando lo que ocurrió en el caso de estudio del Palazzo Te. Esto no significa una minusvaloración del pintor, sino que se basa en lo que hemos anunciado ya: una descarga de la innovación visual compensada por una mayor carga semántica para el mito. Y es que el conjunto de El Escorial y el programa iconográfico de la biblioteca, ambos colmados de referencias culturales, necesitan de esta presentación para ser mejor comprendidos. En este sentido, trataremos las biografías de los dos principales arquitectos, del humanista encargado de elaborar el programa iconográfico de la biblioteca, su sucesor y, finalmente, el fresquista.

Sobre el primero de los arquitectos de El Escorial, Juan Bautista de Toledo (Toledo, 1515 – Madrid, 1567), se tienen escasos datos biográficos. Se le ubica en Italia hacia 1539 en calidad de estudiante de arquitectura interesándose especialmente en los tratados de Vitruvio y Alberti. En 1546 el papa Pablo III lo nombra arquitecto adjunto de la basílica de San Pedro, donde colabora con Miguel Ángel. Tres años más tarde, es llamado a Nápoles para trabajar, cerca de una década, alrededor del virrey Pedro Álvarez de Toledo. A tal efecto, será el responsable, por ejemplo, de la conocida Via Toledo. Estando en los Países Bajos, Felipe II lo nombra arquitecto real en 1559 y al año siguiente se instala en Madrid, empezando por diversas empresas que preceden el proyecto escorialense –Palacio de Aranjuez, Alcázar de Madrid, Alcázar de Toledo-. En 1562 presenta el plano conceptual de la fábrica del monasterio, conocido como Traza Universal. Las obras se inician al año siguiente, llevándolas a cabo desde esta fecha y hasta su fallecimiento el 10 de mayo de 1567. Según es de común acuerdo, avanzaba muy lentamente y existían grandes enfrentamientos entre el arquitecto, el prior de los Jerónimos, la Junta creada para supervisar las obras y el propio rey. Además, padecía serios altibajos de salud, tanto físicos como mentales. Por todo ello, el rey nombró a dos ayudantes, Juan de Valencia y Juan de Herrera. Este último fue el ejecutor final del proyecto.⁹⁰⁸

⁹⁰⁸ Los estudios acerca de Juan Bautista de Toledo no se han revisado en las últimas décadas. Ver: Uzuazo Ugalde, 1964. Chueca Goitia, ofrece los datos básicos y lo define como una personalidad no destacada. Enrique Pérez describe su proyecto y apunta a los problemas relacionales entre el monarca y la corte. Humanes Bustamante es quien aportará mayor información para reconstruir su perfil personal, formación y obra hasta llegar a El Escorial. Ver: Chueca Goitia, 1986; Pérez Pérez, 2003; Humanes Bustamante, 2009.

Tras una juventud en Flandes e Italia, Juan de Herrera (Cantabria, 1530 – Madrid, 1597)⁹⁰⁹ se encuentra al servicio de Carlos V en Yuste, donde permanece hasta la muerte del emperador en 1558. Como hemos avanzado, es nombrado ayudante de Juan Bautista de Toledo en 1563 en previsión de los enfrentamientos entre éste y los comisarios de la obra. Cuando esto sucede, Herrera modifica la Traza Universal dando al conjunto una imagen de volúmenes simplificados, ortogonalidad y sobriedad exterior. Su intervención fue organizada, expeditiva e inflexible en la fijación de los tiempos. Herrera fue el responsable de duplicar el espacio que Bautista de Toledo había previsto para la biblioteca, así como también fue suya la decisión de situarla en un lugar privilegiado, esto es, en la primera planta del conjunto y dando a la fachada principal. En cuanto a su formación y gustos, se ha especulado sobre su tendencia natural al estudio de las matemáticas, pero también la astrología y la medicina, así como su predilección por el estudio de Ramón Lull, al punto de redactar su *Ars Lulliana*, *Discurso de la figura cúbica*.⁹¹⁰

En términos bibliófilo-humanísticos, la mano derecha de Felipe II para la consecución de este proyecto fue uno de los más importantes intelectuales del momento que, casualmente, nació y murió en las mismas fechas que el rey. Benito Arias Montano (Fregenal de la Sierra, 1527 – Sevilla, 1598) nació en una familia integrada en la burocracia y administración eclesiástica, civil y militar. Su padre, relator del Santo Oficio, inició su formación enseñándole a leer y escribir en lengua romance, adquiriendo durante la adolescencia nociones de latín, griego, retórica, lógica, filosofía, historia, matemáticas, geometría, astronomía y otras disciplinas artísticas. En 1540-1541 se traslada a Sevilla y prosigue con sus estudios, y quizás allí entra en contacto con el corpus erasmista, cuya influencia es prístina y decisiva. En 1547-1548 continua su formación en la Universidad de Alcalá, lugar que resulta más propenso para una formación humanista múltiple. Es allí donde comienza sus estudios de teología y se dispone a especializarse en la rama filológico-exegética, en otras palabras, convertirse en humanista-bibliista.⁹¹¹ Tal era su reputación en la materia

⁹⁰⁹ Herrera ha sido más profusamente estudiado y se ha hallado especial interés en investigar sus conocimientos matemáticos –Taylor-, su afiliación a las ideas de Ramon Lull –Kubler y Carbonell- y su retrato biográfico-arquitectónico –Pérez Gómez-. Ver: Taylor, 1952; Kubler, 1983; Pérez Gómez, 2011; Carbonell Buades, 2016-2017.

⁹¹⁰ El tratado, según Carbonell Buades, es llamado de diferentes formas: *Discurso sobre la figura cúbica*; *Tratado del cuerpo cúbico con algunas figuras que es necesario penetrar y entender para la penetración de dicho cubo*; *Tratado de la figura cúbica, útil y necesario para entender los principios de las cosas naturales y sus excelentes y admirables operaciones, maxime según el arte de Raimundo Lulio*. Sea como fuere, dicho *Discurso* bebe de dos fuentes complementarias: la geometría euclídiana y la combinatoria lulista. La primera sirve de introducción a la segunda. Ver: Carbonell Buades, 2016-2017.

⁹¹¹ En realidad los estudios de Arias Montano fueron mucho mayores y responden a más ámbitos: al margen de la ingente cantidad de lenguas –algunos afirman que conoció once, otros hasta trece-, tuvo conocimientos de medicina y cirugía, ciencias naturales, matemáticas, geografía –sobre la que discutió con Ortelius y Mercator intercambiando no sólo pareceres sino también mapas e instrumentos-, arqueología e incluso preparación jurídica. El mejor perfil intelectual de Benito Arias

que en 1562 el obispo de Segovia Martín de Ayala lo llevó consigo en calidad de teólogo al Concilio de Trento. Arias Montano contaba entonces con 35 años.

En 1566 Felipe II lo nombró capellán personal y, dos años más tarde, le hizo responsable de la descomunal empresa de editar la *Biblia políglota*, también conocida como *Biblia Regia de Amberes*, impresa en esta última ciudad y en el taller de Plantino.⁹¹² Felipe, que había consultado el encargo con el Consejo Supremo de la Inquisición y con el Claustro de Teólogos de la Universidad de Alcalá, consideró que no existía en España persona mejor preparada que Montano para realizar esta tarea. El encargo se tradujo en una edición de la Biblia en ocho enormes volúmenes en folio mayor y en las cuatro lenguas canónico-sagradas, esto es, hebreo, griego, arameo y latín, más algunos fragmentos en siríaco. Los últimos volúmenes se destinaron a lo que Arias Montano tituló *Apparatus* o, lo que es lo mismo, conocimientos instrumentales y complementarios como diccionarios y gramáticas de dichas lenguas, así como tratados de contenido arqueológico-filológico, geografía bíblica, descripción de ornamentos e indumentaria sagrada. Para la realización de la *Biblia Políglota* analizó rigurosamente el texto hebreo original y empleó un método filológico muy riguroso que le había de permitir, por un lado, cumplir el sueño de los humanistas-biblistas de restaurar la palabra pura de la Biblia; por otro, la unidad entre católicos, protestantes y judíos en el entorno de una Europa desarticulada y dividida en términos de confesión. Al concebir una absoluta prioridad a la lectura de las Sagradas Escrituras en detrimento de la exégesis de los padres y doctores de la Iglesia, Montano apuntaba a la dignidad del hebreo como vía principal de conocimiento sagrado y, por ende, trabajaba para superar la división y confusión derivadas de las múltiples interpretaciones y traducciones. En definitiva, buscaba una *confusio reparatio* de las lenguas que se habían originado después de Babel.⁹¹³

Montano que hemos encontrado se puede leer en: Martínez Ripoll, 1998. Sobre la influencia de Alcalá, destacamos esta breve frase de Martínez Ripoll: «Pero, académica o espiritualmente, al margen de la evidentiísima huella que sobre Arias Montano y su biblismo exegético ejerció la Universidad de Alcalá, donde más acusada se siente la impronta complutense es en el campo de la Teología moral y ascético-mística, de muy significativo cariz, aunque diverso valor, que agregó a los fondos teológicos que ya poseía.» (Martínez Ripoll, 1998: 91).

⁹¹² No confundir con la *Biblia políglota complutense*, iniciada por el Cardenal Jiménez de Cisneros en colaboración con Nebrija, quien aparecerá representado en la bóveda de la biblioteca a estudio. A pesar de finalizarse la impresión en 1517, la distribución de los ejemplares no pudo producirse hasta 1521. La *complutense*, editada en hebreo, griego, latín y arameo, fue el punto de partida para Arias Montano, quien por entonces consideraba necesario reeditarla eso sí, según nuevos parámetros. De esta intención nació la *políglota regia*. Sobre la *políglota* de Arias Montano ver: Arias Montano, 2006. El volumen versa sobre el aparato introductorio de la Biblia, que es donde Arias Montano explica el contenido y finalidad de la misma. Un versión digitalizada de la *políglota regia* se puede encontrar en el repositorio digital de la Biblioteca Digital Hispánica. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014114> [Fecha de consulta: 23/04/2022].

⁹¹³ «La dimensión política de la *Biblia Regia* apenas ha sido puesta de relieve. Sin embargo, la crítica de las ideologías aplicada a la Biblia ha apuntado recientemente que no hay edición ni traducción de las Escrituras que no haya tenido su proyección política, comenzando por la primera versión al griego, la de la Biblia de Alejandría, en tiempos del rey Ptolomeo II Filadelfo (285-246 a.C.). Esta dimensión política hay que buscarla en los prólogos escritos por el propio Arias Montano, en las hojas de portada y en los esbozos pictóricos, cuyos temas fueron elegidos con gran probabilidad por Montano como director de la edición. A través de estos mensajes que combinan texto e imagen se puede entrever cómo la *Biblia Regia* se presenta al mundo de entonces como la «Biblia de la Concordia» a la vez que opone a los esfuerzos protestantes en torno al texto

Lo que todo lo anterior nos dice de Benito Arias Montano es que formó parte de ese segundo interés o vida del humanismo. El primero se había dedicado a la arqueología de las fuentes clásicas, su recuperación y depuración filológica. El segundo interés, del que es sumo representante tras la generación de Erasmo de Rotterdam o, en España, Antonio de Nebrija, es el que se dedicó a implantar la metodología filológica en la recuperación y depuración de las Sagradas Escrituras. De este grupo de humanistas-biblistas, nació una corriente hebraísta cuyos componentes compartían, desde finales del 1400, la preocupación alrededor de la no validez de la Vulgata en base a las discrepancias de contenido de las versiones hebrea, griega y latina; es decir, el mismo motor que ya había impulsado a Jerónimo. Todos ellos coincidían en la superioridad del hebreo como lengua original del Antiguo Testamento y del griego para el Nuevo.⁹¹⁴ Pero a lo largo de este proceso -y más teniendo en cuenta el contexto tridentino-, cualquier intento de revisar –léase en paralelo cuestionar- la Vulgata se convertía no sólo en un problema filológico, sino que tenía un alcance teológico, ético y moral.⁹¹⁵ Para ver el alcance de su posición recordamos una anécdota que muestra su responsabilidad para con su verdad, la defensa de la originalidad hebraica y su compromiso con la *Políglota regia*: Arias Montano fue invitado por Roma para colaborar en la edición de la Vulgata sixto-clementina, versión oficial y canónica de la Iglesia católica desde su publicación en 1592. No aceptó.⁹¹⁶

«verdadero» de la Biblia un instrumento competitivo de primer orden en el plano filológico.» (Fernández Marcos, 1998: 103-104).

⁹¹⁴ El hebraísmo bíblico o la consideración del hebreo como matriz fundamental para el conocimiento verdadero de las Sagradas Escrituras desde su papel de idioma original del Antiguo Testamento, es un movimiento que se siente en toda Europa -véase Erasmo-, pero que en España tiene un cariz singular y un fondo de base que se debe a que, hacia finales del siglo XV, España contaba con una tradición literaria hebrea de inmejorable posición con numerosísimos manuscritos hebreos de tradición sefardí, así como comentarios de sabios judíos. Según Fernández Marcos, este hebraísmo no llegó tanto a los humanistas españoles por la influencia erasmiana sino por la tradición cultural: «El humanismo bíblico de los autores españoles no llega tanto por el cauce de Erasmo cuanto por las fuentes hebreas de nuestro legado cultural.» (Fernández Marcos, 1998: 98). Esto queda recogido por Flórez y Balsinde en relación con el programa de la biblioteca de El Escorial: «es una sinrazón constreñirla [a la biblioteca] a ser 'la ciudadela de la Contrarreforma', incluyendo, en esta impropia denominación, el ser centro de la lucha anti-luterana. Mirando a lo peculiar de nuestra historia, se ha podido escribir: «No se explicaría la contribución de España a la renovación cristiana del Renacimiento si se olvidara el legado oriental de la vieja España de las tres religiones. Una de las originalidades étnicas de la España moderna es la de ser la gran nación occidental que ha asimilado más elementos semíticos. Pues bien, el lugar más acogedor y rico de lo que inapropiadamente se ha llamado las tres culturas es El Escorial. Ahí se concentró todo lo que se pudo hallar y copiar y traducir lo que, en frase de tantos de aquel tiempo, pero en especial de Arias Montano y de Sigüenza, era la 'verdad hebraica'. Políticamente se expulsaba a los judíos, se perseguía a los 'marranos'; pero la 'verdad hebraica' tenía su mejor refugio y su mejor devoción de estudio.» (Flórez, Balsinde, 2000: 310).

⁹¹⁵ Fernández-Marcos nos recuerda que, «todavía los hebraístas salmantinos procesados por la Inquisición en 1572 serán acusados de ser 'detractores de la Vulgata eclesiástica'» (Fernández Marcos, 1998: 96).

⁹¹⁶ La invitación había sido extendida a Fray Luis de León, quien tampoco quiso participar. En una carta de este último fechada el 17 de mayo de 1588 se exponen los motivos de ambos: «Cuanto a la enmienda de la Vulgata o a su restitución, siempre me pareció lo que al Dr. Montano, que es trabajo perdido el que en esto se pone, y aun dañoso, por lo que diré después. El fin que se pretende es no mudar la Vulgata, ni hacer que se conforme con lo hebreo en todo y por todo, sino restituirla a la verdad de lo que puso el autor de la, que a mi juicio, en lo más fue San Jerónimo. En las partes donde todos los códices de la Vulgata se conforman entre sí, no hay que trabajar, ni mudar porque aquello, bueno o malo, es lo que puso el intérprete; adonde se diferencian y hay varias lecciones, allí se ha de escoger la que pareciese ser del intérprete. En este juicio hay lo primero que pensar si puede hacer con ver la variedad que hay entre cuatro libros antiguos que dice el Dr. Valverde que tienen. Es cosa de risa, ni aunque fueran cuatrocientas, porque en otros se hallarán otras variedades en los mismos lugares y en otros, y no se puede escoger la verdadera lección de un lugar que está vario, si no es viendo primero todas las lecciones que en él hay, que es negocio infinito. Prosigue diciendo que aun viéndolas todas, el acertar en cuál fue la lección de San Jerónimo será casualidad, pero sin saber si se ha acertado, porque el santo leyó códices distintos de los de

Benito Arias Montano residió en Amberes desde 1568 y hasta 1575 realizando diversas estancias en Roma -1572 y 1575-. También para lograr la aprobación papal de su *políglota* y defenderse de los detractores que la consideraban en contra de la ortodoxia. Durante los primeros años en Flandes seguro hubo de volcarse en dicha edición pero eso no exculpa que, siendo sumamente devoto a su fe y rey, no atendiera el drama ideológico, religioso y político de la zona al punto de asumir una cierta misión de mediador y pacificador convirtiéndose en uno de los pocos, sino el único, al que se confiaban los flamencos protestantes. A tal efecto, intercedió para que cambiara la política represiva del recién nombrado gobernador de Flandes, Luis de Requeséns, en sustitución del Duque de Alba.⁹¹⁷

Especialmente relevante para este caso de estudio es el hecho de que en 1575 Arias Montano tradujera del hebreo al latín en libro de viajes de Benjamín de Tudela en la imprenta de Plantino. Si llevó su *Itinerarium beniamini tudelensis* a El Escorial no lo sabemos, pero lo que es seguro es que los autores judíos de materia religiosa formaban parte de sus intereses más tempranos. Por ejemplo, en el inventario de su biblioteca de 1548 aparece ya una edición latina de las *Antigüedades judías* de Flavio Josefo, fuente fundamental para el conocimiento y estudio de la historia judía y seguro un suplemento historiográfico para sus estudios bíblico-hebraístas.⁹¹⁸

En 1575 Arias Montano abandonó Flandes haciendo pausas en Alemania y Austria y las ciudades de Génova y Barcelona entre otras. En marzo de 1577 llegó a El Escorial para organizar, según encargo de Felipe II, la Real Biblioteca. Una biblioteca que, por otro lado, él mismo había contribuido a formar y enriquecer con numerosos libros y manuscritos enviados desde Flandes.⁹¹⁹ A tal tarea dedicó diez meses, dejando un catálogo dividido en sesenta y cuatro disciplinas o materias. Tras ello, Arias Montano se encuentra intermitentemente en El Escorial para ocuparse de las labores de catalogación y ordenación de los nuevos volúmenes adquiridos, consejos para nuevas adquisiciones y la impartición de sus conocimientos al grupo de monjes que colaboraba con él. A su muerte en 1598, un listado de libros de su biblioteca llegó a El Escorial, pero la protección y respeto de los que gozó en

ahora en muchos casos, y otras veces siguió a los Setenta. Y así será posible que pretendiendo darnos la Vulgata incorrupta, nos la dieran más corrompida que ahora anda. De que se concluye que este trabajo no tiene fin, si se hace lo que se debe, y si no se hace, que será causa de lo contrario que se pretende por él.» (Arias Montano, 2006: XXXVI).

⁹¹⁷ Al respecto véase: Dávila Pérez, 2010.

⁹¹⁸ Martínez Ripoll, 1998: 74.

⁹¹⁹ Según González de Zárate, el origen de la Colección Real de la biblioteca se debió en gran medida a que Arias Montano fue encomendado por el rey a engrandecer su patrimonio mediante la compra de volúmenes aprovechando su amplísimo conocimiento humanístico, su estancia en Flandes y sus relaciones personales. Si esto es así, el contenido de la biblioteca era indisoluble de la personalidad de Arias Montano. Ver: González de Zárate, 1996.

vida no le valieron para que en 1607 la Inquisición prohibiera sus obras al incluirlas en el *Index Expurgatorius* romano.

Visto el perfil biográfico e intelectual de Benito Arias Montano, no parece difícil asumir que fuera un personaje crucial para dotar de contenido epistemológico al monasterio y en particular a la biblioteca. Algunos de los que han estudiado al biblista lo presentan como autor del programa iconográfico de la biblioteca,⁹²⁰ especialmente por el uso manierista de las metáforas y dobles interpretaciones. Otros piensan que su simpatía por Erasmo, la prioridad que daba a la Biblia y el interés por el hebreo lo hacen responsable de la incursión de aquellas escenas en la bóveda que tienen un corte hebreo. Entre ellas la Escuela de Babilonia, la Torre de Babel o Salomón y la reina de Saba. Otros traen al recuerdo que pudo haber dado a orden de que se pusieran *estatuas de romanos, retratos de pontífices, emperadores, reyes y personas doctas* en la decoración de la biblioteca.⁹²¹ A la espera de poder encontrar algún documento que lo confirme, lo cierto es que parece evidente que Arias Montano podría haber realizado el programa de la biblioteca al completo, con sus Siete Artes Liberales, escenas acompañantes y personajes *ad hoc* para cada una de ellas.

A Benito Arias Montano sucedió Fray José de Sigüenza (Sigüenza, 1544-1606) en calidad de bibliotecario, añadiendo a esto último las tareas de archivero y reliquero. Conocía el monasterio, pues había estudiado allí cursos de arte y teología entre 1575 y 1577. Tras ello y hasta incorporarse definitivamente en 1578 fue haciendo visitas esporádicas. Los encuentros con Arias Montano se habrían operado entre 1577 y 1592, siendo el último año fundamental, pues Sigüenza se vuelca en admiración hacia el biblista y éste ejerció sobre él una positiva influencia para reconsiderar a Erasmo. Al margen de esto, se le conoce especialmente por su labor de cronista de la construcción del Monasterio y a él recurriremos en algún momento durante este caso de estudio. Cuando redactó la crónica dedicada a este espacio, el programa iconográfico ya estaba decidido por lo que de sus palabras se desprenderá la aceptación y justificación de dichas escenas.

Finalmente, el ejecutor de los frescos. De Pellegrino Tibaldi (Puria di Valsolda, 1527 – Milán, 1596)⁹²² se acepta una primera etapa de formación en Bolonia, aproximadamente

⁹²⁰ García-Frías Checa, 1991.

⁹²¹ Sánchez-Moscoso, 1994.

⁹²² Ver: Briganti, 1945; Repishti, 2011.

entre 1540 y 1547. Seguramente, el acceso a ciertos trabajos dentro de la corte papal fuera la forma más común de trasladarse a Roma y, en respuesta a esta dinámica, se tiene constancia de haber sido retribuido por su trabajo en una obra para los funerales del papa Pablo III en 1549. Un año más tarde aparece registrado en la Accademia di San Luca. Estando en la ciudad pudo entrar en contacto con el círculo de Perino del Vaga, con quien colaboró en la decoración de la *Sala Paolina* del Castel de Sant'Angelo y, posteriormente, con Daniele Volterra, considerado su mayor maestro y vínculo casi directo con Miguel Ángel.

Cuando Tibaldi regresa a Bolonia ejecuta trabajos de decoración del Palazzo Poggi, sede de la universidad. Posteriormente efectúa su traslado a Milán y entra en contacto con Leone Leoni y Lucas Cambiaso, artistas que también trabajarán en El Escorial. Además, figura como maestro mayor del Duomo desarrollando su faceta de arquitecto. Que Milán se encontrase bajo dominación española seguro facilitó que, en el año 1583, Felipe II solicitase los servicios del artista, que no llegaría a El Escorial hasta agosto de 1586. Aunque en un primer momento se pensó en darle labores arquitectónicas, lo primero que realizó fue las pinturas del Sagrario de San Lorenzo y el Claustro Mayor, obras que se dan por finalizadas hacia 1590. Teniendo esto en cuenta, se piensa que los trabajos preparatorios para El Escorial pudieron producirse anteriormente a su llegada en 1586 -mediante el envío de bocetos- y hasta finales de 1587. Finalmente, que al dar por finalizado el claustro en 1590, continuara con la decoración de la biblioteca hasta la fecha fin del conjunto en 1592.⁹²³

Tradicionalmente se ha considerado a Tibaldi autor de la serie completa, sin embargo, el estilo desigual de algunas escenas hace pensar en la intervención de sus colaboradores, siempre a partir de cartones del maestro, los cuales ejecutó en gran cantidad según recoge Francisco Pacheco en *Arte de la pintura*.⁹²⁴ En sus frescos está omnipresente un manierismo que podríamos considerar académico, esto es, un desarrollo de las formas que va más allá los presupuestos clásicos iniciales pero sin desviarse en exceso: composiciones académicas, inscripción de las figuras en cuerpos geométricos, figuras de grandes bloques sólidos, de anatomías musculosas y tendencia al gigantismo. Un tipo de producción que revela su formación como dibujante y un punto de encuentro con Miguel Ángel.⁹²⁵

⁹²³ La cronología está basada en los documentos del padre Zarco, ver: García-Frías Checa, 1991.

⁹²⁴ «Peregrin de Peregrini (mayor imitador de Micael Angel), para la famosa Librería que pintó en S. Lorenzo el Real, hizo muchos debuxos muy acabados y muchos escorzos por modelos de bulto, y dellos cartones grandes para valerse los perfiles en la mesma obra, que todos se los hurtaron cuando la acabó y se quiso volver a Italia y no parecieron más, de que se lamentaba mucho.» (Pacheco, 2001: 439).

⁹²⁵ Una publicación esencial sobre Tibaldi en la biblioteca de El Escorial es: Scholz-Hánsel, 1992-1993. Transcribimos las palabras de Manuel Rincón Álvarez que reproducen el ambiente en el que Tibaldi pintó la obra: «Nunca Tibaldi ocultó ni renunció a la influencia de su maestro. Los ejes vitales de su línea estilística fueron siempre los mismos y siempre inspirados en el ascendiente ejercido por el genio florentino. Pero hay que anotar lo que ya hemos dicho, que, cuando inició su trabajo

8.2. El proyecto del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El 16 de abril de 1561 estando Felipe II en Madrid escribió al general de la orden Jerónima diciendo:

Que en reconocimiento de la victoria de nuestro Señor fue servido darme el día de Sant Laurencio el año 1557, tengo determinado de edificar y dotar un monasterio, donde se le hagan continuas gracias por ella, y sacrificios y oraciones por las ánimas del Emperador y Emperatriz, mis señores padres, que hayan santa gloria, y la mía.⁹²⁶

Si las razones iniciales para fundar el Monasterio surgieron de un acto de conmemoración de la victoria española en la Batalla de San Quintín el 10 de agosto de 1557, un voto expiatorio, responder a la voluntad de Carlos V de ser enterrado en una fundación *ex novo*, o todas ellas a la vez, no se sabe con certeza y siempre han sido motivo de polémica historiográfica. También sus funciones y, por ello, espacio: panteón familiar, basílica, convento-monasterio, pero también palacio, archivo bibliográfico y pinacoteca. En este sentido, desde la fecha del primer acontecimiento, 1557, y hasta la Carta Fundacional del 22 de abril de 1567, firmada por Felipe II cuando ya hacía años que habían empezado las obras, bien pudieron ir sumándose cargas semánticas y usos diversos impulsados por importantes sucesos para el futuro del imperio, del papel de la península en la geopolítica europea y del monarca. Agustín Bustamante lo recoge así:

Una cadena de acontecimientos importantísimos ocurrirá entre la muerte del emperador en Yuste, el 21 de septiembre de 1558, y la salida de Felipe II de Flandes hacia España por Flesingen el 20 de agosto de 1559; el 17 de noviembre muere María Tudor, lo que causa la segunda viudedad del Monarca Católico y la ruptura de vínculos con Inglaterra; el 3 de abril

escorialense, Tibaldi había estado muchos años apartado de la pintura y ello implicaba un cierto retraso respecto de las últimas tendencias artísticas en boga. Por otra parte, es de justicia añadir que en su trabajo en El Escorial se advierte, en general, algo de precipitación, debida a las presiones para pintar tanto fresco y óleo en tan breve marco de tiempo, como lo eran los años que van desde 1586 hasta 1595. Además, observamos un incremento gradual en esa precipitación desde las primeras obras ejecutadas aquí en El Escorial hasta las postreras que fueron, precisamente, los techos de la biblioteca. Al principio, en el pequeño camarín posterior al Tabernáculo, el artista practicó la lenta técnica de pintar por puntos de pincel, lo cual dio como resultado unos frescos que, aunque pequeños en superficie, maravillan por su detalle y elaboración; eran los tiempos en los que Tibaldi intentaba ganar la confianza del Rey para conseguir posteriores contratos, como así fue. Pero, después, las cosas cambiaron e hicieron acto de presencia las premuras. Probablemente, una buena parte de la culpa recayó en el propio Felipe II, al que le urgía ver acabada la biblioteca en la parte decorativa, según nos recuerda el P. Zarco: *Ya en sus días se quejó Tibaldi de las prisas de Felipe II, que le obligaba a meditar superficialmente, a copiar de otros maestros y a no apurar y repasar con cuidado diligente lo que pintaba, más por ajenos que por propio pincel, inferiores y no tan expertos como el jefe y guía.* Efectivamente, en la bóveda, en general, observamos que las historias que hay por debajo de la cornisa dorada presentan un mejor acabado, superior a lo pintado por encima de ella, quizás debido al hecho de que, como ya dijimos, fueron realizadas por varios colaboradores.» (Rincón Álvarez, 2010: 188). La referencia de Zarco se encuentra en: Zarco, 1932: XXIII.

⁹²⁶ Bustamante García, 1994: 10.

se firma la paz de Cateau-Cambresis y el 10 de julio muere Enrique II de Francia tras un desgraciado accidente en un torneo. En un vertiginoso correr de dos años se había producido un cambio completo de la situación europea y el protagonista, Felipe II, también se desplazará de sus dominios del norte a su tierra natal española en el sur, desembarcando en Laredo el 29 de agosto de 1559, después de cinco años, un mes y diecisiete días de ausencia. El retorno del Monarca Católico a España implicó que el mundo sería gobernado definitivamente desde la Península y no desde el norte, lo que acarrea que todo poder y el aparato de la Monarquía Católica estaría en España. Desde Laredo el Rey marchó a Valladolid, donde su hermana Doña Juana vivía y regentaba los estados en su ausencia. En su ciudad natal Felipe estuvo del 8 de septiembre al 9 de octubre, partiendo hacia Toledo, en la que celebró Cortes el 9 de diciembre de 1559, permaneciendo allí hasta el 19 de mayo de 1561, desde donde marchó a Madrid, lugar en el que fijó la Corte para el resto de su reinado. Al tomar esta decisión, Felipe II fundó la capital de la Monarquía Católica, concluyendo así con el estado de acefalia y trashumancia que caracterizó al reinado de Carlos V.⁹²⁷

La formación del rey y su inclinación por lo arquitectónico le hicieron decidirse por un lenguaje clásico ya consagrado en Italia y que habría de desplazar el lenguaje arquitectónico español hacia un rigor vitruviano y albertiano. Rigor que no sólo se desprende del proceso constructivo y el resultado formal obtenido por sus maestros, sino que ya se encuentra en las fases previas, esto es, la elección del lugar.⁹²⁸ Una vez aceptado éste el 1 de enero de 1562, se empezó con la labor de proyección, esto es el dibujo de la Traza Universal y trazas parciales, se llevaron a cabo conversaciones con los jerónimos -que en ese mismo momento fundaban el monasterio provisional en la villa de El Escorial- y se realizaba el modelo de la obra en madera. Según lo dispuesto, Juan Bautista de Toledo proyectó un edificio formado por una

⁹²⁷ Bustamante García, 1994: 12. Sobre las implicaciones que tuvo la lectura y asimilación de las ideas de arquitecto y arquitectura vitruvianas -y especialmente albertianas- sobre Felipe II y El Escorial y el devenir de la arquitectura española véanse las páginas siguientes. Las razones iniciales para la construcción de El Escorial, el objetivo primero y la connotación o significado que se le dio en origen son temas sobre los que no hay demasiado acuerdo, seguramente, debido a la gran carga semántica a la que se ha asociado el edificio desde su origen. Según Checa Cremades, el móvil funerario dinástico era la idea básica para la concepción del monasterio. Según Sánchez-Molero la cita al Templo de Salomón se encuentra desde el principio. Según De la Cuadra, en origen Carlos V ordena un conjunto funerario y Felipe II suma su voluntad de hacer una morada para Dios. Ver: Checa, 1992: 202; Gonzalo Sánchez-Molero, 1996: 749; Cuadra, 2015: 154.

⁹²⁸ Sobre la elección del lugar: «Felipe II impulsó su forma personal de concebir y hacer. Tanto fray Juan de San Jerónimo, como Gracián y Sigüenza recalcan, que para la búsqueda elección del lugar de asentamiento de la fundación, se congregó un grupo escogido de personas, que siguió los cánones vitruvianos. Todo ello se debe a los criterios de Felipe II. El interés por e marco geográfico, escogido con tanto rigor, y que es un rasgo característicamente clásico, impresionará y será ponderado por contemporáneos y posteriores, y lo reflejan como digno de reseña a la hora de hablar de la fundación filipina.» (Bustamante García, 1994: 22). Sobre el proyecto: «Los parámetros vitruviano y albertiano, conformadores de los conceptos esenciales de la arquitectura y arquitecto renacentistas, a la antigua, serán los que rijan todo el proceso escorialense. El arquitecto elegido, Juan Bautista de Toledo, reunía todas las cualidades dichas por Vitruvio y decantadas por Alberti y de ello ya se percataron sus contemporáneos.» (Bustamante García, 1994: 23). Todo esto queda reflejado en la crónica de fray José de Sigüenza: «Pasearon las faldas y laderas de estas sierras, y mirando las calidades y partes de uno y otro sitio conforme a la doctrina de Vitrubio, autor de excelente juicio en el arte, se fueron siempre resolviendo en este donde ahora está sentada la casa.» (Sigüenza, 1986: 14).

iglesia, un palacio y un convento para cincuenta religiosos. Lo que quiere decir que el proyecto primero no contemplaba todas las funciones que el lugar acabó hospedando, pues no se refleja la existencia del Colegio, del Seminario o de la Biblioteca. La visión de Bautista de Toledo era la de un cuadrilátero cuya zona meridional -la del convento- se articulaba en torno a un gran claustro y cuatro pequeños. La zona central estaba ocupada por un eje que contemplaba la entrada principal, el templo y los aposentos reales. Y el sector septentrional estaba destinado a aposentos logísticos: habitaciones para damas y caballeros, oficinas, cocinas, caballerizas y graneros, por ejemplo. Todo distribuido en dos alturas para obtener una edificación unitaria y armónica, cerrada en sí misma y que se proyectó con unas dimensiones prácticamente iguales a las que son visibles hoy en día.

La secuencia de las obras la podríamos sintetizar diciendo que el 29 de abril de 1562 empieza a horadarse el terreno para la cimentación. A finales de año se escuchan las primeras opiniones contrarias a Juan Bautista de Toledo y las primeras alternativas a la traza -especialmente para la basílica-. El 20 de agosto de 1563 se coloca a primera piedra de la basílica y la fábrica se eleva lentamente de sus cimientos. Empiezan a aparecer figuras alternativas al arquitecto que acumularán más poder en las decisiones. Felipe II decide duplicar el número de frailes. También aparece la idea del Colegio y a, resultas, se ha de modificar de forma radical el proyecto original. La figura del arquitecto real se va debilitando. El 22 de abril de 1567 Felipe II firma la Carta Fundacional. Se siguen dando órdenes para proseguir con diversas partes de la fábrica y empujar a la aceleración de los tiempos. El 14 de marzo de 1567 el rey eleva la posición de Juan de Herrera, quien deja de depender de Bautista de Toledo. Este último fallece súbitamente el 19 de mayo de 1567. Se envían nuevos proyectos, concretamente, para la conclusión de la basílica -que aún no había quedado resuelta-, tampoco la escalera principal o Claustro Mayor. Sí estaban resueltos otros espacios -cocina, patio de enfermería, refectorio, claustro mayor, sacristía, capítulos, panteón, habitaciones de Felipe, patios, galería y jardín, algunos a nivel proyectual, otros levantados- y quedaban por proyectar el Colegio y Seminario. Las obras prosiguen lentamente y la solución de algunas zonas como la basílica siguen siendo un interrogante en la década de 1570. El rey busca soluciones en Italia y se piden proyectos a Tibaldi, también a Palladio. El 12 de junio de 1571 la comunidad jerónima se traslada a la fábrica. En 1572 Juan de Herrera presenta una traza para la basílica. En 1574 llegan a El Escorial los cuerpos del Emperador, la Emperatriz, Juana la Loca y otras princesas e infantes. La obra de remate y finalización del conjunto es imperante. En estos años se aborda la cuestión de la biblioteca, que pasa a ser un lugar con funciones de estudio y también docentes -punto importante que la aleja de las

necesidades del mundo jerónimo y la acerca al universitario-. Su ubicación modifica la fachada principal del lugar. Se vuelven a buscar soluciones en Italia –Gian Galeazzo Alessi, Tibaldi, Palladio, Vincenzo Danti, Bartolomeo Ammannati, Agnolo Bronzino, Francesco da Sangallo, entre otros-. Paulatinamente, Juan de Herrera se va alejando de los rasgos italianizantes del primer arquitecto y se dirige hacia soluciones basadas en una reconstrucción teórica y vitruviana de la arquitectura antigua. Desde 1576 y hasta la finalización de la obra, la actividad es frenética y se distribuyen las tareas de compleción. En 1577 llega Benito Arias Montano. En 1582 se coloca la estatua de San Lorenzo y, con ello, Sigüenza da por finalizada la fachada. Se producen obras de estucado, carpintería y arreglo de partes interiores y bóvedas. Entre 1587 y 1591 se realizan las últimas obras de detalle y ornato y, por bien que muchas de ellas prosigan a fecha de 1608, se da por concluido el conjunto.⁹²⁹

Al margen de las cuestiones técnico-arquitectónicas y sus tiempos, el Real Monasterio de El Escorial fue un hito -y mito- desde el momento en el que sólo era un proyecto. El origen de todo ello puede encontrarse en el hecho de que fuera una fundación real y lugar de eterno descanso de los emperadores. Ayudó a que a El Escorial se dedicaran en cuerpo y alma no sólo sus arquitectos y constructores sino también Felipe II. Además, a pesar de algunos tiempos lentos, el proyecto nunca cesó y los recursos nunca faltaron, tampoco el aparato con el que dotarlo –colecciones diversas, ciclos pictóricos y otros ornamentos-. También que se generara una cantidad ingente de trabajo a su alrededor (fig. 316). Surgieron voces de alabanza y también de crítica, pero la opinión que prevaleció era la de que se trataba de la fábrica más compleja levantada en la España del siglo XVI y un lugar único en Europa. A partir de aquí, la leyenda ya estaba forjada.

El primer punto de la vertiente simbólica de su mitificación es, a todas luces, la equiparación de El Escorial con el Templo de Salomón. Entusiasmos exagerados aparte, este hecho quedaba explícitamente marcado por el Patio de los Reyes, nomenclatura que recibe el espacio anterior a la fachada de la basílica y en el que reposan las esculturas de los reyes de Israel Salomón, David, Josías, Manasés, Josafat y Ezequías (fig. 317). Esta idea, que no estaba contemplada en origen, fue obra de Benito Arias Montano y debe verse en relación con el perfil intelectual del humanista, en el que, como hemos visto, la formación hebrea era uno

⁹²⁹ El estudio más exhaustivo realizado hasta la fecha es el ya citado Bustamante García, 1994. A excepción de los dos últimos capítulos, destinados a describir el entorno y la mitificación del conjunto, las casi seiscientas páginas restantes describen de forma pormenorizada y con un gran aparato documental de apoyo la sucesión, acción a acción, de las obras. Al margen de esta referencia, debe consultarse, principalmente: Kubler, 1983.

de sus rasgos dominantes.⁹³⁰ Arias Montano acababa de completar, no sin grandes dificultades, la empresa de la *políglota* y, en ella, las alusiones a arquitecturas hebreas, especialmente Tabernáculo y el Templo de Salomón, eran materia importante. Por ello, cuenta Agustín Bustamante:

El sabio de Fregenal de la Sierra sugirió plasmar de manera explícita la relación, el vínculo, entre la Monarquía Católica y Dios, ese Dios eterno revelado en la Biblia. Felipe II se equiparaba con los grandes reyes del pueblo elegido con esta obra magna. La construcción del Escorial con su perfección conceptual y su buen ritmo de ejecución, es una muestra fehaciente de la intervención divina; con ello la obra española comparte el mismo carácter que el Arca, el Tabernáculo y el Templo jerosolimitano. Además, su traza y realización equiparan al Monarca Católico con David y Salomón, el primero como receptor de los planos divinos y acumulador de la riqueza, el segundo como ejecutor del proyecto. Además Felipe II restauró en San Lorenzo el Real tanto la religión, como la piedad, el culto y el rito, tan deteriorados por toda la cristiandad. Esta otra acción vinculaba al Rey Prudente con los otros reyes israelitas: Ezequías, Josías, Josafat, y Manasés, que hicieron lo mismo durante sus reinados. Estas analogías es lo que debió captar, definir y resaltar Arias Montano con respecto al Escorial. La fundación de Felipe II no era la imitación del Templo de Salomón, ni, mucho menos, pretendía superarlo. No existe una relación causa-efecto entre el desaparecido edificio bíblico y la obra española. Lo que une a las dos fábricas es la idea de lo perfecto, captada en la imitación de la naturaleza, creada por Dios y reflejo de sí mismo; y todo ello dirigido a exaltar, a honrar al mismo Dios.⁹³¹

Al citar este fragmento no quisiéramos ensombrecer la labor de muchos eruditos que han destinado grandes esfuerzos a encontrar valores relativamente ocultos y complejas iconografías –salomónicas esencialmente- en la obra escurialense. De hecho, muchas de ellas aparecen citadas en este caso de estudio y son imprescindibles en una lectura íntegra y responsable de El Escorial para con el mito de Babel. Sin embargo, para entender la mitificación de la obra y llegar a la relación con Babel, en adelante optamos por recoger aquellas referencias que estén documentadas en fuentes históricas liberándolas de la acumulación de interpretaciones que en ellas a menudo se encuentren.

Por ejemplo, la analogía de El Escorial con el Templo de Salomón ha sido tratado a la luz del volumen que el padre jesuita Juan Bautista Villalpando –posible alumno de Juan de

⁹³⁰ Bustamante García, 1994: 637.

⁹³¹ Bustamante García, 1994: 638-639.

Herrera en la Academia de Matemáticas de Madrid- destinó a la reconstrucción del templo jerosolimitano. Por cierto, de opinión opuesta a la postura de Arias Montano sobre el mismo tema. Dedicado a Felipe II, publicado en tres grandes volúmenes en la ciudad de Roma entre 1596 y 1604 y titulado *Hieronymi Pradi et Ioannis Baptista Villalpandi e Societate Iesv in Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani* (fig. 318), se ocupaba de comentar la profecía de Ezequiel respecto al templo, dotarlo de un gran aparato visual y añadir algunas notas aclaratorias. Al margen de la poética evocación al templo, de la obra se desprenden puntos en común con los agentes de El Escorial -dedicatoria real y aprendizaje con Herrera aparte-, en tanto el volumen quiere demostrar que la revelación cristiana y la antigüedad clásica –cuyo lenguaje arquitectónico sirve a Villalpando para reconstruir el templo- no estaban en conflicto. Al contrario, eran absolutamente reconciliables. Tras ello vemos a un Villalpando tratando de armonizar las tensas relaciones entre humanismo y contrarreforma. René Taylor, discípulo londinense de Wittkower e hispanista renombrado que trabajó sobre este volumen de Villalpando,⁹³² se ocupó también de apuntar diversas hipótesis sobre la posibilidad de que *ciertas ideas de carácter arcano, muy diseminadas en aquella época entre gente de cultura que posiblemente influyeron en la génesis y el desarrollo de El Escorial.*⁹³³ Taylor se refiere aquí a los libros herméticos del monarca y su segundo arquitecto, a la relación de Felipe II con la alquimia, a la lectura de algunos frescos de la biblioteca y a la difusión de los horóscopos en la corte. A todo ello hay que sumar que sitúa a Villalpando aprendiendo de Herrera en El Escorial hacia 1570 y que, serían en ese momento, cuando surgió el interés por reconstruir el templo que habría permeado en Herrera. A partir de este punto, traza una historia paralela de las dos obras arquitectónicas. Esta línea de trabajo también es recogida por Fernando Chueca Goitia quien, bajo el sugerente título *El Escorial, piedra profética*, analiza algunas de las analogías simbólicas entre el Templo y el Monasterio apuntando a que, después de la Cautividad de Babilonia, la profecía de Ezequiel era el anuncio del futuro Reino de Dios y que, después del grave cisma provocado por la Reforma luterana, El Escorial era la visión ideal de la Iglesia restaurada.⁹³⁴ Semejante opinión tiene José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, quien busca los antecedentes de esta relación en la educación del príncipe. Según escribe, el salomonismo estuvo muy presente durante su período de formación en tanto era un tema de preocupación generalizada en la cristiandad y, a tal efecto, tenía diversos volúmenes en su

⁹³² Taylor, 1952.

⁹³³ Taylor, 2000: 11. Sobre estos temas se puede consultar también el capítulo de Juan Esteva de Sagrera, en el que expone que los intereses por los temas herméticos, la alquimia y el lulismo dentro del círculo de El Escorial respondían, por cuanto respecta al monarca, a un interés material de hacer servir la alquimia para fabricar el oro del que precisaba; ver: Esteva de Sagrera, 1994: 188.

⁹³⁴ Chueca Goitia, 1986.

biblioteca que se ocupaban del tema. Entre ellos *Espejo del príncipe cristiano* de Francisco de Monzón⁹³⁵ y *Commentarioum in Ezechielem Prophetam* de San Jerónimo, primera obra conocida que se ocupó del templo y donde ya se estudiaba el significado alegórico de la visión de Ezequiel como prefiguración de la Jerusalén celestial. Siendo así, Sánchez-Molero supone que, en el momento de concluir sus primeros estudios hacia 1548, el príncipe debía tener una idea bien formada de la arquitectura bíblica y en especial del Templo de Salomón, elementos que habría combinado en el diseño del monasterio.⁹³⁶ Este mismo acercamiento al perfil intelectual fue trabajado por Rafael de la Cuadra, quien aporta otros volúmenes más -también de corte hebraísta- en la biblioteca de Felipe II y toda una secuencia de alusiones históricas a la figura del rey como Salomón y a El Escorial como Templo.⁹³⁷

Al margen del binomio Escorial-Jerusalén y Felipe-Salomón, no pasó desapercibida la alusión de El Escorial como materialización de la *Civitas Dei* agustiniana. Esta cuestión también quedó recogida de forma explícita en una de las obras que decoraron El Escorial desde 1580. Obra de Alonso Sánchez Coello, consiste en un óleo de San Jerónimo y San Agustín (fig. 319). Siendo el primero patrono de la orden que ocupaba el monasterio, queda por resolver la afiliación de Agustín para con el Monasterio. Sánchez Coello retrata a Agustín con un tomo en su mano derecha. El lomo no es visible pero no sería de extrañar que hiciera alusión a su *Civitas Dei* pues, sobre él, aparece una maqueta del edificio escorialense, lo que nos lleva a pensar que en el edificio filipino está evocando el concepto de la *Ciudad de Dios* descendida a la Tierra.

⁹³⁵ Monzón, 1544.

⁹³⁶ «No en vano, en la traza de El Escorial se funden todas las interpretaciones: la planta del templo visionario de Ezequiel para dar forma a los atrios del monasterio, la del templo material de Salomón se reserva sólo para la iglesia, y sobre ésta, una magnífica cúpula, reminiscencia del templo centralizado con que el Templo de Salomón fue idealizado durante siglos. El Real Monasterio constituye, dentro de esta interpretación, una restauración en piedra de la Nueva Jerusalén, concebida en la mente de Felipe II y de sus consejeros como una representación de la nueva iglesia católica reformada. Se trataba de una variación universalista de la idea del templo surgida en torno a la conversión al catolicismo de Inglaterra. A pesar de este fracaso religioso y político, la idea persistió y encontró un nuevo acomodo en el proyecto providencialista católico que se acuñó con el advenimiento de Felipe II al trono. La restauración del templo salomónico era una manera de expresar la esperanza en la restauración de una unidad de la Iglesia, de la que el monarca español era protector y paladín principal.» (Gonzalo Sánchez-Molero, 1996: 749).

⁹³⁷ Por ejemplo, 1516: Erasmo de Rotterdam, *Institutio Principe*, señala a Carlos que si guerrea como David no podrá construir el Templo, es decir, unir la Iglesia; c. 1540: Carlos V dona una vidriera a Gouda con el Templo de Ezequiel; 1541-47: Felipe compra diversos libros sobre el Templo de Salomón; 1 marzo 1549: en Bruselas un *tableaux vivants* llama a Felipe «prudente Salomón»; 13 julio 1549: Gante equipara la sucesión de Carlos V con la de David a Salomón; 21 jul. 1549: Brujas compara la sucesión de David y Salomón con la de Carlos V; 2 octubre 1549: Ámsterdam reitera la sucesión salomónica y el parecido con Felipe; mayo de 1550: pago en Bruselas por una tapicería con la *Historia de Salomón*; julio 1554: Pedro Nanio dedica el *Cantar de los Cantares de Salomón* a Felipe y María Tudor, tras haberlo intentado antes con el canciller Gardnier; 30 nov. 1554: el cardenal Reginald Pole exhorta a Felipe a reconstruir el Templo; 1556: Sebastián Fox Morcillo compara a Felipe II y Carlos V con Salomón y David; 1557-1559: Dirck Crabeth pinta la «Vidriera del Rey» en Sint Janskerk de Gouda, Felipe y María Tudor aparecen bajo varios motivos salomónicos; 1559: el cuadro de Felipe II como Salomón preside el Capítulo del Toisón en Gante; 11 noviembre 1575: el prior Fray Julián de Tricio llama a Felipe II «otro Salomón»; 1589: Góngora llama a Felipe II en un soneto «Salomón Segundo»; 1590: Diego Pérez de Mesa compara El Escorial con el Templo de Salomón; 1593: Paolo Morigi compara El Escorial con el Templo de Salomón; 1597: Francisco de Mora compara la maqueta de Villalpando con El Escorial; septiembre 1598: fray Alonso de Cabrera compara a Felipe II con Salomón en su funeral. Ver: Cuadra, 2015.

En otro orden de analogías simbólicas se encuentra la lectura de El Escorial como monumento y, dada su relación con el lenguaje clásico, monumento que, aún mejor, superaba en dimensiones y complejidad toda la tradición arquitectónica anterior, todos los monumentos antiguos. De ahí que se forjara la idea del monasterio escorialense como Octava Maravilla del Mundo. Una idea que empezó a aparecer ya por 1578 y que se extendió de inmediato.⁹³⁸ Por ejemplo, en la obra del Doctor Juan Alonso de Almela. Escrita en 1594 pero sólo publicada fragmentariamente en el siglo XX, contiene la siguiente alusión que relaciona el Templo de Salomón, las Siete Maravillas de la Antigüedad y El Escorial:

[San Lorenzo del Escorial] es descrito y, a partir de ello, establece el parangón. Por sus características, El Escorial es la Octava Maravilla del Mundo; sin embargo, por su origen y sus fines, santos y caritativos, por su carencia de soberbia, por su misión de alabar a Dios, al Dios verdadero, la fundación de Felipe II supera a las antiguas. Será la octava en el tiempo, pero la primera en calidad y, por supuesto, al ser casa de Dios, no solo es la primera, sino la única.⁹³⁹

La idea de que El Escorial carecía de soberbia fue una herramienta justificatoria utilizada por el cronista mayor de la obra, José de Sigüenza, y con ella presentó la relación de antagonismo que unía a El Escorial con nuestro mito, la Torre de Babel. Es decir, de la misma forma que diversos agentes procuraron establecer una analogía o paralelismo positivo con el precedente salomónico para legitimar al monarca y su construcción, ya por entonces se encontró este otro paralelismo antagonista fundamentado en las diferencias respecto a la actitud, predisposición hacia Dios y modelo arquitectónico del que huir: la torre.

En las mentalidades de los artífices de El Escorial, el relato de la Torre de Babel seguía caracterizado por lo que se desprendía del Génesis y la larga tradición exegética. Esto podría parecer contrario a lo conseguido por las evocaciones fantásticas del pseudo-Patinir y de Bruegel, pero debe entenderse desde el bagaje religioso y cultural hispano y el marcado contexto post-tridentino. Este y no otro era el clima cultural de los artífices de El Escorial. El ambiente era de una profunda religiosidad: Felipe II, Arias Montano, Sigüenza, la orden jerónima. Las funciones del lugar ayudaban a ello: fundación real, expresión de lo divino en la tierra, lugar de reposo eterno. Igualmente, la presencia directa y en diferido de Arias Montano promovía una lectura literal de la Biblia y Babel no podía sino volver a relacionarse

⁹³⁸ Ver el capítulo monográfico: «La octava maravilla», en: Bustamante García, 1994: 635-687.

⁹³⁹ Bustamante García, 1994: 643.

con el Génesis. Esta lectura del mito también queda confirmada por los tratados emblemáticos de la época que formaron parte del círculo filipino y que tenían un explícito corte religioso-moral. Especialmente uno de ellos, realizado por Juan de Borja y dedicado al rey sobre el que hablaremos en el apartado dedicado al siglo XVII. Otra cosa es que, dentro del magno programa de la bóveda de la biblioteca, Babel pretenda, indirectamente, aunar humanismo y cristianismo o, mejor, mundo *ante legem* y mundo *sub legem*, mundo hebraico y mundo cristiano. Pero éste sería, en todo caso, un resultado final leído a la luz de lo que el fresco dice de sus responsables. Una lectura que relacionaría Babel con la discusión lingüística y el problema del origen. No cómo se comprendía Babel en líneas generales o qué sentimientos hacía aparecer su evocación como hito arquitectónico.⁹⁴⁰

En este sentido, el antagonismo Babel-Escorial como monumentos edilicios también ha sido estudiado. Basándose en la lectura que diversos autores dan al monarca y su obra, Arciniega justifica esta relación de antítesis a través de diversas características.⁹⁴¹ Por ejemplo, la despersonalización del arquitecto y comitente, separándose así de la fama de Nemrod. La desornamentación y austeridad de la fábrica escorialense como muestras de sumisión a Dios. El emplazamiento de El Escorial alejado de la urbe y sobre una colina al contrario de Babel, torre-cuidad levantada en una llanura con el objetivo de ser vista. El uso de un eje arquitectónico horizontal en lugar del vertical de la torre. El material, piedra, en lugar del de la torre, ladrillo. Finalmente, la planimetría cúbica, que contrasta con la cónica fijada para Babel ya en el siglo XVI.⁹⁴²

Esta visión antitética no es sólo contemporánea y fruto de la larga literatura en torno a El Escorial, sino que también fue una opinión generada por José de Sigüenza, en cuya crónica presenta la obra como resultado de la actitud de Felipe. Ésta es contraria a la de los constructores de Babel:

⁹⁴⁰ Sobre la viabilidad de los valores complementarios y/o metafóricos del mito, nos recuerda Zumthor que en la Biblia y, por lo tanto, para sus estudiosos, tanto el Templo de Salomón-Jerusalén como la *Civitas Dei*, responden a los mismos valores, a lo que podríamos sumar El Escorial y que, a su vez, son antagónicos respecto la Torre de Babel, pero todos ellos ambivalentes: «Ces alternances et les ambiguïtés qu'elles engendrent confèrent au thème babélien deux séries de valeurs complémentaires, parfois très emmêlées dans la Bible. Certes, pour tous les auteurs, Babel-Babylone s'oppose fondamentalement à Jérusalem. Cependant, pour les prophètes, l'opposition provident des intentions providentielles, non de la nature des choses. Aux yeux de Dieu, Jérusalem et Babel-Babylone sont doublement significatives en vertu d'une sorte de complémentarité: par les excès de sa culture idolâtrique, Babel-Babylone est captive du péché et objet de condamnation. Iahvé se montre pourtant à elle favorable dans la mesure où elle sert au châtement des crimes d'Israël. Jérusalem, elle, est le lieu des saints, le gage des grâces divines; mais les fautes commises par son peuple appelant une vengeance. [...] La *Cité de Dieu* d'Augustin (entre 410 et 430) donne forme –en l'enracinant dans ce qui pour l'auteur est histoire vécue– au thème biblique, flottant et toujours ouvert: Jérusalem et Babylone, la terre et le ciel, deux amours et deux cités.» (Zumthor, 1997: 70-71).

⁹⁴¹ Arciniega García, 1992: 22.

⁹⁴² Según Arciniega, con este motivo icónico llegaron a El Escorial diversos grabados de Babel vía Arias Montano, incluido el Clades de Heemskerck.

Y en septiembre siguiente de este mismo 1584 se puso la última y postrera piedra de todo el cuerpo y cuadra de esta casa, en lo que toca a la cantería. Está asentada en la cornija del pórtico o patio; delante de la iglesia tiene una cruz, aunque desde abajo no se percibe, mas encima de ella, en el mismo empizarrado, está hecha de suerte que la punta baja de la cruz señala cuál es la piedra.

Aquí se halló presente fray Antonio de Villacastín, el obrero que no quiso ver poner la primera, diciendo que para ésta se guardaba, y guárdole Dios y guarda desde el año 1563, que, como vimos, se puso la primera, y él y nuestro Fundador se hallaron aquí ahora juntos, dándonos con esto Nuestro Señor a entender que no le displacía esta fábrica, porque no iba fundada a engrandecer fama ni nombre, como aquella soberbia torre de Babel.⁹⁴³

Pero esto no significa que el tema Babel no pudiera trascender a otros niveles para los artífices de El Escorial. En este sentido, Arias Montano utilizará el mito para hacer una alusión política a su momento en el prólogo de la *Biblia políglota*:

Pero en ninguna época de la historia humana, se encuentra que sembrase aquel espíritu maligna mayor y más dañina abundancia de cizaña para las almas de los hombres en este campo de la verdad y de la sabiduría, que en esta desgraciadísima y muy turbulenta, cuando separó desgraciadamente y al fin casi desbarató con revueltas a la mayor parte de los cristianos de toda Europa, inducida por errores variados y graves y apartada de la obediencia común a la cabeza de todos los ministros católicos y legítimos de la Iglesia Romana, por odios, disensiones, discordias, y más sectas y facciones, que los pueblos que se lee que en otro tiempo quedaron divididos por las lenguas en aquella famosa Babel, separados en varias familias y dispersos en distintos afanes -desde aquel lugar y aquel tiempo estimamos que se han sucedido en la tierra tantas y tan importantes discordias, rivalidades, y surgido terribles guerras, y de mayor duración de lo que era justo. No hay nadie prudente y justo que no lo vea y que afligido por el dolor no lo lamente; no hay ninguno de los demás que no sienta y sufra en qué vuelco de la historia, en qué estado por una desgraciada perversión y perturbación del orden de las cosas nos vemos inmersos; que en muchas partes de Europa, ni una sola nación se aviene con otra a razones en materia de religión, de convivencia y vida civil y de paz, es mas en una misma región, en una misma ciudad e incluso en una misma familia, cuánta es la diversidad de pareceres e intereses ajena totalmente a las definiciones de la verdadera y sencilla piedad y caridad cristiana, cuántas las discordias, enemistades, insidias, controversias, luchas, disensiones, rapiñas, fraudes, robos, trampas tendidas en tierra y en el

⁹⁴³ Sigüenza, 1986: 104-105.

mar, el resto de males y desgracias, que no es en absoluto necesario recordar aquí, sobre todo, cuando se ven todos los días en abierto y patente espectáculo.⁹⁴⁴

Lo que hace Arias Montano es describir su tiempo histórico, una Europa parangonable a una nueva Babel. Natalio Fernández Marcos lo recoge así:

Montano establece una proporción directa entre el conocimiento de las lenguas santas y la aproximación a la verdad que destruye la barbarie, la discordia y el caos. Admite que en época reciente han surgido muchos católicos peritos en estas lenguas y que el mejor remedio contra las interpretaciones audaces e insolentes de los últimos tiempos será la edición de la Políglota, porque la verdad está mejor representada en los misterios de aquellas lenguas que en lo que estos intérpretes enunciaron. Con este bagaje filológico se intenta que nunca más la audacia de los herejes pueda corromper íntegramente un pasaje desviándolo hacia sus errores.⁹⁴⁵

La idea de Fernández Marcos concuerda con esa imagen de *tour de force* que el contexto nos traslada: la unidad perdida y la confusión tras Babel sirven como armas arrojadizas. Toda la exégesis posterior, representada a lo largo de esta investigación, es fruto de la división.

8.3. La biblioteca como lugar de poder religioso a poder político. Significado, precedentes y aparato decorativo.

La historia de las bibliotecas es la historia de la clasificación, organización y preservación del conocimiento. Puente de conexión entre unas civilizaciones y otras, entre pasado y presente, contenedores de información y difusión. En definitiva, pilares civilizatorios. Dado que los materiales que en ella se ubican se clasifican, ordenan y preservan para su correcta y constante consulta, en la biblioteca queda implícita la idea de archivo, pero también la de arquitectura, pensamiento asociativo, metalenguaje y metáfora del laberinto. Idealmente, es también un lugar infinito y utópico, pues pretende la tarea reunir todo el conocimiento humano que haya hecho servir la escritura para concretizarse. Atendiendo a esta descripción quizás una de las más evocadoras bibliotecas por su esfuerzo en la maximización del conocimiento sea la biblioteca Warburg. Su sistema relacional de

⁹⁴⁴ «Sobre la dignidad de la Sagrada Escritura, el uso de las lenguas y el propósito del rey Católico», en Arias Montano, 2006: 27-29.

⁹⁴⁵ Fernández Marcos, 1998: 105.

intercambio entre diferentes materias, actualmente dividido bajo los sugerentes epígrafes: imagen –destinado a estudios de historia del arte-, palabra –para volúmenes de lengua, literatura y transmisión de los textos clásicos-, orientación –sobre religiones occidentales, orientales y filosofía- y acción –sociedad y cultura, historia, ciencia y magia-, junto a la combinación de dichos libros con un fondo de imágenes y el espíritu asociativo conocido como la ley de la buena vecindad, son características únicas de este lugar que muestran que la biblioteca no sólo debe contener información sino que, para descubrir todo su potencial, es esencial la creación de una metodología en forma de arquitectura rizomática.⁹⁴⁶ Pero a nuestro caso de estudio no corresponde la complejidad intrínseca que presenta la warburiana sino otro tipo de características: una biblioteca real impulsada, ciertamente, desde la ejecución de ese poder político, con un sesgo elitista y carácter sincrético fruto del Renacimiento y humanismo tardíos y dotada de un aparato visual en correspondencia. Siendo así, pasamos a apuntar los precedentes de esta materia que habrían funcionado, tanto como modelo conceptual, como fuente para el programa decorativo.

En cuanto a bibliotecas reales, la más antigua de todas las que tenemos testimonio perteneció a Asurbanipal, rey de Asiria entre 668-630 a.n.e. A pesar de que en este contexto la idea de biblioteca es más cercana a la de un archivo de estado con información pragmática -cartas, textos administrativos, legales, médicos- también se encontraron fragmentos de narraciones literario-mitológicas, por ejemplo el poema *Enuma Elish*, por lo que entendemos que ya desde un inicio estos espacios tendieron a ensanchar sus límites temáticos. Al margen de la biblioteca de Asurbanipal, tenemos constancia de las de Alejandría y Pérgamo.⁹⁴⁷ Entre estas bibliotecas de la Antigüedad y las bibliotecas de la Edad Moderna a la que pertenece la de El Escorial, existieron dos modelos de transición: el primero el monasterio, el segundo el *studiolo*. En el monasterio –véase por ejemplo Montecassino o Saint Gallen- encontramos un espacio de estudio y clasificación, pero también de copia. Es decir, de preservación y multiplicación del conocimiento, pero para un público restringido y con unas posibilidades de acopio de volúmenes mucho menores considerando las necesidades que dinamizaría el invento de la imprenta. También sin una especial presencia de agentes destinados a una sistemática *recherche* bibliográfica por el continente y sin una predilección por la democratización de la lengua

⁹⁴⁶ La bibliografía sobre la biblioteca de Aby Warburg es colosal, nace ya en sus primeros colaboradores, Fritz Saxl, Ernst Cassirer y posteriormente Ernst H. Gombrich, y llega hasta las publicaciones más recientes de Didi-Huberman. Por ello, remitimos al exquisito estudio de Salvatore Settis editado en castellano en la siguiente referencia: Settis, 2010.

⁹⁴⁷ Alejandría, considerada como la idea de biblioteca *par excellence*, ejemplifica el proyecto universalista de reunir en el mismo lugar todos los escritos conocidos. Su objetivo reconoce indirectamente dinámicas de saber periféricas a las de la cultura propia y conduce su cauce a la sistematización de la ciencia de la traducción. Simbólicamente, representa la necesidad de reunir y comprender las diferencias lingüísticas después de la dispersión babilónica. Análogamente, ambas arquitecturas, biblioteca de Alejandría y la versión histórica de Babel o Etemenanki, fueron destruidas por su valor sagrado y de representación identitaria de hitos civilizatorios.

vulgar. No obstante esto, es reconocido el papel de estos centros en la posterior configuración de la biblioteca moderna. Y es que sabemos que, durante el siglo XII, los centros religiosos empezaron a enfocar la preservación de documentos y su copia hacia la pedagogía y enseñanza y que de estos espacios -catedrales como transición mediante- nacieron las bibliotecas universitarias. En estas últimas, grupos de estudiantes desarrollaban y entrenaban sus aptitudes para la erudición bajo la supervisión de maestros –recordamos el contexto en el que se produjeron los comentarios de Ovidio, aquí estudiados a través de Del Virgilio y Bonsignori-. Estas universidades y sus proto-bibliotecas difieren, como vemos, de la idea de biblioteca monástica pero también de la biblioteca moderna y, en nuestro caso, de la biblioteca de Felipe II, conformada por él mismo y su círculo de intelectuales.

Uno de los factores que decantó el futuro de las bibliotecas fue la imprenta. Con ella surgió la multiplicación de obras, la facilidad de acceso y el abaratamiento de las mismas al punto que ciertos particulares pudieron disponer de la suya propia. Este espacio personal –siempre elitista- podemos definirlo como *studiolo* y de él existen numerosos ejemplos en época moderna que anteceden a la sala de Felipe II. Caracterizado por su privacidad, su origen se encuentra en la Antigüedad -Plinio y Cicerón- y no desaparece en la Edad Media, sino que se transforma, a través de la arquitectura y regla monástica, en una celda individual de reflexión. Petrarca, quien pensaba en estas arquitecturas como espacios sincréticos donde se daban cita la inspiración de las musas y la comunión con Dios, los procuró para sus horas de estudio y escritura.⁹⁴⁸

Parecería que el proyecto de decoración de las bibliotecas ha de partir de la inscripción que define el contenido de las mismas: retórica, geografía, mística, filosofía y tantas otras. Pero de aquí al mundo de los grandes frescos alegóricos y los retratos de personalidades ilustres hay una importante laguna. ¿Cómo se produce esta transformación que parte de un mismo objetivo, pero utiliza un medio completamente diferente? Partamos del hecho que, desde el medievo, la imagen en tanto signo ha servido de soporte para explicar los sistemas teológico-filosóficos y, en correspondencia, epistemológicos con su debida diferenciación en tipos de saberes. Siguiendo en el marco de la Edad Media, sabemos que la educación adquirida mediante el estudio bibliográfico en las sedes catedralicias estaba vinculada al currículum normal del estudiante y, hasta el siglo XVI, este currículum se basaba en una diferenciación entre las Siete Artes Liberales cuyo propósito era desarrollar la capacidad intelectual del

⁹⁴⁸ Sobre la predilección de Francesco Petrarca por el recogimiento y estudio, debemos acercarnos a un trabajo de corte biográfico. Por ejemplo, Ernest Hatch Wilkins, en su *Vita del Petrarca*, comenta: «In Provenza ne scrisse solo un libro introduttivo, sulla solitudine e lo studio come favorevoli alla virtù» (Hatch Wilkins, 2003: 51).

individuo.⁹⁴⁹ El trívium estaba diseñado para enseñar la claridad de pensamiento y expresión mediante el estudio de la gramática, la retórica y la dialéctica. El quadrivium para enseñar las leyes naturales con el estudio de la aritmética, la geometría, la astronomía y la música. Por lo que sabemos, las bibliotecas monásticas seguían este mismo orden para la ordenación de sus libros pero posiblemente lo explicaban mediante el uso de rótulos.⁹⁵⁰ En los siglos XII y XIII el tema de las Siete Artes Liberales es representado en algunas catedrales francesas, especialmente aquellas que poseían escuelas importantes como Chartres o Laon -véase el rosetón norte del transepto de esta última-, por lo que la transición de idea a imagen ya se ha efectuado. El responsable de dicha metamorfosis fue Martianus Capella. El medio la edición de su *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [*Las nupcias de Mercurio con Filología*], un tratado alegórico de introducción a las Artes Liberales definidas como gramática, dialéctica, retórica, geometría, aritmética, astronomía y armonía. *De nuptiis* se convirtió en el manual fundacional del trívium y quadrivium medievales y uno de los volúmenes más difundidos y utilizados durante dicho período. Como dicen los editores del más amplio estudio crítico sobre su obra, Martianus fue un intelectual mitad clásico, mitad cristiano y su obra simboliza una especie de cuello de reloj de arena por donde se filtra el sistema de las Artes Liberales clásicas hacia el mundo medieval.⁹⁵¹ En *De nuptiis*, las siete Artes Liberales aparecen como siete hermanas, es decir, alegorizadas bajo la apariencia de personajes femeninos que Mercurio presentará a su esposa Filología. Tras describirlas de esta manera, fue responsabilidad de posteriores comentaristas ornamentarlas, enriquecer sus atributos y así inspirar a iluminadores, escultores y pintores durante la Edad Media y Renacimiento.⁹⁵² Entre las representaciones más conocidas se encuentran las del Campanile de Florencia por Andrea Pisano y taller, los

⁹⁴⁹ Por cuestiones de extensión y porque la discusión sobre el origen y la tradición de las siete Artes Liberales merecería un estudio monográfico, apuntamos que al margen de ser el currículo fundamental durante la Edad Media, se puede trazar su origen y precedentes en la educación griega a través de Aristóteles, la romana a través de Marco Terencio Varrón y Cicerón y que su recepción se hace evidente en uno de los padres de la Iglesia, Agustín de Hipona, quien consideró las artes y la filosofía como ramas de estudio aptas para el cristiano. Agustín reconoció siete artes o ramas del saber como liberales: gramática, música, dialéctica, retórica, geometría, aritmética y filosofía. Al margen de Agustín, debemos nombrar a su contemporáneo, Martianus Capella, personaje fundamental para la implantación de las siete Artes Liberales en el currículo didáctico y, sobre todo, en su traducción visual. Capella queda referido en el cuerpo del texto, por lo que, para una consulta de los precedentes y la recepción de este tema durante los primeros siglos de la cristiandad, citamos la lectura, breve pero concisa y detallada de: Fleming West, 2001: 1-8. Una consulta de carácter más estricto se encuentra en la edición de Martianus Capella dirigida por Willian Harris Stahl: Stahl, 1971-1977.

⁹⁵⁰ Ver: Masson, 1981.

⁹⁵¹ «A key figure in intellectual history of Western Europe, Martianus is deserving of closer examination. Half classical, half medieval, his work may be likened to the neck of an hourglass through which the classical liberal arts trickled to the medieval world.» (Stahl, 1971-1977: s.p).

⁹⁵² «Martianus Capella was the first author to allegorize the seven liberal arts. It was his descriptions of the maidens, together with the interpretations and embellishments introduced by ninth- to twelfth-century commentators on his work, that inspired illuminators, sculptors, and painters of the Middle Ages and the Renaissance. [...] Though we lack evidence that manuscripts of *The Marriage* were illustrated from the beginning, scholars have recently conjectured that illustrations were present at an early date. [...] The first record of a pictorial representation of the seven arts, bearing resemblances to Martianus' depiction of them, is found in a poem entitled *De septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis*, composed by Theodulf, Bishop of Orléans at the time of Charlemagne.» (Stahl, 1971-1977: 245-246).

frescos de la Cappella degli Spagnuoli en Santa Maria Novella de la misma ciudad, la base del púlpito del duomo de Siena por Nicola Pisano, los relieves en el Tempio Malatestiano de Rímini, los broncees de Antonio Pollaiuolo para el sepulcro de Sixto IV en San Pedro de Roma, el fresco de Sandro Botticelli ahora conservado en el Musée du Louvre o los frescos de Pinturicchio para el Appartamento Borgia en el Vaticano (figs. 320-326).⁹⁵³ Es, pues, una iconografía de origen documental que perteneció a círculos de erudición hasta su traspaso al campo visual. Que por su significado curricular viajaran hasta los programas decorativos de las bibliotecas es un acontecer natural, pero hasta llegar a la decoración de El Escorial existen múltiples precedentes.⁹⁵⁴

Por ejemplo, el ya citado Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico del Vaticano, residencia privada del papa Alejandro VI decorada por Pinturicchio *c.* 1492-1494. En su interior se conjugan la visualidad de la doctrina cristiana con la recuperación de motivos antiguos y referencias arqueológicas romanas. La Sala de las Sibilas contiene a estas figuras de la adivinación del mundo *ante legem* profano, también profetas, la adivinación del mundo *ante legem* cristiano, escenas de sacrificios romanos y alegorías de la Astronomía y los siete planetas conocidos. En la Sala del Credo, se dan cita parejas de profetas y apóstoles simbolizando la concordancia entre Antiguo y Nuevo Testamento. En la Sala delle Arti Liberalli, espacio destinado a servir de biblioteca personal, el tema de la cubierta es la Justicia y en los lunetos aparecen las siete Artes Liberales según su división en trívium y quadrivium. En la Sala dei Santi, la iconografía está dedicada al hermetismo sapiencial, con representaciones sobre el mito de Isis y Osiris y lunetos con historias de santos. Y en la Sala dei misteri, aparecen más profetas y un ciclo mariano. Finalmente, en la Sala dei pontefici pueden verse empresas papales y signos del zodiaco.⁹⁵⁵

Otro ejemplo del mismo artista es la Librería Piccolomini dentro, arquitectónicamente hablando, del duomo de Siena y afrescada *c.* 1502-1507. En la cubierta pueden verse algunas citas a la Antigüedad como grutescos –moda inspirada por los recién descubiertos en la Domus Aurea romana- o temas presentes en sarcófagos (fig. 327). No significa esto que

⁹⁵³ Stahl, 1971-1977: 247.

⁹⁵⁴ Las primeras bibliotecas del Quattrocento funcionan parcialmente como tal en tanto no tienen programa decorativo. Nos referimos, por ejemplo, a la biblioteca de Michelozzo para el convento de San Marco que, como la de El Escorial, estaba destinada a humanistas y patronos. Comisionada por Cosimo de Medici en 1437, es uno de los primeros ejemplos de biblioteca del mundo moderno. Las obras de reestructuración del convento que habrían de permitir la ubicación de una biblioteca no contemplaron programa decorativo, sino una disposición del espacio al más puro estilo calmo renacentista, es decir, un espacio bien iluminado y un interior en el que primaba la bicromía. Algunos de sus volúmenes se transfirieron a la Biblioteca Laurenziana, construida en el claustro de la basílica de San Lorenzo y que comparte con El Escorial la advocación y la función del conjunto como espacio de oficio religioso, de estudio y panteón familiar. Al igual que la de San Marco, esta última también priorizó la ausencia de un programa decorativo. Por lo tanto, la de El Escorial no deriva de esta tradición, pero sí de las que a continuación mencionamos.

⁹⁵⁵ Al respecto ver, por ejemplo: Nesselrath, 2012.

existiera una intención iconográfica nueva, sino que responde a una intención de reencarnar el pasado, aunarlo con el presente y, así, incorporar la historia antigua a la contemporánea. En las paredes, el programa es personal-familiar, es decir, una crónica de la vida de Pío II como forma de legitimar la casa Piccolomini a través del ascenso papal.⁹⁵⁶

Poco más tarde, hacia 1511, Rafael completaba la Stanza della Segnatura, nuevamente un espacio que en origen fue concebido como estudio privado y biblioteca, en este caso de Julio II. En la bóveda, cuatro medallones alegóricos representan la Teología, la Filosofía, la Justicia y la Poesía (fig. 328). Están en correspondencia con las escenas parietales de La Disputa del Sacramento, La Escuela de Atenas, Las Virtudes y El Parnaso y hacen referencia a cuatro conceptos: Verdad revelada, Verdad racional –presentes en los testeros de El Escorial mediante las alegorías de la Teología y la Filosofía-, Bien y Belleza, respectivamente.⁹⁵⁷

Otro ejemplo es la Libreria Sansoviniana (fig. 329) –común y contemporáneamente conocida como Biblioteca Marciana-, biblioteca pública del estado de Venecia y que se encuentra junto a la basílica de San Marco. La primera etapa de la decoración, realizada por Jacopo Sansovino a partir de 1537, contemplaba dieciséis galerías, pero no se finalizó hasta 1560. La escalinata de acceso al complejo contiene una iconografía que remite al proceso ascensional del espíritu: el hombre, condicionado por la astrología, accede a la sabiduría mediante el ejercicio de la virtud.⁹⁵⁸

Citaremos un ejemplo más, ligeramente anterior a El Escorial y con el que guarda, a todas luces, mayor relación. Sin salir del complejo vaticano, el Salone Sistino, nueva sede para la monumental biblioteca vaticana, fue un proyecto realizado entre el 13 de mayo de 1587 y el 16 de septiembre de 1589 por Domenico Fontana para el papa Sixto V (fig. 330).⁹⁵⁹ La creciente colección pontificia y la constitución de la Tipografía Vaticana –instrumento para contrarrestar el éxito que la Reforma tuvo gracias al uso de la imprenta- obligaba no sólo a expandir la biblioteca –antiguamente situada en diversas salas del Palazzo Vaticano- sino que promovió la aparición de un proyecto de construcción *ex novo*. Éste fue articulado a modo de eje transversal. Dividía los cortiles del Belvedere y della Pigna y significaba el más grande

⁹⁵⁶ Al respecto ver la tesis doctoral: May, 2005.

⁹⁵⁷ No pasamos por alto la representación de la Escuela de Atenas en la Stanza della Signatura y la análoga en la Real Biblioteca de El Escorial, mas la diferencia de rango respecto al resto de escenas –de connotación simbólica- y la diferencia formal, hacen ineficaz un análisis comparativo. No obstante, otra cita más: dentro de la escena vaticana se ha querido ver una representación de las siete Artes Liberales: a la izquierda de la composición Gramática, Aritmética y Música; a la derecha Geometría y Astronomía; sobre la escalinata Retórica y Dialéctica. Al respecto véase: Suárez Quevedo, 2011: 92.

⁹⁵⁸ Véase: Ivanoff, 1968.

⁹⁵⁹ La bibliografía de referencia es: Frascarelli, Manfredi, Piazzoni, Vian, Zuccari, 2021.

templo dedicado al culto del libro en la era cristiana.⁹⁶⁰ En el piso superior de la nueva edificación se hospedó el Salone Sistino, cuya composición está basada en la división longitudinal del aula: setenta metros de largo por quince de ancho en dos naves separadas por seis pilastras de sección cuadrangular y cubiertas por una bóveda. Una solución que, en cierta medida, evoca la de El Escorial.⁹⁶¹ El Salone Sistino despliega un programa decorativo basado en la exaltación del libro y las empresas de Sixto V. En el muro sur, el que da al Cortile del Belvedere, se representa la genealogía de las bibliotecas de la Antigüedad. Se parte de la Biblioteca Hebrea y llega hasta la Pontificia pasando por la Babilónica. Esta última (fig. 331) contiene la representación del profeta Daniel. En el lado opuesto, el desarrollo de la doctrina religiosa está representado mediante la celebración de los concilios ecuménicos. En los pilares centrales aparecen las figuras de los *litterarum inventores*, inventores legendarios e históricos de los alfabetos del mundo.⁹⁶² Las paredes transversales representan las campañas arquitectónicas de Sixto V para Roma. La cubierta está ornamentada con una visión cristianizada del motivo de los grutescos.

Este último ejemplo es muestra de sensibilidad filológica e interés por el redescubrimiento de las lenguas antiguas y las relaciones genéticas entre ellas que sobrepasa el propósito de El Escorial, cuya intención era citar los hitos de la historia del conocimiento en clave didáctica y prudente. Pero alejar la biblioteca real de la voluntad totalizadora y utópica de reunir en un solo espacio todo el saber universal -algo que se advertía por la cantidad y riqueza de lo que allí se conservaba y un programa iconográfico en consonancia, es decir, un cierto pecado de

⁹⁶⁰ En una carta de Federico Rinaldi, custodio de la biblioteca, al papa dice: «Quel che fanno gli heretici de' nostri tempi in guastare et corrompere li libri. Che però per contendere la malignità di questi nemici di Dio che levano et agiungono alli libri a modo loro et per rimediare agli errori che fanno ordinariamente li stampatori sua Beatitudine fa opera di ottimo Principe Pontefice a far questa libreria dove oltra che sarà numerosità d'ogni sorta de libri ci si conserveranno li originali et esemplari antichi alli quali si potrà haver ricorso come a chiare fonti delle vere lettioni siccome d'ogni tempo si è fatto et si fa hora più che mai: per mezzo de i buoni libri la religion si stende, et dilata, fioriscono le arti, et le discipline, et si da, et trasporta a i posteri chiarissimo lume di tutte le cose» (Frascarelli, 2021: 179). El texto fue publicado en: Frajese, 1987: 124-130. El original se custodia en el archivo de la biblioteca: Archivio Biblioteca, I, ff. 42-51.

⁹⁶¹ La decoración pictórica fue ejecutada por Giovanni Guerra y Cesare Nebbia entre 1588 y 1589-1590 y el complejo programa iconográfico fue ideado por Federico Rinaldi, custodio de la biblioteca, y Silvio Antoniano. En la habitación adyacente, la Sala dei scrittori, aparecen imágenes del arte del libro y, en la conocida como Biblioteca Secreta, retratos de los Padres de la Iglesia y otros escritores cristianos. Ver: Frascarelli, Manfredi, Piazzoni, Vian, Zuccari, 2021.

⁹⁶² Las genealogías son uno de los formatos narrativos que la tradición enciclopédica emplea a la hora de compilar, normalmente mediante volúmenes temáticos, el saber conocido tanto pagano como cristiano. El pensamiento griego concebía el saber lingüístico -la etimología- como un instrumento para el conocimiento general de las cosas, esto es, investigar el origen y significado de las palabras era básico para entender lo que designaba. Un precedente fundamental a la tradición enciclopédica y transitando entre la Antigüedad y la Edad Media lo encontramos, ya en el siglo VIII en las mencionadas *Etimologías* de Isidoro de Sevilla. El autor dedica los tres primeros volúmenes al desarrollo del trívium y cuadrívium. Todos los procesos históricos añadirán sus visiones del problema: la Edad Media recoge el tema y lo enriquece con su concepción mística, entregándolo a la cultura humanista, que vuelve sobre el origen y estudio de las lenguas clásicas, matiza las aportaciones cristianas y suma ideas propias. En este sentido, no es insólito que los consecutivos espacios religiosos, entendidos como templos del conocimiento, sumen a su carácter cristiano elementos históricos y mitológicos. Por ejemplo, la decoración de Pinturicchio para la Biblioteca Piccolomini contempla escenas de sirenas, centauros, faunos y ninfas. En el ciclo de la Biblioteca Marciana, además de las siete Artes Liberales, aparece representado a un ciclo sobre la historia de la humanidad. Serie que, de forma similar, idea el abad Stefano Cattaneo da Novara para la biblioteca de San Giovanni de Parma a partir de 1573. Éste toma de la *Biblia Políglota* de Arias Montano algunas representaciones del Libro VII como el sumo sacerdote, las dos cartografías de la Tierra de Canaán, la vista de Jerusalén y las fábricas bíblicas.

soberbia-, era algo fatigoso de justificar pero, quizás por ello, los discursos de Sigüenza están redactados, como hemos visto, desde una férrea voluntad de disminuir la sensación de lujo y gasto desorbitado *porque no iba fundada a engrandecer fama ni nombre, como aquella soberbia Torre de Babel*. Cosa que, en el fondo, efectivamente era.

Partiendo de estas referencias, a finales de siglo XVI, los programas decorativos ya han puesto al mismo nivel antigüedad clásica, humanismo y cristianismo. En el caso de los vaticanos, esta coordinación está dirigida por un cristianismo que se persona como poder imperial universal –terrenal y celestial-, en consonancia con su propia consideración de epicentro del mundo cristiano. Una conciliación diferente pero no demasiado lejana de la propuesta en El Escorial, espacio supeditado a la observancia conventual, pero también panteón dinástico de rango, baluarte contra el protestantismo y arquitectura perfecta y monumental. En este sentido, entre las primeras y Tibaldi ha pasado la totalidad del siglo XVI. Más de cien años durante los cuales se ha desarrollado una nueva base para el cristianismo apoyada en una definición doctrinal más sólida y una firme respuesta a la Reforma.

La forma integradora de concebir las alternativas filosóficas y religiosas al cristianismo en forma de genealogía de la erudición y aspirar a su compleción contemporánea, es fruto de una preocupación humanista que aspira a maximizar el conocimiento. Pero, aun existiendo bibliotecas con similares programas iconográficos respecto al escurialense, aún no había explorado –al menos visualmente- la afinidad de Babel con los temas del conocimiento. Tampoco había puesto en relación los conceptos de biblioteca y de Babel como proyectos arquitectónicos utópicos. A cada uno corresponde su particularidad: la arquitectura intelectual de la biblioteca está basada en la propiedad de la ubicuidad, la de Babel en la de la verticalidad. Ambas, sin embargo, son arquitecturas crecientes y de acumulación que se expanden progresivamente y para las que no hay previsión final.

8.4. El programa de la biblioteca escurialense

La biblioteca es una sala rectangular de cincuentaicuatro metros de largo por nueve de ancho y diez de altura hasta a clave de la bóveda (fig. 332).⁹⁶³ El programa iconográfico

⁹⁶³ En cuanto al estado de conservación, en el año 1671 se produjo un incendio que, sin embargo, dejó intacta la decoración. Durante el siglo siguiente el estado es bueno, contando con el favor de que está situada en un lugar privilegiado: alejada de

del conjunto presenta los mundos de la oración y el estudio como guías hacia la divinidad. La alegoría de la Teología se encuentra en el testero que da al convento del monasterio y la de la Filosofía en el testero que da al colegio. Estas dos representaciones se acompañan de las alegorías de las siete Artes Liberales a lo largo de la bóveda. Desde la Filosofía y en dirección a la Teología se encuentran: Gramática, Retórica, Dialéctica, Aritmética, Música, Geometría y Astrología. Las siete Artes van, a su vez, acompañadas por dos escenas, una por cada lado del muro, en formato rectangular bajo el friso. Es decir, un total de catorce escenas. A estas catorce hay que sumar dos escenas más, también rectangulares, sobre las que se apoyan las alegorías de la Teología y la Filosofía y que cierran el lado corto de este rectángulo (figs. 333, 334). A cada una de las escenas del muro largo corresponden dos representaciones de personajes en los lunetos, esto es, un total de veintiocho, a los que también hay que sumar los que aparecen representados en los arcos fajones, que son un total de doce. El total es de cuarenta personajes. El cronista Sigüenza lo recoge así:

La bóveda, con los dos testeros y frentes que están encima de la cornija, están pintados de la mano de Peregrin di Peregrini, que aunque siempre se muestra discípulo e imitador del Bonarrotto, aquí quiso competir con él. Y cuando en Roma, Bolonia, Milán y otras ciudades de Italia no hubiera dejado otras memorias de su ingenio y de lo mucho que alcanzó en el arte y de aquel modo difícil de su maestro, que algunos llaman inaccesible, ésta le hiciera de eterno nombre, porque, sin duda, del mismo Michael no pudiera hacer más de lo que aquí vemos ejecutado tan felizmente. La invención y disposición de esta pintura diré con la mayor brevedad posible.

En las dos frentes de encima de la cornija están pintadas las dos cabezas y principios de las ciencias todas que el hombre trata: la Teología y la Filosofía; lo natural ésta, lo revelado aquélla. A la parte del convento se le puso la Teología, teniendo consideración que aunque en el colegio se estudia lo uno y lo otro, es más a propósito atribuirles la Filosofía, porque allí comienzan los religiosos, siendo mancebos, los estudios, entrando por la Dialéctica, y la Teología, aunque también allí se estudia, no se goza de ella en aquellos primeros años que se gastan todos en alteraciones y disputas y opiniones, hasta que reposados y maduros gozan en las celdas de su convento de los frutos maduros que dieron aquellas raíces amargas de las disputas y escuelas.⁹⁶⁴

humedades y protegida por una sala superior que la impermeabiliza. En el último tercio del siglo XIX suceden algunas adversidades: incendios, filtraciones de agua y restauración sin ningún cuidado. Hay que esperar a los años 90 del siglo XX para asistir a unas labores de restauración que demuestren la calidad de las obras.

⁹⁶⁴ Sigüenza, 1986: 276.

Tras esta primera lectura resulta evidente que el planteamiento iconográfico de la biblioteca de El Escorial no era accesible al público general como sí podían serlo, con básicos conocimientos bíblicos y mitológicos, nuestros otros casos de estudio: la Ramera de Babilonia de Alberto Durero, el icono de Hans Holbein, la Camera de Giulio Romano, las iconografías de la destrucción de Anthonisz. y Heemskerck o la torres del pseudo-Patinir y Pieter Bruegel. Su densidad iconológica y tendencia asociativa lo sitúa dentro de un humanismo tardío de erudición sincrética, compleja y casi hermética. De hecho, algunos estudiosos han apuntado a la presencia de ciertas contradicciones en el programa entendidas, no como errores, sino fruto de un sincretismo tardo renacentista cargado, de forma natural, de múltiples estímulos, doctrinas e ideologías.⁹⁶⁵ Muestra de ello es que la elección -y comprensión- de algunas de las escenas representadas como Daniel y la escuela de Babilonia; Hércules gálico amarrado a su audiencia con las cadenas de la retórica; Zenón de Elea mostrando las puertas de la verdad y el error; Salomón resolviendo la adivinanza de la reina de Saba; los gimnosofistas diseñando la letra lambda del ánimo de Timeo; David y Saúl; Orfeo y Eurídice; los sacerdotes egipcios repartiendo las tierras del Nilo; la muerte de Arquímedes; Dionisio Aeropagita observando el eclipse de la Pasión de Cristo; o el rey Ezequías observando el retroceso del gnomon. En su mayor parte debían apoyarse en citas literarias de muy diverso origen y enfoque teórico. Dichas citas y fuentes tampoco debían ser fácilmente accesibles pero, casi con toda seguridad, estaban incluidas en los volúmenes que la biblioteca cobijaba. En adelante, dejamos el análisis de estas complejas escenas para centrarnos en el papel de Babel en el conjunto a través de las tres traducciones pictóricas que de ella surgen: en primer lugar, la escena de la Torre de Babel, acto seguido la titulada Escuela de Babilonia, finalmente los personajes que acompañan al conjunto de la Gramática.⁹⁶⁶

8.4.a. La Torre de Babel

Siendo fieles a reproducir la descripción contemporánea de la escena, transcribimos las palabras de Sigüenza respecto la torre que, como se verá, justifican su inclusión y están estrechamente vinculadas con la lectura bíblica del mito:

⁹⁶⁵ Por ejemplo, Flórez y Balsinde: «El conjunto iconográfico de los frescos de la Biblioteca no posee una unidad doctrinal programática o de dirección iconológica única. Todo intento por reducirlo a una significación unívoca -llámese renacentista o humanista, contrarreformista, esotérico, neoclásica o bíblica- no podrá obviar las contradicciones que le saldrán al paso, o las discordancias que a veces chirriarán. [...] Ello le obligará, a veces, a mostrar su disconformidad con lo realizado, lo mismo en el ciclo de las Artes que en el de los hombres ilustres, y que incluso en su propio ciclo de la 'historia' se muestre en franca incoherencia con la iconografía central.» (Flórez, Balsinde, 2000: 230).

⁹⁶⁶ Otra publicación centrada en la descripción y análisis del programa al completo es la ya citada: Rincón Álvarez, 2010.

A los dos lados debajo de la Gramática están otras dos obras al propósito. La una es la torre de Babilonia, que se va edificando con gran bullicio y concurso de gente, andamios, grúas, piedras y todo aquello que vemos en un edificio grande cuando vuelve la labor, y porque allí confundió Dios las lenguas y diferenció los idiomas, y de aquí nació tener los hombres la necesidad de aprender Gramática, para venir en conocimiento de la otra lengua de su propiedad, congruidad y cadencias que llamamos idiomas y dialectos, y esto todo se enseña en esta ciencia, se puso en esta historia, que fue toda la ocasión y fundamento de ella, que como fue azote y castigo de nuestra soberbia, así no aprende bien sin azotes.⁹⁶⁷

Donde no entra Sigüenza es en los detalles. La escena, de formato horizontal, está dividida en tres secciones: a la izquierda Nemrod, monarca y director conceptual de la fábrica (fig. 335); en el centro la torre en construcción (fig. 336); a la derecha, tres trabajadores tallando y cargando bloques de piedra (fig. 337). Las dos únicas inscripciones de la escena, *CŌFVSIO · LINGVARV* -título de la escena, bajo el trono del monarca- y *GENE · XI* -fuente literaria, a sus pies-, anuncian el significado original del mito: el castigo divino de la confusión de las lenguas llega para boicotear el levantamiento de la torre. Así, de forma similar a como lo había representado el mundo medieval y también Hans Holbein, la torre de El Escorial aparece en el momento previo al castigo. La intención didáctica y moralizante es evidente y su inclusión en un ciclo pictórico o programa seriado hace que la escena se ajuste a la norma de acompañarse de una inscripción que permita identificarla y ayudar a su interpretación. La torre, al igual que el resto de las escenas de la biblioteca, no tiene entidad por sí sola, sino que refuerza la idea principal del ciclo.

Quizás porque El Escorial es una arquitectura alejada de la ciudad, hermética y cerrada en sí misma, en la que sus estímulos, representaciones y contenido, aunque universales, están únicamente a disposición de las capacidades semánticas de sus ocupantes; quizás, también, porque el programa al completo es reflejo de una inquietud compartida por y adscrita a las élites humanísticas; quizás por ser éste un espacio más teórico y simbólico que práctico, la decoración de la biblioteca y concretamente la Torre de Babel no refleja el mundo contemporáneo. La destrucción y los artefactos de guerra presentes en Anthonisz., la manifestación simbólica de Carlos V en los frescos del Palazzo Te, la reflexión sobre la arquitectura antigua y las ruinas de Aspertini y otros flamencos romanizados, la preocupación por el mundo natural del pseudo-Patinir o la idea de torre-ciudad comunitaria de Bruegel, no

⁹⁶⁷ Sigüenza, 1986: 288.

están presentes en Tibaldi, de hecho han desaparecido completamente. Babel ya no sirve como cita del mundo real sino del ideal y abstracto, y tiene sentido en tanto forma parte de un ciclo pictórico cuyo objetivo es el de representar las dos fuentes del conocimiento universal humano: el saber natural o filosofía -al cual se asocia el conocimiento de la gramática y, por tanto, las lenguas o Babel-, y el saber revelado o teología. Y es en ese formar parte de una totalidad decorativa, proyecto utópico, trascendental, simbólico y, por lo tanto, sintético, donde se toma la decisión de que Babel pierda su capacidad icónica y se aleje de las referencias que artistas precedentes y contemporáneos habían conferido al mito enriqueciéndolo, haciéndolo múltiple, social, moderno.

Una variación del concepto de torre de este calibre, despojada de toda referencia externa, necesita de una variación formal. La torre ya no se apoya en su singularidad, ya no hace uso de un despliegue extraordinario de referencias visuales, sino que se armoniza con el resto de las escenas y retorna a su forma menos compleja. Por ello, la Babel escurialense ya no se erige alrededor de una gran ciudad. Al contrario, se asienta en un paisaje natural donde algunas construcciones -destaca tan sólo una, demasiado lejana, en el extremo derecho del paisaje- se disponen a lo largo del curso de un río navegado por tres pequeñas embarcaciones y del que desconocemos desembocadura. Menos aún puede, la torre de Tibaldi, hacer de sí misma una referencia a la ciudad: no tiene habitantes, sólo constructores y su arquitectura ha dejado de ser la parte que destaca con mayor excepcionalidad. Ya no estamos ante una descomunal torre-Coliseo, tampoco ante los tipos cuadrangular, cónico o piramidal sino ante un *tempietto* que pudo haber encontrado su modelo en el realizado por Herrera en el Patio de los Evangelistas (fig. 338) o, como es de nuestra opinión, en el de Bramante en San Pietro in Montorio respecto al que guarda un alto grado de verosimilitud (fig. 339).⁹⁶⁸ Ambos se

⁹⁶⁸ Bajo comitencia de los Reyes Católicos, Donato Bramante levantó, entre 1502 y 1510, una pequeña estructura arquitectónica -8m de diámetro y 13m de alto- sobre una cripta ya existente dentro de uno de los claustros del conjunto de San Pietro in Montorio, lugar donde supuestamente había sido crucificado san Pedro. El lugar lo administraba el convento franciscano de San Pietro in Montorio, fundado por el papa Sixto IV en 1472. El templo de Bramante sigue las directrices compositivas previstas para los edificios consagrados a santos varones: orden dórico romano con columnas de fuste liso y friso con tríglifos y métopas. La forma centralizada y circular ha sido evocada a lo largo de la historia de la arquitectura religiosa, desde los *tholoi* griegos -Tholos de Atenas, s. V a.n.e.; Tholos de Delfos, s. IV a.n.e.; los templos romanos como el Templo de Vesta en el Foro romano, s. VII a.n.e. o el Templo de Vesta en Tívoli, s. I n.e.; a los cristianos centralizados como el de San Lorenzo en Mantua, c. 1083; o el Baptisterio de San Giovanni de Pisa, c. 1152. En el ámbito erudito, el prototipo de templo circular ha sido teorizado y citado en los tratados de arquitectura de mayor influencia para la construcción antigua y moderna occidental. Vitruvio se encarga de la teorización de los templos circulares en *De Architectura*, Libro IV, 8; y nuevas citas a esta tipología circular tomando como ejemplo el *tempietto* de Bramante aparecen en Serlio y Palladio. En el último caso, en *I quattro libri...*, Libro IV, Capítulo XVIII, Del templo di Bramante. Existen diferentes opiniones acerca de la concepción del claustro escurialense y su *tempietto*. La de aquellos que ven en el conjunto una descendencia de modelos romanos (Kubler, 1983) o la de los que lo ven como culminación de la tradición arquitectónica hispánica, inspirado especialmente en el que se haya presente en el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, conocido por el rey (Navascués Palacio, 1987: 69). Pero el carácter religioso, naturaleza clásica, uso del edículo y prevailecimiento de una composición homogénea sobre el resto de elementos, acercan el *tempietto* herreriano al bramantino, el cual ha sido ampliamente considerado como su modelo. Existen, sin embargo, notables diferencias entre uno y otro. El carácter cerrado y circular del *tempietto* de San Pietro in Montorio no está en el del patio escurialense, más oblicuo, abierto y en directo diálogo con el eje ortogonal que divide la planta del claustro.

levantan sobre un pedestal de tres niveles y un pódium -estructura que no aparece en el herreriano-. Las columnatas del fresco están rematadas por frisos labrados y unas hornacinas vacías decoran los diferentes registros -en el herreriano se completan con estatuas de los cuatro evangelistas-. Tanto en la imagen de la Torre de Babel como en el *tempietto* de Bramante, existe un equilibrio natural que surge de hacer prevalecer compositivamente la superficie circular; característica que acentúa el eje vertical rematado por cúpula en el modelo romano, repentinamente seccionado por falta de espacio en la biblioteca. Consideramos que, queriendo realizar una Torre de Babel a la manera de la arquitectura clásica, Tibaldi optó por repetir el aparato arquitectónico en una elevación de tres pisos concéntricos. El resultado es una torre que entra en contradicción, no sólo con las que la preceden, sino con esa idea omnipresente en el mito, ya que de ella no se desprende una intención desmesurada por alcanzar el cielo.

A esta sensación de construcción calmada, muy similar a la que encontramos en Holbein, contribuye la representación de la actividad de los trabajadores. A pesar del número de individuos trabajando en la talla de la piedra, la extracción de la cal, el traslado de material, el desplazamiento de los bloques hasta la base o el levantamiento de los mismos hasta los andamios mediante grúas de poleas y correas -todas ellas actividades tradicionales de la imagen de Babel-, la sensación centrípeta, compacta y cerrada de una torre que no tiene aberturas hacia el exterior, la nitidez de la piedra blanca perfectamente tallada, la austeridad de las parejas de columnas de fuste liso que envuelven el perímetro de cada registro y la sobriedad en la aplicación de los tres órdenes clásicos, anuncian, más bien, una tranquila finalización con un último registro -quizás de orden compuesto- en detrimento de un crecimiento irresponsable y exponencialmente acelerado. Una torre que, por más que se haya citado en relación con el pecado de soberbia del Génesis, formalmente es contraria al desequilibrio, la irracionalidad, la falta de medida y control. Contraria, en definitiva, a la *hybris*, criterio básico de casi la totalidad de las torres del siglo XVI y primeras décadas del XVII, desde la metáfora de la gigantomaquia del Palazzo Te a las romantizadas obras posteriores a Bruegel.

Permanecen, aunque de forma diferente, algunas de las visualidades canónicas del mito. Por ejemplo, la presencia de Nemrod (fig. 335). A la izquierda de la composición y acompañado de dos representantes de su séquito, tiene la misma entidad visual que la torre. Su disposición sedentaria no es la tradicional, por lo que la fuente de Tibaldi no está en la historia visual de la torre, sino que forma parte de sus estrategias compositivas y donde resuena el eco de la

Sixtina de Miguel Ángel.⁹⁶⁹ Nemrod aparece, pues, sentado en un trono sobre gradas, no demasiado alejado de la torre, inclinado en dirección contraria a ésta y con sus extremidades apoyadas. Sí pertenece a la tradición visual del mito la representación de Nemrod con báculo y corona o turbante de aspecto oriental y puntas triangulares. Como hemos visto ya, esta fórmula está presente en el siglo XIV y es reproducida de forma habitual en las miniaturas del XV, también en el grabado de Anthonisz. Nemrod acaba de ser advertido por el personaje que tiene a su izquierda, un general que apunta hacia la torre con el brazo derecho y que representa el motivo iconográfico del relator que, mediante la revelación de la escena con el desplazamiento del cortinaje, da fe de lo que en ella ocurre para mayor credulidad del espectador. Este gesto, de gran densidad simbólica en la Historia del arte, no aporta mayor connotación a la escena. Un segundo personaje del que solo vemos aparecer el rostro tras el cortinaje es otro fruto del tipo de composición predilecta de Tibaldi para El Escorial.⁹⁷⁰ El grupo del monarca se compensa en el extremo derecho con la imagen de otros tres trabajadores. En cuanto a los bloques de piedra en primer término (fig. 336), en línea con la arquitectura clásica de la torre-*tempietto*, se observan piezas del fuste de la columna y capiteles

⁹⁶⁹ Cuando Tibaldi llega a Roma en 1549, Miguel Ángel está omnipresente. El impacto de su obra debió ejercer una influencia tal que formalmente siempre estuvo en deuda con el que él consideraba su maestro. Por esto, se acostumbra a relacionar formalmente sus figuras humanas –musculosidad, vitalidad, exageración, cierta pesadez, escorzos- y la fecundidad de su composición. La comparación ya era evidente para los cronistas escorialenses contemporáneos y ha sido continuada por historiadores posteriores, apuntando ejemplos precisos en los que Tibaldi parece reproducir fielmente modelos de la Sixtina. Por ejemplo, la Sibila Eritrea y la alegoría de la Teología, el infante de la escena del profeta Daniel y el de la Geometría o algunas parejas de *ignudi*; ver: Rincón Álvarez, 2010: 210. Sin embargo, no está de más recordar que cuando Tibaldi llega a El Escorial, hace 20 años que el florentino ha fallecido y el boloñés llevaba tiempo apartado del trabajo de la pintura; ver: Rincón Álvarez, 2010: 187. Al margen de la licencia artística entre ambos personajes, se ha escrito acerca de la relación compositiva e iconográfica de la bóveda escorialense y la Sixtina. Por ejemplo, muchas de las escenas de la biblioteca, como ocurre con las representaciones de los antepasados de Jesucristo en el Vaticano, necesitan de una interpretación reservada a ciertas élites intelectuales. En ambas aparece la representación del mundo pagano que anuncia la llegada del Salvador -para Miguel Ángel- y que es parte de la sabiduría antigüedad que permite el verdadero conocimiento -para Tibaldi-. La tendencia a una síntesis universalista –personajes hebreos, romanos, griegos, asiáticos, africanos- está en ambas concepciones. A nivel compositivo, los lunetos y las bovedillas están dispuestas de forma parecida en número de dieciséis y catorce en la biblioteca y dieciséis y dieciséis en la Sixtina, a pesar de las diferencias de dimensión de la sala. La división de las escenas mediante arcos fajones y una cornisa perimetral, reales en la biblioteca, fingidos en la capilla, son, también, un punto común. Y en su crónica, Sigüenza también alude a la romana: «Muchos italianos que han visto la Vaticana de Roma, que es tan excelente (anda ya hecho un libro grande de ella, porque no se hagan largos estos discursos) y otras muchas de Italia y Francia y otros reinos la estiman y reconocen por cosa excelente.» (Sigüenza, 1986: 286).

⁹⁷⁰ Del ciclo decorativo de la biblioteca, son afines a este tipo de composición de pequeños grupos humanos las escenas: El eclipse de Aeropagita, La muerte de Arquímedes, Los sacerdotes egipcios, El rey Ezequías o Los gimnosofistas. El resto de producción pictórica de Tibaldi se separa sustancialmente de este tipo de composición y, por lo tanto, no es comparable. Obras anteriores representan temas religiosos de forma monotemática, especialmente adoraciones, y no sobresalen como hitos en su producción al no contener elementos innovadores o característicos propios de una personalidad ya formada. La obra en el Castel Sant'Angelo -escenas de la vida de Alejandro Magno- se acerca al mundo de El Escorial, tanto por tratarse de escenas narrativas de la Antigüedad entre lo histórico y mitológico, como por integrar en las mismas la representación de arquitecturas decorativas de lenguaje clásico. Posterior a Roma, su obra pictórica en el Palazzo Poggi de Bolonia, realizada alrededor de 1554, retoma escenas historiadas de corte mitológico, de una libertad y vivacidad compositiva mayor que las escorialenses si bien algunas figuras acompañantes se vuelven a encontrar en los desnudos de la biblioteca, tanto por conceptualización y anatomía como escorzo. La producción de San Giacomo en Bolonia representa la adición de la experiencia creativa y liberadora del Palazzo Poggi a una producción de su tipo inicial, esto es, obras religiosas de tradición iconográfica sencilla que enriquece con elementos ya ensayados; como las arquitecturas clásicas o, recientemente asimilados, como la acumulación de figuración. En suma, un devenir pictórico que se mueve entre temas religiosos y mitológicos y que compositivamente se mantiene dentro de los márgenes fijados por el espacio compositivo dado y los ejemplos precedentes de otros maestros. En este sentido, la producción de Tibaldi en El Escorial destaca especialmente por su carácter de obra coral, el programa iconográfico -que, por otro lado, nunca se ha considerado ideado por él- y su contexto.

jónicos. La inclusión de la torre en un programa, aunque de aspiración universal, de uso cuasi doméstico y restringido, así como acompañando otras escenas, hace de la fecha y firma del autor inscripciones de menor relevancia, relegándolas, seguramente, a la documentación escrita.

La Babel de El Escorial no debe considerarse como una regresión, pero sí hay en ella un desinterés explícito por relacionarse con las problemáticas de lo social llano: multiculturalidad, multiconfesionalidad o construcción de la ciudad a través de su representación. Pero no por ello pierde contenido, sino que lo agudiza: la torre como preámbulo a la confusión de las lenguas es una alusión a la necesidad de combinar los idiomas para neutralizar el caos y la ignorancia y, así, expandir el conocimiento. Babel se convierte, pues, en un soporte visual de una interpretación más compleja: el proyecto de reunir en un espacio todo el saber y el de indagar en sus orígenes. En suma, como si la atenuación visual se hubiera compensado incrementando la densidad y complejidad simbólicas del mito respondiendo al espíritu del lugar.

8.4.b. La Escuela de Babilonia

La inclusión de Babel en una biblioteca como símbolo de conocimiento, se apoya en la escena representada en el muro opuesto, la Escuela de Babilonia (fig. 340). Respecto a la escena, Sigüenza opina:

De la otra parte está el primer seminario y colegio de Gramática que sabemos ha habido en el mundo, donde, por mandado del Rey de Babilonia Nabucodonosor, se juntaron muchos muchachos de su reino y de los cautivos israelitas para que allí estudiaran diversas ciencias y la lengua caldaica, como lo refiere Daniel, que fue uno de ellos, con otros tres compañeros, que como tenían mejor maestro, que era el temor de Dios y la guarda de su ley, salieron aprovechados con excesivas ventajas.⁹⁷¹

La Escuela de Babilonia, considerada por Sigüenza como la más antigua escuela de gramática y, por lo tanto, espacio que precede a la configuración de una biblioteca, estaba ubicada en la corte del rey Nabucodonosor. Muy probablemente, los primeros espacios de acumulación

⁹⁷¹ Sigüenza, 1986: 288.

del saber fueran las ya citadas primeras bibliotecas históricas y, anteriormente, las escuelas de escribas en Mesopotamia, donde se hacía acopio de tablillas con textos económicos, administrativos, diplomáticos, catastrales, matemáticos y otros. Luego la originalidad de Babilonia debe entenderse, en primer lugar, como ciudad donde surgieron las lenguas en plural –de la primera y original a diversas–, en segundo, como forma de legitimar el papel del profeta Daniel y el relato veterotestamentario en el desarrollo del conocimiento. Por ello, la escena es una cita visual del capítulo primero del Libro de Daniel a pesar de no ser ésta la iconografía más habitual del profeta, pues acostumbra a destacarse el episodio de interpretación de los sueños de Nabucodonosor, la visión de Baltasar o el episodio en el foso. En el que nos ocupa, Daniel narra cómo tras el secuestro de la élite intelectual hebrea en Babilonia, él y otros tres muchachos fueron escogidos por el monarca para formar parte de su corte y ser instruidos en lengua caldea, tal como señala la inscripción de la escena *DANIEL CAP · I · y LINGVA CHALDEOR*. Ante la intranquilidad de ser puestos a examen por los intelectuales babilonios, Dios intercedió concediéndoles el conocimiento y entendimiento de todas las lenguas y las ciencias y, especialmente a Daniel, el arte de interpretar visiones y sueños:

Otorgó Dios a los cuatro mancebos sabiduría y entendimiento en todas las letras y ciencias, y Daniel interpretaba toda visión o sueño. Pasados los días al cabo de los cuales había mandado el rey que se los llevasen, el jefe de los eunucos se los presentó a Nabucodonosor. El rey habló con ellos, y entre todos los mozos no había ninguno como Daniel, Ananías, Misael y Azarías, y fueron puestos al servicio del rey. En cuantas cosas de sabiduría y entendimiento el rey les preguntó, hallólos diez veces superiores a todos los magos y astrólogos que había en su reino.⁹⁷²

Al no tratarse de una torre *per se*, no daremos espacio a la interpretación de la escena, pero sí la describiremos y pondremos en relación con la Sixtina vaticana. La Escuela de Babilonia de Tibaldi tiene lugar en un espacio indefinido protegido por un muro con columnas de sección circular y nichos vacíos. A la izquierda, un maestro caldeo enseña a sus jóvenes alumnos que están formando un coro. A la derecha Daniel, Ananías, Misael y Azarías, muy jóvenes y con un hábito que los distingue de los alumnos babilonios, son presentados al rey. Pocos elementos más tiene la escena: Nabucodonosor viste indumentaria y sombrero como los de Nemrod, la disposición de las figuras repite lo visto en la escena de la torre –composición

⁹⁷² Daniel, 1: 17-20; en: BAC, 2020: 1147.

equilibrada con personajes en primer término en los márgenes izquierdo y derecho y mayor profundidad espacial en el centro de la imagen, gestos manuales –véase el personaje en frente de Nabucodonosor o el maestro caldeo- que introducen al espectador en la escena y pautan su lectura y, ahora sí, una mayor profusión cromática que juega a los contrastes de colores planos, pero vivos, muy propios de la estética manierista y, desde luego, Miguel Ángel. Su homólogo vaticano (fig. 331) no es tanto la Escuela de Babilonia sino, como indica su inscripción, la *BIBLIOTHECA BABYLONICA*. La escena se divide en dos gracias a un cortinaje verde. En la sección izquierda, Nabucodonosor manda enseñar la lengua caldea a Daniel mientras otro grupo de jóvenes prosigue con sus estudios, *DANIEL · ET SOCII LINGVAM SCIENTIAMQ · CHALDEORVM · EDISCVNT*. En la derecha, aparece el rey persa Darío que manda buscar en los archivos de la biblioteca el documento según el cual Ciro ordenaba la reconstrucción del Templo de Jerusalén destruido por los enemigos, *CYRI · DECRETVM DE · TEMPLO INSTAVRATIONE DARIIVSSI PERQVIRITVR*. En el fondo de este episodio, una Torre de Babel confirma la ubicación geográfica de la escena.⁹⁷³ Tras una visualización no sólo de esta imagen, sino del conjunto de los frescos, se hace evidente la deuda de Tibaldi para con ellos y, cómo, tanto en la escurialense como la vaticana, la escena adquiere un doble sentido: uno elemental que se refiere al acceso al conocimiento mediante el dominio de las lenguas, y otro derivado que alude a la superioridad intelectual de hebreos sobre babilonios.

8.4.c. Los retratos de ilustres personajes

Las dos escenas narrativas, la torre y la escuela, están acompañadas por el retrato de cuatro ilustres personajes relacionados con la gramática en sendos lunetos:

Acompañan, pues, a la Gramática, de un lado Marco Terencio Varrón [...]. Escribió también veinticuatro libros de la lengua latina, que ahora andan a pedazos y fragmentos mal atados [...]. Por esta razón se le dio en esta librería el primer lugar entre filósofos [...]. Junto con él, en la otra parte del festón que aquí responde a la ventana de frente, que tiene en medio un medallón fingido de oro y un filósofo esculpido en él, harto bien contrahecho, está Festo, o Sexto Pompeyo [...]. De la otra parte, que es la de Oriente, están los dos conocidos Aelios, tan temidos de los muchachos que decoran sus artes: Aelio Donato y Aelio Antonio de Nebrija, romano el uno, español el otro.⁹⁷⁴

⁹⁷³ Ver: Frascarelli, 2021: 214.

⁹⁷⁴ Sigüenza, 1986: 277.

Ocupando la parte izquierda del luneto occidental (fig. 341), Marco Terencio Varrón, siglos II y I a.n.e., fue el director de las primeras bibliotecas públicas de Roma. Del corpus que se le atribuye destaca *De lingua latina*, un ensayo etimológico, morfológico y sintáctico del latín y referencia fundamental para los estudios gramaticales.⁹⁷⁵

Sexto Pomponio, en la parte derecha del mismo luneto (fig. 342), fue un jurista romano del siglo II n.e. y única fuente autorizada para el conocimiento de la jurisprudencia romana de su período. De la extensa obra legal de Sexto Pomponio sólo se conservan algunos fragmentos. Entre ellos destaca el *Enchiridion*, mas se supone que, en esta escena, aparece en calidad de enseñante.⁹⁷⁶

Elio Donato, representado en la izquierda del luneto oriental (fig. 343), fue un gramático de la lengua latina que vivió en el siglo IV n.e. Entre las obras gramaticales de Elio Donato destaca el *Ars grammatica*, manual dedicado a todos aquellos que deseaban emprender estudios gramaticales.⁹⁷⁷

Finalmente, Antonio Nebrija, parte derecha de este último luneto (fig. 344), fue un humanista español y autor de la primera gramática española. También la primera en ser impresa en Europa procedente de una lengua vulgar. Su elección pudo justificarse en tanto personifica esta nueva visión humanista del mito de las lenguas. No sólo se ocupó de hacer viable y comprensible la multiplicidad de las lenguas mediante la elaboración de un diccionario de traducción latín-castellano. O de ser ejemplo de una mentalidad y sentir casi contemporáneos a Felipe II y su corte para mayor gloria del humanismo hispánico del momento. Sino que, en relación directa con la elección de las escenas narrativas, Nebrija sitúa la invención de las letras y la escritura en Babilonia:

Entre todas las cosas que por experiencia los ombres hallaron: o por reuelacion divina nos fueron demostradas para polir e adornar la vida umana: ninguna otra fue tan necessaria: ni que maiores provechos nos acarreesse: que la invención de las letras. [...] Epigenes el autor mas grave de los griegos e con el Critodemo e Beroso hazen inventores delas letras a los babilonios: e segun el tiempo que ellos escriven mucho antes del nacimiento de Abraham.

⁹⁷⁵ «Lo propone Sigüenza como ejemplo de gramático y filósofo del mundo pagano del que ‘bien se aprovecharon tanto las dos claras lumbres de la Iglesia, Jerónimo y Agustín’. Desde luego este erudito romano fue punto de referencia durante toda la Edad Media, siendo, precisamente, uno de los iniciadores de la división práctica de las siete Artes Liberales.» (Rincón Álvarez, 2010: 59). Véase la edición bilingüe y el aparato introductorio de: Varrón, 1990.

⁹⁷⁶ «Se le ve enseñando a un niño, de forma parecida a la escena del medallón central dorado, donde también hay otro niño leyendo; el mensaje es la importancia de la pedagogía en la Gramática.» (Rincón Álvarez, 2010: 59). Sobre Sexto Pomponio ver la presentación del jurista en: D’Ors, 2001: 13-17.

⁹⁷⁷ «Se apoya en un diminuto pupitre respecto del tamaño de la figura, la cual queda así todavía más realzada. Quizás su incorporación a esta galería de celebridades se deba a su autoría del *Ars Gramática* vigente en las escuelas medievales.» (Rincón Álvarez, 2010: 59). Sobre Donato véase: Negri, 1960.

[...] e si verdad es lo que escriben Epigenes. Critodemo e Beroso: la inventora de las letras fue Babilonia: considerando el tiempo que ellos escriben: pudo las traer Abraham: cuando por mandado de dios salio de tierra de los caldeos: que propria mente son babilonios: e vino en tierra de Canaan. O despues cuando Jacob bolvio en mesopotamia: e sirvio a Laban su suegro.⁹⁷⁸

Acompañan al conjunto de la Gramática dos imágenes más. La Filosofía aparece en el tímpano semicircular del muro norte de la biblioteca. Representada por una figura femenina que tiene a sus pies un globo terráqueo -símbolo de universalidad-, se rodea de las figuras de Aristóteles, Platón, Séneca y Sócrates. Bajo ella, la Escuela de Atenas, otra escena del ciclo narrativo en la que Tibaldi representa en dos cátedras a académicos, interpelados por Sócrates y Zenón (fig. 334).

8.4.d. El dibujo preparatorio

En la colección del British Museum londinense se conserva un dibujo de la mano de Tibaldi que contiene el esquema compositivo de una de las secciones de la bóveda (fig. 345). El dibujo se acompaña de diversas inscripciones, de la numeración de las partes siguiendo la lógica A, B, C... y de la firma de Juan de Herrera. En el margen izquierdo del folio se puede leer:

El pilar señalado .A. y el otro que corresponde a este an de ir de una mesma labor dejando la faja .C. y el talon .D. algo grande y en el medio o campo señalado .E. se podra ornar con lo que mejor pareciere tiniendo respecto a que es pilastra. las pilastras señaladas B. an de ir todas semejantes y de una mesma labor. las fajas .F. y el talon .H. tengan buen tamaño y en sus campos .G. se pintara o la mesma labor que aqui va o otra que mejor parezca huyendo de que aya alli figuras sino cosa que ymite a pilastra y todos come digo an de llevar una mesma labor.

Joan de Herrera.

⁹⁷⁸ A juzgar por la ausencia de reimpresiones, parece que no se concedió excesiva importancia a la *Gramática castellana* de Nebrija. De hecho, la primera de ellas fue patrocinada mucho después, entre 1744 y 1777, por Francisco Miguel de Goyeneche, conde de la Salceda. La obra está dividida en cinco libros: «Ortografía», «Prosodia», «Etimología», «Sintaxis» e «Introducciones de la lengua castellana para los que de extraña lengua querrán deprender». Aunque hay autores que afirman que Nebrija pudo estar al frente de la imprenta anónima de la que salieron muchas de sus obras -no haciendo figurar su nombre en el pie de imprenta por ser incompatible el oficio con su cargo de catedrático de universidad-, no existe la certeza de que fuera así. Por lo tanto, la obra se imprimió en un taller anónimo que, según se desprende de los estudios tipográficos, estuvo activo entre 1492 y 1500 y en el que se imprimieron numerosas ediciones de este autor. Ver: García-Frías Checha, 1991: 107.

El quadro señalado R se pintara en el la Historia que esta es quiçada, quitando las figuras medias que estan de espaldas que ansi lo manda Su maG.

Joan de Herrera.⁹⁷⁹

El fragmento se refiere a la decoración de las pilastras mediante una serie de grutescos y arabescos decorativos más el llamado *quadro señalado R*. Éste no es otro que la escena de la torre, de la que Herrera nos advierte que deberán quitarse las figuras de los personajes de espaldas del primer término y que, efectivamente, el fresco final omite. Debajo de la escena de Babel puede leerse *la memoria destas istorias a detener su mag(esta)d o fran(cis)co de mora manda V(uestra) M(erced) (en)viarla*. Más inscripciones aparecen bajo los arcos fajones. En el izquierdo se puede leer una alusión a la hipotética ubicación de la escena en la cabeza de la biblioteca, *la corrispondenza di questo/ membro sta presso la muraglia/ dele teste de la libreria*. Y en el arco de la derecha, *en este campo se/podra pintar lo q(ue)/ paresciere ser mej/or*. El folio se completa con dos inscripciones más, idénticas y en lengua italiana, que se refieren a la figura de Nemrod y al personaje en el nicho entre los arcos fajones de la sección derecha, *grande come il naturale*.

Dadas las inscripciones, las dos diferentes lenguas y el uso que había de darse al folio, parece plausible pensar que el diseño general y las inscripciones en italiano que se refieren a elementos compositivos y la ubicación de la escena en el conjunto corresponden a Pellegrino Tibaldi y que, en calidad de arquitecto, Juan de Herrera opina sobre la correcta pauta y tamaño de las franjas y otros elementos que enmarcan la escena. Así como sobre la necesidad de coherencia y simetría del conjunto, opinión que ejerce sobre la pintura arquitectónica, *las pilastras señaladas B. an de ir todas semejantes y de una mesma labor*, y dejando libertad a la elección de otras escenas. Por último, Herrera firma el dibujo y sentencia que debe ser enviado a Francisco de Mora -su discípulo- y al rey.

El museo británico fecha este dibujo entre 1588 y 1592. La primera fecha coincide con el año en el que se inician los trabajos preparatorios y la segunda con el año en que se da por finalizado el conjunto, pero no aporta más detalles. Sin embargo, sabemos que Francisco de Mora colabora con Juan de Herrera desde 1579 -según Cédula real del 22 de agosto de 1579-,⁹⁸⁰ que a partir de 1584 la salud de Herrera empeora gravemente y que los últimos diseños caen bajo responsabilidad de Mora –por ejemplo, las obras adyacentes al monasterio de San

⁹⁷⁹ La transcripción puede hallarse en la ficha técnica del dibujo, disponible en la página web de la colección del museo, disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1846-0509-176 [Fecha de consulta: 23/04/2022].

⁹⁸⁰ Bustamante García, 1994: 414.

Lorenzo le son confiadas en 1587-. Por lo tanto, Mora sería el arquitecto más próximo al rey y persona de confianza para transmitir las directrices del diseño. El tema del envío, *la memoria destas istorias a detener su mag(esta)d o fran(cis)co de mora manda V(uestra) M(erced) (en)viarla*, nos hace considerar que, en caso de que Herrera no se hubiera desplazado de El Escorial, dicho envío respondería a un alejamiento del monarca y del nuevo arquitecto quizás a supervisar una nueva obra, por lo que tras confirmar este hecho podríamos concretar la fecha del dibujo.

Por otro lado, dicho dibujo no es sino un compendio de diferentes motivos que posteriormente se distribuirán en otros tramos de la bóveda. Por ejemplo, los personajes de los nichos a izquierda y derecha son fórmulas que Tibaldi hace visibles en la representación de Homero y Píndaro, y el personaje sentado a la derecha del tramo central tiene su correspondencia con la figura de Isócrates. Es decir, pertenecen al tramo de la Retórica. Finalmente, los *ignudi* aparecerán en el tramo de la Aritmética. Visto así, el dibujo sólo tiene correspondencia con el resultado final la escena de Babel y el personaje izquierdo de la sección central. Por otro lado, en la arquitectura de la biblioteca no existen las dos pilastras descritas a la derecha de la escena de la torre. Deducimos de todo ello que se trata de un dibujo preparatorio donde Tibaldi ensayó diversos motivos que posteriormente distribuyó por la bóveda antes de haber comprobado las dimensiones del lugar o elegido la distribución de todas las escenas en el espacio, por lo que debe fecharse en el primer período de trabajo y no en un momento intermedio.

Parte 5

Siglo XVII

1. La cuestión barroca

Planteamiento del problema

Tal y como se ha indicado en el apartado metodológico, el bloque que a continuación se presenta es simétrico en forma -que no contenido- con el precedente. Es decir, analizará el tema de Babel a lo largo del siglo XVII mediante lo que hemos denominado casos de estudio. En esta ocasión, los casos de estudio se reducen a cinco. Esta disimetría entre los dos bloques y siglos centrales tiene su justificación mediante dos premisas.

La primera: porque bajo la denominación escuela de Amberes⁹⁸¹ hemos aunado la producción pictórica de una serie que abarca unas ciento ochenta imágenes de la Torre de Babel. La unificación está justificada pues, al margen de sus diferencias, lo que en ellas destaca y deseamos poner en valor son rasgos que tienen en común. Por tanto, esta no es tanto una justificación como una evidencia, pero señala algo importante que sí limita el número de casos de estudio significativos para este siglo y que tiene que ver con la segunda premisa. Ésta es que, tras la producción de la escuela de Amberes, la Torre de Babel entendida como tema pictórico tenderá a desaparecer o, mejor, desvincularse del código visual en pos de

⁹⁸¹ El apelativo «escuela de» es una fórmula que hemos observado en los casos de estudio de Alberto Dürero y Pieter Bruegel para poner en relevancia lo imperfecto de su uso cuando se emplea desde el ámbito nacional. Nos parece ineficiente, pues circunscribe y a la vez limita a los artistas y las obras, y restringe la circulación de motivos mediante generalizaciones en las que normalmente incurren muchos otros matices que se discriminan. Finalmente, es una fórmula propia de una perspectiva sobre la Historia del arte que se retrotrae al siglo XIX. A pesar de todo esto, no tenemos, por el momento, otra forma de designar la producción de las torres de Babel que a continuación veremos. En nuestro caso, esta escuela de Amberes señala la producción pictórica de un grupo de artistas conocidos, pero también desconocidos que están presentes en la ciudad o, cuanto menos, lo están sus obras y, ciertamente, es un fenómeno local, por lo que no incurriremos en generalizaciones irrazonables. Escuela de Bruegel hubiera sido igualmente impropio, pues veremos hasta qué punto fueron deudoras del artista o si, por el contrario, pueden considerarse dentro de un mismo impulso interesado en la representación pictórica del mito. Otra alternativa podría haber sido círculo de Amberes.

cruzar otras fronteras culturales. Como consecuencia de este proceso, dos de los casos de estudio de este bloque se adentrarán en el ámbito estrictamente literario, en concreto, en la dramaturgia tardo renacentista inglesa y la áurea española. Producciones siempre entre lo literario y lo visual –en tanto que teatro y por lo tanto representación- en las que Babel, Babilonia y sus metáforas tendrán un gran protagonismo. Separaremos, pues, la producción inglesa y la española como dos casos de estudio diferentes. El quinto caso de estudio pondrá punto final a la tesis. Se trata del primer tratado monográfico del mito, *Turris Babel*, del jesuita Athanasius Kircher. Antes de todos ellos investigaremos la presencia de Babel en la producción gráfica con especial énfasis la literatura emblemática.

El capítulo transita, pues, entre una serie de producciones que se sitúan en las postrimerías del siglo XVI –la producción gráfica, algunas de las torres de la escuela de Amberes y la dramaturgia inglesa- y las últimas décadas del XVII -*Turris Babel* fue publicado en 1679-. Una de las hipótesis de la presente investigación es que el caso de estudio final significa el último esfuerzo relevante y popular de pensar Babel como mito antiguo, por lo que estamos proponiendo el paso a una nueva era en cuanto al mito de refiere.

Como hemos apuntado, vamos a replicar la forma del capítulo anterior presentando un planteamiento del siglo XVII antes de abordar los casos de estudio. Este planteamiento pretende exponer los síntomas que dan paso a la nueva era cultural que se conoce generalmente como Barroco, sus particularidades y, finalmente, su ocaso. Así, tomando como modelo el planteamiento anterior, señalamos cuatro determinaciones previas que van a marcar el desarrollo del presente siglo y que acompañamos con marcos teóricos de referencia. Estas determinaciones o planteamientos sobre el siglo XVII son: *a)* La migración de las épocas. El paso o disolución del Renacimiento en el Barroco; *b)* La crisis epistemológica del siglo XVII o el ocaso de la Edad Moderna; *c)* El Barroco como aparato de representación; *d)* La estrategia barroca por antonomasia o la necesidad de alegoría.

Como ocurrió en el capítulo dedicado al siglo XVI, la presencia del mito a lo largo del XVII va a desplazarse por geografías diferentes con, también, intereses diferentes. Esta geografía es aparentemente limitada y sólo se abrirá de forma simbólica hacia otros territorios lejanos mediante la dramaturgia y las misiones religiosas, como corresponde a un mito de tradición oriental. En el orden de lo concreto, el mito se mueve en dos binomios geográficos. El primer binomio toca el suelo de las monarquías aludidas en el teatro, el éxito de Inglaterra y el inminente fracaso español. El segundo binomio está representado, principalmente, por los

Países Bajos, pero presentará una singular triangulación con Alemania y Roma. A este último contexto geográfico y, por lo tanto cultural, corresponde *Turris Babel*.

a) La migración de las épocas. El paso o disolución del Renacimiento en el Barroco.

En esta primera premisa que presenta al siglo XVII ocurre algo similar a lo que presentamos en el capítulo anterior. Tanto la Edad Media como el Barroco han sido valoradas como épocas culturales intersticiales y, en ocasiones, oscuras a la sombra de otras épocas claras y ordenadas como la Antigüedad clásica y, en el caso actual, el Renacimiento y el Neoclasicismo.⁹⁸²

Pero, ¿qué significa la disolución del Renacimiento y/o su degeneración?, ¿existen diferencias epistemológicas entre el Renacimiento y el Barroco?, ¿acaso diferencias psicológicas?, ¿formales?, ¿acompañan a este cambio fenómenos inéditos? La respuesta es claramente un sí y, quizás, este sí sea más contundente que el cambio o traspaso del medioevo al Renacimiento. Para articular las respuestas vamos a apoyarnos en el trabajo de William J. Bouwsma. A partir de este autor señalaremos cuáles fueron los puntos climáticos del Renacimiento y qué tipo de relación tuvieron con el mundo cultural subsiguiente. En este sentido, son especialmente útiles los dos primeros capítulos de su ensayo *El otoño del Renacimiento, 1550-1640*, titulados respectivamente, *La comunidad cultural de Europa* y *La liberación del «yo»*.⁹⁸³

Ambos capítulos trabajan cuestiones importantes que ya hemos señalado. Por un lado, está el proyecto de la consciencia y construcción de las identidades nacionales sentidas éstas como espacios positivos -de identificación cultural- y negativos -de antagonismo inculpatario, por ejemplo, el anticatolicismo y su reverso-. Todas las geografías que hemos trabajado hasta el momento han desarrollado herramientas para admirarse en un espíritu propio: Italia enarbola el éxito de su lengua vernácula y se apoya, por un lado, en una gran producción de cultura material, por el otro, en su cercanía directa con la Antigüedad clásica y, finalmente, por tener entre sus límites geográficos la discutida capital de la cristiandad. Las geografías nórdicas giran en torno al espíritu y acciones de la Reforma protestante. España basa su identidad

⁹⁸² Ya lo planteó tempranamente Wölfflin: «Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o –según una expresión frecuente– en el que degenera.» (Wölfflin, 2020: 13).

⁹⁸³ Empleamos la versión castellana referida como: Bouwsma, 2001. Los capítulos a los que nos acabamos de referir ocupan, respectivamente, las páginas 13-35 y 37-54.

nacional en la compleción de su cruzada espiritual –en primer lugar anti musulmana, luego mediante la limpieza de sangre, finalmente contra la herejía- y, desde luego, su potencial político y su expansión ultramar.

Por otro lado, está la cuestión de la lengua. Se confirma el *sorpasso* que las lenguas vernáculas han hecho sobre el latín -incluso en producciones eruditas- y éstas empiezan a desarrollarse y crecer desde cierta circularidad. Es decir, se lucran de vocablos latinos, pero también de otros procedentes de segundas lenguas vernáculas: préstamos lingüísticos facilitados por la disposición por doquier de volúmenes en lenguas vulgares gracias a las grandes *presses* europeas.⁹⁸⁴ Esto último es sumamente importante pues da cuenta de que, al margen de divisiones internas, el continente europeo se entiende como lugar multicultural favorecido por una idea de transferencia. Por ejemplo, mediante la imprenta y los viajes, pero también gracias a la presencia de comunidades extranjeras de mercaderes, diplomáticos, artistas, compositores y literatos en las grandes ciudades. Bouwsma, lo define en términos de redes de correspondencia.⁹⁸⁵ No es de extrañar, pues, que a pesar de las diferencias culturales, el retrato genérico sea el de una cierta unidad o, cuanto menos, del desarrollo de unos gustos similares e intercambio de opiniones sobre temas semejantes: lingüística, historia, religión, estética, utopía, ciencia u ocultismo, entre otras preocupaciones.⁹⁸⁶

Esto en cuanto a retrato genérico. En cuanto al singular, el Renacimiento reconoce la construcción del yo personal como un elemento fundamental de su propia época. Una construcción del yo que necesariamente se distancia –que no separa definitivamente- del determinismo teológico y que, en este espacio de crecimiento, dialoga consigo mismo sobre cuál es la naturaleza humana. Esto le llevará, en el intersticio cultural que abordamos –del Renacimiento al Barroco- y especialmente a lo largo del XVII, a sondear los elementos anímicos del ser, los motivos del existir y del sentir y a plantearse preguntas como: ¿qué son la razón, el sentimiento, las pasiones?, ¿qué funciones tienen?, ¿cómo se relacionan con el ser y/o con lo más elevado?, ¿cómo se dominan?, ¿cuáles de ellos ayudan al conocimiento y a la virtud? La aparición del tratado de Robert Burton *La Anatomía de la Melancolía*, en su título original *The Anatomy of Melancholy*, con sus tres partes, *The First Partition: The Definition, Causes, and Symptoms of Melancholy*, *The Second Partition: The Cure of Melancholy*, *The Third Partition: Love Melancholy and Religious Melancholy*, publicado con sus respectivas adendas entre 1621 y 1651,⁹⁸⁷

⁹⁸⁴ Bouwsma, 2001: 31.

⁹⁸⁵ Bouwsma, 2001: 27.

⁹⁸⁶ Bouwsma, 2001: 28.

⁹⁸⁷ Las ediciones de referencia son, en lengua castellana: Burton, 2015; en lengua inglesa, con gran aparato crítico y desde la que hemos citado dichos capítulos, pues reflejan su forma original, es: Bruton, 1997.

da buena cuenta de que la vida interior se convierte en uno de los *topos* más oscuros e intrigantes del momento y, en consecuencia,preciados y estudiados. Este yo personal que durante el Renacimiento se desarrolló en relación con la esfera de lo social, se convertía ahora en algo esencialmente subjetivo y de un matiz particularmente sombrío en el que la introspección y autoconsciencia llevaban a sensaciones extrañas y extravagantes de rareza e irracionalidad.⁹⁸⁸

La investigación de la personalidad tuvo, en términos artísticos, una manifestación planteada ya en el capítulo anterior que Mario Praz señala con acierto en el prólogo a Carlo Ossola y que se acomoda a este paso cultural del Renacimiento al Barroco. Nos referimos a los años finales del Cinquecento, marcados por la deriva que representa el Manierismo, el cual Praz sitúa *tra la fase apollinea del Rinascimento e la dionisiaca del barrocco*⁹⁸⁹:

Il concetto di mimesi, dell'arte che imita la natura, predominante nel Rinascimento, postulava in realtà un mondo statico, fissato come nella posa di un «arrestati, sei bello», ma ecco che nel Cinquecento si fece strada l'idea che l'immagine del mondo, se la si considerava nello spirito, era tutt'altro che statica; era anzi una continua vicenda.⁹⁹⁰

En otras palabras, del Renacimiento al Manierismo y de éste al Barroco se produce un cambio de paradigma que, en términos de movimiento y velocidad, imita un paso de lo estático a lo mutable y de lo mutable a la mutabilidad absoluta: al *scivolamento, infine, verso la sinestesia*.⁹⁹¹ Un *scivolamento* o deslizamiento hacia la pérdida de un canon prístino que también Wölfflin, sin entrar en el concepto de Manierismo, había señalado inicialmente como paradigma del Barroco. Efecto, movimiento, aceleración, tensión, agitación, pasión, fueron conceptos empleados por Wölfflin en su retrato psicológico del Barroco.⁹⁹²

Además de una mutación de las formas, será conveniente señalar que, durante la época que llamamos Manierismo, se siente un cambio profundo en las relaciones entre la idea y su representación. Cambio éste que no tiene que ver con la disputa reformista por las imágenes, pues ésta debe entenderse desde el marco de la teología de la imagen, sino con

⁹⁸⁸ Ver la introducción de la edición inglesa de Burton, vol. I, especialmente pp. xxiv y ss.

⁹⁸⁹ Praz, 2014: V.

⁹⁹⁰ Praz, 2014: VI.

⁹⁹¹ Praz, 2014: VIII.

⁹⁹² «El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. El barroco persigue otro efecto. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento.» (Wölfflin, 2020: 39).

argumentaciones alrededor de la teoría figurativa de finales del XVI.⁹⁹³ Giorgio Vasari, Giovanni Paolo Lomazzo y Federico Zuccaro son, según Christine Buci-Glucksmann, ejemplos evidentes:

A través del corpus completo de los escritos de Vasari, Lomazzo, Zuccari, la manera del siglo XVI marca un momento decisivo en la conciencia de las formas y de la subjetividad del artista, cada vez más solo con su «invenzione». El arte se refleja en un «savoir-faire» que es también un saber, un «disegno» (dibujo y proyecto) que apunta a la Idea sin alcanzarla jamás. De ahí el secreto, lo oblicuo, lo figural y todo un arte de la refracción destinado a aumentar la intensidad de la ejecución y de sus efectos. Antes del Barroco, el artista manierista pierde la inmediatez del ver y de la belleza ideal y, por primera vez, encuentra en la pérdida del aura esa ceguera de la mirada que sorprenderá primero a Baudelaire y después a Benjamin. Pontormo se encierra para pintar, de la misma forma que el Parmigiano se pierde en las deformaciones de las apariencias y la disyunción de las dimensiones de su *Autorretrato en espejo convexo*, en la que la mano-detalle invade el escenario. Encerrado o deformado, la mirada vacía o fija, el ojo manierista remite ya a una subjetividad moderna que se interroga sobre su propio poder: ¿cómo es posible una representación estética?⁹⁹⁴

En *Autunno del Rinascimento, «Idea del Tempio» nell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Carlo Ossola recoge una serie de referencias literarias sobre la mencionada teoría figurativa en pos de identificar las líneas a través de las que se expresa la crisis de la civilización renacentista y se impone la barroca. Finalmente, identifica dos modos de proceder en los años finales del XVI en el ámbito de la teoría figurativa. Por un lado, el furor y el capricho, *l'alienazione nell'onirico, nel fantástico, bizzarro, furor malinconico, nel capriccio insomma*,⁹⁹⁵ por el otro la sistematización ejercida ésta a través de la teatralización de la memoria:

Volendo rimanere entro un orizzonte di commensurabilità con le cose, la configurazione, non più di un ordine antropocentrico o di un'armonia provvidenziale, ma di una «topica artificiosa», di un *ubi consistam* affidato all'*ars memoriae*. In questa prospettiva, tra l'involgimento nel furore interiore del capriccio e la teatralizzazione della memoria, si disegna

⁹⁹³ Recordamos en este punto la intervención del profesor Victor I. Stoichita en el marco del I Simposio Internacional Babel Global, celebrado en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona y titulada *Ars ultima. La Torre y el Templo*. En dicha intervención planteó cómo la teoría del arte italiana de finales del XVI, consciente de que la experiencia artística del Renacimiento llegaba a su fin, trataba de poner orden al saber artístico mediante grandes sistemas mnemotécnicos totalizadores. Stoichita señaló la aparición de las *Vite* como síntoma y al binomio Giovanni Paolo Lomazzo-Giulio Camillo como paradigma. La conferencia, pronunciada el 25 de octubre de 2018, puede consultarse en *UBTV, La televisión de la Universitat de Barcelona*: <https://www.ub.edu/ubtv/es/video/ars-ultima-la-torre-y-el-templo> [Fecha de consulta: 28/06/2022]. Cuando nos hemos referido al binomio Lomazzo-Camillo queremos decir, como propone Stoichita, al tratado *Idea del tempio della pittura* de Lomazzo, 1590, inspirado en *L'idea del teatro* de Camillo, 1550.

⁹⁹⁴ Buci-Glucksmann, 1992.

⁹⁹⁵ Ossola, 2014: 311

il volto bifronte della cultura di fine secolo, esemplarmente mediata e per certi versi anticipata nei Sogni e ragionamenti del Lomazzo.⁹⁹⁶

Pero este cambio de paradigma es, por así decirlo, un síntoma o quizás un resultado y, por lo que se refiere a nuestra disciplina, tenemos constancia de dichos cambios a través de las nuevas características de la arquitectura, la escultura y la pintura manieristas y barroca. También en el ámbito de la literatura. La pregunta, pues, es otra. ¿Cómo habría de darse este paso? La clave de comprensión está en el análisis del mundo barroco en términos sociales y la advertencia de que, este mundo barroco, no es simple ni transita un camino siempre lúcido y llano sino todo lo contrario. Es múltiple, complejo y, como tantas veces se ha señalado, le corresponde la metáfora del laberinto.

b) La crisis epistemológica del siglo XVII o el ocaso de la Edad Moderna.

La pérdida de la vitalidad, la desesperanza, la infelicidad y la ansiedad son puntos esenciales que, según Wölfflin, definen esta época. Según el historiador, la experiencia vital intercambia la gracia serena y la alegría por una sensación de gravedad pesante, punto que comparte el resto de estudiosos que se han centrado en definir y resolver el Barroco.⁹⁹⁷ Esta pérdida de vitalidad podría resultar paradójica considerando la efervescencia cultural y grandes logros de los siglos XV y XVI, pero tiene una fácil explicación en cuanto se pone el foco sobre ciertos rasgos emocionales y psicológicos que empiezan a vislumbrarse al final del siglo XVI. Así damos cuenta de cómo de frágil hubo de ser el equilibrio entre el entusiasmo por la inédita liberación moderna y la necesidad de escapar de sus inevitables descontentos.

Bouwsma plantea este difícil equilibrio así:

⁹⁹⁶ Ossola, 2014: 311.

⁹⁹⁷ Wölfflin dice: «Se vuelve a encontrar esta gravedad en todos los lugares: la religión preconiza la autodeterminación, el mundo laico se opone de nuevo al mundo eclesiástico y sagrado, la alegría de vivir ingenua termina, el Tasso recoge, para su epopeya cristiana, a un héroe que está cansado de este mundo; en las relaciones sociales, domina un tono acompasado y mesurado, la gracia libre y ligera del Renacimiento termina, gravedad y dignidad la reemplazan, en el lugar de serenidad ligera y jovial se instala una ostentación pomposa, en todos los sitios se exige una grandeza positiva.» (Wölfflin, 2020: 90). Por ejemplo, Wölfflin cita a Schiller. El estudio de las particularidades psicológicas y en concreto los sentimientos más denostados como la infelicidad y ansiedad no son lugares comunes en la historiografía o, por lo menos, populares. Wölfflin los utiliza como adjetivos calificativos, pero su ensayo pronto desemboca en la cuestión de las formas. Bouwsma aborda el problema psicológico seguramente gracias al carácter que su estudio tiene de Historia cultural o Historia de las ideas y no tanto Historia del arte.

A principios del Renacimiento muchos pensadores se sintieron esperanzados. Las nuevas monarquías impusieron orden en España, Francia e Inglaterra. Los nuevos mundos recientemente descubiertos y el desarrollo de nuevas rutas marítimas prometían riquezas y, con la artillería y la imprenta, el triunfo de la cultura europea y el cristianismo en todos los rincones del globo. Los humanistas y reformistas preveían el advenimiento de una edad de oro favorecida por los nuevos conocimientos, la cual, bajo los auspicios de los antiguos poetas y retóricos, prometía nuevas libertades.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVI –cuando, paradójicamente, comenzaba a surgir la idea de progreso-, muchos europeos cultos se sentían cada vez más angustiados e infelices [...].

El presente libro sostiene que la explicación fundamental de este cambio en el ambiente cultural se halla en la cultura misma, precisamente por las libertades que promovía. Por supuesto, tales libertades satisfacían las necesidades humanas básicas, pero al mismo tiempo erosionaban las pautas tradicionales de orden, que eran igualmente necesarias. El desánimo resultante, aunque visible en sus comienzos, afligía incluso a los pensadores que se regocijaban con las novedades acerca de la libertad. Por esta razón muchas de las figuras que hemos observado celebrando las novedades de la cultura del Renacimiento tardía pueden también citarse en este otro aspecto. La época era ambivalente: a la vez el mejor y el peor de los períodos. Sus dos caras, la más oscura y la más brillante, son bien conocidas por los historiadores, pero normalmente se han tratado por separado.⁹⁹⁸

Cuando Bouwsma se refiere a la erosión de las pautas tradicionales está pensando en las concepciones que se tenía del cosmos, de la distribución cultural del mundo, de la religión, de la política, de la lengua y del acceso al conocimiento. Éstos son los factores que, en este preciso momento, van a dar un giro radical y, en la mayor parte de casos, un giro que rompe definitivamente con la tradición pasada y toma una dirección de la que nuestro tiempo es heredero. Por ejemplo, en cuanto respecta a la idea de cosmos, la comprensión heredada hasta la conocida como revolución copernicana era la de un cosmos finito e inteligible, percibido con claridad y cierta seguridad en el que la tierra tenía un lugar de primer orden. Nicolás Copérnico fue el dinamizador del desvanecimiento de esta idea y el paso necesario para lo que Thomas S. Kuhn llamó *cambio de paradigma*.⁹⁹⁹ Se hace ahora más comprensible el sentimiento de desesperanza pues, debajo del planteamiento copernicano de

⁹⁹⁸ Bouwsma, 2001: 155-156.

⁹⁹⁹ La tesis de Kuhn sobre la estructura de las revoluciones científicas y la expresión *cambio de paradigma* se encuentra formulada en Kuhn, 2013. Del mismo autor también puede consultarse Kuhn, 2010.

descentralización del mundo, no pudo sino surgir una sensación de pérdida de privilegio y de insignificancia ante lo desconocido que, en seguida, iba a volverse inasible e infinito.¹⁰⁰⁰ Tras Copérnico, Tycho Brahe, Galileo Galilei, Johannes Kepler y el recuerdo de Giordano Bruno, complejizarán aún más el concepto de cosmos hasta el punto de su futura irreversible secularización, pues se da a entender que participa de unas leyes y formas que, aun divinizadas, son crecientes e inestables y, sobre todo, autónomas. Este cambio de paradigma no ocurrió de forma aislada, sino que dependió absolutamente de un contexto en el que se produjeron mejoras en el desarrollo científico, tanto observacionales como de cálculo, es decir, matemáticas.

La liberación¹⁰⁰¹ del cosmos hacia lo inconmensurable no será la única afectación que esta época experimente en términos de espacialidad, sino que ésta también se sentirá en la percepción del mundo habitado. La expansión ultramar ya iniciada a finales del siglo anterior, pero especialmente explotada en el XVII, abría el contacto con nuevas tierras y esto podía verse, por un lado, como posibilidades e intereses de orden colonizador, político, económico o religioso. Por el otro, presentó un fenómeno inesperado, pues contribuyó a la advertencia de sociedades hasta la fecha desconocidas y de un desarrollo técnico-cultural imprevisible. En consecuencia, al cuestionamiento de la superioridad cultural europea. Por último, al escepticismo de la autoridad occidental clásica:

Las distintas reflexiones sobre esta cuestión se vieron favorecidas por una creciente conciencia de los diversos pueblos de todo el mundo que aunaban una religión ajena con un alto nivel de civilización. Al principio se pensó que esto era imposible, pues comúnmente se creía que sólo el cristianismo podía mantener la civilización. Todavía más inquietante resultaba el supuesto descubrimiento en lugares exóticos de prácticas éticas superiores a las de la Europa «cristiana»; todo ello fue utilizado por los reformistas como reproche a la cristiandad.¹⁰⁰²

¹⁰⁰⁰ «Especialmente preocupante era la pérdida –ahora que la tierra ya no era el centro- de la situación privilegiada del ser humano en el universo que ya se consideraba infinito. Un universo infinito no disponía de límites tranquilizadores ni de un orden inteligible. Incluso la tierra bajo nuestros pies había dejado de ser fuente de seguridad.» (Bouwsma, 2001: 117). Benito Pelegrín articulará todo su ensayo sobre el Barroco en torno a la idea de extensión, apertura y sensación de infinito.

¹⁰⁰¹ Tomamos la idea de liberación de Bouwsma, entendida como forma de librarse de cánones y ataduras y que el propio autor emplea para subtítular los diferentes apartados que conforman la primera parte de la obra y que nosotros empleamos como marco de referencia.

¹⁰⁰² Bouwsma, 2001: 148.

Benito Pelegrín también señala cómo la expansión territorial sitúa la civilización europea ante un nuevo fenómeno: la advertencia de coexistencia en un mismo planeta, *C'est la première fois dans l'histoire que l'homme a la pleine conscience de sa contemporanéité avec d'autres homes aux antipodes*,¹⁰⁰³ y cómo eso llevó a una transmutación de valores: Europa es ahora el viejo mundo y lo recién descubierto el nuevo. A pesar de la desestabilización provocada, la colonización del Nuevo Mundo parece -por lo menos en términos toponímicos- esperanzador, como si mediante el asentamiento pudieran expurgarse los pecados del antiguo continente: la Nueva España, la Nueva Inglaterra, la Nueva Francia, la Nueva Zelanda. También la réplica topónimos urbanos que dan nuevas oportunidades a ciudades: Córdoba, Santiago, York. La hagiografía urbana: Santa Bárbara, Santa Mónica, San Diego, Los Ángeles. O, simplemente, nombres de buen augurio: Buenos Aires, Valparaíso, Costa Rica.¹⁰⁰⁴ De todo ello podemos concluir que el modelo ontológico del mundo, tanto en su dimensión mayor -cosmos- como en la menor -geográfica pero también política-, percibido éste como una jerarquía dominada por Dios tambaleaba.

En el orden terrenal, lo político entendido como poder divinizado transferible a otro orden masculino -el papa o el monarca- que además era de carácter universal -recuérdese el proyecto de cristiandad universal de Carlos V, por ejemplo- carecía del completo sentido que hasta entonces había tenido. Nuevas formas de comprender la política auspiciadas especialmente por el rechazo a la unidad y jerarquía de Nicolás Maquiavelo y su amplísima fortuna europea, parecían ajustarse mejor al espíritu de la época.¹⁰⁰⁵ El mundo político, o eso pareció en un primer momento, había de constituirse por esas unidades separadas que tanto trabajaban en su identidad propia -naciones o futuros estados- y que necesitaban, o así demostraba la experiencia, una actitud de constante negociación entre ellas para mantener sus intereses y poder. Por ello, esa idea de imperio que había iluminado las decisiones de monarcas y príncipes quedaba ahora amenazada por su incongruencia e inocuidad, pero también por la acumulación de poder de nuevas élites aristocráticas y organizaciones sociales que se disponían a controlar temas anteriormente custodiados por la iglesia y/o el monarca y que, a resultas, suponían una especie de control y regulación del poder monocrático.

¹⁰⁰³ Pelegrín, 2000: 22.

¹⁰⁰⁴ Pelegrín, 2000: 28-29.

¹⁰⁰⁵ «También la secularización encontraba ahora expresión en el concepto de soberanía. Ésta representaba la absoluta independencia del estado: dicho negativamente y en términos del pasado, no tenía superior político. Ahora todos los estados la reclamaban, sin supeditación al tamaño o a la forma de gobierno.» (Bouwsma, 2001: 129).

En el ámbito lingüístico, la constante traducción y edición en otras lenguas llevó a la sensación de riqueza y amalgama, pero también de desestabilización, ambigüedad y decalaje semántico. A resultas, apareció una suerte de desesperanza acerca de la capacidad de las palabras para reflejar la realidad.¹⁰⁰⁶ El decalaje semántico o en palabras de Francisco Jarauta, *la pérdida del sistema de correspondencias entre lenguaje y mundo daba al sistema de lenguaje -y esto va a ser fundamental para entrar en la dramaturgia inglesa y española- una autonomía sobre la que se construye el sistema de variaciones retóricas, centradas sobre la idea misma de tropo o jugo lingüístico.*¹⁰⁰⁷

El desencuentro lingüístico tuvo una correspondencia en el plano epistemológico que nos recuerda a una –sino la más importante- de las causas del movimiento humanístico y la Reforma. Es decir, si dudaban de que las palabras tenían una correspondencia unívoca con la realidad –en humanistas y reformistas se trataba de la capacidad de las traducciones para transmitir el verdadero mensaje-, ¿qué había de todo aquel conocimiento apoyado en las palabras pronunciadas por los maestros antiguos que habían servido de base al desarrollo cultural de Europa? La pregunta era, por obligación, paralizadora. Como consecuencia se piensa, por una parte, que los hitos fundacionales de la cultura que habían ordenado el pensamiento europeo en los ámbitos científico, político y filosófico, podían no tener la verdad atemporal que la historia les había asignado. Por la otra, que las nociones expuestas a través de sus obras podían haber sido fruto de algo tan trivial y descorazonador como sus personalidades y su tiempo. Tal cuestionamiento de la base epistemológica provocó que se llegara a dudar de cualquier método o sistema de conocimiento o, cuanto menos, que no se encontrara un fundamento epistemológico que gozara de aceptación generalizada.¹⁰⁰⁸

Es decir, hemos de tener en cuenta que el escenario era el de una gran tradición filológica que había recuperado, comentado, traducido y digerido el conocimiento clásico disponible. Esto ha de sumarse a las no menos numerosas producciones contemporáneas. A resultas, damos cuenta de que existía un sistema epistemológico amplísimo con sus correspondientes subsistemas del que, se sospechaba –el escepticismo es una actitud clave del período-, tenía razón de ser en determinados momentos muy concretos. Se llegó, pues, a desambiguar a los autores y a sus obras de una utilidad ubicua para llevarlos a una particular y se realizaban ejercicios comparativos entre ellas. La pregunta era, ahora, cuál era la forma o método para

¹⁰⁰⁶ «El lenguaje estaba perdiendo su supuesta correspondencia con la realidad; como signo, cada vez parecía más convencional y arbitrario. Y, en efecto, la significación se iba considerando más arbitraria en numerosas áreas.» (Bouwsma, 2001: 57).

¹⁰⁰⁷ Jarauta, 2004.

¹⁰⁰⁸ «De este modo, los pensadores de este período, al no poder confiar en la sabiduría de los antiguos, no estar seguros de la razón y estar desorientados por el cambio lingüístico, buscaron desesperadamente otros modos de saber más fiables.» (Bouwsma, 2001: 68).

lograr una certeza demostrable sobre las cosas que evitara conjeturas, pasos en falso y dejara de apoyarse en tradiciones remotas. Bouwsma subraya la presencia de tres pensadores – Francis Bacon, Thomas Hobbes y René Descartes- que, ante tal pregunta, formularon sus conocidas respuestas.¹⁰⁰⁹ Ambos tienen en común esa preocupación por encontrar un método válido y su legado llevará a una cuestión fundamental: la distinción entre filosofía y ciencia. O, en otras palabras, que los ámbitos espirituales de la existencia se relegaran a teólogos y filósofos y los nuevos ámbitos naturales a naturalistas y cientifistas.

Como Bouwsma apunta, a toda esta serie de descubrimientos y sensación de desubicación y escepticismo, siguió una también natural propuesta de vuelta al orden, especialmente advertida en los ámbitos de lo social y su gobierno –los gobiernos centralizados abogarán por la acumulación de fuerzas- y lo religioso –la religión sigue siendo un ente que ordena el estado y la sociedad, una herramienta de unificación y alianza o enemistad que también tiene ansias imperialistas; véase, por ejemplo, la misión jesuita y puntos brillantes como la mística española-.¹⁰¹⁰ Dicha necesidad de regulación se sentirá, también, en el campo de las artes. Las academias surgirán como forma de promover y enseñar, pero también de elitizar, regular y controlar la producción y prevenirla de los usos y excesos propios de un desarrollo descontrolado. E aquí lo inquieto del siglo. Ahora bien, estos intentos de vuelta al orden se han visto, y esto ocurre especialmente en el campo epistemológico y religioso, como un último intento, finalmente inútil, para evitar lo irremediable: el paso a las estructuras que organizarán la Edad Contemporánea.

Realizado pues el planteamiento de este siglo XVII tan marcado por la incerteza del abismo, veamos ahora cómo se simboliza a sí mismo y con qué habilidades contesta.

¹⁰⁰⁹ «Frente a este trasfondo surgieron tres distinguidos filósofos que intentaban desarrollar las amplias implicaciones de la nueva ciencia y aportar orden a partir del caos que suponía su aparición: Bacon, especialmente en su *Avance del saber* (1605) y *Novum Organum* (1620); Descartes en su *Discurso del método* (1637); y Hobbes en el *Leviatán* (1651), una contribución al pensamiento científico y político. Aunque discrepaban en aspectos importantes, los tres tenían mucho en común. Los tres habían recibido una educación clásica que incluía la filosofía aristotélica y que les dejó huella. [...] Pero al final, los tres renegaron del valor de esta formación inicial. [...] Por otra parte, estas tres personalidades parecían estar insólitamente ansiosas, incluido Bacon. [...] Estos tres filósofos coincidían en la urgencia del cambio, lo cual implicaba que una amenaza se cernía sobre el presente. Estaban de acuerdo en que los tiempos requerían una transformación radical en el conocimiento para acrecentar la certeza. No obstante, diferían en el método.» (Bouwsma, 2001: 254-256).

¹⁰¹⁰ «Hubo momentos brillantes ocasionales como el florecimiento místico en España, el resurgimiento del agustinismo en Francia y las espléndidas formulaciones del anglicanismo por parte de Hooker. Pero en conjunto fue una época de defensa y reacción, en la que cualquier signo de independencia u originalidad constituía un serio peligro. Louis Dupré interpreta su intolerancia y crueldad como «síntomas de una tradición religiosa asediada». En palabras de Max Weber, un factor que sin duda contribuyó a ello fue la sustitución del carisma de principios del Renacimiento por la rutina y la burocratización. Para Giorgio Spini, refiriéndose a Italia, fue «una era sin apocalipsis», de religión sin esperanza. Europa en general reaccionaba contra la franqueza y la libertad del Renacimiento, cuyas novedades iban declinando a medida que daba comienzo un nuevo capítulo en la historia de la cultura europea.» (Bouwsma, 2001: 322).

c) El Barroco como aparato de representación

El Barroco es, por derecho propio, una forma de organización cultural con estrategias particulares como corresponde a cada época. Sin embargo, su mayor singularidad es que, al margen de ejecutar dichas estrategias -las cuales veremos en el siguiente subapartado- estando psicológicamente dominado por incertidumbres, ilusiones y desencuentros, posibilidad de espacios infinitos y juegos retóricos, el Barroco se convierte en una máquina de preguntarse a sí mismo, de pensarse y, por lo tanto, de representarse a través de todas las producciones culturales.¹⁰¹¹

Dentro de esta máquina de representación será especialmente relevante abordar el teatro como paradigma de la representación barroca, además de tratarse de una de las producciones arquetípicas de la cultura europea en dicho siglo. En este sentido, la popularidad y difusión del teatro tardo renacentista y áureo como fenómenos paneuropeos -y a nivel temático nacionales- irrumpen con especial fuerza como forma artística secular y comercial y, a la vez, como la materialización de una tendencia a ver la existencia vital como un teatro:

La tendencia a contemplar la vida en términos teatrales estaba profundamente arraigada en el sentir humano. Los antiguos pensaron a menudo que la existencia era un drama representado en el gran espacio del mundo, y la metáfora del mundo como un gran teatro fue adoptada después por los pensadores medievales, que describían la creación como un drama en el que se mostraba la sabiduría, el poder y el amor de Dios. Dios era una especie de director de escena, que asignaba a cada ser humano un papel en el drama de la existencia representado en el escenario del mundo, en donde, a su vez, Dios y los anfitriones celestiales eran el refinado público. [...]

El teatro daba lecciones sobre el mundo y sobre cómo desenvolverse en él.

En la literatura del Renacimiento nos encontramos frecuentemente con la metáfora de que el mundo es como un teatro, tópico que apenas aparece en épocas anteriores.¹⁰¹²

En una sociedad fragmentada por el cambio social, el teatro, que pertenece al mundo de la ficción, simulación y representación, y que llevaba a la práctica temas de la experiencia común, podía unir a la gente y ayudar al individuo a entender -o eso se pretendía- las normas morales del mundo. Los temas que abordó la dramaturgia fueron un factor fundamental.

¹⁰¹¹ «Le Baroque est une nouvelle conception du monde qui s'exprime dans ses façons de le voir, de percevoir, de le représenter, à travers toutes les manifestations de la culture» (Pelegrín, 2000: 20).

¹⁰¹² Bouwsma, 2001: 181.

Éstos ponían sobre la mesa tensiones entre la consciencia individual y los valores tradicionales. Lo que socialmente se esperaba del individuo y el verdadero yo. La aceptación o lucha por el destino. La predestinación como argumento teológico. La gracia, la salvación del alma, el honor y, la más cara a la experiencia barroca, la apariencia, el engaño, el espejo. Y de los temas, los personajes; hitos culturales de la modernidad. En el caso español, apunta Francisco Jarauta, el Don Juan de Tirso de Molina, el Segismundo de Calderón y el Don Quijote de Cervantes representaban, respectivamente, tres preocupaciones ontológicas del momento: la imposibilidad de trazar líneas claras entre lo real e imaginario –Don Quijote-, entre el bien y el mal –Don Juan-, y entre la vigilia y el sueño –Segismundo-.¹⁰¹³

d) La estrategia barroca por antonomasia o la necesidad de alegoría

En este espacio en el que el sujeto adquiere una dimensión dramática y dolorosa de inseguridad y pérdida de referencias, desordenación, falta de orden y lógica claros y fragmentariedad en el discurso -que deja de ser directo-, la correspondencia entre representación y significado: *a)* debe adecuarse a la pérdida de inmediatez; *b)* debe ser capaz de poder transitar la multiplicidad de fragmentos y arrojarse al juego de infinitos imposibles.¹⁰¹⁴

En este sentido, el período que analizamos supone, dentro del campo de la representación entendida ésta como la transmutación de ideas en artefactos -sean lingüísticos o visuales-, el fin de una época que, hasta la fecha, había dado una absoluta primacía y valor a la correspondencia directa, al sentido exacto, a lo lineal y a la autonomía. En consecuencia, parecía apuntarse el fin de una tradición clásica que había alcanzado su clímax en el Renacimiento.

Los estudios filosóficos, lingüísticos, semióticos y artísticos han señalado que, en el plano de la relación entre significado y significante, la sustitución del símbolo clásico como unidad de medida y comprensión directas por la alegoría fue la forma de resolver la no correspondencia

¹⁰¹³ Jarauta, 2004. Como apunta Bouwsma, el teatro, pero sobre todo los actores y sus caracterizaciones psicológicas representaban una mirada de anhelos y debates sobre el destino personal: «Una lección básica del teatro del Renacimiento, al presentar a su público tantas «identidades» diferentes –a menudo como moraleja explícita- era la multitud de elecciones que se representaban a través de las distintas posibilidades de la condición humana. El teatro puede transmitir un sentido de libertad mucho más claro que la vida real en la que el público está atrapado. Ésta es una de las principales razones del eterno interés por el teatro del Renacimiento, que desarrollaba este cometido a la perfección.» (Bouwsma, 2001: 188). Síntoma de la ansiedad y ambivalencia de principios de siglo XVII, Pelegrín nos recuerda que, en el ámbito de las artes, la civilización del barroco también se decanta por una cosa y su contraria. Cervantes y Góngora, Velázquez y Poussin, Monteverdi y Haendel. Ver: Pelegrín, 2000: 20-21.

¹⁰¹⁴ Jarauta, 1992: 71.

directa con las cosas y la necesidad de una fórmula de significación abierta. De entre los pensadores que han tratado esta cuestión destacamos dos cuyas propuestas, a partir de las obras que citaremos pero también más allá de ellas, han hecho estremecerse los fundamentos epistemológicos contemporáneos: Walter Benjamin, quien dará origen a esta idea anclándola en el *Trauerspiel* alemán, y Michel Foucault, quien partió de la figura de Don Quijote para presentar a un ser bifronte que, por más que buscaba la semejanza entre los libros y el mundo, no la encontraba. Visto así, Don Quijote servirá a Foucault como preámbulo para presentar el nuevo orden de designación entre *las palabras y las cosas* que inaugura el mundo moderno – entendido éste como contemporáneo a nosotros- a través del Barroco.

En *El origen del Trauerspiel alemán*,¹⁰¹⁵ Walter Benjamin analizó el drama barroco alemán –*Trauerspiel*– como una producción sincrónica a la dramaturgia británica y española – ésta última considerada por el filósofo como la forma mejor lograda del drama barroco y, en especial, gracias a Calderón-, pero de connotaciones diferentes en tanto que nacida en la región de Silesia, inspirada por un espíritu reformista y presente, según su hipótesis, en la literatura alemana contemporánea al él.¹⁰¹⁶

Benjamin, decíamos, considera que la presencia de la alegoría como estrategia dialéctica se revela en el estudio del *Trauerspiel*.¹⁰¹⁷ La idea esencial aquí es la correspondencia entre una experiencia vital que hemos descrito ya como una época incapaz de tener un saber verdadero sobre sí misma, y la figura que este tipo de discurso designa, la alegoría. Para llegar a ello, Benjamin da un rodeo sobre lo que llama el *uso subrepticio de ese mismo discurso de lo simbólico*.¹⁰¹⁸ Al vulgarizar y desatender las implicaciones del término simbólico-símbolo, éste:

Queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido, y en la estética del contenido se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la «manifestación» de una «idea» en cuanto «símbolo». La unidad de objeto sensible y suprasensible, la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre manifestación e idea.¹⁰¹⁹

¹⁰¹⁵ Benjamin, 2012.

¹⁰¹⁶ Se puede consultar el siguiente artículo en castellano que revisa la obra de Benjamin: Berdet, 2018. Francisco Jarauta también recupera a Walter Benjamin y su hipótesis sobre la alegoría en: Jarauta, 1992.

¹⁰¹⁷ Benjamin, 2012: 166.

¹⁰¹⁸ Benjamin, 2012: 159.

¹⁰¹⁹ Benjamin, 2012: 160.

Para Benjamin, esta formulación del símbolo abusado no puede encontrarse con las necesidades de un espíritu discontinuo como el barroco, pues *una vez que el sujeto ético ha sido absorbido por el individuo, ningún rigorismo [...] puede ya salvarlo ni representar la virilidad de su perfil. Su corazón se pierde ya en el alma bella.*¹⁰²⁰ Y de aquí la distinción con el espíritu clásico renacentista:

En este movimiento excéntrico y dialéctico la interioridad sin contrarios del Clasicismo no desempeña ya ningún papel, porque, en cuanto político-religiosos, los problemas actuales del Barroco no afectaban tanto sin duda al individuo y a su ética como a su propia comunidad eclesiástica. Aquí, al mismo tiempo que el profano concepto de símbolo propio del Clasicismo, se va formando su equivalente especulativo, a saber, el de lo alegórico.¹⁰²¹

Es decir, el símbolo como representación de la experiencia no sirve ya, pues usa la congruencia y tiene una relación directa, momentánea y concreta. Por el contrario, el método alegórico se abre y ajusta al abismo dialéctico entre significante y significado y siempre hace referencia a una ausencia y un espacio más allá. Además de las diferencias entre inmanencia y fragmentariedad, entre símbolo y alegoría, otra cualidad diferenciadora fundamental para Benjamin será la amplitud de los tiempos a los que hacen referencia. A saber:

Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad «simbólica» de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia del individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer.¹⁰²²

¹⁰²⁰ Benjamin, 2012: 160.

¹⁰²¹ Benjamin, 2012: 161.

¹⁰²² Benjamin, 2012: 167.

Símbolo y alegoría cubren, pues, dos necesidades diferentes y éstas se reparten distintamente en la mentalidad clásica a la que pertenece al Renacimiento –símbolo- y en la ansiosa-dramática que pertenece al Barroco –alegoría-.

Para Michel Foucault lo que cambia en este momento es la experiencia del lenguaje y de las cosas que designa, es decir, la relación entre una y otra.¹⁰²³ La premisa de Foucault es la siguiente. El pensamiento barroco deja de moverse dentro de la esfera de la semejanza. La similitud no es ya un fundamento epistemológico válido sino la posibilidad de error:

A principios del siglo XVII, en este período que equivocada o correctamente ha sido llamado barroco, el pensamiento deja de moverse dentro del elemento de la semejanza. La similitud no es ya la forma del saber, sino, más bien, la ocasión del error, el peligro al que uno se expone cuando no se examina el lugar mal iluminado de las confusiones.¹⁰²⁴

Las cosas que conforman el mundo -la experiencia, el lenguaje- ya no son percibidas, descritas, enunciadas, caracterizadas, clasificadas o comprendidas de la misma manera. No existe ya la transparencia ni la correspondencia real. La figura que dé sentido y forma al mundo ya no puede ser un signo, puesto que éste está caracterizado por similitud, correspondencia, analogía y afinidad con lo que designa. Al contrario, el elemento válido de la época será la alegoría. Ésta no es sino una posibilidad del juego que se apoya en la ambigüedad y la multiplicidad de significantes posibles y, que, estalla y se desintegra en los parámetros en los que se mueve el mundo barroco: ilusiones, visiones, sueños, *trompe l'œil*, teatro.

La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja, tras de sí, más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se dibujan quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras; es el tiempo privilegiado del *trompe l'œil*, de la ilusión cómica, del teatro que se desdobra y representa un teatro, del *quid pro quo*, de los sueños y de las visiones; es el tiempo de los sentidos engañosos; es el tiempo en que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje.¹⁰²⁵

¹⁰²³ Foucault, 1999: 56.

¹⁰²⁴ Foucault, 1999: 57.

¹⁰²⁵ Foucault, 1999: 58.

Esta digresión a los campos de la filosofía y la semiótica lingüística, necesaria para poner en valor el cambio de paradigma Renacimiento-Barroco y símbolo-alegoría en términos de cognición, es altamente compleja a la par que ambigua, pues es harto reconocido los problemas que conlleva delimitar los conceptos de signo, símbolo, alegoría. Por de pronto y dado que estos conceptos van a aparecer de forma sustancial en tres de los cinco casos de estudio que abordamos, dejamos para ese momento la definición o uso sobre el que nos vamos a apoyar. Apuntamos, sin embargo, que estos conceptos van a estar presentes en el momento que tratemos la literatura emblemática y, en segundo lugar, cuando la manifestación de la alegoría se resuelva mediante su presencia en los personajes del teatro.

Para concluir el planteamiento del siglo XVII quisiéramos exponer que los casos de estudio que tratamos guardan un estrecho paralelismo con el diseño de la centralidad del XVII: conflictivo, ansioso, impulsivo, transitando entre la experiencia de la libertad y el miedo a la misma.¹⁰²⁶ Estamos ante un siglo que ve surgir nuevos órdenes y transformar los antiguos: órdenes culturales, órdenes científicos, órdenes políticos y órdenes económicos.

En cuanto a los órdenes culturales, hemos apuntado el giro visual que el Barroco aplica en el desuso del símbolo y la preferencia por la alegoría. También en la idea de Barroco como representación y, en consecuencia, la aparición de nuevas –o mejor, la transformación de las antiguas– producciones culturales que no son sino complejos aparatos de representación textual y visual: el teatro. Por ello, estos cambios de paradigma quedarán representados por los casos de estudio de la literatura emblemática y las dramaturgias inglesa y española. El teatro inglés también se relacionará con el orden de lo político desde su trabajo alrededor de la identidad nacional y la disputa entre reformadores católicos y reformadores protestantes. También por su marcada hispanofobia y el trasfondo de expansionismo e imperialismo global presentes en el *Tamerlán* de Christopher Marlowe. En este sentido, el caso de estudio sobre la dramaturgia isabelina está en medio de estos tres mundos u órdenes cultural, científico y político. El drama español de Calderón funcionará de forma diversa al inglés en esta tesis, pues no participa de la revolución de los órdenes científico –en cualquier caso, lo niega– y, en cuanto al político, será apologeticamente conservador a favor de la monarquía

¹⁰²⁶ «El resultado del período estudiado en el presente libro, en opinión de este historiador, fue un modelo de alternancia: impulsos contendientes que se desencadenaban simultáneamente, sin una clara resolución, entre la creatividad y espontaneidad de la libertad cultural y una creciente tendencia hacia el orden y el comedimiento. Pero la impresión general que ofrece este período es la de una tensión entre las necesidades fundamentales –y simultáneas– de libertad y orden. Dicha tensión, siempre precaria y a menudo oscilante, dota a esta época de un especial interés. Durante ella podemos examinar las necesidades fundamentales y a la vez rivales con las que se enfrenta la cultura humana.» (Bouwmsma, 2001: 340).

española. Es, sin embargo, una de las producciones culturales más brillantes del momento y así ha sido reconocido.

El orden de lo científico quedará representado de forma paradójica mediante Athanasius Kircher. Y decimos de forma paradójica pues la voluntad del autor fue la de resistirse a ciertas reformas científicas pero, a la vez, fue síntoma de ellas.

Por último, el orden de lo económico. La aparición de los mercados y en concreto de los mercados de bienes de lujo –en nuestro caso arte pictórico- marcará el destino de la serie de torres de la escuela de Amberes.

2. Ilustraciones de Babel en grabado

De la literatura emblemática al panfleto político

En su estudio sobre la visualidad de Babel, Helmut Minkowski expone un planteamiento que consideramos impreciso y que, desafortunadamente, ha sido reproducido en las publicaciones sobre la pervivencia del mito en el arte del siglo XVII.¹⁰²⁷

Según Minkowski, es singular que ante la gran cantidad de obra pictórica que reproduce el tema entre 1563 y 1680 –lo que nosotros hemos llamado escuela de Amberes y analizamos en el siguiente caso de estudio- el arte gráfico, que por su naturaleza está destinado a un consumo masivo, no se hace eco de un tema que en pintura se está produciendo masivamente.¹⁰²⁸ Luego podría parecer que el interés en Babel pervive sólo desde la novedad que supone la compra-venta del cuadro como nuevo objeto artístico. Ahora bien, no podemos estar de acuerdo plenamente con esta afirmación pues, primero, la presencia de Babel en el grabado antecede a su aparición en la pintura de caballete, es un fenómeno que se da a nivel paneuropeo en diversos tipos de publicaciones y su presencia continuará siendo visible más allá del momento en que Babel deje de interesar como tema pictórico alrededor de 1680. Segundo, al no haber quedado aún resuelto cual fue el dinamizador de la presencia de Babel en la pintura de este siglo, no puede dejar de contemplarse que el grabado tuviera parte de responsabilidad en dicho proceso. Estas dos razones son esenciales para que hayamos decidido plantear un caso de estudio que se propone cartografiar el mito de Babel en el medio del grabado desde finales del siglo XVI y el XVII.

Analizar la presencia de Babel en el grabado barroco no es un trabajo que pueda plantearse trazando una sucesión o línea concisa, clara y recta, sino que el dibujo resultante es más bien el de un mapa repleto de bifurcaciones, conexiones y contaminaciones entre las diferentes

¹⁰²⁷ Nos referimos a los catálogos de Viena y Berlín, respectivamente: Haag, 2018; AA.VV., 2008.

¹⁰²⁸ Ver: «Die Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts», en: Minkowski, 1991: 80-83.

imágenes. Por otro lado, muchos de estos grabados se adhieren a una cronología que corresponde a la fecha de su publicación, lo que no quiere decir que no fueran pensados o diseñados con anterioridad. Esto dificulta pensarlos como influencia o modelo de posteriores imágenes de Babel. Considerando lo anterior, es difícil resolver en qué medida Bruegel, autor de la que posiblemente sea la imagen más paradigmática del mito, tomó referencias del campo del grabado y/o viceversa. Además, estos grabados pudieron ser empleados para ilustrar una edición literaria y, dentro de ésta, cumplir diferentes propósitos: el religioso, moral, político y/o poético. Pudieron, también, formar parte de una serie eminentemente visual como en *Octo Mundi Miracula*, o tener vida autónoma como el de Cornelis Anthonisz. Por otro lado, las bifurcaciones, conexiones y contaminaciones han sido reconocidas también por los expertos en la cultura visual barroca. Lo veremos al llegar a la literatura emblemática mediante el esfuerzo de Mario Praz y Julián Gállego por explicar la ambivalencia y uso de los términos idea, signo, símbolo, epigrama, empresa, emblema, divisa y alegoría.

Esta cuestión, sumada a la cantidad de imágenes que pertenecen a este fenómeno, pone en evidencia que ésta podría haber sido una investigación autónoma y, en tanto la metodología fundamental de la presente tesis se basa en una selección de casos de estudios representativos, somos conscientes de que toda selección comporta la marginalización de otras referencias. Ahora bien, la cartografía que se presenta tiene un planteamiento maximizador –grabados de diferentes propósitos y ediciones- que no profundiza tanto en las razones de su aparición ni en las particularidades geográficas o biográficas pues, como se entiende, no existen razones nuevas que no puedan encontrarse en la tradición artística anterior. Por otro lado, las especificidades geográficas y biográficas no ayudan a explicar una visualidad que se produce por doquier, masivamente y en la que el elemento subjetivo no adquiere relevancia. Dado todo esto, lo que presentamos a continuación es una narración continua del mito de Babel en el arte del grabado y en la que se estudiarán los siguientes ámbitos.

Respondiendo a la breve mención que hicimos en el caso de estudio de Hans Holbein, empezaremos este caso planteando la presencia de Babel en uno de los hitos de la cultura literario-visual barroca, los libros de emblemas. Señalaremos el momento inaugural con Andrea Alciato. Ello supone, y ocurrirá igualmente cuando lleguemos al caso de las babeles pictóricas, retroceder al siglo XVI. Tras Alciato proseguiremos con interpretaciones posteriores que van desde literatura emblemática de contenido religioso a la literatura emblemática didáctico-política. Seguidamente plantearemos la relación entre la visualidad del mito y la alegoría de la Soberbia contemplando la aparición de *Iconologia* de Cesare Ripa. A

estas dos producciones seguirán la presencia de Babel en grabados relacionados con ediciones religiosas, grabados de contenido político, mapas y otros.

2.1. Literatura emblemática

Los libros de emblemas fueron citados tangencialmente en el caso de estudio de Hans Holbein, por lo que es conveniente retomar las líneas generales expuestas en tanto llegaremos a una nueva cronología y contexto de recepción. Tendremos, sin embargo, que obviar la discusión sobre el origen y valor semiótico de los emblemas -cuyo alcance merece una tesis independiente- y ponerlos en relación con dos de sus posibilidades: en este caso de estudio con su formulación barroca; en uno posterior con su relación con la dramaturgia. Antes, nos aproximaremos a la desambiguación entre diversos términos que aparecerán con frecuencia en estas líneas -idea, signo, símbolo, epigrama, empresa, emblema, divisa y alegoría- tomando como referencia dos estudios que la resuelven desde y para nuestra disciplina: Mario Praz y Julián Gállego.¹⁰²⁹

Tanto Praz como Gállego dedican una parte de sus estudios a hacer notar cómo, en el momento de abordar la representación barroca en general y la literatura emblemática en particular, damos con problemas de lenguaje -correspondencias semánticas- y de precedentes. Ante esto, Praz traza una sintética historia de lo que entendemos por emblema y recuerda, y esto es oportuno puesto ha aparecido ya en esta investigación, que *emblemática era la mentalidad de los primeros cristianos, con sus conocidos símbolos, y la de la Edad Media, con sus bestiarios, lapidarios y alegorías*, así como la del autor del *Ovide moralisé* que, parafraseando fábulas, las ilustra simbólicamente.¹⁰³⁰ Para Praz, los emblemas son representaciones de objetos que ilustran un concepto y los epigramas son conceptos que ilustran objetos, por lo que son términos complementarios.¹⁰³¹

Gállego aborda el tema exponiendo la circularidad de estos conceptos: las ideas se pueden convertir en símbolos y éstos son figuras o imágenes empleadas como signo de una cosa, en principio, abstracta. Los símbolos pueden convertirse, a su vez, en emblemas y éstos en nuevos símbolos de lectura inmediata. Ante tal metamorfosis y ambivalencia, lo

¹⁰²⁹ Los estudios son: Praz, 1989 y Gállego, 1987. La cantidad de literatura sobre la tradición emblemática es ingente, por lo que nos basamos en estos dos manuales a los que sumaremos aquellas referencias que trabajen su relación con la literatura teatral.

¹⁰³⁰ Praz, 1989: 16.

¹⁰³¹ Praz, 1989: 24.

verdaderamente importante es la correspondencia legible entre una apariencia y un contenido moral.¹⁰³²

En cuanto a la diferencia entre emblema y empresa, según Gállego las empresas -divisas en la cultura francesa- están asociadas al reconocimiento de una insignia o blasón, luego su comprensión está codificada y su objeto es el gusto personal. Esto no ocurre en los emblemas, los cuales derivan de una tradición, son más accesibles que las empresas y no tienen como objeto el gusto personal sino una idea sobre el bien común.¹⁰³³ Finalmente la alegoría. Sabemos que ésta designa una personificación acompañada de atributos característicos y con tendencia a representar una idea abstracta, moral y colectiva.¹⁰³⁴ Sólo esta amplitud de acepciones y el principio de circularidad en las que se basan demuestran la heterogeneidad del objeto de estudio.

Dejando este primer planteamiento a un lado, recordamos las líneas generales de lo expuesto en el caso de estudio de Hans Holbein. En primer lugar, debemos el uso de la palabra emblema a Andrea Alciato,¹⁰³⁵ quien compuso la serie conocida como *Emblematum liber* mediante la incorporación de ideas y materiales de los epigramas griegos, mitología e historia clásica, colecciones renacentistas de *loci* comunes, la Tabula Cebetis,¹⁰³⁶ jeroglíficos egipcios y renacentistas, empresas, medallas conmemorativas, heráldica, simbolismo natural medieval y exégesis bíblica.¹⁰³⁷ De todos ellos, el primer modelo de Alciato fue el epigrama griego tal como se encuentra en *Anthologia palatina cum planudeis*, volumen que Alciato estaba

¹⁰³² Gállego, 1987: 25.

¹⁰³³ Gállego, 1987: 29-30.

¹⁰³⁴ En base al uso que estos dispositivos –emblema, jeroglífico, empresa, símbolo- hacen de la personificación, Gállego presenta la siguiente sentencia: «Podemos concluir que la alegoría exige la persona humana; que el emblema y el jeroglífico la permiten y suelen emplearla; que la empresa y el símbolo la prohíben, y que el atributo la acompaña.» (Gállego, 1987: 32).

¹⁰³⁵ Según Gállego: «La palabra emblematura fue empleada por Francesco Colonna a finales del siglo XV [se refiere a *Hypnerotomachia Poliphilo*, Venecia: Aldo Manucio, 1499]. Pero fue Alciato quien propagó por toda la Europa culta del siglo XVI la palabra emblema, equivalente moderno de los jeroglíficos egipcios, que los renacentistas consideraban como la expresión de una sabiduría escondida. [...] Podemos, pues, concluir que en el *emblema* hay un contenido moral que no es exclusivo de un individuo, sino que pertenece a la sociedad entera, con tal que sea capaz de interpretarlo. La *empresa* (o *divisa*) es, en cambio, patrimonio de una persona o familia, a menudo con un mensaje secreto, tal como esas cifras y motes amoratorios y cortesos que solo la dama puede comprender. Las empresas derivan de la cultura caballeresca, y todos los libros de caballería las emplean, incluido el *Quijote*.» (Gállego, 1987: 28).

¹⁰³⁶ La representación de la Tabula Cebetis es uno de los predecesores clásicos del emblema. En términos generales se trata de una alegoría de la vida que se traduce visualmente mediante una imagen conformada por círculos concéntricos que simbolizan un itinerario ascendente, luego están presentes las ideas de ascensión espiritual y montaña, como vimos en Dante. Como decíamos, esta montaña ascensional no es sino una alegoría del camino de la vida que se encuentra transitado por personajes que se dirigen hacia la vida o muerte eternas, según sean ayudados o impedidos por las alegorías de vicios y virtudes. Esta formulación visual se basa en un documento alegórico de carácter filosófico escrito en época imperial romana, en lengua griega y autor anónimo. Al respecto ver: Schleier, 1973; Fitzgerald, White, 1983; Benedetti, 2001.

¹⁰³⁷ Según Praz: «El origen de los emblemas no sólo se remonta a los jeroglíficos, sino que es también rastreado, en lo que se refiere al lema, en las empresas, cuya afición se fomentó en Italia cuando Francia ocupó Milán, como mostraremos más adelante. Otro impulso en la expansión de los emblemas proviene de la cristalización de la antigua ética en esas colecciones de proverbios y máximas (sobre todo los *Dísticos Morales* de Catón, los *Adagia* de Erasmo y la *Antología* de Estobeo) que gozaron del favor del público en el siglo XVI» (Praz, 1989: 26).

traduciendo en la década de 1520.¹⁰³⁸ Fue el editor Heinrich Steyner quien tuvo la idea de realizar una edición con ilustraciones. A esta idea corresponde la edición de 1531, luego la aparición y éxito del *Emblematum liber* no se debe única o estrictamente al humanista italiano, sino que debe ser vista como una suma de agentes y decisiones.¹⁰³⁹ El éxito fue tal que se realizaron numerosísimas ediciones y nuevos autores propusieron su compendio de emblemas. Más aún, el consabido desplazamiento de interés hacia las lenguas vulgares también propició que se realizaran diversas traducciones locales. Recordamos, también, que es característico del emblema presentar una forma tripartita dividida en: *inscriptio*, referencia escrita primaria o título del emblema; *figura*, traducción visual; y *suscriptio*, referencia escrita explicativa.

Dicho esto, lo característico del uso del emblema -y también la alegoría- en época Barroca es lo que hemos presentado en el planteamiento, es decir, la proporción en la que aparecen estas formas de representación es tan notoria que se puede establecer una correlación con la necesidad de representar visualmente todas las cosas. En palabras de Praz:

Desde el momento en que cada imagen poética contiene un emblema potencial, puede comprenderse por qué los emblemas fueron la característica de este siglo, el XVII, en el que la tendencia a las imágenes alcanzó su clímax. Necesitado como estaba de certidumbres de los sentidos, el hombre del siglo XVII no se detuvo en la mera apreciación fantástica de la imagen: quiso exteriorizarla, transponerla a un jeroglífico, a un emblema. Encontraba satisfacción en explicar la palabra añadiéndole una representación plástica.¹⁰⁴⁰

Praz señala la presencia de dos fórmulas diferentes en la literatura emblemática barroca. Por un lado existe una tendencia sensual, es decir, de enriquecimiento visual que en ocasiones hace más compleja su comprensión. Por el otro está la didáctica, especialmente empleada

¹⁰³⁸ Ver: Daly, 1998.

¹⁰³⁹ De hecho, el origen del *Emblematum liber* es más complejo. En 1531, el impresor Heinrich Steyner encargó al grabador Hans Schaufelein unas xilografías -según diseños de Jörg Breu- para publicar un libro de epigramas titulado *Emblematum liber* a partir del manuscrito latín de Andrea Alciato, de nombre *Anthologia graeca* y compuesto por una colección de noventa y nueve epigramas con su título. A la edición de 1531, no autorizada por Alciato, siguió una en 1534, sí autorizada y publicada en París por Christian Wechel bajo el título *Andrae Alciati Emblematum Libellus*. Durante la década de 1540, el centro de publicación se trasladó de París a Lyon y, dado su éxito en número de reediciones y traducciones, Alciato lo corrigió y amplió hasta alcanzar los doscientos doce epigramas. La composición hacía de la publicación una especie de juego del intelecto de contenido conceptual, moral y religioso -vicios, virtudes-, por lo que se convirtió en un género didáctico. Sobre la primera edición ver: Scholz, 1990. Sobre el desplazamiento de la literatura emblemática a Francia -especialmente interesante para profundizar en el caso de estudio dedicado a Hans Holbein- ver: Russell, 1981. Por otro lado, se puede consultar una colección de *Emblematum liber* en ediciones de 1531 a 1621 y versiones en latín, francés, alemán, italiano y castellano. La página surge de un proyecto de digitalización y difusión de la colección de libros de emblemas de la universidad de Glasgow financiado por el Arts and Humanities Research Council. Disponible en: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/> [Fecha de consulta: 03/03/2022].

¹⁰⁴⁰ Praz, 1989: 18.

por los jesuitas. Ambas son distintas pero también complementarias.¹⁰⁴¹ Otra de las advertencias de Praz justificará el trato que demos a los emblemas en adelante. Como dice en repetidas ocasiones a lo largo de su estudio, *la falta de originalidad de los escritores de emblemas* nos obliga a aplicar una *cautela extrema por nuestra parte antes de tomarlos como fuentes*.¹⁰⁴² Esto lo recordaremos al analizar la dramaturgia y su relación con la literatura emblemática, pues no será útil tratar de buscar una relación directa y definitiva entre fuente emblemática y personaje, sino que lo propio será presentar sus correspondencias.

Estas líneas han querido presentar de forma sumaria las características de la literatura emblemática, por lo que a continuación veremos cuál fue el desarrollo del mito de Babel en algunas de sus ediciones empezando por el modelo: Andrea Alciato.

De *Emblematum liber* podemos extraer hasta cuatro emblemas relacionados, directa e indirectamente –es decir, a nivel conceptual, metafórico o visual- con nuestro mito. Estos son, en primer lugar, el de la Falsa religión, cuya figura es la Ramera de Babilonia (fig. 346).¹⁰⁴³ Se trata del Emblema VI. La *inscriptio* es *Ficta religio [La religión falsa]*, y la figura representa a la Ramera del Apocalipsis, cuya fuente visual ya hemos explorado. La *suscriptio* dice así:

Regali residens meretrix pulcherrima sella, / Purpureo insignem gestat honore peplum. /
Omnibus & latices pleno e cratera propinat, / At circum cubitans ebria turba iacet. / Sic
Babylona notant. Que gentes illice forma, / Et ficta stolidas religione capit.

En traducción de Santiago Sebastián:

Una ramera bellísima, sentada en un tronco real, lleva el peplo insigne con púrpuras gloriosas.
A todos da licores de una crátera llena, y en torno suyo yace la turba ebria. Así pintan a
Babilonia, que atrapa a las gentes estúpidas con una belleza seductora y una religión falsa.

¹⁰⁴¹ «Por una parte los emblemistas, siguiendo las huellas de los jeroglíficos se proponen establecer una forma de expresión que puedan comprender sólo unos pocos; en una palabra, un lenguaje esotérico. Por otra, la emblemática trata de ser un medio que haga accesibles a todos, incluso a los ignorantes y a los niños, ciertas verdades éticas y religiosas a través del aliciente de las imágenes. Es decir, en este sentido sigue más bien la tradición de la *Biblia pauperum* que la de los jeroglíficos, cumpliendo en el siglo XVII la misma función que los bajorrelieves de las catedrales medievales. Puede decirse que la primera de las tendencias mencionadas es más propia de las empresas, y la segunda de los emblemas.» (Praz, 1989: 195).

¹⁰⁴² Praz, 1989: 238.

¹⁰⁴³ En la cita de este y los siguientes emblemas seguimos la sistematización de las ediciones de Lyon para mantener la clasificación tradicional, tal como indica Santiago Sebastián, cuya edición utilizamos como referencia. Por la misma razón procederemos a ilustrarlos con las imágenes de la edición lionesa de 1550. Para el comentario de este emblema, ver: Alciato, 1985: 34-35.

La interpretación alude a la observancia de la falsa religión y a los que viven como infieles, esto es, a las doctrinas consideradas erróneas, como en su momento hizo la Reforma protestante con el catolicismo, por ejemplo.

El segundo de los emblemas se refiere al mito de Faetón y la ambición desmedida (fig. 347).¹⁰⁴⁴ Se trata del Emblema LVI cuya *inscriptio* es *In temerarios* [*Sobre los temerarios*]. La figura representa la caída de Faetón desde su carro tirado por caballos en el cielo –normalmente se incluye la representación del sol-. La *suscriptio* es:

Aspicis aurigam currus Phætonta paterni, / Ingnivomos ausum flectere Solis equos; /
Maxima qui postquam terris / incendia sparsit, / Est temere incesso lapsus ab axe miser. /
Sic plerique rotis fortunæ ad / sidera Reges, / Evecti, ambitio quos juvenilis agit; / Post
magnam humani generis / clademque suamque, / Cunctorum pœnas denique dant /
scelerum.

Cuya traducción quiere decir:

Ves aquí a Faetón, auriga del carro paterno, que se atrevió a guiar los caballos del Sol, que vomitan fuego y que, tras haber sembrado en la tierra enormes incendios, se cayó, desgraciado, del vehículo que había ocupado temerariamente. Así ocurre a muchos reyes que, movidos por una ambición juvenil, son lanzados hacia los astros por la rueda de la Fortuna, y tras haber provocado grandes desgracias entre el género humano y a sí mismo, pagan después las penas por todos sus crímenes.

En este caso, la reflexión alude a lo temerario de la ambición desmedida y, en consecuencia, a la caída en desgracia como castigo. La lectura puede utilizarse para advertir sobre el ansia por gobernanza desmedida de algunos príncipes y reyes; otro símil de la Gigantomaquia.

En tercer lugar, el emblema el de la Soberbia (fig. 348).¹⁰⁴⁵ Se trata del Emblema LXVII cuya *inscriptio* es *Superbia* [*Soberbia*], pecado tradicionalmente asociado a Babel. Tampoco existe aquí una figura que aluda a la torre, sino a la fábula de Niobe. Así, la imagen representa la masacre de los dioses de forma similar a como se representa habitualmente la Gigantomaquia. La *suscriptio* es:

¹⁰⁴⁴ Alciato, 1985: 92-93.

¹⁰⁴⁵ Alciato, 1985: 102-103.

En statuae, et ductum de marmore marmor / Se conferre Deis ausa procax Niobe. / Est vitium muliebre superbia / et arguit oris / Duriciem, ac sensus, / qualis inest lapidi.

Según Santiago Sebastián:

He aquí la estatua de una estatua, y un mármol sacado de otro mármol: la insolente Niobe, que se atrevió a compararse con los dioses. La soberbia es vicio femenino, y denota desfachatez y dureza de sentimientos, cual la de las rocas.

El cuarto y último emblema que recogemos trata el aleccionamiento a los soberbios mediante el mito de Ícaro (fig. 349).¹⁰⁴⁶ Nos estamos refiriendo al Emblema CIII cuya *inscriptio* es *In astrologos* [*Sobre los astrólogos*]. La figura representa la caída de Ícaro y la *subscriptio* dice:

Icare, per superos qui raptus et æra, donec / In mare præcipitem cera liquate daret, / Nunc te cera eadem, fervensque resuscitat ignis, / Exemplo ut doceas dogmata certa tuo. / Astrologus caveat quicquam / prædicere, præceps / Nam cadet impostor dum super / Astra volat.

En castellano:

Ícaro, que subiste por los aires y las regiones celestes hasta que la cera al derretirse te hizo caer al mar, ahora esa misma cera y el fuego ardiente te resucitan para que enseñes las verdades con tu historia. Que el astrólogo tenga cuidado de lo que predice, pues el impostor cae de cabeza mientras vuela por encima de los astros.

Estamos, pues, ante un ataque a los astrólogos –recordamos el vínculo entre la astrología y Nemrod mediante el *Liber Nemroth*– como aquellos que desean averiguar cosas secretas. Es decir, una amonestación contra la imprudencia y prohibición de conocer las cosas altas en una característica mezcla de ideología cristiana y cultura clásica. Ícaro, que cae del cielo, es

¹⁰⁴⁶ Alciato, 1985: 137-138. En este sentido, en este emblema la figura va a cambiar en las ediciones sucesivas a 1531. Según la base de datos de la Universidad de Glasgow, Glasgow University Emblem Website, Alciato at Glasgow -de referencia en cuanto a estudios emblemáticos se trata-, ante la búsqueda de la voz «astrólogos» para la categoría *molto*, puede verse que en las ediciones de Augsburgo en 1531 y 1534, la imagen describe a un astrólogo con capelina oriental que escudriña el cielo repleto de estrellas. A partir de la edición de París en 1534 y en las sucesivas hasta la más reciente documentada en Padua año 1621, la representación cambia por la imagen de Ícaro. Se puede consultar a través de: https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/search.php?sub=99&new=y&lang=0&type%5B%5D=T1&text=astrologos&icon=&names=&v_lang=0&metre=&lines=0&stanza=&rhets=0 [Fecha de consulta: 10/06/2022].

visto como símbolo del astrólogo, el astrónomo, del teólogo herético, de los filósofos proclives a las ideas audaces.¹⁰⁴⁷

El valor de Andrea Alciato para con Babel no ha de buscarse en las ilustraciones, pues es sólo una de ellas la que se relaciona con el mito siendo las otras tres acepciones o metáforas ambivalentes. Mayor importancia tendrá la *suscriptio*, que es la que describe dicha imagen y, nuevamente, la más cercana a Babel vuelve a ser la Ramera. Por esto, el valor de Alciato para la presente investigación radica en haber formulado un prototipo literario que habría de gozar de una grandísima fortuna y también libertad compositiva. En este sentido, será en posteriores libros de emblemas que hereden esta morfología donde aparezca la representación de la Torre de Babel.

Por ejemplo en *Emblemes ou devises chrestiennes composées par Damoiselle Georgette de Montenay*. Obra de Georgette de Montenay –autora de la *suscriptio*- y Pierre Woeiriot –autor de los grabados-, fue publicada por primera vez en Lyon, año 1567 y en lengua francesa, reeditado en 1571 nuevamente en francés y, en 1584, con un añadido en latín. Como su título indica, se trata de una selección de emblemas de carácter religioso y, como se desprende del perfil biográfico de la autora, de afiliación protestante.¹⁰⁴⁸ La novedad respecto a Alciato es, pues, la conversión de los emblemas en un género con carácter de propaganda religiosa.

El emblema que contiene la representación de la Torre de Babel es el número 23, QUID SVPEREST [Lo que permanece] (fig. 350).

La *suscriptio* dice:

Les pionniers du monde mesprisez / Ont tant sapé ceste grand forteresse / De Babylon, &
ses appuis brises, / Qu'elle va cheoir, pour petit que la presse / Le vent d'enhaut, qui contre
elle se dresse. / Sortez enfans, voicy le feu qui vient / Pour consumer elle & qui la soustient,
/ sans que iamais en nul temps se redresse.

¹⁰⁴⁷ El origen de esta oposición a la curiosidad intelectual parece encontrarse en una traducción de la Epístola a los Romanos de san Pablo que en la Vulgata se expresa «noli altum sapere, sed time» y que a partir del siglo IV en vez de ser interpretado como un verbo moral «sé sabio» en contra de la soberbia, se interpretó como un verbo de significado intelectual «conocer» y «altum» fue interpretado por «lo que está en lo alto». Así, una condena contra la soberbia se transformó en un reproche contra la curiosidad intelectual. Más tarde, ya en el siglo XVII, Ícaro y también Prometeo se convirtieron en símbolos de un poderoso impulso intelectual a favor de los descubrimientos. Al respecto ver: «Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII», en: Ginzburg, 2008: 129-155.

¹⁰⁴⁸ Georgette de Montenay es la primera mujer descrita a sí misma como autora de emblemas de la que tenemos constancia. Fue dama de honor en la corte de la reina protestante Juana III de Navarra. A pesar de que la autora presenta la obra como el primer libro de emblemas cristianos, existen precedentes como *Devises héroïques* de Claude Paradin, Lyon, 1551. En este último no se contempla la representación de Babel o sus metáforas.

Del texto no se desprende una marcada connotación ideológica, más bien alude al mito de forma distante y casi indirecta: se hace referencia a Babilonia, pero no se usa el término torre sino fortaleza. Sí se sitúa el episodio en los primeros tiempos de la humanidad y se hace mención a que la propia construcción conlleva su fatídico desenlace. La alusión a los vientos, al margen de estar presente en la tradición visual del mito, recuerda al uso de fuentes indirectas: Flavio Josefo y, tras él, los *Oráculos Sibílicos*.

La imagen describe la destrucción de una torre de base circular y crecimiento helicoidal cuyo aparato arquitectónico recuerda a la arquitectura monumental antigua -superposición de niveles, arcuaciones simples y dobles, orden arquitectónico de carácter epidérmico- y a cuyos pies se sigue representando la labor de los constructores.¹⁰⁴⁹ Un precedente visual de este mismo tipo de torre puede encontrarse en *Quadrins historiques de la Bible*, con ilustraciones de Bernard Salomon c. 1553 (fig. 351). En este punto debemos reconsiderar la importancia de dicha ciudad en la producción de cultura visual. Lo analizamos en el caso de Hans Holbein y, como se desprende de la imagen ahora a estudio, existen ciertas compatibilidades con la torre de *Icones*, siendo la de Georgette de Montenay una formulación más compleja o desarrollada.

Emblemes ou devises chrestiennes también se hace eco del emblema de la Ramera de Babilonia sobre la bestia de siete cabezas en el titulado ABVNDAVIT INIQVITAS, REFRIGESCET CHARITAS [La abundancia merma la caridad] (fig. 352). Dicho emblema hace referencia a la inmoralidad de la abundancia, pero tampoco menciona la ciudad de Babilonia. El texto que la acompaña tiene el mismo tono distante, no se refiere a la Ramera de forma explícita, tampoco a versículos del Apocalipsis ni otras fuentes, luego damos cuenta de la vida autónoma de las figuras y la innecesidad de referenciarlas constantemente.

Ce base plein de toute iniquité, / La beste aussi & celle qu'elle porte, / Ont si tres fort refroidi
charité / Par leur poison, qu'on la tenoit pour norte: / Mais une chose y a, qui nous conforte,
/ C'est que prochain est Christ, où elle abonde. / Ja sa clarté nous apparoit si forte, / Qu'elle
destruit les tenebres du monde.

¹⁰⁴⁹ Se puede encontrar un precedente a esta imagen en la *Sainte Bible* ilustrada por Bernard Salomon e impresa en la ciudad de Lyon en 1557. Las torres guardan una relación especular.

En cuanto a la imagen, la Ramera es una especie de ejercicio sintético y acumulativo de precedentes como la xilografía de Durero y su posterior recepción.

El primer libro de emblemas publicado en lengua española fue *Empresas morales*. Autoría de Juan de Borja, quien lo editó por vez primera en Praga en el año 1581 y al que siguió una segunda edición póstuma en Bruselas, año 1680,¹⁰⁵⁰ muestra en su título la ambivalencia y confusión entre empresa y emblema. Escrito durante su período en la embajada de Praga mientras Felipe II terminaba de construir El Escorial, estaba dedicado a este último para que pudiera deleitarse y a su vez instruirse mediante su contemplación:

Si V. M. fuere servido passar los ojos por este libro quando alguna vez por descansar del gran peso y carga que trae consigo el gobierno de la mayor parte del mundo que V. M. posee quisiere divertirsse acosas que deleytando la vista (por ser tan varias,) den gusto al entendimiento.¹⁰⁵¹

La segunda edición, 1680, expone en su prólogo lo que advertía Praz, es decir, la no canonicidad de las ediciones:

Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos Authores, de la manera de hacer las Empresas, son tan rigurosas, como las han querido hazer; añadiendo unos, y quitando otros à su beneplacito; no por esto me pareció, que obligavan à la observancia de ellas, sino en

¹⁰⁵⁰ Juan de Borja fue Hijo del beatificado Francisco de Borja, quien llegó a ser el tercer prepósito o superior general de la Compañía de Jesús. Como es de esperar, recibe una educación de orientación jesuita –aunque nunca llegó a formar parte de la orden– para posteriormente formarse en filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Juan de Borja realizó una gran carrera diplomática en las embajadas de Lisboa entre 1568-1575 y después Praga entre 1576-1581. Tras finalizar esta etapa regresó a España y murió en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial en 1606. Según Alejandro Martínez y Cirilo García, realizó las *Empresas* a una edad avanzada durante su residencia en Praga en la corte del emperador Rodolfo II –por estas fechas quizás ya en posesión de las dos torres de Bruegel–, pero es posible que la idea de la obra se retrotraiga al período en Portugal, donde, por cierto, conoció a Francisco de Holanda. Existen dos ediciones de la obra con matices importantes, la primera en 1581 realizada por el mismo Juan de Borja; la segunda en 1680, editada por su nieto. El frontispicio de la primera edición dice: *Empresas morales, a S. C. R. M. del Rey don Felipe, dirigidas por don Juan de Borja, de su Consejo, y su embajador cerca de la Majestad Cesárea del Emperador Rodolfo II. Praga, por Jorge Nigrin, 1581*. La segunda edición, realizada por su nieto es: *Empresas morales, de don Juan de Borja, Conde de Mayalde, y de Ficallo. Dedicadas a la S. R. R. M. del Rey Don Carlos II. Nuestro Señor, Don Francisco de Borja. En Bruselas, Por Francisco Foppens, Impresor y Mercader de Libros*. La segunda dedicación de esta segunda edición reza: *Segunda dedicación de la misma edición: Empresas morales, compuestas por el Excmo. Sr. D. Juan de Borja, Conde... Embajador por el Rey Felipe II a la Corona de Portugal, y a la Majestad cesárea, De los consejos de Estado y Guerra del Señor Rey Felipe III.... Sácalas a la luz el Doctor Don Francisco de Borja, su nieto, Arcediano Mayor de la S. Metropolitana Iglesia de Valencia... En Bruselas, por Francisco Foppens, mercader de libros. 1680*. La segunda edición amplía notablemente el número de emblemas de la primera que, aparentemente, Juan de Borja, habría dejado ya escritos para su edición. Al respecto pueden consultarse las siguientes referencias: Bravo-Villasante, 1980; Martínez Sobrino, García Román, 2017. La edición de 1680 se encuentra digitalizada y disponible a través del siguiente enlace:

<https://archive.org/details/empresasmorales00borja> [Fecha de consulta: 09/06/2022]. Los fragmentos que a continuación citamos los hemos transcrito a partir de esta versión digitalizada. Existe un edición moderna preparada por García Mahiques y basada en la *princeps* de Praga y que vamos a tomar como referencia en tanto el segundo de los emblemas que mencionaremos sólo apareció a partir de 1680. Su referencia es: Borja, 1998.

¹⁰⁵¹ Borja, 1581. La cita se encuentra en la dedicatoria inicial.

quanto llevan razón, por no ser, ni la autoridad, ni la antigüedad de los Autores, tanta, que dexarlos de seguir, importe mucho; pues, ni aun los mismos Legisladores en las Empresas, que han hecho, han guardado sus leyes con el rigor, que las han escrito. Hame parecido advertir esto, porque si algunas cosas se notaren hechas contra estas leyes, se entienda, que n se han dexado de guardar, por no saberse; sino, por haver antes querido, en esto, imitar à los Antiguos.¹⁰⁵²

Esta justificación también guarda una declaración de intenciones, pues apunta hacia la brevedad —no hay erudición ni digresiones, historia pagana o sagrada, santos ni héroes— y el objetivo de la misma: *El fin, y intento con que se han hecho ha sido de aprovechar en algo al que las leyere, por ser lo que se trata materia de buenas costumbres, que es lo que tanto nos importa.*¹⁰⁵³ Siendo esto así, los vicios y las virtudes son los protagonistas en forma de pares tipológicos, pues a unos se contraponen otros, luego ha de verse como una meditación moral para la formación intelectual de príncipes y reyes.

Según Martínez Sobrino y García Román,¹⁰⁵⁴ las empresas o emblemas de Juan de Borja destacan por el poso que en ellas se percibe del método de estudio implantado en la Ratio Studiorum por la Orden jesuita, sistema en el que debió ser educado el autor. En este sentido y sumado a lo que ya había sido apuntado por Praz y ahora por Martínez y García añadimos que, en relación con los preceptos ignacianos de la Orden, la *compositio loci* era de suma importancia pues concebía la meditación moral a través de la percepción mental-sensorial. Es decir, el emblema jesuita se convirtió en un medio privilegiado de transmisión de su discurso gracias a su potencial de persuasión visual. En última instancia, la imagen había de fijar en el alma una enseñanza moral y esta enseñanza servir de guía para los más elevados anhelos del espíritu.¹⁰⁵⁵

En las *Empresas morales* el texto explicativo del emblema se encuentra en el folio verso y la imagen en el folio recto siguiente. Es decir, al tener el libro abierto se leen simultáneamente texto a la izquierda e imagen a la derecha. Son dos los emblemas que van a interesarnos de *Empresas morales*. El primero es el titulado CELSÆ GRAVIORE CASV DECIDVNT [Que las cosas más altas dan mayores caídas] (fig. 353) y se refiere a la vanidad implícita en los deseos que persiguen la superación humana. Según el autor, la actitud más correcta sería que

¹⁰⁵² Borja, 1680. La cita se extrae del prólogo no paginado y titulado *Del autor al lector*.

¹⁰⁵³ El fragmento se extrae de la edición de 1680 y el prólogo antes referidos.

¹⁰⁵⁴ Martínez Sobrino, García Román, 2017.

¹⁰⁵⁵ Praz dedica un capítulo de su *Imágenes del Barroco* a abordar el uso de los jesuítico del emblema. Ver: «Lo agradable y lo útil» en: Praz, 1989: 195-232.

el hombre considerara suficiente aquello que le ha sido asignado y no pecar innecesariamente. La imagen que acompaña al emblema no representa la Torre de Babel como la imaginamos, pero sí una especie de torre de vigilancia medieval destruida por vientos y relámpagos. El texto que lo acompaña dice así:

Cosa es muy ordinaria a todos los hombres del mundo trabajar, y desvelarse, por subir, y llegar al más alto, y encumbrado estado, a que su deseo les lleva, y guía, no descansando, ni reposando en otro alguno, que no sea, el que pretenden, pareciéndoles, que en sólo aquel han de hallar descanso, y contento; pero como, por la mayor parte, los deseos son tan ligeros, y tan vanos, muy pocas veces pueden llegar a alcanzarle: y ya que alguno haya subido a esa cumbre, fácilmente es de allí derribado, por ser mayores los peligros, cuanto el estado es más alto. Lo que se da a entender por esta Empresa de la torre, con el rayo, que la hiere, y la Letra de Horacio, que dice: CELSÆ GRAVIORE CASV DECIDVNT. Que quiere decir; *Que las cosas altas dan mayores caídas*. Lo más seguro, y mejor sería, contentarse cada uno con el estado, en que nació, porque haciéndolo así, no habría quien no se preciaría de saber hacer muy bien, lo que en su estado está obligado, y con esto se viviría con más quietud, y contento.¹⁰⁵⁶

El segundo de los emblemas, presente sólo a partir de la edición de 1680, es el titulado NVNQUAM SVFFICIT [Que nunca es suficiente] (fig. 354). En esta ocasión, el mensaje transmite que la ambición y la codicia son pecados que conducen al hombre a actitudes impías provocando un desenlace fatal. La construcción reproducida en el fondo de la imagen sí tiene ecos de la Torre de Babel y el vaso que transportan las dos figuras de mujer bien puede ser una reminiscencia de la copa de vicios de la Ramera de Babilonia. En el texto que acompaña a esta empresa se puede leer:

Grandísimos daños son los que han causado en el mundo desde el principio, los deseos desordenados de honra y de hacienda que son la ambición, y la codicia, y andan comúnmente juntos estos dos vicios por conservarse mejor el uno con el otro. Para que esto se entienda mejor, se pone aquí este vaso, que llevan dos mujeres volando, que es la visión del profeta Zacarías. El vaso trae dentro el talento de plomo, que hecho dentro de él la impiedad; porque cuanto menos vale el talento del ambicioso, tanto más quiere ser levantado, y honrado; y por lo que trabaja es por subir y ser levantado sobre la tierra, y aventajarse sobre todos. Va por el aire, que es, con lo que el ambicioso se sustenta: las que le llevan son la ambición y la codicia, tiene el vaso boca ancha porque no hay cosa por grande que se imagine que a su parecer no le quepa por la boca. Y aunque las que llevan el vaso no tienen alas son de Milano

¹⁰⁵⁶ Borja, 1680: 190. En la edición valenciana, el texto aparece transcrito en: Borja, 1998: 202.

que no se ceba sino en cosas rateras. El camino que llevan es de Senaar, donde se ha de edificar su casa el ambicioso, que es donde se edificó Babilonia, que es la confusión: en que se verán el ambicioso y el codicioso, sino se enmendaren, cuyo fuego dice siempre con la letra: NVNQUAM SVFFICIT.¹⁰⁵⁷

Una práctica habitual dentro de la literatura emblemática era acompañar los textos explicativos de citas bíblicas y autores clásicos. En el siguiente ejemplo, redactado por Sebastián de Covarrubias y titulado *Emblemas morales*, editado en Madrid por Luis Sánchez en 1610,¹⁰⁵⁸ el autor siente una especial predilección por Ovidio y Horacio.¹⁰⁵⁹ En su caso nos referiremos sólo a un emblema, pues ésta es la presencia que Babel tiene en su volumen. Se trata del Emblema 8 (fig. 355). La relación imagen-texto es diferente a Juan de Borja, pues la imagen aparece en el recto del folio y el texto en el verso siguiente, por lo que primero se aprehende la imagen y luego lee la explicación. Otra diferencia relevante es que, en este caso, visualizamos el emblema tripartito al completo pues *inscriptio*, imagen y *suscriptio* se encuentran en el mismo folio. El emblema que nos ocupa se titula OMNIBVS IDEM [El mismo para todos]. La *suscriptio* dice:

Este Sol de justicia en toda parte, / sin hacer división o diferencia, / su clara lumbre de
piedad reparte, / a ninguno negando su presencia. / Cuando el cordero, del cabrón aparte /

¹⁰⁵⁷ Borja, 1680: 450. En esta ocasión el texto se ha acompañado de tres referencias textuales: Zacarías y Proverbios. La cita a Zacarías se refiere al capítulo 5 de sus visiones, del cual extraemos los últimos versículos 9-11: «Yo alcé los ojos y vi aparecer dos mujeres. Soplaban el viento en sus alas, que eran como alas de cigüeña, y alzaron el *efá* entre la tierra y el cielo. Yo dije al ángel que hablaba conmigo: ¿Adónde llevan el *efá*? Él me respondió: A hacerle casa en la tierra de Senaar para prepararla y colocarla allí sobre su asiento.» (BAC, 2020: 1215). El *efá* es una unidad de medida presente en el Antiguo Testamento que también aludía al recipiente usado para medirla. La cita a los Proverbios, 30: 16, se enmarca dentro del epígrafe *Los insaciables* y el versículo 16 dice así: «El «seol», la matriz estéril, / la tierra, que no se harta de agua, / y el fuego, que nunca dice «Basta»» (BAC, 2020: 844). En el caso de la anterior empresa hemos visto que la referencia queda implícita de forma intertextual en la cita a Horacio.

¹⁰⁵⁸ Sebastián de Covarrubias estudió en la Universidad de Salamanca tras lo cual fue ordenado sacerdote, capellán de Felipe II y consultor del Santo Oficio. El frontispicio dice así: *Emblemas morales de don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán del Rey N.S. Maestro escuela, y Canónigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio. Dirigidas a Don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, Marqués de Denia, Sumiller de Corps, Cavallero mayor del Rey N.S. Comendador mayor de Castilla, Capitán General de la caballería de España. Con privilegio, En Madrid, Por Luis Sánchez, 1610.*

¹⁰⁵⁹ Horacio, el poeta latino del siglo I a.n.e., fue un autor cuya influencia en la Edad Media quedó solapada por la de Virgilio y Ovidio. La filología humanística, que intentaba operar esa distinción entre lo teológico y lo clásico -por lo menos en cuanto a la arqueología de fuentes se refiere-, fue uno de los detonantes de la recuperación de Horacio en el Renacimiento. Su recuperación partía de una revalorización del escepticismo como herramienta para el conocimiento de las cosas concretas que fue tamizada de carácter neoestoico, es decir, el estoicismo como arma de conocimiento sumado al neoestoicismo como soporte moral para enfrentarse al mundo. Este neoestoicismo, promulgado por Lipsius y seguido, entre otros, por Arias Montano, fue una práctica filosófica que creció con especial fuerza en Flandes y España y se basaba en una ética estricta y una fortalecida moral interior comprometida con el credo cristiano. En suma, era una rama útil para el cristiano moderno que huía de la escolástica y trataba de comportarse de forma crítica y racional. El modelo moral horaciano de condena de la avaricia, consejo de prudencia, reserva, comedimiento, templanza y astucia, era ideal en cuanto a emblemas morales se refiere.

del trigo la cizaña, haga ausencia / el grano de la paja, y de la escoria / el oro, nos darán o pena o gloria.¹⁰⁶⁰

Y el texto:

Los bienes de esta vida reparte Dios igualmente a buenos y a malos, y a veces los malos son mejorados en tercio y quinto y los vemos ricos, honrados en oficios y cargos preeminentes, fundando casas y mayorazgos; caso que su consideración hizo titubear al real profeta David, diciendo en el Salmo 72: *Pene effusi sunt gressus mei, pacem peccatorum videns*. Pero considerando que esta gloria mundana es un soplo, si los malaventurados se han de revolcar para siempre en el infierno, muy poco importa vivan acá contentos y reciban el pago de algunas obras moralmente buenas, como las parteras de Egipto por haber disimulado el nacimiento de los niños hebreos sin manifestarlo a Faraón. Puse por figura las dos ciudades, Jerusalén y Babilonia, y sobre ellas un Sol con el mote: OMNIBUS IDEM, aludiendo al lugar de san Mateo cap. 5: *Qui solem suum oriri facit super bonos, et malos, etc.*¹⁰⁶¹

A la izquierda de la imagen una ciudad señalada con el letrero BABEL. A la derecha IERUSALEN. En el centro, un sol faciado dispensa rayos a ambas ciudades. A pesar de que Dios reparte dones por igual en todo el mundo como hace el sol con sus rayos, la elección de dos ciudades de carácter antagonista da a entender que no todos sacan el mismo provecho de ello.

Sebastián de Covarrubias es recordado, mucho más allá de sus *Emblemas morales*, por *Tesoro de la lengua castellana o española* impreso en Madrid igualmente por Luis Sánchez y en 1611.¹⁰⁶²

Nos interesará señalar una de las voces de su diccionario, la voz BABILONIA, en tanto Babel no aparece. Según escribe Covarrubias, por Babilonia se entiende:

BABILONIA, ciudad famosísima que tuvo su asiento orillas del río Éufrates, cabeza y metrópolis en aquel tiempo de toda Caldea, y de gran parte de Mesopotamia y de Asiria, edificada por Nembrod, según los Hebreos, reedificada después por Nino, o por Semíramis:

¹⁰⁶⁰ Covarrubias, 1610: s.p.

¹⁰⁶¹ Covarrubias, 1610: s.p. La referencia al Salmo 74 es una abreviación de los versículos 2-3: «Para que juzgue a tu pueblo con justicia / y a tus oprimidos con equidad. / Aporten los montes la paz para el pueblo, / y los collados a la justicia.» (BAC, 2020: 764). La referencia al Evangelio de san Mateo es: Mateo, 5: 45: «[...] para que seáis hijos de vuestro Padre, que está en los cielos, que hace salir el sol sobre malos y sobre buenos y llueve sobre justos e injustos» (BAC, 2020: 1234).

¹⁰⁶² El frontispicio completo es: *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española. Compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán de su Majestad, Maestre escuela y Canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Majestad Católica del Rey Don Felipe III, nuestro Señor. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S. Año del Señor, M.DC.XI.*

a la cual se le atribuye la famosa cerca que hizo de ladrillo de esta ciudad, contada por uno de los siete milagros del mundo. Nuestro poeta Juan de Mena hace mención de ella en su laberinto en la primera orden de la luna.

*La gran Babilonia que (hubo) cercado
La madre de Nino de tierra cocida,
Si ya por el suelo nos es destruida,
Cuanto más presto lo mal fabricado.*

El maestro Fernán Núñez, por otro nombre dicho el Comendador Griego en su comento refiere largamente todo lo que toca esta materia, y por muchos autores está repetido. Advierte, que en Egipto hay otra Babilonia, lugar de suyo muy fuerte, en el cual hicieron asiento algunos Babilonios, habiendo dejado su tierra, permitiendo el rey de aquella hiciesen la población, y le pusieren el nombre. Digo pues, que Babilonia, aunque es nombre Griego [digresión etimológica]. Al lugar de gran población y de mucho trato, adonde concurren diversas naciones, decimos por encarecer el trafago grande que hay, y la confusión, que es una babilonia: especialmente con esto concurren vicios y pecados que no se castigan. Y por esto aconseja Jeremías cap. 2. *Fugite de medio Babylonis.*¹⁰⁶³

La presencia de metáforas de Babel en la literatura emblemática también puede considerarse a través de *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Amberes: Prostant apud Philippum Lisaert, 1612. Libro de emblemas realizado por Otto Vaenius, también conocido como Octavio van Veen o Otto Venio.¹⁰⁶⁴ La publicación es reflejo de la *summa* de referencias en la que se forjó la producción de libros de emblemas, pues a los textos de Horacio sumó, como otros autores, fragmentos de Séneca, Plutarco o Juvenal, por ejemplo. Es importante resaltar el contexto horaciano pues resulta imprescindible para comprender unos emblemas repletos de referencias mitológicas que, en este caso, relacionan los preceptos morales de Babel con el capítulo mitológico de la Gigantomaquia. Así, la Torre de Babel en su forma metafórica, pero también en el fondo de su imagen, aparece en el emblema titulado NEQVID VLTRA VIRES CONERIS [No excedas tus fuerzas] (fig. 356). El epigrama dice:

¹⁰⁶³ Covarrubias, 1611: 110. Entre las dos menciones españolas y las extranjeras tenemos otros ejemplos de literatura emblemática que no hemos abordado. Por ejemplo: Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales*, 1591; Hernando de Soto, *Emblemas moralizados*, 1599; Francisco de Villalba, *Empresas espirituales y morales*, 1613.

¹⁰⁶⁴ Pintor, delineante y artífice de los grabados, fue un humanista activo principalmente en Amberes y Bruselas a finales del siglo XVI e inicios del XVII. Acomete varios proyectos editoriales siempre unidos al arte del grabado. La edición a la que nos referimos aparece por vez primera en Amberes: Hyeronimi Verdussen, 1607, con ciento tres grabados y versos en francés y neerlandés. La segunda edición aparece en Amberes por Philippum Lisaert en 1612. En ella se mantienen los ciento tres grabados, los mismos *motto*, citas a Horacio y epigramas latinos, pero se enriquece la explicación con nuevas lenguas. Las glosas castellanas corresponderán a Diego de Barreda. De aquí que nos estemos refiriendo a la edición de 1612 y no a la de 1607. El frontispicio de dice: *Quinti Horatii Flacci Emblemata. Imaginibus in aes incisis, Notisque Illustrata. Studio Othonis Vani Bataulogdunensis.* Antverpiæ, Prostant apud Philippum Lisaert, Auctoris are et cura, M.DC.XII.

Señores gigantes / Los de aqueste tiempo / Miren lo que hace / Escupir al cielo; / Con las fuerzas cortas / De sus devaneos / No levanten montes, / Que caerá sobre ellos, / Las riendas les tiren / A sus pensamientos, / Si a los imposibles / Volaren ligeros; / Con sus pretensiones / Mídanse primero: / Que el que no se mide, / Se arrepiente presto, / Porque si se enoja / Júpiter el viejo, / Con mosquitos vence, / Sin rayos de fuego, / Y aun acá en el mundo / Castiga al soberbio, / Conque el mundo todo / Le tenga por necio.¹⁰⁶⁵

Otro ejemplar singular es *Emblemata Politica* de Peter Isselburg,¹⁰⁶⁶ una recopilación de treinta y dos grabados emblemáticos con *inscriptio* y *suscriptio* en latín a los que el autor sumó: un aparato introductorio -también en latín- y una traducción de las diferentes *suscriptio* al alemán antes de empezar la serie de emblemas. El título completo del tratado, con conceptos tales como: emblemas políticos, solemnes preceptos de las virtudes, prudente administración y valiente defensa de la ciudad, son muestra del tono político y secular de la propuesta y ayudan a entender que el emblema de la torre no está considerado tanto desde su vertiente religiosa –aunque las referencias a los textos bíblicos son explícitas–, como desde su capacidad trans-ideológica para referirse a las actitudes de soberbia y vanidad. Esta cuestión puede contrastarse en el resto de los emblemas de este volumen, más cerca de las empresas animales que de las alegorías mitológicas o religiosas.

El emblema que nos ocupa es Humana Consilia Vana [El consejo humano es inútil] (fig. 357) y le acompaña la siguiente suscriptio:

Turrim, quæ cellum caput inter nubile condat, Exstruit effrenis Babylonem natio: verum, consilium contra DOMINI, qui temperat orbem, nil humana valet quidquam, nil machina pollet.¹⁰⁶⁷

¹⁰⁶⁵ Vaenius, 1612: 174.

¹⁰⁶⁶ Peter Isselburg fue un dibujante, grabador e impresor alemán. El título completo de la obra es: *Emblemata Politica in aula magna Curiae Noribergensis depicta. Quae sacra Virtutum suggerunt monita prudenter administrandi fortiterque defendendi Republicam*. Ver: Isselburg, 1617.

¹⁰⁶⁷ La versificación en alemán, «Nimrod ein Thurn erbauen wolt/ Dessn Spitz an Himmel reichen solt. Aber Gott strafft von obn herab/ Das er mit spott must lassen ab. Wer für sich selbs ohn Gottes rath Was ansieht/ dazu selten glück hab», nos ayudará a distinguir las referencias textuales. Éstas son Gen. 11; Prov. 21.v.pen; Psalm. 2.v.4. Conocemos ya el contenido del capítulo 11 del Génesis. En cuanto a Proverbios 21, señalamos los versículos 4-8, que dan una idea general del tono: «Ojos altivos, corazón soberbio, / luz de los impíos, son pecado. / Los designios del diligente prospera, / mas para el precipitado todo son pérdidas. / Allegar tesoros con lengua mentirosa / es desatentada vanidad y lazo mortal. / La rapiña del impío será su destrucción / por no haber querido hacer justicia. / El camino del perverso es tortuoso y desviado, / pro el obrar del inocente es recto.» (BAC, 2020: 834-835). Respecto al Salmo 2, versículo 4: «El que mora en los cielos se ríe, / el Señor se burla de ellos.» (BAC, 2020: 722).

La imagen de la Torre de Babel, que tiene relevantes préstamos de las composiciones de la escuela de Amberes y grabados contemporáneos –por ejemplo, la tradición que describe a Nemrod con báculo y atuendo oriental o el desarrollo de la torre-, no presenta mayores novedades en términos conceptuales.

Del mismo carácter que el anterior es este último ejemplo de literatura emblemática que presentaremos antes dar paso a otros grabados. *Emblematum ethico-politicorum centuria* de Julius Wilhelm Zingref, aparece por vez primera en 1619 y tendrá nuevas ediciones en 1624, 1664, 1681 y 1698.¹⁰⁶⁸ Nos fijaremos en la primera edición, con *inscriptio* en latín, imagen, *suscriptio* en francés y comentario en latín. Las ediciones que siguen añadirán traducciones alemanas. No obstante, el uso del francés en todas ellas refleja la adscripción de la publicación a la corte palatina de Heidelberg, por lo que la edición alemana podría considerarse en relación con una apertura al mercado o democratización de sus usuarios.

El emblema en cuestión es SALUS TANTILLO PUBLICA CONSTAT [La salud es cosa pública] (fig. 358). La figura es altamente singular y hubiéramos deseado tener el espacio para tratarla con exhaustividad. Por lo pronto nos limitaremos a señalar sus particularidades y apuntar las líneas que consideramos relevantes y podrían estudiarse en un futuro.

La imagen combina la mítica torre al estilo de la escuela de Amberes con la idea -y también imagen- de un faro, estableciendo, no ya una analogía, sino un sincretismo entre la fórmula empleada para describir a Babilonia en las series de las Maravillas del Mundo y el grabado, dentro de esta misma serie, del Faro de Alejandría. En este sentido, deben verse las similitudes formales entre este emblema y el grabado de la serie por lo que respecta a la forma espiral de la torre, el pináculo en forma de cúpula, el paisaje portuario, las plataformas de acceso y el humo. La contaminación es muy significativa en tanto se transforma el uso de la torre radicalmente: de ejemplo de castigo y dispersión a una torre que acoge a los que se acercan, que ilumina y protege. Entonces, ¿es un faro o es la Torre de Babel? La respuesta debe darla el texto.

Según el texto en francés:

Ce ne sont toujours ceux qui aiment la despense
Lesquels Font au public plus de bien & prouffit.
Mais plustost qui ce feu, auquel fort peu suffit
Sauvant tant de basteaus, imitent par prudence.

¹⁰⁶⁸ Ver: Zingref, 1619.

Es decir, no siempre son los que aman el gasto –*la despense*- los que hacen el bien y de ello se benefician -referencia indirecta a la soberbia-. Pero este fuego -referencia al faro- al que muy poco le basta y tantos barcos salva, se debe imitar por su prudencia -referencia actitud moral contraria a Babel-.

2.2. Alegorías de la Soberbia

En cuanto a la presencia de Babel/Babilonia en los manuales iconológicos o las series de alegorías sobre vicios y virtudes, bien podríamos destinar un amplio espacio a su análisis por la relación de una de ellas, la Soberbia, para con el mito. Y en paralelo a como hemos hecho con Alciato, por el gran valor del manual *Iconologia* de Cesare Ripa, así como la cantidad de producciones visuales de ella resultantes. Esto, sin dejar de advertir, claro está, que la codificación de la alegoría de la Soberbia es mucho anterior a la aparición de *Iconologia*.¹⁰⁶⁹ Ahora bien, reduciremos las referencias en este ámbito a dos alegorías –Soberbia y Confusión- por diversas razones.

La primera es que nos hemos decantado por analizar la aparición de la torre y no la visualización de la Soberbia para así poder poner en paralelo el medio del grabado al inédito fenómeno que ocurre en el medio pictórico. La segunda es que la representación de la Soberbia suele cumplir con los estereotipos previstos más una mezcla de atributos de la Vanidad, del Orgullo y, también, préstamos de la tradición visual de la Ramera de Babilonia. Por lo tanto, una vez considerada esta contaminación de referencias, no ofrecerá novedades importantes. Por otro lado, aparece descrita en Ripa pero también en Alciato, aunque mediante el mito de Niobe. Sin embargo, no dejaremos de dedicarle un espacio que, aunque breve, nos permitirá exponer al menos una imagen que sirva de ejemplo. Esto lo hacemos a razón de poder tener un modelo que nos oriente para cuando la alegoría de la Soberbia aparezca en la dramaturgia.

¹⁰⁶⁹ El origen de la sistematización de los vicios y virtudes cristianos puede trazarse hasta, por lo menos, el monaquismo griego de los primeros siglos de n.e. Como vimos con el caso de la sistematización de las Artes Liberales, la formación espiritual y voluntad pedagógica medieval procuraron la suficiente cantidad de tratados y comentarios de este modelo teológico-moral, y lo mismo puede decirse respecto a sus vías de ilustración. En cuanto al pecado o representación alegórica de la Soberbia, su tipo iconográfico es variable desde época medieval. Por ejemplo, puede encontrarse en la forma de un caballero que cae de un caballo, o mediante una mujer –desnuda o vestida- mirándose en un espejo. En este segundo modelo se está produciendo un sincretismo con la fórmula propuesta para representar la Vanidad. Ver: Luxford, 2003: 302-303. Un manual de referencia es: Katzenellenbogen, 1989.

Es conocido que *Iconologia* fue fruto de una larga tradición intelectual de compilación y sistematización epistemológica y que, por lo que a la cultura editorial se refiere, participaba de una alta erudición social que ambicionaba construir su propia moral apoyándose en la *auctoritas* de los filósofos de la Antigüedad y, también, de la Iglesia. En su interior se describen e ilustran personificaciones de conceptos abstractos, no sólo morales sino también geográficos –por ejemplo regiones italianas- o conceptuales –como daño, guerra, día o placer, por ejemplo- mediante un orden alfabético que facilitaba su consulta. Un corpus que, como hizo anteriormente Alciato, Ripa se ocupará de ir matizando, ampliando y reduciendo.¹⁰⁷⁰ La *editio princeps* de *Iconologia* apareció en Roma en el año 1593. Es singular notar que esta primera versión carecía de ilustraciones –las xilografías se dan a partir de 1603-, cuando fueron las láminas y no tanto las palabras –recuerda Gállego-¹⁰⁷¹ las que estaban destinadas a repetir *ad infinitum* las formulaciones de Ripa. Formulaciones que, por cierto, han sido tantas y tan diversas como la cantidad de reediciones del tratado.

Esto no quiere ir en detrimento de *Iconologia*, pues estaba destinada, como otros manuales después de Alciato, a convertirse en modelo iconográfico para los artistas especialmente por cuanto se refiere a tipologías del vicio y la virtud. Al ser un conjunto alegórico de figuras para su empleo, actuaba muy oportunamente ante la entrada de lo simbólico en los códigos de representación mediante una lógica basada en el diseño de figuras humanas y la repartición de atributos. Además, colaboraba con otros fenómenos culturales en tanto era una postulación iconográfica, pero también retórica y mnemotécnica. Al margen de esto, recordamos qué recoge Ripa respecto a la alegoría de la Soberbia:

Donna bella et altera, vestita nobilmente di rosso, coronata d'oro e di gemme in gran copia, nella destra mano tiene un pavone, e nella sinistra un specchio nel quale miri e contempli se stessa.

La superbia, come dice S. Bernardo, è un appetito disordinato della propria eccellenza, e però suol cadere per lo piú ne gli animi gagliardi e d'ingegno instabile, quindi è che si dipinge bella et altera, e riccamente vestita.

Lo specchiarsi dimostra che il superbo si rappresenta buono e bello a se stesso, vagheggiando in quel bene che è in sé, col quale fomenta l'ardire, senza volger giamai gl'occhi all'imperfezione che lo possono molestare; però si assomiglia al pavone, il quale compiacendosi della sua piuma esteriore, non degna la compagnia de gli altri uccelli.

¹⁰⁷⁰ Ver el aparato introductorio de la edición de Einaudi: Ripa, 2012: VII-CXLV.

¹⁰⁷¹ Gállego, 1987: 48-49.

La corona nel modo detto dimostra che il superbo è desideroso di regnare e dominare a gl'altri, e che la superbia è regina, ovvero radice, come dice Salamone, di tutti vizi, e che fran le corone e nelle grandezze s'acquista e si conserva principalmente la superbia, di che porge manifesto essemplio Lucifero, che nel colmo delle sue felicità cadde nelle miserie della superbia. Però disse Dante nel 29 del Paradiso:

Principio del cader fu il maledetto
Superbir di colui, che tu vedesti
Da tutto i pesi del mondo costretto

E però si dice per proverbio:

A cader va chi troppo in alto sale.

Il vestimento rosso ci fa conoscere che la su`perbia si trova particolarmente negli uomini colerici e sanguigni, li quali sempre si mostrano alteri, sforzandosi mantenere questa opinione di se stessi con gli ornamenti esteriori del corpo.¹⁰⁷²

Pero como hemos hecho notar, la aparición de *Iconologia* sucede a la formulación de algunos de los grabados más elaborados sobre la Soberbia, por lo que es evidente que Ripa no es la fuente principal, sino otras tradiciones de larga duración presentes en los círculos intelectuales de estas imprentas, grabadores y artistas. Por ejemplo, el humanista Hadrianus Junius -lo vimos en ocasión del caso de estudio Heemskerck-Anthonisz.- el cual, mediante sus estudios en filosofía, historia, poesía y medicina –por citar unas pocas materias- en las más reputadas escuelas y universidades europeas, estuvo muy probablemente en contacto con las fuentes de la Antigüedad y tardoantigüedad que primero empezaron a elaborar estos discursos. Otro humanista en contacto con fuentes de primer orden y especialmente las de ámbito cristiano, a la par que grabador, teólogo –preocupado por la difusión de la filosofía moral-, filósofo y poeta, fue Dirck Volkensz. Coornhert. Su sólida presencia en este *milieu* cultural, la colaboración con otros artistas y la difusión de sus ideas y obras ya en la segunda mitad del siglo XVI, plantea un sustrato intelectual de gran alcance y multiplicidad de referencias para las producciones que se darán en el XVII. Por ejemplo, el grabado de Crispijn van de Passe que representa la alegoría de la Soberbia para el Ciclo de la acción humana, editado en Colonia en 1601 (fig. 359). La Soberbia sostiene un espejo en su mano derecha que ha de servirle para verse reflejada. En su mano izquierda, un manojo de plumas de pavo real. A sus pies, una serie de vasijas que recuerdan a las copas de vicios de la Ramera

¹⁰⁷² Ripa, 2012: 563-564.

de Babilonia. Al otro lado, un crucifijo apoyado en el suelo boca abajo. Tras ella se abre un paisaje en el que aparecen diferentes motivos arquitectónicos de la Antigüedad indefectiblemente ligados a la idea de baja moral: un arco triunfal, una columna honorífica, también un obelisco y lo que parece un anfiteatro. Detrás, una Torre de Babel, fórmula que se irá repitiendo en muchas otras representaciones de la Soberbia. La rodea un filacterio sobre el que se lee: GIGNITVR EX NIMIO SIC FOEDA SVPERBIA LVXV · 1603. Tras el filacterio, el grabado se cierra con motivos decorativos que recuerdan a los grutescos elaborados, por ejemplo, por el grabador que veremos a continuación: Étienne Delaune.

La *Iconologia* de Cesare Ripa contiene una referencia más que debemos comentar. No está en relación con la Soberbia pero sí y de forma explícita con Babel. Se trata de la alegoría de la Confusión, término que aparecerá en múltiples ocasiones en la literatura, pero que apenas tendrá homólogo en el campo de lo visual. El texto de Ripa dice así:

Donna giovane, confusamente vestita de' diversi colori, che avendo i capelli mal composti posi la destra sopra quattro elemento confusamente uniti, e la sinistra sopra la torre di Babel, co 'l motto che dica: BABILONIA VNDIQVE.

Giovane si dipinge, come età piú atta alla confusione, non avendo esperienza, senza la quale non può terminare, essendo trasportata da diversi appetiti, quali nell' opere rendono confusione.

Li capelli longhi e corti e mal composti denotano i molti e varii pensieri, che confondano l'intelletto.

Li diversi colori del vestimento significano le vane e disordinate azioni confusamente operate: «Et ubi multitudo, ibi confusio».

La torre di Babel è posta, come cosa molto conosciuta, per segno di confusione, poiché nel fabricare d'essa Iddio, sí come confuse il linguaggio de i fabricatori, con fare che ciascuno di loro diversamente parlasse, cosí anco confuse la mente loro, facendo che l'opra rimanese imperfetta per castigo di quelle superbe et empie genti che provono di fare quell'impresa contro la sua onnipotenza, e per maggior chiarezza per rappresentare la confusione vi si dipinge il Caos, in quel modo che rappresenta Ovidio nel primo libro delle Metamorfosi, ove dice:

Unus erat toto naturae vultus in orbe
Quem dixere chaos, rudis indigestaque moles.

Et l'Anguillara nella traduzione:

Pria che 'l ciel fosse, il mar, la terra, e 'l foco

Era il foco, la terra, il ciel, e 'l mare,
Ma il mar rendeva il ciel, la terra, e 'l foco
Deforme il foco, il ciel, la terra, et il mare
Che vi era, e terra, e cielo, e mare, e foco
Dove era e cielo, e terra, fuoco, e mare,
La terra, il foco, e 'l mare era nel cielo
Nel mar, nel foco, e nella terra il cielo.¹⁰⁷³

Como decíamos, la codificación de la alegoría de la Confusión no va a tener repercusiones a nivel visual que sean de nuestro interés pues, por un lado, advertíamos ya que nos fijaremos en la torre *in strictu censo*. Por otro, los atributos más característicos para con el mito son los de la Soberbia, a la que habitualmente se representa con una Torre de Babel en el fondo, como sucede de forma similar en este caso. Por último, la referencia explícita a Babel es un préstamo que Ripa utiliza a modo comparativo pero que no reviste de mayor complejidad.

2.3. Grabados de contenido bíblico

Por cuanto respecta a la presencia de Babel en grabados de contenido bíblico, proponemos acercarnos, en primer lugar, a una producción que nuevamente transita en las últimas décadas del XVI. Se trata de Étienne Delaune, orfebre, grabador y medallista de una creación que contempla emblemas, diseños ornamentales con grutescos, series de grabados de contenido religioso y mitológico y retratos.

Su serie de grabados para el ciclo Historia del Génesis es de un total de treinta y cinco estampas que empieza con la creación del mundo y prosigue con los capítulos habituales, luego no nos preocupa la fuente dado que cumple estrictamente con la tradición, sino la imagen (fig. 360) y sus inscripciones. En este caso contamos con las siguientes: GENESIS 10 y el siguiente título: EXTRVITVR TVRRIS BABILONICA, QVAMOBREM CONFVNDIT DEVS LABIVM VNIVERSE TERRE. Éstas tampoco presentan dificultad, luego pasemos a la imagen.

Hemos anunciado ya que la imprecisión en las fechas, en este caso el grabado se sitúa entre 1550-1572, no nos permite, como ocurre en la mayor parte de casos, darle un lugar claro en la sucesión de babeles para así explicar la posible relación de influencia y circulación de motivos. Dicho esto, sí podemos destacar diversas cuestiones. Existe un punto en común con el grabado de Anthonisz. -hubiese servido o no como inspiración- y es la representación

¹⁰⁷³ Ripa, 2012: 109-110.

a la manera militar de Nemrod. Esta cuestión, sin embargo, también estuvo presente en algunas de las imágenes en soporte manuscrito cuando los iluminadores actualizaban la indumentaria de los personajes de la escena a la moda contemporánea. Por ejemplo, vimos a Nemrod como personaje real en manuscritos inscritos en el mundo franco-borgoñón, pero también como militar posiblemente influenciado o en concomitancia con otro tipo de edición manuscrita, las crónicas o historias nacionales que narraban el recuerdo de campañas militares históricas. En el presente caso, entendemos que la intención de Delaune era la de ajustar la indumentaria militar de Nemrod a qué se consideraba militar, o qué era más reconocible como militar hacia la segunda mitad del siglo XVI, obviando el origen humilde de pastor del personaje. Al margen de Nemrod, el personaje que se arrodilla ante él porta un compás en la cintura y a sus pies vemos una escuadra. Diversos bloques de piedra son tallados por otros trabajadores y, un poco más al fondo y en medio plano, Delaune sitúa un horno para cocer los ladrillos. Babel se levanta en una ciudad portuaria a la que llegan embarcaciones desde el margen izquierdo del grabado, mientras que el desarrollo urbano se sitúa a la derecha. Pero es evidente que éste no es el motivo de mayor interés para Delaune. La torre, de base circular y crecimiento concéntrico, es una acumulación de pisos realmente desproporcionada en la que no está prevaleciendo una intención de verosimilitud. Tampoco en la descripción del aparato arquitectónico ni la maquinaria, pues sus presencias son ínfimas y apenas se aprecian. El interés sí está, sin embargo, en la intención de los personajes en primer plano. Esto no ocurre solamente en esta plancha, sino que está presente en el resto de grabados de la serie, en la producción de grabados sobre Babel en general y, también, en la producción pictórica.

El mismo tipo de torre aparece en otro grabado del mismo autor (fig. 361). En esta ocasión se trata de una torre aislada, es decir, suspendida en un escenario y, a su vez, acompañada de motivos ornamentales y grutescos. Al margen de la fórmula del privilegio, el grabado no contempla inscripción. La torre se encuentra en el centro de la composición sobre un baldaquín en el que reposan urnas con humo, símbolo de la vanidad. Debajo de la Torre de Babel, el episodio de Loth y sus hijas: Génesis, 19: 30-35.¹⁰⁷⁴ A sus lados referencias a la destrucción de Sodoma. La fecha también se desconoce y, en cuanto a tipo de producción, entendemos que forma parte aquella en la que Delaune se concentra en la elaboración de motivos que podríamos considerar iconografías autónomas de gusto manierista, luego esta reflexión última es algo a considerar de cara al caso de estudio de la escuela de Amberes, pues

¹⁰⁷⁴ BAC, 2020: 22.

la torre se escoge, también, como tipo pictórico para demostrar la pericia dibujística e iconográfica.

Dentro de esta misma línea de grabados bíblicos señalamos el realizado por Jan van Londerseel según Hendrick Aerts para la serie *Historiæ Sacræ Veteris et Novi Testamenti*, publicada por Claes Jansz. Visscher y Nicolaes Visscher I en Ámsterdam entre 1590-1625 (fig. 362). Se trata de una edición de gran alcance –un total de ciento treinta ilustraciones- y formato, 377 x 515 cm, que incluso se aproxima a la dimensión de las obras pictóricas más humildes. En este sentido, podemos apreciar que los mismos temas están circulando a un similar nivel cultural y más allá o por encima de los medios de trabajo, es decir, los nuevos géneros –especialmente el paisaje, también la torre- se explotan por igual en pintura y grabado. La inscripción dice así:

Superbi Nimrod qua rapit te vis male
Sana libidinis paratur tam nihil
Immane nec supra periculi metum
Tendit quod haud infraq subiectum est Deo
In ardui frustra struis molem, poli
Convexa, diversis parens rerum omnium
Vos obruet linguis et ausus puniet
Mortalim contra quis arma gesserit

Pero, nuevamente, lo que nos llama la atención es el desarrollo de la imagen que, desde luego, ha realizado ya el *sorpasso* a la fuente documental en términos de innovación y relevancia. En el primer plano del margen izquierdo se describe a Nemrod con indumentaria militar de corte romano-oriental. Aparece junto a una comitiva de personajes, entre los que también se encuentran mujeres, algo innovador y notable que también advertiremos en la pintura y que evidencia que los personajes empiezan a adquirir otro valor al margen del adscrito a las labores domésticas en la torre de Bruegel. También, y como igualmente analizaremos en la producción pictórica, niños y perros. A sus espaldas un palacio de época y estilo nórdico.

Prosiguiendo con la descripción en primer plano -margen central- aparece una serie de tallas de columnas, piedras cuadrangulares y basamentos dispersados por el terreno. A nuestra derecha, unos hombres se encuentran tallando materiales. El que queda al extremo derecho está realizando una figura de busto desnudo y corona de laurel en la cabeza. En esta ocasión podríamos plantear diversas opciones de identificación. Que se tratara de una cita a la cultura de la ruina arquitectónica al estilo de los grabados de Maarten van Heemskerck, que no tuviera correspondencia alguna con motivos iconográficos o que tuviera correspondencia

con hechos o fuentes contemporáneas al dibujante, grabador, destinatario o lugar de impresión y consumidores. En esta última posibilidad la lectura de Barbara A. Kaminska aporta nuevos datos.

Nos referimos a su estudio *Pieter Bruegel the Elder. Religious Art for the Urban Community*,¹⁰⁷⁵ donde la historiadora recupera una leyenda sobre el origen de la ciudad de Amberes -ciudad en relativa relación con el grabado, pues Jan van Londerseel nació y se formó en esta ciudad pero no así el diseñador del del dibujo-. Dicha leyenda cuenta que Antigon -o Antigoon- era un gigante legendario que vigilaba el río Escalda y que ejercía la simbólica actividad de aduanero para aquellos barcos que se acercaban al puerto. Según prosigue la leyenda, cuando un marinero no estaba dispuesto a pagar, Antigon le cortaba a mano. Un día se produjo el encuentro entre Antigon y un soldado o príncipe romano llamado Silvius Brabo. Este último se encaró a Antigon, le cortó las dos manos y las tiró al río. Amberes, en neerlandés *Antwerpen*, deriva, según esta leyenda, de *hand werpen*, es decir, tirar las manos, y se habría fundado en el lugar que antiguamente custodiaba el gigante. La victoria de Brabo y la fundación de la ciudad en dicho lugar significaba que los habitantes podrían establecerse allí y prosperar económicamente sin temer a la tiranía y despotismo del gigante. Kaminska menciona que durante fechas señaladas los ciudadanos de Amberes erigían estatuas del mítico gigante, por ejemplo, en ocasión de la entrada de Felipe II en 1549. En este contexto la figura del gigante no era del todo negativa, sino que retrotraía a los antiguos orígenes de la ciudad. En paralelo, se celebraba la entrada de Felipe II como el nuevo Silvius Brabo. Sea la de Van Londerseel una referencia a Antigon o no, lo cierto es que tanto el gigante antuerpiense como el bíblico transmiten los mismos valores. Ahora bien, por el momento no podemos sino proponerlo como una hipótesis.

El siguiente grabado que exponemos fue realizado por Zacharias Dolendo según Karel van Mander, *c.* 1600 (fig. 363). Nuevamente estamos ante una imagen de grandes dimensiones, 41'2 x 63 cm, por lo que no debería de extrañarnos la traslación o reproducción de motivos entre éste y un homólogo pictórico. Otro indicio que señala lo estrecho de esta relación es que, aunque lo habitual sería que formara parte de alguna serie, el grabado se presenta solo. Siendo esto así, podemos confirmar que en el siguiente caso de estudio citará

¹⁰⁷⁵ Ver: Kaminska, 2019: 63-72.

una Torre de Babel pictórica fechada *c.* 1611 y que consideramos basada en este grabado (fig. 435), por lo que la aportación de novedades iconográficas se estudiará aquí y no en adelante.

El texto que acompaña a la imagen dice:

In refrigim assurgit moles Babylonia cœlum,
Nequicquam. Sed enim mutato nomine de te
Depictam crede historiam, qui futilis audes
Vesanam supra vires attossere mentem.

La cita tampoco conlleva mayor dificultad, por lo que volvemos sobre la imagen, mucho más compleja y rica iconográficamente.

Si nos fijamos en los personajes en primer término vemos que, en el margen izquierdo, aparece un grupo en el que destacan dos mujeres desnudas con un tocado. Una de ellas sostiene lo que parece un racimo de frutas exóticas y una tablilla con una inscripción que imita la escritura jeroglífica. Tras ellas, un grupo de personajes en movimiento emula su dispersión desde la torre (fig. 364). Estamos, pues, ante una de las primeras imágenes de la historia visual de Babel en la que el significado primero, explícito mediante elementos iconográficos, es el de la confusión lingüística y su estratificación, la construcción de las identidades culturales y su población por la tierra, y no el de la construcción arquitectónica, la destrucción, la soberbia o el castigo. A la derecha de dichas mujeres, dos hombres igualmente desnudos se muestran de espaldas con otra tablilla cuya inscripción no nos es legible. En la zona central se ha representado otro grupo lingüístico, en este caso griego. El personaje que sostiene la tablilla que los identifica es un hombre vestido, de larga barba y tocado. Le acompañan mujeres y niños, dos de ellos sostienen un perro (fig. 365). Otro grupo más aparece a nuestra derecha, con una nueva tablilla, en este caso de escritura hebrea. Su conjunto de migrantes avanza hacia el margen derecho. En un término algo más profundo se pueden identificar nuevos personajes con indumentaria turca y otros tantos no identificados que huyen de la torre formando procesiones a pie y a caballo (fig. 366).

Al margen de la referencia a la multiplicación y dispersión lingüística, reconocemos diversos motivos que responden a la acumulación de estímulos iconográficos ya sólidos en la cultura visual del momento y, en particular, en el mito: a la izquierda, un obelisco; también la adoración de una estatua colosal de una mujer desnuda sosteniendo lo que parece una media luna (fig. 367). Si consultamos *Iconologia* de Cesare Ripa, vemos que la alegoría de la Inconstancia es la figura más próxima a esta representación. Según Ripa, la Inconstancia es una mujer que pisa un cangrejo —no presente en el grabado—, vestida —tampoco en este caso—

y que sostiene con la mano la luna. El vestido, que en nuestra ocasión es un manto a los pies, representa las ondas marinas en tanto son inconstantes. La luna también hace referencia a la mutabilidad. Otra posibilidad es que se trate de un préstamo de la estatua colosal de las mismas características que Maarten van Heemskerck diseñó para el grabado BABYLONIS MVRI (fig. 230).

Más allá de estos elementos, el diseño de la torre está formado por una combinación de elementos arquitectónicos inspirados, posiblemente, tanto por las fuentes escritas como por la acumulación de referencias: diversos pisos con escaleras rampantes, contrafuertes y una cima oculta por unas nubes con rayos que apuntan a destruirla. El elemento natural - promontorios y árboles- también se ha descrito con cuidado en los márgenes del grabado.

El siguiente ejemplo forma parte de tres planchas realizadas por Hans Collaert según dibujos de Jan Snellinck para la serie *Theatrum Biblicum Hoc Est Historia Sacra Veteris et Novi Testamenti Tabulis Aeneis Expressa*, c. 1674.

La primera (fig. 368), no demasiado habitual en la historia de la representación del mito, describe el momento en que Nemrod decide dónde debe erigirse la torre. La inscripción dice: *Mensuram turris Babylonis collocat agmen. Nimrodicum et tutum querit habere locum. Genesis Cap. 11, Vr. 3.*, es decir, aproximadamente: *Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego». Y se sirvieron de los ladrillos como de piedra, y el betún les sirvió de cemento».*¹⁰⁷⁶ A pesar de que el momento precedente a la construcción no es una iconografía habitual en el mito, pues hay escasas representaciones –una excepción podría ser el manuscrito *Egerton* por su amplia cobertura de la historia de Nemrod-, la imagen no tiene mayor trascendencia. Entendemos que Nemrod es el personaje que se sitúa tras la mujer y los dos niños, personajes más innovadores en Babel y habituales en la visualidad barroca. En el resto de la composición se representa a los que serán los futuros constructores y pobladores de la torre, los mismos que desearán huir de la torre-ciudad en el tercer grabado.

La segunda plancha (fig. 369) contiene la inscripción: *Hic labor hic studium, crescunt fundamina turris, / E faxis moles erigiturque gravis. Gene. Ca. 11. Ve. 4*, es decir Génesis, 11: 4: *y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos, por si*

¹⁰⁷⁶ BAC, 2020: 13.

*tenemos que dividirnos por la haz de la tierra».*¹⁰⁷⁷ Luego la traslación textual no es exacta. En cuanto a su visualidad, es rica y de gran calidad, mas no aporta novedades.

La tercera plancha (fig. 370) se refiere al castigo sobre la torre: la confusión de las lenguas en Babilonia. La inscripción dice: *Linguis confusis Nimrodi dissipat ausus, Infectumque Deus vult opus esse virum. Genesis, Ca. 11, vers. 7.*, es decir Génesis, 11: 7: *Bajemos, pues, y confundamos su lengua, de modo que no se entiendan unos a otros.*¹⁰⁷⁸ Visualmente se describe la aparición de Dios para confundir las lenguas en forma de tetragrama hebreo dentro de una aureola que a su vez reproduce la siguiente inscripción: *Agedum, descendamus et confundamusibi sermonem eorumine quis sermonem alterius intelligat.* Acompañan a esta teofanía unos querubines y una densa nube que se aproxima a la torre.

La torre es de una dimensión extraordinaria al estilo de las de la escuela de Amberes y con una torsión que incrementa la ascensión espiral. El paisaje a sus pies muestra a los que huyen de Babel, unos a pie, otros sobre elefantes y camellos. Nuevamente, la importancia de los personajes en primer término, uno de los elementos comunes y quizás más destacables de las representaciones del mito en este período. Todos aluden a la necesidad de escapar, al lamento y al miedo, como bastante más adelante representará de forma monográfica Gustave Doré (fig. 371).

Señalaremos un último caso dentro de esta tipología. Éste se separa relativamente de los anteriores ejemplos, pues la Torre de Babel va a aparecer en un grabado cartográfico sobre los lugares santos, es decir, fundamentado en la arqueología bíblica. El grabado se titula *Terræ Sanctæ seu Terræ Promissionis nova descriptio*, 1631 (fig. 372).

La torre estrictamente hablando se encuentra en una viñeta al margen, acompañada por la inscripción *TURRIS BABILONICA* y su composición responde a las fórmulas ya vistas. Además de la torre, el resto de viñetas encapsulan otros episodios bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento, imágenes de santos y otros elementos religiosos. Hemos optado por incluir este grabado pues, al margen de esta torre, en el margen superior izquierdo del mapa se incluye otro mapa de dimensiones más pequeñas que hace referencia a la peregrinación de Abraham. Este segundo mapa se acompaña, a su vez, de una leyenda que explica dicha historia en base a los versículos del Génesis. Dentro de este mapa menor se señala la ciudad

¹⁰⁷⁷ BAC, 2020: 13.

¹⁰⁷⁸ BAC, 2020: 13.

de Babilonia pero no se acompaña con un icono identificativo de la ciudad o la torre, como sí vimos en los ejemplos medievales. Al lado de la ciudad, un icono compuesto por dos figuras humanas y un árbol, se trata del Jardín del Edén, situado en oriente por el texto bíblico:

Hizo Yavé Dios brotar en él de la tierra toda clase de árboles hermosos a la vista y sabrosos al paladar, y en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. Salía del Edén un río que regaba el jardín y de allí se partía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Evila, donde abunda el oro, un oro muy fino, y a más también bedelio y ágata; y el segundo se llama Guijón, y es el que rodea toda la tierra de Cus; y el tercero se llama Tigris y corre al oriente de Asiria; el cuarto es el Éufrates.¹⁰⁷⁹

Podríamos seguir recogiendo la visualidad de muchos otros grabados, pero en su mayoría no presentan novedades importantes: se adscriben a ilustrar este episodio del Génesis, lo acompañan de inscripciones en latín que libremente comentan lo que ocurre en la imagen y reproducen fórmulas visuales y compositivas que ya hemos visto y, repetimos, que están presentes tanto en grabado como en pintura. Por este motivo no profundizaremos más en este tipo de imagen, sino que pasaremos al siguiente ámbito para ver cómo Babel ve alterado su significado sintomáticamente.

2.4. Literatura poética, literatura política

En el poema *Délie, Object de plus haute vertu*,¹⁰⁸⁰ escrito por Maurice Scève y editado en Lyon –chez Sulpice Sabon, pour Antoine Constantin- en 1544, encontramos una Torre de

¹⁰⁷⁹ Génesis, 2: 9-14, en: BAC, 2020: 4.

¹⁰⁸⁰ Un artículo que analiza la aparición de Babel en la obra de Maurice Scève y se apoya en Paul Zumthor es: Bourahla, 2015. Sobre esta obra en particular, se puede consultar la edición crítica: Scève, 1916; también disponible online en: <https://archive.org/details/delieobjectdeplu00scve/page/n10/mode/1up> [Fecha de consulta: 09/07/2022]. Maurice Scève también fue autor de *Microcosme*, otro poema -en este caso de carácter bíblico- sobre la historia de la humanidad próximo a fuentes que ya hemos considerado como la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor. Ahora bien, se trata de un poema que no tiene una perspectiva tan histórica y parcial como moral en tanto está compuesta a modo de diálogo mediante la participación de dos fuerzas básicas: el bien y el mal. A lo largo del tratado aparecerá Babel en varios momentos. El primero y tradicional, comenta su construcción y destrucción. El segundo y novedoso, cuando aparece como visión en un sueño de Adán de la siguiente manera. Después de enterrar a Abel, Adán se sume en un profundo sueño cuyo protagonista es el Hombre. En el sueño el Hombre se realizará técnicamente, es decir, hemos de imaginarlo como un hombre que descubre y aprende a utilizar los recursos naturales. El uso de estos materiales empezará a teñirse de soberbia y orgullo, a emplearse con una moralidad baja. En un momento dado, este Hombre llega ante el Monte Pelión –otra ocasión para asistir a la pervivencia del sincretismo con la Gigantomaquia-, donde presencia la construcción de la Torre de Babel. En ese momento, Dios interviene para parar la construcción derribándola. Adán se despertará del sueño asustado por el estruendo de este enfoque bíblico-poético de la caída de Babel. Existe una edición crítica del poema: Scève, 2016.

Babel (fig. 373) que no presenta complicaciones a nivel iconográfico, pero sí novedades en cuanto a su relación con el texto. Este poema es, en realidad, una colectánea de epigramas escritos a lo largo de diversos años –hay indicios de que se empezó a componer *c.* 1527, luego anterior a la publicación de Alciato y contemporáneo a Hans Holbein- que fueron reunidos por vez primera en esta ocasión y reeditados en 1564. Como anunciábamos, lo insólito de este uso de Babel es que se trata de una composición de tono amoroso y, definitivamente, hermético, pues está repleto de alusiones bíblicas, mitológicas y bestiarios entre otros. El texto se acompaña de imágenes normalmente circunscritas en una *inscriptio*.

En el caso de la Torre de Babel, que toma la forma de un anfiteatro romano a la manera de Jan van Scorel y queda enmarcada por elementos decorativos, la *inscriptio* es: *Contre le ciel nul ne pevit*. Y el texto que la acompaña:

Vaincre elle sçait hommes par sa valeur,
Et par son sens l'oultrageuse Fortune:
Et toutesfoys ne peult a mon malheur
Remedier, se voyant opportune
Pour bienheurer trop plus grand'infortune,
Laisant mon cas suspendre a nonchaloir.
Mais si des Cielux pour me faire douloir,
A tous benigne, a moy est inhumaine,
De quoi me sert mon obstiné vouloir?
Contre le Ciel ne vault deffence humaine.

De este fragmento se desprenden diversas cuestiones, algunas autónomas, otras en relación con el mito. Por ejemplo, la mención de figuras alegóricas desde su caracterización humana, es decir, personificación y por lo tanto nombre propio en mayúscula. Un hecho que no es exclusivo de la cultura barroca pero que sí se empleará en la dramaturgia a un nivel sin precedentes. Por cuanto se refiere a Babel, el uso del mito es inusual e inédito, pues utiliza el sustrato que el mito tiene de designio divino. Esta interpretación surge desde la comprensión de que Dios parará la construcción de la torre, pues es el responsable último. Una lectura especialmente presente en el último caso de estudio, Athanasius Kircher. Sin embargo, esta alusión es indirecta, pues ni menciona a la torre ni a la divinidad, sino que transmuta el valor de esta última por el del cielo. La idea de designio divino sirve para acercarse a la de destino o Fortuna, que, como da a entender el texto, está escrita y no puede ser alterada por la actividad e intención humana, pues orgullo, obstinación, vanidad y voluntad personal no sirven de nada. La imagen no participa tanto de esta visión, en el sentido de que no muestra la torre en destrucción, sino que la suspende como icono cuyo concepto podría sintetizarse como: ambición humana. Se hace patente el evidente tono hermético del texto. Finalmente,

al mostrar la torre en construcción —o incluso finalizada- y no en estado de destrucción, se infiere de ello que, tanto en la tarea arquitectónica, como en el deseo amoroso obstinado, quedan implícitos los desenlaces desde el primer momento.¹⁰⁸¹ Es pues, una Torre de Babel que ha de servir a los amantes para advertir la incorruptibilidad divina. Como decíamos, un documento literario-visual hermético y complejo.

El siguiente ejemplo seleccionado es el grabado *Babels Tragische Comœdie* (fig. 374) producido en la zona norte de los Países Bajos en 1616. Esta singular composición horizontal simula el discurso y método de la *Tabula Cebetis*, pues se trata de un itinerario visual en el que se desarrollan una serie de acciones enumeradas e identificables con diversos hechos. No existe en ella una referencia visual explícita de Babel —sí a la Ramera-, mas se infiere, en primer lugar, por su título; en segundo, por la iconografía de señalado corte antipapista. En suma, un grabado en la línea de producción Roma-Babilonia.

En el margen izquierdo de la composición vemos la boca del infierno y diversos demonios. A la derecha y de espaldas al espectador, un falso profeta con la piel de cordero predica con un libro en las manos. Sigue una representación de los reformadores Calvino y Lutero; ambos tratan de cortar un árbol en cuya copa están sentados el papa y la Ramera de Babilonia. Este árbol está unido mediante unas cuerdas a un segundo árbol identificado como la Inquisición y que intentan derrumbar un grupo de personajes protestantes, entre ellos, Jacobo I de Inglaterra. En el fondo, una procesión encabezada por una nueva representación de la Ramera de Babilonia y la bestia de siete cabezas seguida por el falso profeta, el papa y otros cargos eclesiásticos que se aproximan a una suerte de infierno representado por una pira. A la derecha, otros católicos pescan lo que aparecen objetos de valor en un estanque. La complejidad del grabado radica en la gran cantidad de estímulos que en él aparecen y no en el concepto en sí mismo, pues, como hemos visto, no hay presencia de la torre pero sí se demuestra que la analogía Roma-Babilonia ha adquirido tanta fuerza que se explica mediante la cultura iconográfica protestante.

Señalaremos dos grabados más, uno de orden enciclopédico otro político. El de orden enciclopédico es el frontispicio de la edición *Saturni Ephemerides, sive Tabula Historico-Chronologica* de William Marshal, publicado en la ciudad de Londres en 1633 (fig. 375). Dos

¹⁰⁸¹ Bourahla, 2015: 43.

pilares contruidos a base de libros soportan cada uno una esfera. La de la izquierda representa los cielos, la de la derecha el mundo. En la base del pilar izquierdo puede identificarse una escena de la creación y en el derecho la resurrección. Entre ambas una imagen de la Torre de Babel sin innovaciones iconográficas. Señalamos este ejemplo pues nos parece que aquí el mito funciona como punto intermedio entre los dos conceptos del basamento -nacimiento y muerte- y, a su vez, transmite el mensaje que mencionábamos en el caso de estudio de Pieter Bruegel al comparar su torre con el Juicio Final de Miguel Ángel. Es decir, vista desde esta perspectiva, la torre sirve para anunciar que, tanto el primer momento –nacimiento- como el final –muerte y resurrección-, están previstos, mas será la conducta humana -o mejor, la evitación de ciertos valores como la soberbia- lo que guíe el destino humano. Sirve, pues, de recordatorio dentro de esta publicación que educa en la cronología o historia del mundo.

Nuestro último ejemplo antes de pasar a la pintura de caballete es el grabado de Wenceslaus Hollar, *The World is Ruled & Governed by Opinion*, impreso en Londres en 1642 (fig. 376). Se trata de un panfleto de corte religioso-político y tono satírico. Esto último supondrá una novedad en el uso del mito que favorecerá especialmente el territorio británico a lo largo de las décadas siguientes. Tres son los personajes que pueden verse en el grabado: la opinión es una mujer sentada en la copa de un árbol, coronada con una Torre de Babel, con un globo terráqueo en su falda, un camaleón en el brazo izquierdo y una vara en el derecho; un hombre vestido como un bufón que riega el árbol del que salen panfletos entre los que se pueden identificar títulos como: *Taylor's Reply*, *The Ironmonger's Answer*, *Mercuries Message*, *Nems from Elyziūm*, *Hellish Parliament*, *A Swarme of Sectaries*, *Canterburies Troubles*, *Brownists Conventicle*, *Taylor's Physicke*, *Lambeth Faire*, es decir, escritos contemporáneos, algunos conocidos;¹⁰⁸² finalmente un hombre vestido a la manera de la época que contempla lo que sucede. Este segundo hombre es reconocido como un viajante –Viator- y establece un diálogo con la opinión –Opinio-. El texto que acompaña a la imagen es dicho diálogo, que empieza explicando el porqué de la corona en forma de Torre de Babel:

Viator. Who art thou Ladie that aloft art set
In state Maiestique this faire spreading tree
Upon thine head a Towre-like Coronet
The Worldes whole Compase resting on thy knee.

¹⁰⁸² La fuente de identificación es la ficha catalográfica del British Museum, disponible en: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0223-244 [Fecha de consulta: 14/07/2022].

Opinio. I am OPINION who the world do swaie Wherefore I beare it on my head that Tower
is BABELS meaning my confused waie The Tree so shaken my unsettled Bowre.

3. La escuela de Amberes

Una pinacoteca de Babel*

Entre 1563, año acordado para la aparición de las dos torres de Pieter Bruegel, y 1680 asistimos a una significativa etapa para el mito de Babel en los Países Bajos en general y Amberes en particular. Y es que, en el lapso temporal entre estas dos fechas, diversos pintores en conjunción con sus talleres producirán más de ciento ochenta torres de Babel de similares características para el mercado artístico, una cantidad ciertamente abrumadora.¹⁰⁸³

Cuando nos referimos a similares características queremos decir que: *a)* a nivel técnico y formal tienen en común un mismo punto de partida, las torres de Pieter Bruegel y, por lo tanto, podemos considerar que toman prestadas algunas de sus particularidades como el protagonismo de la torre,¹⁰⁸⁴ la descripción del aparato arquitectónico, el paisaje, los personajes y el formato cuadro. Esto no quiere decir que sean absolutamente deudoras de Bruegel o que se inspiraran primordialmente en él. Tampoco que Bruegel fuera el responsable último e indiscutible para este fenómeno, tal y como como veremos a continuación, pero sí es cierto que ocupa un lugar primordial pues fue el renovador del tema. *b)* De entre los autores identificados, destacan una serie de artistas que fueron seguidores e imitadores de

* Este capítulo guarda un especial recuerdo al Dr. Paul Taylor, conservador de la colección fotográfica en The Warburg Institute de Londres. Al margen de lo expresado en los agradecimientos, quisiéramos retribuir las ocasiones en las que nos trasladó sus referencias en torno al mito de la torre y, en especial, la que se refiere a *Confusión de confusiones* de José de la Vega, que aparece en este capítulo y es absolutamente deudora de su asistencia.

¹⁰⁸³ La primera clasificación de esta serie de torres de Babel producidas principalmente en Amberes entre estas fechas fue recopilada por Helmut Minkowski en 1959, ampliada sucesivamente en la reedición de 1991 y trabajada por otros autores como Sarah Elliston Weiner, Stefaan Grieten y Ulrike B. Wegener. Ver: Minkowski, 1959; Minkowski, 1991; Weiner, 1985; Grieten, 1988; AA.VV., 1991; Wegener, 1995.

¹⁰⁸⁴ En cuanto al protagonismo de la torre dentro de la composición general, hemos mencionado ya que existen obras anteriores que cumplen esta premisa. Por ejemplo, el grabado de Cornelis Anthonisz. o el dibujo de Jan van Scorel. Ahora bien, ni hablamos de la misma técnica empleada por Bruegel, ni de las mismas dimensiones, ni tampoco del mismo contexto cultural, por lo que este motivo ha de volver a ponerse en valor.

Bruegel.¹⁰⁸⁵ *c)* Hasta donde sabemos, en su mayor parte fueron producidas en Amberes o pasaron por su mercado. *d)* En su mayoría las atribuciones son problemáticas y han cambiado con el tiempo pues lo más frecuente es que no estén ni fechadas ni firmadas. *e)* Por lo general, estos artistas o bien dirigieron o bien trabajaron en talleres, luego la producción de dichas torres no es una ocurrencia de carácter autónomo. *f)* No existe constancia de que fueran encargos personales, por lo que se supone que fueron producidas para el libre mercado de arte, razón que, si bien no justifica, sí encaja con la ausencia de firma. *g)* Muchas de ellas siguen formando parte de este mismo mercado.¹⁰⁸⁶

Como veremos, tras una primera edad de oro en la producción manuscrita durante la Edad Media, Babel resurge como tema de gran fortuna en el orden de lo estrictamente visual, pues esta serie de torres no participarán del orden literario al quedar desprovistas de una reflexión que siga los pasos de la tradición exegética religiosa. Sí presentará, en cambio, innovaciones iconográficas que vehiculen nuevos conceptos. Éstos aparecerán cuando se produzca una traslación del interés hacia otros subtemas del mito como, por ejemplo, cuando la figura de Nemrod, la del maestro de obras y la alusión al trabajo arquitectónico desbanquen de forma sutil pero irreversible a otras alusiones tradicionales como el castigo divino, la huida o dispersión de Babel o la inminencia del desastre de la torre.

Tras la última fecha, 1680, la Torre de Babel empezará un camino de ausencia en la pintura europea y sólo sobrevivirá residualmente en pintura y, en mayor variedad, mediante el grabado tal y como hemos visto en el anterior caso de estudio: literatura bíblica o derivados, tratados de emblemas e iconología, panfletos políticos y otros pero sin novedades formales o iconográficas e iconológicas destacables. Habremos de esperar a la consolidación del siglo,

¹⁰⁸⁵ Uno de ellos, Lucas van Valckenborch fue un joven contemporáneo a y seguidor de Pieter Bruegel que trabajó como pintor de cámara del archiduque Matthias, hermano de Rodolfo II, quien estaba en posesión de las torres de Bruegel en Viena y Rotterdam. Luego la posibilidad de que las hubiera visto es ciertamente alta, lo cual ayuda a entender por qué, de entre toda esta serie de torres, quizás las de Van Valckenborch sean las que más estrecha relación formal guarden con Bruegel. Sobre la relación entre Bruegel y algunos de los artistas identificados como autores de estas torres -Lucas van Valckenborch, Abel Grimmer, Joos de Momper- ver: Silver, 2006: 186-207.

¹⁰⁸⁶ La herramienta de búsqueda que ofrece el RKD – Netherlands Institute for Art History, apartado RKDImages, arroja un número de setenta y seis resultados para la voz «babel» entre 1400-1967, fechas margen por defecto. De las setenta y seis torres, cincuenta y cuatro se producen en el período 1590-1685. Reduciendo, pues, la búsqueda a aquellas que nos interesan cronológicamente, vemos que el nombre conocido que más se repite es Hendrick van Cleve III quedando, eso sí, por debajo de la atribución «Anónimo». Existe una mayor producción entre 1590-1632 y en adelante el registro desciende hasta la mitad: de treinta resultados entre 1590-1604 a catorce resultados entre 1632-1646. De las cincuenta y cuatro, cuarenta y seis son pinturas, veintiocho sobre madera y nueve sobre lienzo. La inmensa mayoría son composiciones de formato horizontal y las dimensiones, aunque variables, suelen oscilar entre los 40-50cm de alto por 50-60cm ancho. La información se encuentra disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/images#query=babel> [Fecha de consulta: 17/05/2022].

y especialmente al XVIII, para advertir nuevas acepciones del mito y usos metafóricos de su imagen, por ejemplo, cuando estos usos aludan a los nuevos dilemas del *statu quo* europeo.

En este punto es necesario recuperar nuestras consideraciones alrededor de la incorrecta premisa de Minkowski sobre la ausencia de Babel en el arte del grabado en este mismo período, pues estamos intentando demostrar la contaminación del motivo entre la producción pictórica y la gráfica. Expusimos nuestra discordancia con Minkowski pues, ciertamente, el tema pervive en el medio del grabado y no se ha resuelto aún cuál fue el dinamizador de la irrupción de esta serie pictórica. Ante este vacío y tras haber visto diversos ejemplos en el medio del grabado y de acuerdo al actual caso de estudio, proponemos lo siguiente.

En primer lugar, suponer que Pieter Bruegel fue el responsable del fenómeno menoscaba la capacidad comunicativa del grabado, que sí continuará reproduciendo el tema. Por ejemplo, la consulta de colectáneas como *The Illustrated Bartsch* concretamente los volúmenes dedicados a artistas flamencos de los siglos XVI y XVII, así como *The New Holstein Dutch & Flemish Etching, Engravings & Woodcuts 1450-1700*, recogen una gran cantidad de grabados que transitan entre temas como: paisajes con arquitecturas en ruinas en las que se emulan algunos de los rasgos que también comparte la torre de Bruegel -arcuaciones, núcleo interior de arquitecturas-, fragmentos arquitectónicos de la Antigüedad y temáticas veterotestamentarias en un paisaje. Y en cuanto a torres de Babel en sentido explícito, existen algunos grabados pertenecientes a publicaciones religiosas que, singularmente, están más cerca de lo que producirá esta escuela de Amberes que de Pieter Bruegel. Por ejemplo, las torres de Virgil Solis, Tobias Stimmer y Jost Amman (figs. 377, 378).¹⁰⁸⁷ Los dos últimos fallecen en el preciso momento en el que eclosiona esta escuela. En tanto que grabados y, en tanto que incluidos en obras de uso cotidiano y acceso democrático como biblias, nos resulta difícil suponer que no estuvieran orbitando alrededor de la producción de esta escuela.

En segundo lugar, por la ya referida capacidad comunicativa del grabado, es decir, su mayor alcance y por lo tanto posibilidad de que este dispositivo ayudara a la popularización de Babel

¹⁰⁸⁷ Estas torres se incluyen, por lo general, en ediciones bíblicas y, en el caso de Virgil Solis, reediciones de las *Metamorfosis* ovidianas. Sea cual sea el contenido, se trata de un tipo de representación muy próximo a *Icones*, razón por la que no las hemos considerado como caso de estudio. Como decíamos son torres muy en sintonía con Hans Holbein pero, también, con lo que posteriormente producirá la escuela de Amberes: crecimiento desorbitado, gran cantidad de actividad comercial y constructiva, hornos para la cocción de ladrillos, un Nemrod de atuendo militar, cetro y corona y un capataz que se arrodilla en primer término.

en paralelo a Pieter Bruegel, cuyas obras, recordemos, estuvieron durante un lapso de tiempo en manos privadas.¹⁰⁸⁸

En tercer lugar, porque no analiza suficientemente la esencia y particularidad del caso. Es decir, el fenómeno se da en unas fechas concretas y en una geografía muy determinada, Amberes, luego debería plantearse qué importancia y qué diferentes presencias –retóricas, visuales, políticas- tuvo el tema de Babel en dicha sociedad y si éstas fueron las responsables de esta activación pictórica. Es decir, si lo que se esconde tras el fenómeno que estudiamos no es tanto Bruegel y su difusión –sea directamente o mediante el grabado-, sino la importancia del discurso que vehiculaba el mito de Babel por entonces y en Amberes.

Antes de que llegue el momento de abordar esta cuestión y teniendo en cuenta el siglo XVII en toda su extensión, consideramos que el capítulo que aquí se presenta tiene un valor básico pues recorre una línea que parte de la segunda mitad del siglo anterior, tiene su primer detonante en Pieter Bruegel y conforma su espacio a lo largo del XVII como la segunda línea visual de Babel tras el grabado. Una línea que, considerada desde el medio pictórico, nos lleva del origen del icono a su desvanecimiento. Desafortunadamente, existen pocos estudios monográficos sobre esta producción aunque en las últimas décadas haya crecido el número de publicaciones dedicadas a los artistas o talleres que la realizaron.¹⁰⁸⁹ El primero y fundamental de los problemas es que se trata de un catálogo de torres de Babel cuyas atribuciones son altamente inseguras. El segundo y derivado es el recelo de algunas sedes que los atesoran a matizar su autoría. El tercero, que muchas de ellas permanecen en el circuito del mercado de arte o en colecciones privadas, cuestión que dificulta su estudio.¹⁰⁹⁰ Ante esta

¹⁰⁸⁸ Somos conscientes de que los estudios sobre la fortuna de Bruegel presuponen que sus obras entraron en el mercado artístico en el momento en que la familia Jonghelinck perdió sus posesiones, c. 1570, y que no se localizan en Praga hasta 1604 por bien que hubieran podido llegar antes. Pero ante esto, debemos recordar que es probable que no pasaran mucho tiempo en circulación, pues es de sobras conocido que una considerable cantidad de individuos estaban interesados y posibilitados en adquirir su obra. Como no nos es posible reconstruir cuánto tiempo estuvieron las torres de Bruegel a disposición de los artistas para poder ser copiadas o para inspirarse en ellas –ésta es una posibilidad pero también hemos de considerar que fueron muchos artistas diferentes los que produjeron estas torres-, hemos de valorar todas las posibilidades: que la influencia viniera de Bruegel, que viniera del grabado, que hubiera otro motivo de orden sociológico, o la más probable, que los tres fenómenos ayudaran de una u otra forma.

¹⁰⁸⁹ Siguen siendo estudios parciales cuya escasa cantidad no permite realizar un estudio comparativo exhaustivo. Este motivo sumado a que no presentaremos notas biográficas hace que no vayamos a extendernos ni redirigir a bibliografía.

¹⁰⁹⁰ La nota editorial que antecede al texto de Minkowski de 1991 recoge esta problemática como forma de presentar –y defender- la decisión del autor de acercarse a este catálogo de babeles de forma generalista: «Die Antwort könnte lauten, daß es Minkowski nicht darum geht, das einmal Entdeckte auf dem laufenden Stand der Forschung zu halten, also etwa einen kritisch Zuschreibungen diskutierenden Katalog des Motivs “Turmbau zu Babel” zu erstellen. Es ist vielmehr das Motiv selbst, seine Veränderung in der Zeit, seine Wirkungen und seine Aussagen, die den Autor fasziniert. Die Urheberschaft einer Darstellung ist ihm nicht wichtig genug, sowenig wie die Frage nach der Originalität, um sie ständig in der Diskussion zu halten. Da muß er sich auf das verlassen, was er vorgefunden hat. Das gibt er mit Angabe der Quelle, sachlich nachprüfbar und wissenschaftlichem Anspruch jederzeit gerecht werdend, dann auch wieder. [...] Somit stelle ich es Ihnen frei, dem Buch eine Praefatio No. 1 vorausgehen zu lassen, in denen Sie Ihre Besorgnisse vortragen. Auch ich fühle mich unbehaglich, sehr unbehaglich! Bei der von Ihnen monierten Gruppe, und ich weiß aus einer vor Jahrzehnten mit Koblenz und Mainz geführten Korrespondenz, daß man dort Einwendungen gegen die Berufung auf Parthey u. a. hat. Und das gilt für fast alle Bilder, die als Bruegel, Valckenborch, Momper, Verhaecht laufen. Es ist nicht Unkenntnis der neueren Literatur, es bei den alten Benennungen zu belassen, sondern die Sorge, in ein qualmendes Fettnäpfchen zu treten.» (Ertz,

situación no podemos sino emular la propuesta de Helmut Minkowski y desviar nuestro interés de las particularidades biográficas en favor de una visión del conjunto.

En cuanto a las razones de su aparición, se ha querido explicar esta abundancia de torres de Babel como respuesta a los turbulentos años que se vivieron, a nivel político y religioso, en las provincias que conformaban los Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI.¹⁰⁹¹ Es decir, como si estos autores hubiesen deseado trazar una analogía entre la tiránica y soberbia actitud de Nemrod y el acoso de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba y, a sus espaldas, Felipe II. Lo vimos en las publicaciones en torno al posible significado de las dos torres de Babel de Bruegel.¹⁰⁹²

1991: 8-9). Minkowski volverá a justificar su postura cuando analice la producción de Babel en la pintura de los siglos XVI y XVII; ver: «Die Gemälde des 16. Und 17. Jahrhunderts», en Minkowski, 1991: 76-79.

¹⁰⁹¹ Las vicisitudes de este territorio aquí definido ambiguamente como Países Bajos durante la segunda mitad del siglo XVI y hasta finales del siglo XVII, fueron altamente complejas y conllevaron la reformulación política de sus provincias. Por ello y para no incurrir en errores, necesitamos desambiguar los términos que empleamos. En primer lugar, está la cuestión neerlandesa *vs* holandesa *vs* flamenca. En la actualidad, estos vocablos se utilizan en el ámbito lingüístico, siendo el idioma genérico el neerlandés y el holandés y el flamenco dialectos del primero. La RAE acepta como sinónimos neerlandés y holandés. Al margen de esto, la subdivisión lingüística comporta una división territorial, que a los efectos es lo que nos interesa destacar en relación a la producción cultural de determinados territorios. Mientras que el holandés se adscribe a los actuales territorios de Holanda, también llamados Países Bajos, el flamenco es la lengua predominante en la actual región de Flandes, dentro de la cual se encuentra la ciudad de Amberes y que queda adscrita a Bélgica. Es importante notar, y lo volveremos a hacer en su debido momento en el texto, que en la cronología que nos movemos –siglos XVI y XVII– debemos partir de una concepción político-geográfica concreta: los Países Bajos de los Habsburgo, conformados por las Diecisiete Provincias y que comprendían los actuales Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo y zonas del norte de Francia, así como del oeste de Alemania. Los años 1566-1568 marcan el inicio de duras tensiones político-religiosas entre los ciudadanos y su máximo soberano Felipe II. Tensiones que desembocaron en la conocida como Guerra de los Ochenta Años y una división del territorio marcada por el eje norte-sur. Así, mediante la Unión de Utrecht en 1579, los protestantes se atrincheraron en las provincias del norte. Éstas incluían ciudades como Amsterdam, Delft, La Haya, Gouda, Leiden, Utrecht, Rotterdam y Haarlem. Mientras que en el extremo sur, se acordó formar la Unión de Arrás que reconocía a Felipe II como soberano y que comprendía las ciudades de Arrás, Cambrai, Tournai y Lille entre otras. Entre los territorios demarcados por estas dos uniones se encontraban las regiones de Flandes y Brabante con sus respectivos centros urbanos: Brujas, Gante, Bruselas, Lovaina, Malinas, Breda y Amberes. Como se desprende de la enumeración de las ciudades, nosotros habremos de fijarnos en las provincias intermedias y las septentrionales. Las septentrionales adscritas a la Unión de Utrecht también tomaron el título de Provincias Unidas o República de los Siete Países Bajos. En la mayor parte de textos académicos se refiere a ellas como las provincias de los Países Bajos del norte. Por su parte, las regiones de Flandes y Brabante supusieron ese interin estratégico que tanto unos –protestantes al norte– como otros –católicos al sur– pretendían tomar. En nuestro contexto, el asedio a estas regiones por parte de la corona española y la ulterior conquista del territorio derivó en la denominación de Países Bajos españoles. Esta fórmula es la que también emplean los textos académicos junto con la de Países Bajos del sur. La finalización de la Guerra de los Ochenta Años en 1648 confirmó la independencia de las Provincias Unidas respecto a España. Los Países Bajos del sur siguieron gobernados por la corona Habsburgo, pero no cesaron los enfrentamientos militares en pos de su conquista. Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX, estos territorios fueron invadidos por Francia y unificados con las Provincias Unidas bajo el nombre Reino Unido de los Países Bajos. Finalmente, el triunfo de la Revolución belga de 1830 consiguió la independencia de estos históricos terrenos intermedios respecto los Países Bajos. Bélgica se instituyó como independiente y eligió a Bruselas como capital. Sobre este proceso puede consultarse: Parker, 1972. Existe una edición en castellano publicada por Alianza en 1985 y reeditada en el año 2000.

¹⁰⁹² Ulrike B. Wegener, lúcida impulsora de la relectura de esta serie de babeles, recoge esta interpretación en clave política como la forma tradicional de acercarse al problema y, en adelante, desarrollará su propia hipótesis: «Wiederholt wurde die politische Situation herangezogen, um die plötzliche Beliebtheit des Themas in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die sich weitgehend auf die Niederlande beschränkte, zu begründen, so auch kürzlich in der ausführlichen Untersuchung von Elliston Weiner. Eine ausschließlich historische Interpretation -der Turm als Hochmut gegen die gottgewollte menschliche Ordnung – erfaßt nur einen Aspekt des Babelthemas und stößt auf ihre Grenzen, sobald der Frage nach der Präsentation des Babelturmes nachgegangen wird. Denn die Bilder widersetzen sich einer derartigen Deutung» (Wegener, 1995: 11).

Sin embargo, consideramos que esta lectura es insuficiente para explicar el auge del tema y, desde luego, poco tiene que ver con las innovaciones iconográficas que se vehiculan. En primer lugar, porque a pesar de que las torres comparten un similar contexto geográfico-temporal y, por lo tanto, acontecimientos políticos, el punto fundamental del que todas participan es el protagonismo de la torre, la sustitución de los elementos teológicos y el formato de cuadro. Estas cuestiones no se explican desde las vicisitudes políticas, militares o religiosas, sino desde otros ámbitos. Por otro lado, al contextualizarse en la ciudad de Amberes y tras avanzar en esta cronología, notamos que fueron producidas en un inédito ambiente caracterizado por el florecimiento económico y cultural y, también, por una mayor valoración y nuevas finalidades para el objeto artístico. Esto hace evidente que deben existir otras –nuevas– razones y también capas semánticas para su aparición. Por ejemplo, como forma de aludir al gran desarrollo urbano y marítimo de estas provincias y, por lo tanto, como forma de establecer una analogía positiva con Babilonia en tanto que metrópolis mundial. También desde la posibilidad de que Babel como tema pictórico gozaba de gran fortuna en el recién sistematizado mercado del arte. Estas tres premisas, la político-religiosa, la prosperidad económica internacional y el gusto burgués, probablemente estuvieron en la mentalidad y en el hacer de estos artistas.

Ante el panorama de relativo vacío historiográfico para tan importante fenómeno visual, el estudio de Ulrike B. Wegener es muy significativo. La edición de su tesis bajo el título *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*¹⁰⁹³ dedica una parte importante a esta escuela de torres que sitúa como la única línea visual del mito que recorre el siglo XVII y enlaza a Pieter Bruegel con Athanasius Kircher. La hipótesis de Wegener es que a través de estas versiones de Babel el mito recorre un camino de moralización de valores que educa en la autonomía humana. Esta autonomía humana señala un desprendimiento de su contexto teo-ideológico, rompe la relación entre lo humano y lo divino y la sustituye por una nueva relación entre lo humano, la naturaleza y el desarrollo tecnológico. Wegener considera, también, que en esta nueva relación existe una profunda tensión en el hombre, pues éste trata de dominar lo que le ha sido dado -la naturaleza- y a la vez progresar tecnológicamente dependiendo de su propia iniciativa. Es decir, Wegener opina que mediante la construcción torre -pero, como nosotros apuntaremos también, mediante la actitud de algunos de sus personajes- se está aludiendo al progreso tecnológico y epistemológico experimentado en esta fase histórica. Este progreso es palpable en un mayor conocimiento empírico que se traduce en la representación de los sistemas constructivos y,

¹⁰⁹³ Wegener, 1995.

a su vez, está en relación con la nueva conceptualización del arte, de la arquitectura y la ingeniería contemporáneas a esta escuela.¹⁰⁹⁴ Así, la tensión se sitúa entre el progreso humano y aquello tradicional y heredado para la misma práctica -lo que puede extraerse de la naturaleza, es decir, el aprovechamiento de la materia prima-. Idealmente, la fusión de estas dos herramientas permitiría al ser humano conquistar la posibilidad de realizar obras que compitieran con los mejores ejemplos naturales y, a resultas, elogiar el arte de la arquitectura como paradigma de la actividad humana y el progreso.

En suma, siendo esto así, se trataría de una considerable sustitución del componente teológico por otro humano, racional e intelectual, apoyado éste en un nuevo uso de la naturaleza a la que se atraviesa con las nuevas posibilidades técnicas. Consideramos que Wegener asienta bien su hipótesis. Es evidente que, mientras que esta serie de torres se secularizan, adquieren intensos caracteres manieristas e incluso prerrománticos, se centran en ciertos detalles iconográficos y exageran otros, no abandonan totalmente el concepto tradicional pero sí se alimentan de indicios que hasta el momento o bien habían sido tangenciales al mito o no existían, pues son contextuales a sus artistas y clientes, en definitiva, a su época.

Al estudio de Wegener sumamos el realizado por Barbara A. Kaminska¹⁰⁹⁵ que ya citamos en el caso de estudio de Pieter Bruegel, que nos ayudará a considerar diversos puntos en torno a la producción de la escuela de Amberes y que trataremos de ampliar con nuestra propuesta.

Recordemos algunos de los indicios acumulados hasta ahora.

- a) La prosperidad económica alentada por la actividad comercial tuvo como consecuencia el auge de un gran mercado artístico, cuestión que explicaremos en el siguiente subapartado.
- b) Dentro de este mercado artístico, se ha prestado una gran atención al cuadro como nuevo objeto artístico, pero el grabado, medio pluri-editorial, de mayor flexibilidad productiva y rentabilidad, sigue estando presente. La contaminación de motivos -torres, arquitectura, ruinas, cons- y destrucciones- entre cuadro y grabado es altamente probable.

¹⁰⁹⁴ Decimos ingeniería contemporánea pues nos estamos refiriendo a unas obras -vías, puentes y acueductos- que son parte del currículo tradicional que se adscribe a la figura del ingeniero como constructor de obras públicas, mas somos conscientes de que este currículo no se sistematiza hasta el siglo XIX. Ahora bien, durante el Renacimiento se inició la diferenciación entre arquitecto e ingeniero, pero considerándose este último como ingeniero militar, figura que cobró grandísima importancia en el contexto que nos ocupa, la Europa del período barroco.

¹⁰⁹⁵ Kaminska, 2019.

- c) La particular población antuerpiense y, dentro de ella, la burguesía comercial. Esta última tenía un rol fundamental en la búsqueda de decisiones que favorecieran lo colectivo y la resolución de conflictos. Este nicho demográfico ha de valorarse como aquel que tenía mayor acceso al consumo de objetos artísticos.
- d) La pluri-confesionalidad de Amberes y la búsqueda de una producción artística adecuada que en última instancia se alejara de la controversia religiosa. Cosa que, según Kaminska, Bruegel resuelve excepcionalmente pero que, consideramos, también puede advertirse en otros pintores y desde luego temas, como atestigua el éxito de la pintura de paisaje y las escenas folclórico-domésticas, *a priori* imparciales confesionalmente.
- e) La analogía entre Babilonia y la Amberes a finales del XVI. Una analogía que, como hemos visto, tiene que ver con el debate religioso pero también con el laico: crecimiento urbano desmesurado e irregularidades sociales.
- f) Las observaciones de Wegener sobre el mencionado desarrollo arquitectónico en relación con el progreso técnico y la tensión que esto pudiera conllevar con la idea de herencia y la idea de progreso. Estas dos ideas son fundamentales pues la primera se relaciona con el hecho de que Babel es un mito fundacional y la segunda con que Babel habla de crecimiento y progreso.
- g) Finalmente, la tradición del *convivium*. Su gran presencia en la vida social burguesa, su cualidad de lugar semipúblico destinado a debatir el *statu quo*, sus normas de convivencia y, desde luego, la adecuación decorativo-pictórica de dichos espacios, o inversamente, la creación de una pinacoteca privada relacionada con las preocupaciones del momento y lugar.

Todos estos indicios ayudan a conformarnos una mejor idea de los porqués para una pinacoteca de Babel inédita en la historia. Dicho esto, nos interesa ahora retomar el último punto. Éste parte de la hipótesis de Kaminska sobre la posibilidad de que el tema pictórico de Babel sirviera para dinamizar las reuniones sociales dada su ubicación en los salones burgueses y que, desde ese rol, tuviera este éxito comercial.

En la colección fotográfica de The Warburg Institute tuvimos ocasión de consultar una imagen que confirma dicha hipótesis. Se trata de un óleo de 49x71 cm de autor no identificado y que muestra a diversos personajes de distinguida indumentaria reunidos en un

interior arquitectónico. En este interior, el aparato decorativo está protagonizado por un óleo sobre la Torre de Babel inspirado en la producción de la escuela de Amberes que, como decíamos, se dispone como obra principal sobre la chimenea (fig. 379).

La información que The Warburg Institute propone sobre esta obra y que se encuentra mecanografiada en la misma ficha de la colección, es la siguiente. En cuanto a autoría, fecha de composición y dimensiones: *Flemish School early 17th century, 49x71cm*. En cuanto al título, elementos destacables y bibliografía, vemos: *The dancing party; Picture on the chimney (representing the Tower of Babel) alluding to human pride (cf. Henkel Schöne: column 1845)*. La cita bibliográfica se refiere al manual de emblemas de Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. La consulta de la columna 1845 de dicha referencia¹⁰⁹⁶ nos lleva a lo que hemos expuesto en el anterior caso de estudio, es decir, ejemplos de literatura emblemática que toman la imagen de la Torre de Babel para aludir a la ambición y orgullo humanos. Los ejemplos de Henkel y Schöne los hemos trabajado ya. Éstos son: *HUMANA CONSILLA VANA* de Peter Isselburg y *QVID SVPEREST* de Georgette de Montenay (figs. 357, 350). Luego la referencia bibliográfica de The Warburg Institute tiene que ver con la dimensión semántica más básica de la Torre de Babel -*Picture on the chimney (representing the Tower of Babel) alluding to human pride*-, y no con la de la obra y su contexto o autoría.

El resto de datos tienen que ver con la localización de la obra y los créditos fotográficos: *Abels Art Gallery, Cologne, 1935, photo Netherl. Art Institute, L nr. 49610*. En cuanto a la localización, Abels Art Gallery fue una pequeña galería de arte de la ciudad de Colonia gestionada por los hermanos Hermann y Aenne Abels que basaba su actividad en la compraventa de objetos artísticos de los siglos XV al XIX. Tras la II Guerra Mundial la galería empezó a interesarse por obra de las vanguardias históricas y, finalmente, fue Aenne quien decidió traspasarla a Rainer Horstman en 1972.¹⁰⁹⁷ Hemos consultado el único catálogo de la galería al que hemos podido acceder hasta la fecha en la que se redactan estas líneas. Fechado con imprecisión alrededor de los años 50 del siglo XX,¹⁰⁹⁸ en su interior no se

¹⁰⁹⁶ Ver: Henkel, Schöne, 1967: columna 1845-1846. Esta columna es la referencia que sirve para enumerar la sucesión de emblemas, por lo que sustituye al habitual sistema de paginación.

¹⁰⁹⁷ Esta información ha sido recogida del proyecto: *Die Galerie des 20. Jahrhunderts in West-Berlin Ein Provenienz Forschungsprojekt*, gestionado por el Staatliche Museen zu Berlin. Se encuentra disponible en: <https://www.galerie20.smb.museum/kunsthandel/K1.html> [Fecha de consulta: 16/07/2022].

¹⁰⁹⁸ S.A., s.f. El catálogo se encuentra disponible en línea a través del siguiente enlace: https://archive.org/details/McGillLibrary-rbcs_stern_abels-gemalde-galerie_N22644A531950z-20091/page/n1/mode/2up [Fecha de consulta: 16/07/2022].

encuentra dicha obra, por lo que hemos de suponer que por entonces ya había sido comprada y que no formó parte del traspaso a Horstman.

Al margen de esto, el crédito fotográfico, *Netherl. Art Institute*, nos dirige a la base de datos RKD Netherlands Institute for Art History, pero ni la búsqueda de la voz «Babel», ni los conceptos «dancing party» tanto en inglés como en neerlandés «het dansfeest», ni el supuesto número de registro, dan como resultado dicha imagen, pero sí a obras de similares características que emplearemos a modo de comparación.

Volviendo al contenido de la imagen localizada en The Warburg Institute apuntamos lo siguiente. El pintor ha decidido representar un espacio interior que, por su dimensión, grandes ventanales vidriados, aparato decorativo, mesa, chimenea, piano —es decir ambientación musical para el baile o reunión- y conjunto de personajes allí congregados, pensamos que no se trata tanto de un interior burgués como los considerados por Kaminska sino de más alto rango, quizás un palacio de clase patricia o una institución pública, por ejemplo. También cabe la posibilidad de que, en realidad, dicho interior fuese fruto de la invención del pintor. Ante este escenario se abren infinitas posibilidades y desde este lugar podemos señalar lo siguiente.

En caso de que se tratara de una institución pública -por ejemplo, el ayuntamiento de la ciudad-, las sucesivas campañas de remodelación arquitectónica y decorativa no nos permiten identificar la sala, por bien que sepamos que muchos de sus salones eran históricamente empleados para recepciones, fiestas y reuniones. Sabemos, también, que estaban dotados de chimeneas, iluminados por grandes ventanales y decorados con ciclos pictóricos relacionados con escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, alegorías, obra histórica y paisajes. A tal efecto es útil ilustrar este tipo de salón consistorial con imágenes históricas junto a como se visualiza actualmente (figs. 380, 381). Al margen de un mismo tipo de cubierta plana, obra pictórica como protagonista, grandes ventanales para la iluminación y un -aparentemente- similar pavimento, en la fotografía actual advertimos la presencia de la mesa baja que también aparece en la obra que analizamos. Pero estos mismos elementos también eran habituales en las casas privadas de noble rango como muestran otras representaciones pictóricas de la época (fig. 382). Y, finalmente, de las casas de un presumible rango menor, tal y como aparece en otro óleo no atribuido y en el que, significativamente, se puede apreciar la representación del antitipo de Babel, es decir, Pentecostés, también dispuesto como el cuadro protagonista del salón sobre la chimenea (fig. 383).

Al proseguir consultando este mismo tipo de obra, es decir, interiores flamencos del siglo XVII de carácter festivo en los que se reproduce un salón con decoración pictórica, encontramos otros ejemplos que podrían ayudarnos a resolver la autoría de la obra localizada en The Warburg Institute. Por ejemplo, Hans III Jordaens, pintor activo durante la primera mitad del siglo XVII en Amberes y especializado en cuadros de pequeñas dimensiones entre cuya temática se encuentran los gabinetes pictóricos. Una de sus obras, custodiada actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena (fig. 384), representa un muy similar interior arquitectónico con el mismo tipo de ventanales y cubierta. Coincide, también, la composición: disposición de la sala y punto de vista. Respecto a esta última obra, sabemos que Jordaens se ocupó del diseño del espacio arquitectónico y que fue otro pintor, Cornelis de Baellieur, quien realizó las figuras que, como puede verse al comparar ésta y la consultada en The Warburg Institute, son de factura diferente. Sobre esta obra sabemos, además, que fue propiedad de Leopold Wilhelm, archiduque de Austria y heredero de obra de Pieter Bruegel a través de su familia. Por otro lado, que en *Theatrum artis pictoriae* de Anton Joseph von Prenner -que recordemos supuso el primer grabado conocido de la Torre de Babel vienesa de Bruegel- también aparece grabada la obra de Hans III Jordaens y Cornelis de Baellieur (fig. 385).

Dicho esto, cabe la posibilidad de que si se confirmara que Hans III Jordaens fue el autor de la obra que representa el interior con la Torre de Babel sobre la chimenea, y que su obra en el Kunsthistorisches de Viena representa un interior propiedad del archiduque, es probable que estuviéramos ante una representación de los salones del Stallburg para ambas obras. A tal efecto no debemos olvidar que el *Prodromus, Oder Vor-Licht Des eröffneten Schau- und Wunder-Prachtes Aller deren An dem Kaiserl...*, de Anton Joseph von Prenner y Frans van Stampart que mencionamos brevemente en el caso de estudio de Pieter Bruegel, sirvió para ilustrar la pinacoteca del Stallburg. En su interior, además de encontrarse una nueva reproducción de la torre vienesa de Bruegel (fig. 386), existe una plancha (fig. 387) en la que se representan algunas instalaciones sintomáticamente muy similares -por lo que se refiere a ventanales y pavimento, pero especialmente diseño de la cubierta- a la obra aún no identificada. Ahora bien, que Hans III Jordaens estuviera activo principalmente en Amberes limita algunos aspectos de esta posibilidad.

El repertorio de pintura flamenca del XVII con este tipo de representación es amplísimo (fig. 388) y, aunque la vigencia del tema nos hace pensar que la obra vista en The Warburg Institute no sea el único ejemplo, por el momento, no hemos encontrado otra obra en la que se represente una Babel pictórica.

Volviendo al catálogo o pinacoteca que la escuela de Amberes nos propone en torno a Babel, nos parece acertado considerar que no son torres explícitamente protestantes ni católicas. Esto no quiere decir que se olvide que el origen del tema es religioso, pero sí quiere decir que existe una evidente intención de desplazarlas de las tradicionales instrumentalizaciones religiosas hacia una laicidad ensimismada en otros temas. La mayor parte de ellas, o eso se considera hasta el momento, fueron producidas masivamente y así se debieron consumir, luego se realizaron porque existía una demanda y esta demanda las podía destinar al interior del hogar. Pero, ante la evidencia de las obras recién mencionadas, pensamos que también pudieran estar destinadas a decorar espacios públicos. Si bien es cierto que muchas de ellas son réplicas que copian sistemáticamente algunos motivos particulares o las líneas compositivas de una anterior, la otra mitad nos ofrece innovaciones importantes, luego no se trataba tanto de reproducir la Torre de Babel de Bruegel como de pintar el tema. En el siguiente apartado trataremos de reconstruir la particularidad de Amberes en estas fechas para así tener más factores que nos ayuden a entender hasta qué punto esta serie de babeles de la escuela de Amberes son sintomáticas de las posibilidades de su contexto y anuncian giros y cambios epocales.

3.1. Nuevas razones para una pinacoteca de Babel I. La particularidad de Amberes como centro económico y cultural internacional.

Para asistir al momento en que la ciudad de Amberes se sitúa como centro comercial internacional y lugar de una extraordinaria producción y circulación de obras de arte, debemos comprender el paulatino ascenso de la ciudad desde finales del siglo XV. Al avanzar en la cronología veremos que esta ciudad será una de las múltiples protagonistas de las guerras entre los Países Bajos del norte y los Países Bajos del sur. También, que estos hechos marcarán por igual la vida económica de la ciudad y la producción de obras de arte. Por otro lado, en tanto estamos trabajando una producción que se enmarca en el siglo XVII, deberemos señalar en qué términos se desarrolló la historia de Amberes a lo largo de éste y cómo vio sustituida su capitalidad por la ciudad de Ámsterdam. Dicho esto, trabajaremos la historia de Amberes según cuatro fases históricas diferentes. La primera, 1490-1540, señalará cómo pudo erigirse como capital internacional. La segunda, 1540-1566, la consolidación de

este estatus. La tercera, 1566-1585, apuntará a su declive económico durante los conflictos militares. La cuarta, 1585-1650, significará su último período hegemónico y el *sorpasso* de la ciudad de Ámsterdam.¹⁰⁹⁹

La ciudad de Amberes no habría gozado de tamaña posición internacional durante la Edad Moderna si su crecimiento económico no hubiera ido en paralelo. Amberes pudo beneficiarse, por un lado, de una mejora general de la economía europea gracias a la instauración de un comercio transcontinental y, por otro lado, gracias al estrecho vínculo relacional entre las provincias del sur y la zona germánica e italiana. Antes de que lo hiciera Amberes, Brujas había ostentado esta suerte de capitalidad a lo largo del siglo XV gracias a la gran cantidad de mercaderes extranjeros que la frecuentaban, así como a su afamada (proto)industria cultural que contaba con nombres como Jan y Hubert van Eyck o Hans Memling. Pero en el último cuarto del siglo XV, los desencuentros políticos y militares desaceleraron su hegemonía y Amberes apareció como una alternativa ideal. Ello provocó que muchos de sus mercaderes y negocios se trasladaran de la primera ciudad a la segunda. La mayor amplitud y capacidad del puerto de Amberes -permitía un tráfico de embarcaciones sin igual-, las estructuras físicas adyacentes y su igualmente buena posición geográfica, fueron explotadas estratégicamente por ingleses -que la usaron como puerta hacia el este para exportar tejidos-, por portugueses -para promover la entrada de especies a Europa- y, desde el interior, por germánicos -que intercambiaban su plata por todo lo anterior-. Siendo éste el escenario, Amberes atrajo y desarrolló una sucesión de industrias que intercambiaban bienes. Entre ellos productos de lujo y, entre estos, finalmente, obra artística. El clima favorable de la ciudad atraía a más y más maestros y artesanos y se sabe que el número de pintores

¹⁰⁹⁹ Para realizar el retrato de la vida cultural de Amberes a finales del siglo XVI y principios del XVII, con especial atención a la producción artística y la irrupción del mercado del arte, nos hemos apoyado en la lectura de: Vermeulen, 2003. De entre la inmensa bibliografía sobre el Siglo de Oro holandés y el mercado del arte, citamos algunos títulos que ayudan a abordar cuestiones de carácter genérico o derivadas. Por ejemplo, el aparato textual de la publicación del Rijksmuseum: Weber, 2018. Sobre la transformación de Amberes en uno de los más importantes centros comerciales de Europa en Edad Moderna ver: Wee, 1963; Stock, 1993; Everaert, 2020. Una crónica religiosa, política y económica desde la perspectiva de la comunidad protestante se encuentra en: Marnef, 1996. Un estado de la cuestión sobre la práctica de los talleres y el proceso de aprendizaje de los maestros se encuentra en: Munck, 2007. Sobre el papel de los marchantes de arte y las estrategias mercantiles ver: Ginhoven, 2016. Sobre la expansión del mercado artístico holandés entre 1400-1800 ver: Lyna, Vermeulen, Vlieghe, 2009. Sobre la revolución visual holandesa, su implicación en la producción y la recepción europea ver: Jazwierski, Taylor, 2015. En relación con la migración de objetos y formas, también se puede consultar este estudio sobre la recepción de arte flamenco: Cecchini, 2014. De entre la gran cantidad de publicaciones académicas en torno al auge de la producción pictórica y el mercado del arte en los Países Bajos del siglo XVII, existe una importante suma de base económica en la que se cotejan datos demográficos y económicos para dar lugar a perfiles aproximados del número de pintores y obras, la tipología de estas últimas, los precios y el perfil de los compradores. Ver, por ejemplo, los monográficos: Freedberg, Vries, 1991; Nijboer, Brouwer, Bok, 2019; Jager, 2020. En caso de querer acceder a los inventarios de arte holandeses y en particular los de Ámsterdam durante el siglo XVII -el mercado mejor documentado, concretamente entre 1597-1681- y así realizar una búsqueda sobre tipos de obra, temáticas, artistas, patrones y comerciantes, debe verse The Montias Database of 17th Century Dutch Art Inventories, que contiene información de cerca de mil doscientos ochenta inventarios realizados, en la mayoría de los casos, en ocasión de subastas, defunción o bancarrota. La búsqueda de la voz «babel» arroja un total de diecinueve resultados. No nos centraremos en ello por no ser nuestro propósito un análisis minucioso de la fortuna de cada una de las piezas. Disponible en: <https://research.frick.org/montias/searchArt> [Fecha de consulta: 15/05/2022].

incrementó considerablemente desde finales del siglo XV en adelante.¹¹⁰⁰ Unos artistas y artesanos que, por otro lado, ya estaban acostumbrados a organizar su producción en talleres dentro de los que se racionalizaba, estandarizaba y sincronizaba el trabajo. Ante tal incremento de la vida cultural y a efectos de poder mostrar sus resultados al público general y originar una economía propia, en 1460 se construyó la primera sala de exposiciones para la muestra y venta de bienes artísticos. Estuvo en activo entre 1460-1560 durante las ferias y mercados antuerpienses y se encontraba justo al lado de la catedral.¹¹⁰¹ A partir de 1540 se inauguró una nueva galería de pintura o *schilderspand* junto al edificio de la bolsa.¹¹⁰² Otro dato que ayuda a reconstruir la reputación artística de la ciudad a principios del siglo XVI es la visita de Alberto Durero en 1520-1521, junto con el hecho de que se lo quisiera retener proporcionándole una pensión y residencia.¹¹⁰³ También se puede resaltar que en estas primeras décadas está documentada la presencia de obra producida en Amberes -también en ciudades próximas como tapices de Bruselas, pintura de Brujas o escultura de Malinas- que formaba parte de colecciones extranjeras, luego existía ya el comercio de exportación.

Desde 1540 y hasta 1565-1566 Amberes vivió un momento de prosperidad y consolidación. A tal resultado ayudó el abandono de la periodicidad de los mercados y su sustitución por un mercado permanente, así como la introducción de nuevas técnicas comerciales basadas en la estratificación del proceso y sus agentes. Esto último permitió que no fuese necesaria la existencia de una demanda concreta para producir y que no se invirtiera en la supervisión del proceso completo, sino que se enviaban las mercancías y los agentes en destino se ocupaban de su comercialización con mejores resultados. Estas dos causas llevaron a Amberes a consolidarse como centro de comercio internacional de gran riqueza económica y prosperidad demográfica. A este contexto pertenecen artistas como Frans Floris y Pieter Bruegel.

Pero esta prosperidad se vio interrumpida desde 1566 y hasta 1585 por el deterioro de las relaciones políticas y, en consecuencia, económicas. Cuando la revolución contra la hegemonía española tomó impulso, Amberes se vio fuertemente amenazada y muchos

¹¹⁰⁰ Como hemos dicho en la primera nota de este subapartado, estos hechos se extraen de Filip Vermeulen, pero igualmente se pueden contrastar tras cotejar los registros de acceso al Gremio de San Lucas de Amberes para las fechas deseadas.

¹¹⁰¹ Sobre este mercado -en neerlandés *pand*- existen diversos estudios monográficos. Ver, por ejemplo: Ewing, 1990. Filip Vermeulen también dedica algunos fragmentos del capítulo primero y segundo de su publicación a analizar su creación y estado.

¹¹⁰² Silver, 2006: 18.

¹¹⁰³ Existen diversas monografías sobre el viaje de Alberto Durero a los Países Bajos, por ejemplo: Wohler, 2013. Otra fuente de información es un dibujo del puerto de Amberes realizado por Durero durante el viaje. El dibujo se encuentra actualmente en la Albertina de Viena. Una tercera fuente, de indirecto orden pero que recogemos igualmente, es el óleo de Hendrik Leys titulado *Visita de Alberto Durero a Amberes en 1520*, y realizado en 1855, actualmente en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes.

mercaderes se sintieron forzados a emigrar. El ya citado año 1566 marca el sintomático inicio de la decadencia, pues durante los meses de agosto y septiembre, grupos de anabaptistas, calvinistas y luteranos iniciaron sus acciones iconoclastas y afectaron, entre otras sedes y ciudades, a la catedral de Amberes.¹¹⁰⁴ Felipe II envió al III Duque de Alba con el objetivo de restaurar el orden en sus provincias pero su represiva política lo hizo tan impopular que no calmó los ánimos, sino más bien al contrario. Esta hostil atmósfera junto la rendición de la ciudad bajo las tropas españolas en 1585, hizo que los protestantes limitaran la conexión con y el tráfico marítimo de Amberes.

La presencia del III Duque de Alba y las consecuencias económicas que ello acarreo derivaron en una iconografía que asociaba su figura con la Ramera del Apocalipsis como si de una segunda versión de los panfletos luteranos antipapales se tratara. En uno de ellos (fig. 389), el III Duque de Alba aparece abrazando a la Ramera de Babilonia mientras el comercio holandés languidece. Otro panfleto satírico que se refiere a las derivas de este conflicto bélico (fig. 390) muestra a Mauricio de Nassau -hijo de Guillermo de Orange-Nassau- caracterizado como san Jorge y atacando a Ambrosio Spínola -capitán al servicio de la monarquía hispánica durante la Guerra de los Ochenta Años-, caracterizado, este último, como un general que cabalga una bestia de siete cabezas con tiara papal. En el fondo de la escena una Torre de Babel. Estas son unas manifestaciones visuales que ahora debemos dejar de lado sin, por ello, omitir su relevancia: mientras que la anterior propaganda protestante -la luterana- había sido de orden estrictamente religioso, ésta podría pensarse como indicio de la sátira política moderna, pues los protagonistas son el monarca y los altos cargos militares. Sátira que vivirá su pleno desarrollo y apogeo en los siglos siguientes cuando los territorios nacionales participen de políticas partidistas.

La dureza de estos acontecimientos convulsionó las estructuras sociales y muchos de los artistas emigraron a las provincias del norte, otros a las actuales Francia, Alemania o Inglaterra. Los desastrosos efectos sobre el mercado en general y el arte en particular no necesitan de mayor explicación pero, no obstante esto, sabemos que algunos de los que permanecieron en la ciudad explotaron su creatividad comercial y ayudaron a que se diera una cierta sensación de recuperación. Esto explica por qué a pesar de que el sector artístico tuvo sus dificultades, continuó con su producción y exportación de objetos. Por ejemplo,

¹¹⁰⁴ Las ciudades afectadas fueron, entre otras localidades: Kassel, Bourbourg, Amberes, Gante, Breda, Middelburg, Den Bosch, Ámsterdam, Delft y Utrecht. Ver: Eire, 1989; Deyon, Lottin, 2013; S.A., 2018; y los diferentes artículos del volumen monográfico: Bruaene, Jonckheere, Suykerbuyk, 2016.

libros y grabados impresos en Amberes se exportaron a clientes internacionales como nos recuerda la pervivencia de la *presse* de Cristóbal Plantino. También sabemos que en la década de 1570 emergió una comunidad de marchantes de arte que se relacionó estrechamente con el país galo, seguramente a causa de las dificultades internas. Algunos estudios recientes¹¹⁰⁵ son más específicos y apuntan a que la crisis analizada no conllevó la destrucción masiva de la riqueza cultural y que Amberes siguió a la cabeza de la capitalidad artística del global de los Países Bajos con un número importante de artistas que ofrecían sus producciones a élites, clases medias y clientela extranjera. Así, los años finales del siglo XVI se consideran como un momento de cierta tranquilidad y mejora en las condiciones. También como un momento en el que se presencia un aumento del patronazgo artístico y en el que un joven Rubens, Jan Bruegel o Joos de Momper no tienen serias dificultades para encontrar trabajo en la ciudad. Alrededor de 1590, la población de pintores de Amberes y Ámsterdam era relativamente equitativa pero Ámsterdam, que había aprovechado el estancamiento económico de Amberes para situarse como nueva urbe internacional en términos económicos, no se pondrá a la cabeza de la producción y comercialización artística hasta 1650. Sólo a partir de entonces se producirá el *sorpasso*.¹¹⁰⁶ Pero el origen de la escuela de Amberes y el cúmulo más importante de sus obras son anteriores a esta fecha.

3.2. Un ejemplo de las repercusiones del crecimiento económico en el ámbito cultural. José de la Vega y *Confusión de Confusiones*, 1688.

Acabamos de mencionar que, hacia la segunda mitad del siglo XVII, Ámsterdam iba a superar a Amberes como urbe internacional especialmente en términos de mercado económico. Al respecto es importante hacer mención a una publicación que ejemplifica el nacimiento de los mercados económicos y se relaciona en algunos aspectos con el mito de Babel. Se trata de *Confusión de Confusiones* de José de la Vega.

Nacido en la ciudad de Córdoba en 1650, de padres originarios de Portugal y en el seno de una familia de cristianos nuevos o judíos conversos, José de la Vega vivió su edad adulta en

¹¹⁰⁵ Por ejemplo, David van der Linden. Según su opinión fue la producción masiva, es decir, copias y otras obras sin previo encargo, lo que hizo superar la crisis de 1566-1585. Ver: Linden, 2015.

¹¹⁰⁶ Sobre el *sorpasso* de la ciudad de Ámsterdam, ver especialmente: Nijboer, Brouwer, Bok, 2019.

la Ámsterdam calvinista y se dedicó principalmente a la literatura -poemas, dramaturgia y prosa- tanto en español como en hebreo.

En su estudio sobre De la Vega, Paul Held dedica un espacio a definir cuál pudo ser el clima religioso afín al autor y llega a proponer que se inspiró en el movimiento mesiánico del sabbatismo y la cábala judía. Éstos asociaban el crecimiento continuo -véase el económico pero también Babel- con un momento de expectación previo a la llegada del fin del mundo. A estos efectos, Held señala que un buen número de líderes de la comunidad judía de Ámsterdam se habrían vinculado a estos movimientos y que es probable que De la Vega hubiera hecho lo mismo.¹¹⁰⁷ Sea esto cierto o no, lo que sí sabemos es que en esta cronología la diáspora judía es visible por toda Europa y que, tras las circunstancias históricas antes comentadas y el posterior desarrollo económico, comercial y cultural de las ciudades del norte, muchos judíos conversos llegaban a Ámsterdam atraídos por las posibilidades de prosperidad y, también, por su tolerancia religiosa como si de una Nueva Jerusalén o Jerusalén del oeste se tratara.¹¹⁰⁸ A este contexto pertenece, pues, la obra que abordamos.

*Confusión de Confusiones*¹¹⁰⁹ es, acorde a los estudiosos, la primera obra literaria en describir el también primero de los mercados financieros internacionales, la Bolsa de Valores de Ámsterdam (fig. 391).¹¹¹⁰ Escrito originalmente en español y publicado en Ámsterdam en 1688 en forma de diálogo y con múltiples excursos eruditos de alusiones bíblicas, mitológicas, filosóficas, históricas y fuentes clásicas, tenía por objetivo describir el negocio de acciones y las astucias financieras de sus integrantes a la par que entretener al lector.

El título se apropia de una fórmula superlativa típica de la literatura hebrea presente, por ejemplo, en las expresiones *El Cantar de los Cantares* o *Rey de reyes*¹¹¹¹ y que, al repetir confusión,

¹¹⁰⁷ Held, 2006: 128.

¹¹⁰⁸ «The reputation of the Amsterdam Sephardim was such that Jews of nations other than the Spanish-Portuguese were drawn to the city throughout this period «for no other reason than the renown of our congregation for giving relief» as one source commented» (Bernfeld, 2002: 66-67).

¹¹⁰⁹ El título original es: *Confusión de Confusiones. Diálogos curiosos entre un Filósofo agudo, un Mercader discreto, y un Accionista erudito describiendo el negocio de las Acciones, su origen, su etimología, su realidad, su juego, y su enredo. Compuesto por Don Iosseph de la Vega, que con reverente obsequio lo dedica al Mérito y Curiosidad del muy Ilustre Señor Duarte Nunez da Costa*. En Ámsterdam. Año 1688. (s.e.). La dedicatoria se refiere a Duarte Núñez da Costa, miembro respetado de la comunidad portuguesa de Ámsterdam.

¹¹¹⁰ Desde 1585, los cambios en el dominio político español de la zona sur de los Países Bajos sitúan a Ámsterdam como la ciudad más importante de Holanda en términos económicos. La flota holandesa navega por todo el mundo y el puerto de Ámsterdam se convierte en principal centro de distribución de Europa, con relaciones comerciales en el mar Báltico, el Mediterráneo y los territorios de ultramar. Ámsterdam será centro financiero hasta que Londres empiece a desarrollar su pleno potencial económico con la instauración de un sistema bancario centralizado después de 1688 y, en consecuencia, la creación del Bank of England en 1694. Ambos mercados se beneficiarán mutuamente hasta el siglo XVIII y definitivamente el XIX, cuando una secuencia de crisis relegó a Ámsterdam a un papel secundario y subordinado, mientras que Londres pudo sostener su preminencia. Al respecto ver: Carlos, Neal, 2011. U otras publicaciones del propio Neal, profesor emérito de economía como: Neal, Atack, 2009.

¹¹¹¹ *El Cantar de los Cantares*; en: BAC, 2020: 856. La fórmula *Rey de reyes* se puede encontrar en el Libro de Daniel: «Tú, ¡oh rey!, eres rey de reyes, porque el Dios de los cielos te ha dado el impero, el poder, la fuerza y la gloria», la referencia es: Daniel, 2: 37; en: BAC, 2020: 1149.

evidencia y subraya la volatilidad y crisis cíclicas del mercado financiero. Por otro lado, existe la posibilidad de que De la Vega tomara esta expresión de dramaturgos españoles como Calderón de la Barca. Según Fernando José Pancorbo, De la Vega leyó a Calderón y muchas de sus expresiones, así como las de otros dramaturgos barrocos, aparecen en este texto. Esto se debe, según Pancorbo, a que entre las obras teatrales con las que se familiarizaron los escritores sefardíes, los autos sacramentales fueron un modelo básico.¹¹¹²

Se ha especulado sobre la perspectiva ética, moral y espiritual de *Confusión de Confusiones* llegando a proponer que De la Vega elabora una obra sobre teología económica en lugar de un manual de conocimiento del mercado o una obra de entretenimiento literario. De esta opinión es también Held, para quien el término confusiones tiene tres significados: el financiero, el temporal y el teológico.¹¹¹³ El financiero en cuanto aludiría al *crack* de la bolsa de Ámsterdam en 1687. El temporal en tanto De la Vega creía firmemente que ese mismo año 1687 fue un año de crisis y terror y, por lo tanto, confusiones. Y el teológico en cuanto no pierde de vista el recuerdo de Babel y el castigo bíblico. Ciertamente, en el corpus del texto se encuentran tres referencias explícitas a Babel en tres diferentes momentos y diálogos. La primera referencia se encuentra en el *Diálogo segundo*:

Mercader: ¡Poder de Dios! ¡Lo que habéis ensartado! ¡Hay tal afluencia! ¡Hay tal resuello! Fuego en la tarabilla, rayo en el chorrillo ¿Es ésta la bobería que nos habéis querido vender de los accionistas? Como hombre honrado que imagino que todo el Consistorio de Averno no sabe tanto como vos solo. Pues los terminillos no son cosa de cuidado, entiendo que ciñen un injerto de Árábigo y Griego, y que sea necesario al más experto, buscar un nuevo Lexicón para entenderlas, un nuevo Calepino para explicarlas, y un nuevo Covarrubias para advertirlas. Porque si los Atenenses tenían un Dios Término, aquí no hay término que por lo incomprendible no tenga algo de Dios. Por la verdad que profeso, que en la Torre de Babilonia, al oír la mezcla y confusión de lenguas que hicisteis, con el *Opsie* en *Latín*, con el *Bichilé* en *Flamenco*, ya con el *Surplus* en *Francés*.¹¹¹⁴

En esta ocasión la referencia a Babel deriva, sin segundas lecturas, del relato bíblico pues describe el lugar como un espacio babilónico de multiplicidad lingüística a razón de la multiplicidad cultural pero, posiblemente, también de la poliglosia y del vocabulario

¹¹¹² Ver: Pancorbo, 2019a. Del mismo autor también se puede consultar: Pancorbo, 2019b.

¹¹¹³ Ver: Held, 2006.

¹¹¹⁴ Vega, 1688: 100-101. Al no disponer de una edición crítica de referencia, los fragmentos que aquí se citan corresponden a la edición original de 1688 custodiada por la Koninklijke Bibliotheek de La Haya y digitalizada para estar disponible en: <https://archive.org/details/ned-kbn-all-00002508-001> [Fecha de consulta: 02/06/2022]. Para facilitar la comprensión de ciertos fragmentos hemos adaptados algunos vocablos al uso actual de la lengua española.

específico de los agentes que operaban en el mercado. El que así se refiere a la bolsa es el mercader, que por de pronto parece desconocer las normas que regulan el intercambio y a quien la metáfora de la torre, desde ese desconocimiento, parece congruente.

La segunda referencia aparece en el *Diálogo tercero*:

Accionista. Procura encarecer uno, ser persona de severidad la que le dio la orden, y pregona que *es un hombre como una torre*, y que tiene *tanto de nariz*. Que será un hombre como una torre, no lo dudo, mas también sé que es muchas veces la Torre de Babel la que propone, por las confusiones y enredos en que anda, sin haber quien lo comunique, ni hallar quien lo entienda. Es Torre, mas de viento. Es Torre, mas de Cizico que para en ruido. Serán Torres, no lo discuto, mas advierto que lo primero que postran los rayos son las Torres.¹¹¹⁵

Aquí el uso de Babel pasa de ser una cita bíblica a alegoría moralizante. El accionista asegura que, en muchas ocasiones, los agentes del mercado fingen ser enérgicos y seguros como una torre, una construcción pétreo y robusta. Sin embargo, como se podía desprender de las enseñanzas presentes en los tratados de emblemas, tal robustez o soberbia humana es sólo apariencia, y la apariencia es fácil de derribar para aquellos que la advierten. A tal efecto De la Vega deja claro en el título de la obra que se trata de un accionista erudito, seguro en términos económicos, posiblemente también morales. Cuando De la Vega habla de Cizico - Cízico o Cícico- se está refiriendo a la antigua ciudad homónima de Misia, en la región noroccidental de Anatolia y fundada como colonia de Mileto en el siglo VIII a.n.e. Según Plinio el Viejo, en Cícico se habían construido siete torres de forma que se produjera el fenómeno del eco, esto es, que se repitiera la voz pero de forma harmónica, luego entendemos que De la Vega utiliza la referencia a Cícico como préstamo para comparar las dos posibilidades: una torre que genera voz pero no confusión y la Torre de Babel, en la que todo es confusión.¹¹¹⁶

La tercera cita, que confirma lo antes dicho, se encuentra en el *Diálogo cuarto*:

¹¹¹⁵ Vega, 1688: 233-234.

¹¹¹⁶ Al no disponer de una edición crítica en castellano, citamos la inglesa. El fragmento dice así: «In this city also, near the gate which is known as the 'Trachia', there are seven towers, which repeat a number of times all sounds that are uttered in them. This phenomenon, to which the name of 'Echo', has been given by the Greeks, depends upon the peculiar conformation of localities, and is produced in valleys more particularly. At Cyzicus, however, it is the effect of accident only; while at Olympia, it is produced by artificial means, and in a very marvellous manner; in a portico there, which is known as the 'Heptaphonon', from the circumstance that it returns the sound of the voice seven times.». La cita se encuentra en *Historia natural*, Libro XXXVI, Capítulo 26 y la hemos extraído de: *Perseus Digital Library Project*, disponible en: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D36%3Achapter%3D23> [Fecha de consulta: 23/11/2022].

Accionista. Si los corazones que se precian de ser de piedra en nuestro juego, fueran como las piedras de este Templo, o hubiera vista como la de Cinegiro, que penetrara pródida estas piedras, ni habría tantas incomprensibles confusiones en esta Babilonia, ni asistirían tan formidables Minotauros en esta Creta.¹¹¹⁷

Nuevamente un uso moralizador del mito. De la Vega, a través de uno de los accionistas, acomete contra el conjunto de los agentes de la Bolsa de Valores contraponiéndolos a la idea de robustez de la arquitectura del edificio. Si su temple y objetivos fueran sólidos como las piedras del lugar, es decir, si no jugaran a la confusión económica, a la máxima ganancia y a la soberbia personal, no existiría tamaño desorden, alboroto, voracidad y codicia.

Los dos estudios críticos más extensos sobre De la Vega -Held y Pancorbo- proponen lecturas diferentes para esta apropiación de Babel. Held ve el uso de De la Vega como una inspiración directa de la exégesis judía, en concreto Filón de Alejandría:

This image goes back to the 1st century and Philo's of Jerusalem's reading of the biblical Tower of Babel story in terms of «confusion of confusions». For Philo, God's fragmentation of human languages was ultimately for the purpose of purification of mankind, overcoming evil, not punishment of mankind. [...] In other words, while the surface meaning of the allegory suggests that an original, unified, Adamic language devolved into the separate tongues of the Greeks, Hebrews, and barbarians, this is not what «confusion» refers to for Philo. He argues, «confusion is the destruction of simple powers for the production of one concrete power; but division is the dissection of one thing into many parts». The confusion of languages does not divide mankind into linguistic enclaves; rather, it destroys each individual part of the wickedness demonstrated in building the tower. The individual parts of evil are rendered «deaf and dumb» so that they may not act in unison. But the confusion also makes possible «the harmony of the virtues» by creating a new, concrete power in the service of God rather than wickedness. Therefore, a «confusion of confusions» is not the undoing of an initial scattering. It is the second order derivative; it is an «exile within an exile», a further confusion of that which is already confused in order to «generates one thing wholly different.» God's own confusion of confusions is directed towards the overcoming of evil. The primary point of the Tower of Babel story for Philo, then, is not to give a folkloric

¹¹¹⁷ Vega, 1688: 336. Existe otra referencia a Babilonia entre este fragmento y el anterior, pero no es oportuno citarla pues no se refiere a las cualidades míticas de la ciudad. Tal referencia se encuentra en la página 324 del mismo *Diálogo cuarto*. En cuanto a Cinegiro, podría tratarse de Cinégiro dada la proximidad etimológica. Éste fue un militar griego y hermano de Esquilo y aparecería aquí en tanto el fragmento describe actitudes heroicas y utiliza otras referencias griegas, mas no se han encontrado, por el momento, las fuentes de esta cita.

explanation for the origin or diversity of mankind's languages, or even to show how God punishes man when man trespasses upon God's territory. Rather, it is to correct the failings within humanity that motivated the building of the Tower. The purpose of the «confusion» is to generate a new harmony, a new goodness out of the evil already implicit in the human spirit's potential fragmentation, as evidenced by the human desire to build the Tower.¹¹¹⁸

A pesar de que la tradición posterior a Filón no haya pretendido desambiguar los términos «confusión» y «división» en el mito de Babel, sino que al contrario, se utilizan indistintamente, en esta ocasión estamos de acuerdo con Held en tanto existen similitudes en el uso del mito en los dos textos. Pues si para Filón la confusión lingüística sirve para anular la individualidad, como dice Held, *The confusion of languages does not divide mankind into linguistic enclaves; rather, it destroys each individual part of the wickedness demonstrated in building the tower*, el uso del mito en De la Vega, especialmente el *Diálogo cuarto*, puede leerse en este sentido en tanto la confusión es fruto de la individualidad y codicia de los agentes.

La lectura de Held sobre *Confusión de confusiones* como una narración de orden teológico-adventista, es decir, la Ámsterdam de 1688 y en especial su mercado son un tiempo y un escenario babélicos cuyo mayor castigo está por llegar, cobra mayor sentido cuando llevamos su propuesta de relación con Filón de Alejandría al título de la obra. Al considerar la literalidad del mismo, *Confusión de confusiones*, vemos que se está refiriendo a aplicar una confusión sobre las confusiones ya existentes. Estas confusiones ya existentes son las económicas pero también las culturales, identitarias y lingüísticas; es decir, la volatilidad del mercado pero también la multiculturalidad, la reunión de hombres y mujeres de diferentes procedencias, lenguas y religiones en una misma ciudad. Así pues, confundir las confusiones significaría una alusión al deseado nuevo orden que hubiera sido provocado por la caída de la Bolsa de Valores en el año 1687. Esto, en paralelo a Filón, quería decir que una época llegaba a su fin, que mediante esa acción se habían de neutralizar las fuerzas malignas y purificar la primera confusión con tal de abrir la puerta a un nuevo paradigma.

Pero esta lectura tan marcadamente teológica y, si se nos permite, hermética, contrasta con la gran cantidad de referencias a Babel en términos de metrópolis y su analogía con otras ciudades que podrían haber sido familiares a De la Vega y, en relación directa con lo que está describiendo, la confusión del mercado financiero de una metrópolis multicultural como Ámsterdam. Al respecto, Fernando J. Pancorbo se distancia de la lectura de Held, en primer

¹¹¹⁸ Held, 2006: 115, 135.

lugar, por una cuestión del perfil identitario, pues no imagina a De la Vega haciendo explícitas sus fuentes judías:

La comparación [habla sobre las tres significaciones que Held da al término confusiones], que en sí puede servir para hacerse una idea de cuál puede llegar a ser el impacto psicológico de aquellos que lo sufrieron, no es demasiado acertada ya que, tal y como se puede ver en el resto de las obras de Penso -salvo en el caso de aquellos textos dirigidos a un público meramente judío-, el autor sefardí intenta camuflar a toda costa aquellos elementos que puedan evidenciar una identidad judía, y mucho menos tomar parte en polémicas teológicas, y así poder llegar a todos los públicos sin tener que sufrir los prejuicios religiosos.¹¹¹⁹

En segundo, y acorde a como lo consideramos nosotros, porque parece mucho más evidente que el término Babel haga referencia al *milieu* cultural del autor, abarrotado de ciudadanos, mercaderes, accionistas, visitantes de diferentes procedencias y lenguas.

Por otro lado, Pancorbo considera que el perfil literario de De la Vega, gran conocedor de la producción del Siglo de Oro español, es el responsable del uso de Babel y del título de la obra:

Sin embargo, el título que usa Penso en su obra tiene una explicación mucho más lógica y concreta si se observa desde un punto de vista literario. A este respecto, coincido plenamente con Antonio Rey Hazas cuando dice que el título proviene de la influencia directa de la literatura castellana, concretamente de Calderón de la Barca. [...] Lo interesante es que esta lectura del título es la antesala de un desfile de nombres de autores y obras españolas que pueblan gran parte de *Confusión de confusiones*. Esta erudición le da pie a realizar, entre otras cosas, una definición muy ingeniosa de los diferentes tipos de accionistas a partir de los títulos de obras castellanas.¹¹²⁰

Algunas de las referencias apuntadas por Pancorbo respecto a Babel/Babilonia son: la obra de Antonio Enríquez Gómez y, especialmente, la cita del autor sefardí Miguel de Barrios en su obra *Espejo de la opulenta y arqueada Ámsterdam*, impreso en la misma ciudad por Jahacob de Córdoba en el año 1684:

La más imperiosa y bella parte del mundo es la política y fuerte Europa, la más ingeniosa y roca parte de Europa es la famosa Holanda y su maravilla con los celestes resplandores de

¹¹¹⁹ Pancorbo, 2019a: 152.

¹¹²⁰ Pancorbo, 2019: 153-154.

Vuestras Excelencias es la insigne ciudad de Ámsterdam, tan Babel de científicas justas como Atenas de diferentes lenguas. Y su mayor logro es que teniendo tan diversas gentes de opuestas religiones, se mantiene pacífica con pocos ministros.¹¹²¹

3.3. Nuevas razones para una pinacoteca de Babel II. Afinidades entre demografía, cultura y consumo artístico.

La hegemonía de Amberes no pudo producirse únicamente por cuestiones económicas o una cierta actitud diplomática, sino que, como en todos los grandes momentos culturales, tuvo que ver, y mucho, con la particular forma social de dichos territorios, es decir, con el tono con el que esta sociedad consideraba la vida.

En los Países Bajos, el rango social no estaba definido en términos legales o hereditarios, sino que se regulaba con la práctica de los conciudadanos. Éstos acordaban conferir cierto rango a aquellos que eran poseedores de capacidad administrativa, de riqueza, de poder, de conexiones y/o que habían demostrado dichos méritos.¹¹²² El estilo de vida era, pues, la participación dentro del grupo urbano con una explícita tendencia a la reunión en ciertos espacios públicos de la ciudad, por ejemplo, los canales y, desde luego, las ya citadas reuniones privadas y doméstico-burguesas o *convivium*.

Las costumbres sociales y el desarrollo cultural eran menos propensas a la magnificencia del individuo y, en consecuencia, la casa se convertía en el núcleo sociofamiliar sin tener el peso simbólico que sí se le daba en otras geografías. Por ejemplo, tanto en las actuales España como Italia, las grandes ocasiones eran un escaparate para desplegar la magnificencia de recursos cuyo motivo latente era el orgullo familiar y/o personal, el sentido del honor y el esplendor. A estos efectos recuérdense los casos de estudio del Palazzo Te y, en otra medida, El Escorial.

También es conveniente recordar que, desde su separación de la corona española, en algunas de estas provincias no existió síntoma de monarquía o corte. La privacidad del hogar y su compartición con clientes y amigos leales es, pues, imprescindible para entender la producción artística de este lugar y momento: cuando un ciudadano encargaba o compraba

¹¹²¹ Barrios, 1984: 121-122. Al no haber encontrado un volumen impreso en nuestras bibliotecas, ni tampoco en su versión digitalizada, tomamos la referencia de Pancorbo, 2019a: V. Al respecto de Miguel de Barrios, cuyo nombre completo sería Miguel Daniel Levi de Barrios, a principios del siglo XX Jacob Zwarts propuso que la pareja representada en la obra de Rembrandt La novia judía, c. 1665, actualmente en el Rijksmuseum de Ámsterdam, sería en realidad un retrato de Miguel con su por entonces pareja. La noticia queda recogida en la ficha que le dedica la RKD Netherlands Institute for Art History, pero no así en la página web del museo que la conserva. La ficha está disponible en: <https://rkd.nl/nl/explore/images/3068> [Fecha consulta: 16/05/2022]. La referencia bibliográfica es: Zwarts, 1929.

¹¹²² Al respecto se puede consultar: Burke, 1996.

una obra, ésta se exponía en este marco -en ocasiones privado, en ocasiones semipúblico-, seguramente en el salón o estudio, por lo que los artistas tenían por bien tomarlo en consideración y trabajar con formatos manejables. De lo contrario, cuanto más grandes y excepcionales, mayor dificultad para ser vendidas. Pero esto último no ha de desmerecer la posibilidad de que compraran grandes obras a renombrados artistas, naturalmente.

Dicho esto, hemos alcanzado el momento de aunar el nacimiento del mercado artístico, los artistas y los compradores como para expresar la siguiente consideración.

En primer lugar, debemos distinguir entre dos tipos de mercado artístico para la ciudad y fechas en las que nos movemos. Uno sería un mercado de características selectas cuyas obras eran casi exclusivamente «destinadas a» o «comisionadas por» instituciones, ya fuesen locales, extranjeras o personajes ilustres. Un segundo mercado era el que albergaba obras producidas en serie y copias de artistas reconocidos sin previo encargo que se abrían al mercado libre y, por lo tanto, eran accesibles a un más amplio rango social de clientes.¹¹²³ Es decir, era iniciativa del maestro del taller producirlas y se sopesaba la posibilidad de su éxito en el mercado. Las obras de la escuela de Amberes forman parte de este segundo mercado. Las de Pieter Bruegel del primero. Dentro de este taller en el que la producción estaba estandarizada y dividida, el maestro era el agente ocupado de la invención artística, mientras que los aprendices eran los responsables de ejecutar algunos fragmentos de la composición, como hemos apuntado en el caso de estudio sobre el pseudo-Patinir. No se tienen demasiados datos, pero se piensa que estos talleres no eran muy extensos y que esta situación no cambió demasiado a lo largo del siglo XVII. Que existió una inclinación hacia una producción industrializada no se pone en duda.

En cuanto a la demanda y al margen de los encargos promovidos por instituciones religiosas y cívicas, la falta de una corte estaba bien compensada por la presencia de una élite que apreciaba los objetos artísticos tal como demuestran los inventarios, pues la burguesía acostumbraba a encargar y/o comprar obra para decorar sus hogares. Pero no sólo la burguesía sino que, en Amberes, la clase media e incluso familias más modestas fueron las responsables de una cuantiosa proporción del consumo de objetos artístico-artesanos para sus hogares. Esto último se explica por la gran cantidad de ciudadanos de clase media y por la también gran cantidad de obras no excesivamente caras que estaban disponibles.

¹¹²³ Según Filip Vermeulen, en este contexto se advierte, sin lugar a dudas, una producción industrial basada en el sistema de copias y reproducciones, cuyo uso se reconoce ya en el siglo XV. Ver el capítulo «Supply on the Antwerp Art market: The Organization of Production and Distribution» en Vermeulen, 2003: 121-140. Recordamos que Pieter Bruegel trabajó como diseñador de grabados a la manera de El Bosco.

Por lo general, las torres de Babel que conforman esta escuela de Amberes se mueven dentro de estos parámetros. Su cuantiosa producción nos indica que era un tema habitual, que tenía un público garantizado, que se realizaban en serie y que no importaba demasiado que fueran hechas a la manera de un maestro. Un tipo de producción que recuerda a la febril elaboración de *madonne* en la Italia del primer Renacimiento.

En cuanto a su clasificación dentro de un género pictórico,¹¹²⁴ la aparición del dispositivo cuadro, la consiguiente aparición indicial de los géneros artísticos y las peculiaridades apuntadas en las torres del pseudo-Patinir y de Bruegel asumidas por esta escuela hicieron que, como tema pictórico, Babel si situara en una bifurcación entre el género de pintura religiosa y el de paisaje, cuestión que ya abordamos. Por su parte, el arte de temática religiosa vivía un punto de inflexión pues, aunque no se puede pensar que descendiera su interés inmediatamente, éste sí había de competir con otros temas más cercanos a una clientela que apreciaba la cultura vernácula y que estaba cada vez más dispuesta a consumir obra de género campesino, costumbrista, retratos, vistas de la ciudad, paisajes, retratos domésticos o de grupo o la atemporal obra de contenido moral.¹¹²⁵ Era frecuente, pues, que los ciudadanos expresaran su estatus y riqueza económica e intelectual interesándose por estos nuevos géneros que se expandían rápido y se convertían en nuevas posibilidades de elección. Con el paso al siglo XVII la fluctuación temática se concretizó y los nuevos géneros se impusieron definitivamente a los religiosos del Antiguo y Nuevo Testamento.¹¹²⁶ Especialmente importante, y de ahí el éxito de las torres, fue el género del paisaje para el cual los flamencos formaron una importantísima corriente que durante generaciones se convirtió en modelo pictórico para posteriores artistas ingleses y alemanes.

¹¹²⁴ Al hablar de géneros pictóricos es importante no eludir el componente individual en su nacimiento y estratificación, es decir, poder valorar y comprobar hasta qué punto fueron artistas individuales y sus iconografías predilectas los que dieron paso a la consolidación de los temas. Al margen de dar cuenta, claro está, que el nacimiento/diversificación de los temas pictóricos es algo que se reconoce retrospectivamente, que no de forma autoconsciente por dichos artistas. Aunque esta cuestión no se trabaja de forma pormenorizada en esta investigación, ha sido abordada por Larry Silver y en él nos apoyaremos para trabajar algunos aspectos en este caso de estudio. Ver: Silver, 2006.

¹¹²⁵ A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la producción de obra de género campesino y ciudadano, de trabajos, juegos y costumbres empezó a gozar de éxito entre los consumidores. La apreciación de la cultura vernácula, vehiculada a través de la figura del campesino, tuvo una primera línea semántica relacionada con un contenido moral de connotación negativa –pecados-. Sin embargo, con las innovaciones de Pieter Bruegel, esta iconografía transitó hacia un espacio y connotación más tolerante -de entretenimiento- y se convirtió en una imagen independiente en grabados y pinturas identificándose con la cultura neerlandesa histórica. Al respecto se pueden consultar las siguientes referencias: Porras, 2011; disponible en: [10.5092/jhna.2011.3.1.3](https://doi.org/10.5092/jhna.2011.3.1.3) [Fecha de consulta: 18/05/2022]. También: Raupp, 1986; Vandenbroeck, 1987; Silver, 2006.

¹¹²⁶ En tanto esto se concluye de una investigación centrada en los inventarios disponibles -que no en su totalidad-, los resultados aun no siendo definitivos sí son indiciarios. Montias nota que entre 1620 y 1680 disminuyen las obras de temática veterotestamentaria, que en cualquier caso se tiene preferencia por los temas del Nuevo Testamento a través de episodios de la vida de Cristo, los santos y evangelistas, y que los temas de género ganan presencia. Otra cuestión importante, que ya apuntamos en una nota anterior, que es característica de este contexto geográfico y decisiva a la hora de entender la prioridad temática es la diferente identidad religiosa entre reformistas –calvinistas y luteranos- vs católicos. Ver: Montias, 1991.

Considerar, pues, la práctica pictórica a la luz del mercado y su demanda, es decir, entender que ciertas producciones nacen como respuesta a colmar lo que estaba de moda en ese momento, es sumamente importante puesto que nos permite distanciarnos de una práctica artística meramente personal -como ocurre en esta serie de torres- y entenderla desde las leyes del comercio. En consecuencia, poder valorar si, respondiendo a esta fluctuación de gustos, hacia 1680 se impusieron otros temas y, por ello, la Torre de Babel dejó de pintarse considerablemente.

Dentro de esta serie de vicisitudes propias del mercado pictórico hay una línea muy clara que aproxima las torres de esta escuela con las de Pieter Bruegel y es que, aunque este último se hubiera desplazado ya a la ciudad de Bruselas, en el momento de producción de esta serie su influencia continuó estando presente. Por ejemplo, Hieronymus Cock seguía reproduciendo grabados según Bruegel después de que este último hubiera muerto. Consideremos, también, la descendencia del pintor. Los dos hijos de Pieter Bruegel, Pieter Bruegel el Joven y Jan Bruegel nacieron en Bruselas pero en seguida se trasladaron a Amberes con Mayken Verhulst, abuela de ambos y viuda de Pieter Coecke van Aelst. Pieter Bruegel el Joven aparece registrado en el gremio de San Lucas como *wijnmeester* -hijo de maestro- en 1585 y permaneció en la ciudad hasta su muerte. Jan aparece registrado en la misma categoría que el hermano pero en 1597. A pesar de las marcadas diferencias biográficas entre ambos -Jan viajó a diferentes centros europeos-, se convirtieron en reconocidos pintores y tuvieron talleres donde se produjeron variaciones de la obra de su padre. Al margen de los hijos, otros artistas como Hans Bol, Joos de Momper, Lucas van Valckenborch y Jacob y Abel Grimmer fueron imitadores de Pieter Bruegel. Y, al margen de que favorecieron la pervivencia de ciertos motivos de Bruegel en la producción pictórica del XVII,¹¹²⁷ también realizaron sus versiones de Babel¹¹²⁸ y, al hacerlas, no olvidaron aquello que había dado fama a Bruegel, esto es, la gran pericia técnica y el foco en el detalle.¹¹²⁹

¹¹²⁷ Larry Silver pone el acento en motivos como el paisaje y su transmisión a través de la obra gráfica, ver: Silver, 2006: 161.

¹¹²⁸ «We have seen several career trajectories in Antwerp art by Bruegel contemporaries. Hans Bol quickly moved into his role of Bruegel imitation and essentially graphic production for Hieronymus Cock (although he later enjoyed an émigré career as a courtly miniaturist). The Grimms produced the equivalent of painted prints, inexpensive small paintings, often in series (including *The Months*), produced in labor-saving, efficient processes. By way of contrast, Lucas van Valckenborch began with Bruegel's painted models of both landscape constructions and themes (*Tower of Babel*, *Labors of the Months*) and moved increasingly with those staples into a new role of court painter with Archduke Matthias. De Momper for the most part adapted Bruegel favorites like the Grimms but on a larger scale, particularly rocky landscapes but also winter scenes, sometimes with collaborators whose contributions enhanced the initial value of his own work. These contrasting career choices—either producing numerous or multiple works for the Antwerp art market or else aligning with aristocratic patrons and collectors of pictures to produce more expensive and exclusive imagery—formed the twin poles within which most artists maneuvered their professional careers. They were also the principal polar trajectories of the two Bruegel sons, Pieter Brueghel the Younger and Jan Brueghel.» (Silver, 2006: 195-196).

¹¹²⁹ «In Flanders Bruegel's name and fame were widely admired and relatively easy to copy, so successors had a predilection to market works of his favorite themes and forms, particularly in his favorite genres of landscapes and peasant pictures, as

Estas notas describen a grandes rasgos cuáles eran las razones y el entorno que rodeaba a la producción pictórica de la escuela de Amberes. Ahora bien, quisiéramos apuntar algo más en cuanto al grabado.

En primer lugar, demostrar la importancia del grabado en Amberes. De los ciento treinta y tres grabadores activos durante el siglo XVI en los Países Bajos, sesenta y seis estaban en Amberes y, de los aproximadamente cuatro mil libros impresos en la región, dos mil doscientos cincuenta y cuatro se editaron en la ciudad.¹¹³⁰ Allí se encontraban en aquel momento dos grandes imprentas: Gulden Passer [El Compás de Oro] de Cristóbal Plantino, considerado el editor más relevante a nivel europeo, y Aux Quatre Vents, dirigida por Hieronymus Cock, en la que estuvo trabajando Bruegel y desde donde se dominaba la que podríamos llamar producción de grabados artísticos con una vastísima producción. Sabemos que el taller de Cock estaba situado al lado de la galería comercial de pintura, sabemos también que cubría diferentes líneas de producción. Por ejemplo, la italiana favorecida entre otros por los grabados según grandes artistas italianos que produjo Giorgio Ghisi. También la línea bosquiana, articulada por Pieter Bruegel hasta que éste se reconoció como inventor de grabados. Desde luego la de escenas cotidianas y paisajes y la de arquitectura y ruinas imperiales. Uno de los artistas de esta última línea fue Maarten van Heemskerck, a su vez responsable de una gran cantidad de estímulos visuales en cuando al mito se refiere: construcción de la torre, destrucción, anfiteatro romano, maravillas del mundo antiguo. Las dos series de grabados que vimos en el apartado sobre el siglo anterior son coetáneas a Bruegel o muy poco posteriores. Sabemos, también, que gozaron de un gran éxito y recepción. Hieronymus Cock, al igual que los pintores de la escuela de Amberes, producía grabados de forma masiva sin desconocer los gustos del momento pero también sin demanda específica.

En segundo lugar, debemos mantener la perspectiva del mercado y su demanda pues, como hemos visto en el caso de Bruegel, uno de los nichos de su producción se destinaba a la reproducción de obra de artistas que gozaban de prestigio en ese momento. Por otro lado,

we shall see. We have already met the émigré artist Jacob Savery literally forging Bruegel landscape drawings, adding false signatures and appropriate dates from the 1560s to works that were produced with Bruegel's own distinctive stipple technique as late as the 1590s. In fact, technique, especially in paintings, would turn out to be one of the principal marketing strategies of Bruegel imitators, led by his son Pieter the Younger, who built on the short-cut processes of the previous generation to generate not only literal copies of his father's works but also prolific quantities of those works for ready sale at lower prices as well as for export. Here, where the imagery remained fairly constant and the claims to Bruegel heritage were asserted most strongly, it was often process innovation that replaced originality and invention of new product to sustain a semi-industrial workshop career in the later Antwerp marketplace. Jan Brueghel provides a complex and varied exception to this generalization; he must be discussed instead as a synthesis of all the varied responses to Bruegel's heritage.» (Silver, 2006: 188).

¹¹³⁰ Silver, 2006: 17, n. 16. Sobre la práctica del grabado y su fortuna durante el siglo de oro holandés debe verse: Sluijter, 2000.

era un medio diferente -que no menor- que la pintura, pues existían una serie de fórmulas para la autenticación de grabados y la protección de la autoría. Por ejemplo, el método del privilegio o el uso de monograma como firma -véase Alberto Durer-. Luego en estos dos ámbitos no debe diferenciarse del arte de la pintura.¹¹³¹

Llegados a este punto, consideramos haber hecho un reconocimiento de las posibilidades de nacimiento del fenómeno que supone la producción pictórica de la escuela de Amberes. Estas han sido: *a)* Babel como motivo pictórico que vehiculaba la necesidad de diálogo social, tema trabajado en el caso de estudio de Bruegel. *b)* La eclosión de una escuela pictórica que trabajaba en base a las demandas del mercado, luego el tema se consideraba relevante. *c)* La relación de deuda de parte de esta escuela pictórica para con Pieter Bruegel y *c)* la pervivencia de representaciones de Babel en la exitosa industria del grabado. Siendo esto así atenderemos ahora a las imágenes haciendo énfasis en sus particularidades e innovaciones.

3.4. La Torre de Babel de la escuela de Amberes

En el presente caso de estudio no existe un apartado que exponga las notas biográficas de los artistas responsables de estas torres por diversos motivos. Ante todo, no son los artistas en sí sino el fenómeno lo que debe captar nuestra atención, pues es la suma de todas las novedades iconográficas y no tanto la división de éstas en casos particulares -siendo así serían muy humildes-, lo que ha de ponerse en valor. Por otro lado, el fenómeno debe comprenderse desde lo general. Estos artistas no decidieron pintar una torre por *motu proprio* -como sí entendemos que fue el caso de Pieter Bruegel-, sino que se sumaron a una corriente de demanda que deseaba adquirir una versión pictórica de la Torre de Babel, por lo que el análisis biográfico en nada puede ayudarnos para entender sus motivos. Sí lo haría para entender algunos detalles como, por ejemplo, las referencias a la arquitectura imperial romana en el caso de que éstas se debieran a un viaje a Italia. Pero esto es difícil de confirmar en tanto no son artistas convenientemente estudiados y, como sabemos, la circulación de motivos sur-norte ya está consolidada, luego el viaje no es condición *sine qua non* para que

¹¹³¹ Larry Silver ve el éxito de la producción pictórica y del grabado como síntomas de la apertura del mercado artístico en Amberes: «It was the new phenomenon of the open market in Antwerp that brought about both the commodification of art and the resulting emphasis on replication and reformulation of successful models into pictorial genres of the kinds of pictures that were selling. It was the lively economic center of Antwerp that served as their environment. Prints after drawn or painted designs and literal copies in later paintings provide the surest index of this phenomenon. And an early byproduct was the fame and success of an individual artist's signature style.» (Silver, 2006: 155).

aparezcan estas fórmulas. Finalmente, muchas de estas torres son, o bien anónimas o atribuidas con reservas, luego desplazarnos a las biografías significaría asignarles un autor que, en muchos casos, aún se discute. Finalmente, porque reconocería a una serie de pintores pero no a todos aquellos que, en algún momento entre finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, pintaron una Torre de Babel. No obstante esto, hemos consultado la información de los pintores que han adquirido mayor fortuna mediante la base de datos del RKD y, por lo común, podemos decir que estamos tratando con pintores nacidos en Amberes o transferidos en edad temprana. Muchos de ellos significan la segunda generación de una familia de pintores. Generalmente se inscriben en el Gremio de San Lucas como *wijnmeester*, es decir, hijo de maestro. La historiografía intenta, en muchos casos, adscribirles un viaje a Italia con diversas etapas, pero éste está escasamente documentado. Suelen residir en Amberes, pero los desplazamientos a otras ciudades holandesas son muy habituales y, en ocasiones, tienen que ver con el panorama político-religioso. En cuanto a temática pictórica, sus producciones oscilan entre escenas de paisaje, escenas bíblicas, mitológicas y de género, es decir, aquellas de claro éxito dentro del mercado del arte.

Si hubiéramos de hacer una descripción genérica de esta serie de babeles flamencas del siglo XVII (figs. 392-444) veríamos la siguiente imagen.

La Torre de Babel queda rodeada por unos importantes ejes que demarcan el espacio sobre el que se levanta. Cuando la torre es de sección circular el eje también es circular y circundante; cuando es cuadrangular los ejes se convierten en dos grandes avenidas. En cuanto al tipo de sección vemos que se multiplican las tipologías. La tradición anterior nos había presentado, sustancialmente, torres circulares y cuadrangulares. Ahora aparecerán nuevos modelos: escalonada, en galería, espiraloforme, de cono truncado y telescópica.

Una gran rampa que toma la forma de un puente elevado, más cercano a la práctica de ingeniería que de arquitectura, se dirige hacia ella.

Los cimientos de la base y primeros contrafuertes son elementos que preocupan a todos los pintores. Éstos asumen mayor presencia pictórica y también son más complejos, pero son los únicos elementos de carácter tectónico de toda la estructura, pues de inmediato se puede ver cómo la torre se estiliza en su crecimiento.

A las terrazas de cada uno de los pisos también se les presta mayor atención y, especialmente, a las del primero. Éstas se convierten en espacios amplísimos para el tránsito de personas y

carruajes pero son, sobre todo, espacios nuevos en los que el pintor puede disponer arquitecturas adosadas que sobresalen de la corteza de la torre y que se convierten en citas a hitos de la historia de la arquitectura.

Los pisos y módulos de la torre ya no necesitan ser leídos como un manual visual del progreso arquitectónico en tanto no tienen intención de ofrecer una narración continua de los estilos ni un significado global, sino son espacios de juego para la acumulación de licencias y caprichos arquitectónicos. En este sentido, a pesar de que en conjunto suman diversas fases históricas de la arquitectura –clásica, románica, gótica, moderna-, de su desordenación no se desprende una lección pedagógica sino una voluntad de artificio, pues también están presentes arquitecturas absolutamente ficticias. En definitiva, los pisos de la torre no se entienden ahora como espacios de narración o teoría, sino como espacios previstos para la libre acumulación pictórico-iconográfica. Caben, naturalmente, las arquitecturas vernáculas que había representado Bruegel, pero también grandes nichos con estatuas a la romana, templete, estatuas colosales que citan obras antiguas, frontones clásicos y columnas honoríficas.

La gran presencia de elementos que pertenecen a la arquitectura clásica romana nos lleva a pensar que, al margen de haber tenido como modelo a Bruegel y, en algunos casos, realizar el viaje a Italia, estos pintores también pudieron encontrar inspiración en la producción pictórica de algunos flamencos romanistas como el ya citado Maarten van Heemskerck. Por otro lado, el traslado de la torre al mundo antiguo occidental nos remite a la notable influencia que las series de grabados sobre las Maravillas del Mundo pudo tener sobre estos artistas y que llegan a convertir la Torre de Babel, en palabras de Ulrike B. Wegener, en una *vanitas*.¹¹³² Respecto a esto destaca especialmente la torre de Troyen pues ella misma se convierte, a fin de cuentas, en un monumento conmemorativo que, en lo formal, emula a un arco triunfal y, a su vez, en monumento de otros monumentos del mundo antiguo –templos hipóstilos, columnas honoríficas, fragmentos de estatuas colosales-. Así pues, la torre se convierte generalmente en una superposición desordenada de tipos arquitectónicos.

Una de las conclusiones que de ello extraemos es que en estas representaciones de Babel en las que no hay presencia divina –sólo hemos encontrado una (fig. 418)-, la confusión como castigo y el desenlace deben intuirse por otros medios como la *confusio architectonica*, que sustituye a la *confusio linguarum*. Este es el tema que subyace en buena parte de ellas y el recurso

¹¹³² «Hier klingt der so oft als Aussage des Bildes angeführte Vanitas-gedanke an: Naturist der Architektur durch die Zeitdimension eindeutig überlegen.» (Wegener, 1995: 34).

gracias al que permanece vivo el mito. En este sentido y exagerando lo que había propuesto Bruegel, esta serie presenta un crecimiento más confuso si cabe de diferencias, desigualdades y errores de cálculo. En definitiva, construcciones imposibles o sin sentido arquitectónico constructivo.

Hemos apuntado que la Torre de Babel se había estilizado. Cada vez logra más y más rodela, más y más pisos, y empuja su futuro pináculo al cielo como si de una altísima chimenea se tratara. En algunos casos, la torre ocupa más de la mitad del espacio compositivo recortándose sobre el cielo; recurso que ayuda a esa visión casi metafísica del elevarse sobre el suelo. El vuelo de los pájaros, que recordamos especialmente desde la Babel de Bruegel en Rotterdam, es otro elemento evocador de su gran altura. En torres como la de Fracken en el Prado, el cielo cobra otro nivel de importancia, pues es un espacio en el que podrá ejercitar su pericia pictórica y demostrar su capacidad de representarlo de forma naturalista.

El núcleo interior de Babel seguirá citando a Bruegel en una gran cantidad de casos, e incluso llegar a hacer referencia al último piso como un anfiteatro. También contamos con algunas en las que los vívidos colores ayudan a diferenciar corteza y núcleo; lo había hecho Bruegel, pero también Heemskerck.

La ciudad horizontal sigue teniendo una relevante importancia como espacio pictórico y lugar en el que practicar cierta innovación. En numerosas ocasiones, estas ciudades se extienden en la base de la torre respetando los ejes urbanos que la enmarcan y disponen arquitecturas de corte clásico que ayudan a documentar esa recepción neerlandesa de los manuales de arquitectura, así como la mencionada posibilidad del viaje a Italia u otros centros de gran desarrollo urbano moderno. En líneas generales la ciudad horizontal ha pasado del lenguaje gótico de Bruegel a tener un lenguaje propio de la época. En este mismo sentido, muchos de los edificios que se representan en sus ejes destacan por su precisión arquitectónica, algo que la torre de Baur llevará a la máxima expresión con el palacio italianizante que se sitúa a su izquierda.

En esta ciudad o espacio intermedio que no es ni la torre ni la actividad humana, siguen apareciendo puentes y acueductos, también ricos palacios, arcos de triunfo y recuerdos de la antigüedad. Poco a poco el tema de Babel añade, como hemos apuntado, motivos de la realidad a la invención pictórica.

Por lo demás, el paisaje que rodea la torre puede resultar angosto o extraño, y emplea una gradación tonal que del marrón lleva al azul, tal y como había sistematizado Joachim Patinir.

En este sentido, algunas veces aparece un valle montañoso que replica elementos patinirescos o bruegelianos como el árbol en primer término o las formaciones rocosas. Por lo general no desaparece la representación del puerto.

Las procesiones de babilonios son habituales, pero muestran un elemento especial que estaba presente de forma anecdótica en el pseudo-Patinir y que ahora cobra mayor importancia. Se trata de procesiones de gentes de carácter oriental identificados por su indumentaria, pero también a través de los animales que les acompañan: camellos, elefantes y jirafas, que los pintores flamencos debían considerar orientales en tanto que exóticos y que, muy probablemente, sólo vieron a través de otras obras –manuscritos, grabados-. Al margen de tales procesiones, existe una gran cantidad de personajes caracterizados con indumentaria contemporánea y previsiblemente autóctona. Estos dos grupos dan al tema una sensación de movimiento, tráfico, tránsito y actividad que, en ocasiones, se asemeja a composiciones de Bruegel como Juego de niños en tanto no son personajes individualizados, pero sí caracterizados anecdóticamente por su actividad, por aquello que están haciendo.

Los que sí estarán identificados son los personajes en primer término. Estos pueden dividirse en dos tipologías diferentes. La primera representa una agrupación de personajes que adquieren un carácter y rol nuevo, esto es, que son un nuevo motivo iconográfico. La segunda tipología está conformada por Nemrod, su séquito y el maestro constructor.

Debemos justificar qué significa para nosotros que el primer grupo represente algunas innovaciones iconográficas. Habíamos visto babilonios transitar por los alrededores de la construcción, a los obreros de la torre, a Nemrod y sus acompañantes, pero nunca antes se había producido la presencia de un grupo autónomo casi en primer plano. A nivel conceptual no aporta densidad al mito, sino que es un elemento compositivo exógeno al tema que bien podría haberse omitido. Sin embargo, consideramos que es síntoma de la transformación de los temas o, mejor, la aparición de temas que preocuparán a la pintura que consideramos propia del barroco. Bruegel, junto con otros pintores flamencos, abrió la representación de lo cotidiano doméstico al arte de la pintura y las generaciones sucesivas lo consolidarán como uno de los temas de mayor fortuna en la pintura nórdica. Señalamos esto pues este grupo de personajes tiene una actitud que se puede considerar entre lo privado y lo doméstico: admiran la torre, conversan entre ellos y, en algunos casos, llegan a girarse y posar ante el pintor. Por ejemplo, en Van Cleve III vemos cómo un personaje que aparentemente está de espaldas gira el torso para hacerse visible ante el espectador –y, antes, para hacerse retratable ante el pintor-. Esta figura de espaldas que se gira y los personajes que la rodean evocan la

preferencia holandesa por los retratos de grupo.¹¹³³ Sumados a la indumentaria cortesana del 1600, la armadura como recurso pictórico, los gestos y la intención de singularización casi llegando al retrato, tenemos una gran cantidad de elementos que, como decíamos, son característicos de la pintura holandesa del siglo XVIII. Dentro de este grupo, algunos personajes son mujeres vestidas a la moda de la época, otros son niños y, la mayor parte de las veces, se representan con una actitud totalmente ajena a lo que ocurre a sus espaldas. Y otro motivo más, también muy singular y sintomático, es que en diversas ocasiones aparece un animal doméstico: el perro.

Respecto al segundo grupo de personajes, el de Nemrod, tenemos tres tipologías en primer término. Un conjunto de trabajadores que producen las habituales labores de talla y ordenación del material, el maestro principal de la obra que normalmente reproduce la fórmula de genuflexión y el propio Nemrod. Cuando Nemrod aparece entronizado como un personaje oriental a la manera que vimos en El Escorial, cabe la posibilidad de que se acompañe de una emulación de Babilonia mediante la arquitectura palaciega y los jardines colgantes. En algunas torres la presencia de Nemrod es fundamental y resulta el elemento compositivo más cercano al espectador, con mayor dimensión y, consecuentemente, peso conceptual. En cuanto a su indumentaria, en muchas ocasiones recuerda a la fórmula trabajada por Heemskerck y Anthonisz.: un cierto corte orientalista y similitud con la idea de un emperador-militar de la Antigüedad. Una novedad es, sin embargo, que en algunas de estas torres se representa un personaje femenino junto a Nemrod de su mismo rango y también caracterización oriental.¹¹³⁴ Creemos que es una referencia a Semíramis como resultado de una ya larga recepción de dos tradiciones respecto al mito: la Torre de Babel y Nemrod, las murallas de Babilonia y Semíramis. La presencia de la mítica reina se daba especialmente en las series de las Maravillas de la Antigüedad que, como se ha dicho, pudieron ser utilizadas como fuente de inspiración para la realización de estas torres.

Hemos dejado para el final el tema más importante de todos ellos, el que consideramos da contenido semántico a la visión de Babel en el siglo XVII y justifica, en gran medida, el auge del tema. Este elemento es la suma de un objeto y una acción y es que algo se produce entre el maestro de la obra y Nemrod, algo singular, que habíamos visto de forma absolutamente marginal en la tradición previa y que ahora caracteriza a la serie. Se trata de la presentación

¹¹³³ Sobre el tema del retrato grupal en la pintura holandesa ver el ensayo de Alois Riegl: Riegl, 2006.

¹¹³⁴ Sobre esta caracterización oriental de Nemrod y en especial la representación que de él hace Frans Francken, hacemos notar que se trata del mismo tipo iconográfico que el pintor usa para representar a Noé. Ver, por ejemplo, Noé dirige la entrada de los animales en el arca, siglos –XVI-XVII, Museo Nacional del Prado. Francken tiene, pues, una visión del Antiguo Testamento en la que interfieren la arqueológica bíblica y la tradición pictórica.

del plano de la obra a Nemrod. Una presentación que, según intuimos, a veces pudiera tratarse del plano y otras veces de su imagen final como ocurrirá en Athanasius Kircher.

Algo importante deriva de este hecho. La actitud de Nemrod es activa: dialoga con el maestro de obras, mira el plano, señala la obra; en definitiva, toma decisiones como director último de la obra. No es ya el personaje pasivo que visita la cantera, sino el máximo arquitecto. Su peso simbólico desbanca, definitivamente, la presencia de la divinidad y altera la metáfora Dios-arquitecto por Hombre-arquitecto o el hombre como *alter-deus*.

Podemos deducir de todo ello que se está haciendo un énfasis voluntario en la profesión del arquitecto en particular y en el arte de la arquitectura en general. Es decir, en estas torres hay dos planos de representación que son antagónicos: una tendencia al mundo real, visible en aspectos como la profesión del arquitecto-ingeniero, el conocimiento del mundo oriental, la inclusión de personajes doméstico-contemporáneos; y una tendencia que separa a la torre de un programa arquitectónico verídico. Las razones de lo segundo no son claras puesto que, si tenemos en cuenta que la descripción de la labor arquitectónica en términos de realidad está presente, bien podrían estos pintores haber descrito la torre, también, en términos de realidad y presentarla inconclusa o con un determinado problema que anunciara su imposibilidad. Pero no es así. La torre es tratada como un espacio que se deja en manos de la fantasía y la invención y, desde luego, representa lo que es, una arquitectura literaria, mítica y fantástica. La torre se devuelve al lugar que corresponde: una narración de los tiempos más antiguos. Así, los pintores se apropian de aquello que sí pueden trabajar en términos de realidad, aquello que sí les pertenece, les preocupa y en lo que creen. En suma, no importa tanto la torre en sí o su mito, sino la conciencia del individuo como arquitecto. Es pues, una oda al maestro constructor, a la ciencia de la arquitectura, a su estudio y a su práctica, un elogio al *ars aedificatoria*.¹¹³⁵ Recordemos que por romantizadas que parezcan estas torres, no se ilustra la caída sino la construcción.¹¹³⁶ En relación con esto, los elementos de práctica del arquitecto y el constructor como las escuadras y los compases cobrarán importancia por bien que el siglo XVII no sea la primera vez que aparecen.

¹¹³⁵ Los autores del catálogo *Non finito. El arte de lo inacabado*, lo describen así: «La fuerza de sugestión de la torre de Babel brilla en pinturas flamencas como las de Brueghel el Joven y Momper. En ambas versiones se ensalza con primor detallista la grandeza de la «fábrica» y la febril actividad que reina en el valle, poblado de arquitectos y canteros, máquinas de edificación, carretas, poleas y grúas. Pero, a pesar de la magnificencia constructiva, de la regularidad de los pisos escalonados y de la finura geométrica de las arquerías –en una celebración de la inventiva del arquitecto y de la nobleza del *ars aedificatoria*, plasmada aquí en la volumetría de una maqueta-, se intuye el inminente final: la torre parece incongruente y débil; y el crecimiento anárquico, el desgarrón que desciende desde la cumbre y ese frágil coronamiento cubierto por un vaporcillo nuboso anuncian la inminente deserción y el definitivo malogro de la empresa.» (S.A., 2022: 111).

¹¹³⁶ Como era de esperar, existen algunas representaciones dentro de esta escuela que sí escogen el tema de la destrucción, pero son absolutamente minoritarias.

Para justificar el elogio al *ars ædificatoria* tenemos que considerar que la práctica de la arquitectura queda descrita en su totalidad mediante la sucesión de pasos que habrían correspondido a la edificación de la torre. Esta sucesión es:

- a) El proceso teórico de proyección al completo que debe anteceder a la construcción está presente mediante los dibujos, los planos y elementos como la escuadra y el compás. Se alude, pues, a los cálculos geométricos, físicos, al dibujo y a los ejecutores especializados.
- b) El proceso de fabricación de todos los materiales empezando por los hornos para la obtención del ladrillo está presente. También la extracción de materiales como la piedra y los personajes destinados a dar forma concreta a los módulos. De aquí deriva la singularización de profesiones.
- c) Finalmente, la construcción *per se* y el goce de esta misma mediante su observación y experiencia física.

Se dan pues importantes novedades relacionables con una tendencia al realismo del arte de la arquitectura que se apoya en un conocimiento más empírico de los temas y una visión íntima mediante el grupo doméstico. Pero también hay algo que no se pierde desde el binomio pseudo-Patinir-Bruegel e, incluso antes de ellos –en los más excelentes miniaturistas medievales-, y es la idea de torre como diccionario pictórico.

En cualquier caso, para sustentar el análisis de esta serie de torres de la escuela de Amberes quisiéramos apoyar lo que antes hemos formulado como elogio al *ars ædificatoria* con hechos históricos reconocidos. Estos hechos tienen que ver con el desarrollo de una concreta idea sobre la arquitectura en los Países Bajos del siglo XVII.

Durante el siglo previo, se empezaba ya a percibir un cambio en la consideración de la arquitectura dentro del mundo neerlandés. Apareció el uso de la palabra *architect* para sustituir a la antigua fórmula de maestro constructor –*overbouwmeester* o *timmermeester*-, y su actividad se empezó a definir en términos de trabajo intelectual-, en consecuencia, a divorciarse tanto del control gremial como de la necesidad de práctica.¹¹³⁷ Un efecto de ello es la consideración

¹¹³⁷ «Henceforth, knowledge of the antique repertory of forms and its mathematical principles, and not membership of the guild and practical training under the guild's masters, would make the «architect» -in the discourse of the learned patron at least. In the field of architecture, this neologism replaced the term «artist» in the Netherlandish language, while carrying the same connotations. The new alternative to *bouweester* (literally, «master of building») officially entered the Flemish language

del arquitecto como artista y la arquitectura como arte.¹¹³⁸ Este traslado de la disciplina se apoyaba en la circulación y recepción de tratados de arquitectura que, empezando por Vitruvio, definían al arquitecto como alguien comprometido con la práctica, pero también con la intelectualidad.

El trabajo intelectual del arquitecto estaba definido, fundamentalmente, mediante principios matemáticos.¹¹³⁹ Así lo demuestran la mayor parte de tratados de arquitectura que se pudieron publicar tras la recepción y asimilación de sus precedentes italianos y que son, ahora, estrictamente holandeses y ganan presencia en el siglo XVII.¹¹⁴⁰ Por ejemplo, el realizado por Samuel Marolois y titulado *Opera Mathematica ou Œuvres Mathematiques Traictant de Geometrie, Perspective, Architecture, et Fortification*, publicado en Ámsterdam en 1617 por Ioannis Ianssonii -futura casa editorial de Athanasius Kircher- y reeditado sucesivamente. En el título, pero también en el frontispicio de la edición de 1625 (fig. 445), se alude a la unión entre la arquitectura y las artes intelectuales. Euclides y la geometría, Vitelio y la inspección –*Perspective* en el título-, Arquímedes y la fortificación y Vitruvio y la arquitectura.

Respecto al tema de la fortificación, hemos señalado con anterioridad que en estas obras se empiezan a representar elementos propios de la ingeniería como los puentes, ciencia que tuvo un grandísimo desarrollo en los Países Bajos durante el siglo XVII, especialmente en el campo de la ingeniería hidráulica.¹¹⁴¹

Con esto no estamos proponiendo que exista una relación directa entre los trabajos descritos en las torres y la autonomía del arte de la arquitectura, ya que este proceso habrá de darse con posterioridad al clímax de la serie. Pero sí que, tras la producción de estas torres, puede sentirse la preparación de un campo de interés y, en consecuencia, que a través del tema se somatizara la necesidad de un escenario de probatura para la nueva era del *ars aedificatoria*. Es

in 1539 through Coecke's work, as did the term «architecture» (*architectuer*) as a replacement for the traditional vernacular terms *metschrije* («masonry»), *timmeringhe* and *overbouwmeesterie* («art of building»).» (Jonge, 2009: 121).

¹¹³⁸ Este fenómeno tiene su eco en otros centros europeos pero, dentro de los Países Bajos, Amberes participa de él especialmente.

¹¹³⁹ Al respecto ver: Ottenheim, 2017.

¹¹⁴⁰ Por ejemplo, Salomon de Bray, *Architectura moderna ofte Bouwinge van onsen tyt*, Ámsterdam: Carnelos Danckertsz van Sevenhoven, 1631, marcó el sintomático inicio de un lenguaje arquitectónico en Holanda acorde a las leyes de los antiguos, pero también respecto a la idea de arquitecto: «His thesis that true architecture brings together the work of the carpenter, bricklayer and stonemason is borrowed from Serlio and, more directly, from a definition by Hans Vredeman de Vries; it should not be interpreted as a reflection of everyday practice in the Amsterdam «stee-fabrique» (department of public works).» (Keyser, Danckerts, 1971).

¹¹⁴¹ «A special case is found in the development of specialised building techniques in the 17th-century Dutch Republic. By the end of the Golden Age, the «Hollanders», considered «the most expert in Europe» in the construction of large structures in marshy conditions, were valued for their «incomparable inventions» in hydraulic engineering and their skill in laying foundations. The work involved in this process — driving piles and excavating pits in marshy conditions — was by definition an interdisciplinary endeavour, and required the expertise of architects, masons, carpenters, and others. Building in these conditions not only posed serious technical difficulties, but also involved high costs, challenging master craftsmen to invent new cost-saving methods and techniques.» (Hurx, 2019: 1).

inconcebible pensar que durante el siglo XVII el mito de la Torre de Babel no se relacionara con el orgullo humano, pero también es cierto que estas obras muestran, al margen de una sociedad inspirada por quimeras, una fascinación por las empresas humanas y el poder totalizador de la arquitectura urbana.

4. La Torre de Babel y el teatro

Christopher Marlowe

El caso de estudio que ahora abordamos necesita de algunas consideraciones previas. En primer lugar podría parecer erróneo ubicarlo en el siglo XVII pues la publicación y representación de la obra teatral *Tamerlán el Grande*, que es la que del dramaturgo Christopher Marlowe estudiamos, se fecha a finales del siglo XVI. Ahora bien, la escisión en dos siglos centrales mediante los que se articula esta tesis es, como sabemos, una falsedad o anacronismo en tanto los responsables de todos los casos de estudio no participaron de una percepción cronológica escindida como la que la historiografía propone y nosotros utilizamos. Esta cuestión ha estado presente igualmente en los dos anteriores casos de estudio pues muchos grabados forman parte de las postrimerías del siglo XVI, así como algunas de las torres de la escuela de Amberes. Dicho esto, la razón fundamental para situar este caso de estudio en el siglo XVII, tradicionalmente llamado Barroco, es su naturaleza y carácter -teatro- y, cómo estos, son significativos de este movimiento cultural y dentro de él ocupan un espacio amplísimo.

La presencia de Babel en la Edad Media estuvo marcada por la dinámica religiosa y los medios en los que ésta se expresaba: pintura mural, mosaico, escultura arquitectónica y las infinitas posibilidades del manuscrito. La del siglo XVI por la invención de la imprenta, los grandes ciclos murales y la irrupción del cuadro. Este capítulo acumula las anteriores referencias – pintura y grabado- y expande sus límites a nuevos horizontes propios de la cultura tardo-renacentista y barroca: la literatura y dentro de ella, la dramaturgia, obteniendo una visión general de Babel durante el siglo XVII caracterizada por una cierta heterodoxia y amplitud. Siendo así, el presente caso de estudio, así como el sucesivo basado en algunas de las obras de Calderón de la Barca, son de una connotada particularidad, pues tienen que ver con la línea estrictamente conceptual y literaria del mito. No queremos decir con ello que no estén en relación con el mundo de la representación. En realidad sería todo lo contrario pues, como hemos expuesto en el planteamiento de este siglo, el mundo barroco es representación y,

dentro de ésta, el teatro es su forma más paradigmática. Ahora bien, también es cierto que entramos en otra dimensión cultural en la que la expresión y comunicación de ideas y significados participa de otros códigos y canales. En consecuencia, no siempre resultará obvio o posible dar con una imagen -estrictamente hablando- de la Torre de Babel, sino que este espacio lo ocupará el discurso lingüístico -retórica y, fundamentalmente, alegoría-. No obstante esto, al llegar al ar al estudio de Calderón trataremos de recuperar la dimensión estrictamente visual con el análisis de la escenografía.

Por estas razones hemos estructurado los siguientes casos de estudio mediante un planteamiento que pretende exponer las particularidades del teatro como manifestación cultural, sus estrategias visuales. A continuación, un análisis del contexto inglés y de la obra seleccionada: *Tamerlán el Grande*. El siguiente caso de estudio partirá, directamente, de la contextualización de la obra calderoniana, a lo que seguirá su análisis.

4.1. Idea de teatro y estrategias visuales

La idea o concepto de teatro precede al teatro físico en sí y, aunque no pretendemos trazar una historia del concepto o de los sabidos antecedentes griegos, romanos y la fortuna medieval de la práctica teatral,¹¹⁴² sí es conveniente apuntar la recepción humanística de la palabra *theatrum* cuando ésta se entiende como una adquisición de conocimiento desde lo visualizable. El personaje fundamental para entender esta articulación y que fue brevemente anotado en el planteamiento del siglo XVII mediante la intervención del profesor Victor I. Stoichita es Giulio Camillo y su obra *L'idea di Teatro* de 1550.¹¹⁴³ Publicada póstumamente en Florencia por Lorenzo Torrentino, describe un aparato que, tomando la forma de teatro vitruviano, debía permitir a su usuario organizar todo el conocimiento disponible codificándolo y clasificándolo mediante esquemas asociativos apoyados en sus formas arquitectónicas. Es decir, el teatro se apoyaba sobre siete columnas y, sobre ellas, se alzaban siete gradas con siete escalones en correspondencia con los siete planetas. El lugar del espectador estaba en el centro, desde él podía contemplar dicho teatro y, en el fondo, el espectáculo del conocimiento universal. El principio combinatorio se basaba en la idea de que los pasillos –dominio astral- se entrecruzaba con los peldaños –dominio mitológico-. El

¹¹⁴² Al respecto deben verse los siguientes títulos. Un compendio sobre la historia del teatro a nivel global desde sus inicios y hasta el siglo XX, presentado en forma de entrada de referencias es: Banham, 1995. Sobre el teatro griego ver: Easterling, 1997. Sobre el teatro romano: Beachman, 1996. Respecto al teatro medieval, ver: Tydeman, 1978. En cuanto al teatro isabelino, jacobino y áureo español, llegados el momento citaremos la bibliografía de referencia.

¹¹⁴³ La obra de Camillo ha sido publicada en castellano en: Camillo, 2006.

cruce sucesivo de los temas gracias a dicho espacio y dicho métodos daba como resultado variaciones combinatorias siempre renovadas que comprendían todas las posibilidades del mundo intelectual y del de las imágenes con multiplicaciones hasta el infinito. En última instancia, este vasto edificio mnemotécnico debía proporcionar la clave del verdadero saber, por lo que su primordial objetivo era ayudar en el proceso de adquisición de poder y dominación mediante el conocimiento.

Desde esta acepción podemos retornar a nuestro contexto. No consideramos necesario ahondar en la idea de que la visualidad era entendida como una forma de aprendizaje –lo vimos en el caso de los emblemas, especialmente los jesuitas-, pero sí es interesante constatar que el teatro, en tanto que entendido como un espacio para mirar, sugería la posibilidad de un conocimiento basado en la experiencia sensual de la vista y que ésta antecedió a cualquier reflexión o interpretación.¹¹⁴⁴ Esta idea de teatro como instrumento epistemológico es el concepto base para que, en adelante, se considere como lugar, práctica y herramienta de conocimiento. A ello podemos sumar que la construcción del espacio teatral ayuda, tanto a comprender la dimensión pedagógica, como la totalizadora de Camillo, pues el edificio teatral tenía una dimensión cósmica: su forma circular, su sistema de gradas, el escenario como punto focal de la visión e, incluso, en el caso de referencia londinense, el nombre: The Globe.

Como hemos hecho notar, estamos antes dos casos de estudio que surgen desde la praxis lingüística. Ahora, existe en ella una línea visual y, atendiendo a que esta tesis doctoral se inscribe en el ámbito de la Historia del arte, es decir, el de las imágenes y no tanto en el de la literatura -aunque nos apoyemos sustancialmente en ella-, nuestro objetivo último es el de poder llegar a conocer cómo se traducían visualmente las referencias que los textos teatrales contenían en torno a Babilonia, Babel y sus derivados. En este sentido, nos encontramos ante una importante disyuntiva pues son escasas las referencias que tenemos para conocer cómo eran dichas escenografías y cómo era la caracterización de los personajes. Para solucionar este vacío se debe abrir una doble línea de investigación. La primera está fundamentada en la relación, existente por entonces, entre esta particular producción literaria y los libros de emblemas. Esta primera línea será especialmente útil en las dos dramaturgias, inglesa y española, y se apoya en una tradición de estudios que han analizado dicha relación. La segunda línea, que no aparecerá hasta el teatro de Calderón, son las memorias de apariencias, esto es, registros en los que el dramaturgo anotaba qué elementos visuales debía

¹¹⁴⁴ Al respecto ver: Nest, 1997.

contener cada escena, cómo era la escenografía y qué efectos se perseguían, entre otras cuestiones. Como en este apartado estamos exponiendo el teatro isabelino, veamos qué conocimiento nos ha llegado de la relación entre dramaturgia y emblemas. ¿Cuál era, pues, la relación entre el texto dramático y el emblema?, ¿cuál entre la escenificación y el emblema? Según Dieter Mehl existen tres posibilidades.¹¹⁴⁵

- a) La primera forma de emplear un emblema en el teatro era mediante la apropiación de su significado en el texto. Es decir, integrar las características de los emblemas en el texto dramático mediante una cita más o menos directa y nítida para definir ciertas situaciones y/o personajes debido a sus analogías morales.¹¹⁴⁶
- b) La segunda tiene una relación directa con la tradición emblemática. Es decir, algunas de las obras editadas incorporaban imágenes explicativas e incluso *motto* latín a modo de frontispicio y/o como forma de encabezar cada acto. Una técnica que mezclaba tradición emblemática, panfletos populares –según el contenido de la obra- y figuras alegóricas, cosa que resuelve el problema de una comprensión democrática de dichos emblemas.¹¹⁴⁷
- c) La tercera corresponde al uso de emblemas, o mejor, referencias emblemáticas, a lo largo de una escena como soporte o enriquecimiento de la acción y/o personaje y con correspondencia tanto en el texto como en la escena. Un ejemplo clarividente sería la calavera como figura emblemática del *memento mori* en Hamlet.¹¹⁴⁸

¹¹⁴⁵ Ver: Mehl, 1969. Su artículo se apoya en otra bibliografía especializada como: Freeman, 1966; Daly, 1988; Bath, Russell, 1999. También: Lewis Jr, 1951.

¹¹⁴⁶ «Thus, in the English drama of the period, as in the German, we find an abundant use of emblems in dramatic speech, but they are nearly always subordinated to the dramatic movement of the play. It is only perhaps in Chapman's tragedies that the quotation of emblems often seems to be a merely rhetorical device, used for the purposes of stylistic embellishment as well as moral argumentation and example.» (Mehl, 1969: 46). Se refiere al dramaturgo inglés George Chapman, contemporáneo y conocido del autor de nuestro caso de estudio, Christopher Marlowe.

¹¹⁴⁷ «Another form of the emblematic in drama is the insertion of allegorical scenes or tableau providing a pictorial commentary on the action of the play, thus creating that mutually combination of word and picture which is central to the emblematic method. Of course, the primary source of this technique has to be sought not in the emblem books but mainly in those popular allegorical and emblematic pageants and civic entertainments that were often devised by well-known dramatists, such as Thomas Dekker...», (Mehl, 1969: 46).

¹¹⁴⁸ «Apart from the quoted emblems and the emblematic shows, there was also a less obtrusive manner in which emblems were incorporated into the English Renaissance drama –as emblematic images in the course of a scene, as a significant combination of verbal and pictorial expression. [...] If we look at the dramatic texts of the period, it is easy to see what a large share in this development the playwrights had and to what extent many plays reflect this tendency to portray events on the stage in such a manner that they form significant and often emblematic images of the play's meaning», (Mehl, 1969: 51).

Luego tenemos tres tipos de posibilidades. La apropiación retórica en el texto, la forma visual en la edición del texto y la inclusión en escena como recurso o potenciador de significado. Por lo tanto, en el momento de atender a las obras que citaremos, tendremos especial cuidado en identificar el uso de emblemas y formas alegóricas relacionadas con Babel. Antes de llegar a dicho análisis nos compete trazar las líneas generales del contexto de aparición del Tamerlán de Christopher Marlowe en tanto está relacionado con su contenido y, por ello, con el mito de Babel.

4.2. Aproximación al contexto histórico de Christopher Marlowe a partir de las relaciones España-Inglaterra.

Se considera de forma generalizada que fue durante los siglos XVI y XVII cuando el nacionalismo inglés fue definiéndose gradualmente en relación a una identidad protestante. A pesar de los matices, la mayor parte de los estudios acuerdan situar esta conversión del catolicismo al protestantismo entre las décadas 1520-1530 y 1642, esto es, entre los inicios de la Reforma protestante y la Guerra civil o Revolución inglesa. Sucesos como The Act of Supremacy de 1534, que daba al rey de Inglaterra autoridad papal; el proceso de Dissolution of Monasteries entre 1536-1540, que vimos afectó a una de las primeras imágenes de Babel; la restauración del catolicismo durante el reinado de María I, 1553-1558; el definitivo regreso al protestantismo en la era isabelina; la insistencia de esta última en la propaganda anticatólica; el recelo ante la llegada de los jesuitas entre 1580-1585; la ejecución de la pro-católica Mary Queen of Scots en 1587; el miedo ante la potencia española y la Armada Invencible en particular; la era jacobina como reflejo de la isabelina o la Conspiración de la pólvora de 1605 fueron las piedras angulares sobre las que se asentó la irreversible protestantización inglesa.¹¹⁴⁹

Ahora bien, la situación política inglesa era relativamente débil o, cuanto menos, convulsa, especialmente respecto a la corona española. Los años que siguieron al acceso al trono de Inglaterra por parte de Isabel I en 1558 fueron tiempos de duras tensiones entre católicos y protestantes, como vimos en el particular contexto antuerpiense del caso de estudio anterior. Como cabría esperar dada la connotación de las políticas isabelinas, Inglaterra se apoyó en los Países Bajos protestantes en su lucha contra la hegemonía española. Pero Felipe II, que

¹¹⁴⁹ Sobre el proceso de protestantización, causas, fechas y sucesos, la bibliografía de referencia es: Bray, 1994; Heal, 2003; Coffey, Lim, 2008; Haigh, 2012. Otros textos más breves o artículos sobre el tema son, por ejemplo: Bernard, 1990; Duffy, 2006.

había sido rey consorte de Inglaterra, siguió contemplando la posibilidad de restaurar la fe católica de la isla y los disturbios que Inglaterra provocaba en las posesiones españolas - ataques comerciales y piratería- le permitieron que, eventualmente, planteara su abordaje. Saliendo de Flandes y Lisboa en 1588, la así llamada Armada Invencible se acercó paulatinamente a Inglaterra logrando alcanzar el estrecho de Dover el día 6 del mes de agosto. El intento fue frustrado, Inglaterra derrotó a la Armada y creó el mito de su victoria.¹¹⁵⁰

Dentro de este tenso contexto político, el catolicismo y su militancia contrarreformista fueron elegidos como el odiado y a la vez poderoso antagonista y, dado lo que brevemente acabamos de apuntar, de entre las posibilidades de propaganda anticatólica, aquella dirigida contra España fue especialmente fuerte al punto de poder percibir lo que la historiografía ha llamado hispanofobia.¹¹⁵¹ Así, el proyecto de propaganda anticatólica alcanzaba nuevas capas semánticas y estrategias y ahora aparecía reforzado desde diferentes dispositivos, algunos antiguos y otros nuevos: imágenes impresas, retórica, literatura, desde luego acciones políticas y, por fin, dramaturgia. Según Arthur Marotti estas novedades estriban en el refuerzo del dispositivo del grabado, el giro del modo icónico al representacional ya mencionado en el planteamiento del siglo XVII, una mayor apropiación política de la imaginería religiosa y, especialmente interesante en nuestro caso, altísimas cotas de misoginia de un protestantismo que masculinizaba lo cristiano, feminizaba lo católico y aprovechaba para dotar a lo femenino de valores morales tales como la traición y seducción.¹¹⁵² A resultas, la Ramera de Babilonia como alegoría de dichos valores en alusión al catolicismo y la monarquía hispánica gozó de una gran fortuna y audiencia.

Lo que es fundamental notar de este contexto político es que estas condiciones reales son las que pasaron al ámbito literario. La literatura en general pudo tomar el pulso a lo que estaba ocurriendo y la dramaturgia en particular ofrecer un dispositivo capaz de formar una opinión

¹¹⁵⁰ Sobre los conflictos políticos entre Inglaterra y España, especialmente el episodio de la Armada Invencible, se debe consultar: Fernández-Armesto, 1989.

¹¹⁵¹ Existe una extensa bibliografía al respecto, por lo que vamos a remitir a: Samson, 2020; Rodríguez Pérez, 2020. Se han dedicado diversas tesis doctorales a este tema. Por ejemplo: Sánchez, 2004; Bradley, 2019.

¹¹⁵² «The languages of Catholicism and anti-Catholicism were involved in a number of major historical developments and changes. These include: Protestantism's reinforcing of (the new) print culture's diminishment of the importance of visual communication –most marked in the waves of iconoclasm from the mid-sixteenth to the mid-seventeenth century; the related shift from «iconic» to «representational» modes of communication; the desacralizing of the sacred and the secular, political appropriation of religious imagery and ceremonialism; the internecine Protestant struggles over Church governance and doctrine; the Protestant masculinization of Christianity and misogynistic assault on a feminized Catholicism, whose modes of «carnal» thinking were related to women's supposed susceptibility to conversion by Catholic missionaries and their husbands' «seduction» by their wives into the religion of the «Whore of Babylon»; the ideological and political battles conducted over the constitutional relationship of Parliament and the monarchy and of the government and the rights of citizens.» (Marotti, 1999: xiii-xiv). Existen numerosos estudios sobre el problema del género que plantean tan amplia construcción negativa de los personajes femeninos y que generalmente se ponen en relación con momentos de ciertas ansiedades y/o patologías. Respecto a los autores que vamos a mencionar se podría ver, por ejemplo, el planteamiento de la tesis doctoral: Cuder, 2014. También: Scott, 2004; Buccola, 2007.

colectiva, pues su espacio de representación no era experimentado desde la individualidad sino la colectividad, ante todos los allí presentes. En un contexto fuertemente encorsetado por políticas anti-católicas y, ante la potencialidad de discurso que ofrecía el teatro, no es de extrañar que tanto Isabel I como Jacobo I fueran benefactores del mismo y, en consecuencia, que las obras y su contenido estuvieran reguladas en pos de favorecer una imagen positiva de la monarquía inglesa y la contraria para sus detractores.

Antes de abordar la obra de Christopher Marlowe, quisiéramos presentar una actualización del *topos* Babel en la literatura isabelina. Éste aparecerá desde los siguientes escenarios y mediante particulares recursos y enfoques.

Por ejemplo, el escenario histórico-cultural. Éste planteaba un fuerte movimiento intelectual apocalíptico durante los siglos XVI y XVII cuyo sentido ha de buscarse en el movimiento reformista inglés. La reforma inglesa tenía especial consideración por ese lenguaje antipapista que, como vimos a lo largo del siglo XVI, utilizaba el texto del Apocalipsis. Dicho texto era interpretado en base a la llegada del fin del mundo y la espera de una trascendencia espiritual, con lo que ello forzaba a que los esfuerzos se concentraran en lo presente y político. Por otro lado, sabemos que durante dicho período hubo una particular presencia de una serie de producciones sobre la reescritura de la historia y la idea del tiempo de los imperios según habían sido trabajados por el mítico profeta Daniel y, también, Agustín de Hipona.¹¹⁵³ Dentro de este apocalíptico y en relación al movimiento de hispanofobia antes mencionado, la guerra contra la católica España tuvo el efecto de radicalizar los comentarios sobre la revelación en algo más militante y llamado a la acción y, para ello, circulaban panfletos con referencias al mundo católico en general y a España en particular.¹¹⁵⁴ La cuestión aquí es que el público podía ver esta línea ideológica representada en el teatro; no será el caso del

¹¹⁵³ Por ejemplo, Johann Carion, *Chronicle* (1537); Andreas Osiander, *Conjectures of the Ende of the Worlde* (1544); Melchior Ambach, *On the End of the World and the Coming of Antichrist* (1550); Matthias Flacius Illyricus, *Magdeburg Centuries* (1559-1574) y *Catalogus testium veritatis* (1556); John Bale, *The Image of Both Churches* (1545) y *The Pangeant of Popes* (1574); John Fox, *Acts and Monuments* (1563). Al respecto ver: Street, 2017.

¹¹⁵⁴ Por ejemplo: John Wolfe, *The Coppie of the Anti-Spaniard*, 1590, el cual promovía la hispanofobia mediante la referencia a la legendaria la crueldad española. En el panfleto se denunciaba a la población española como atea y marrana, y a Felipe II como medio judío y sarraceno. No es, por eso, una publicación autóctona inglesa, sino que proviene de Francia -reino que también mantenía disputas políticas y territoriales con España-, por lo que hemos de comprender que Inglaterra empezó a emular esta hispanofobia en el contexto de la Armada y que dicha leyenda podía ser moralizada para promover la reforma protestante inglesa. En su versión francesa se trata de un texto atribuido a Antoine Arnauld y Michel Hurault que diseminaba dicha hispanofobia para demonizar, por asociación, las políticas del partido católico mientras se apoyaba al rey Enrique IV de Navarra. Esta demonización se basaba en la descripción del contrario como ateo, moro, negro, judío, árabe. Según Eric Griffin, «To examine the way the English began to emulate and extend the rhetorical practices typical of continental Anti-Spanish discourse in the wake of the Armada is to observe the role Hispanophobia played in fostering a conception of an English national community newly conscious of itself in opposition to an ethnic identity it had begun to imagine essentially Spanish. England's post-Armada drama is revelatory of this ethnicizing process because onstage the rhetorical operations typical of Black Legend discourse were embodied.», (Griffin, 2015: 209).

Tamerlán de Marlowe pero sí el de otro ejemplo que destacaremos al final de este caso de estudio.

En relación a esta construcción ideológica-cultural, se advertirá una actitud de demonización y otredad del contrario por diversas razones –las religioso-políticas ya comentadas, pero también las étnicas- y, desde este retrato, se asociará al contrario con, entre otros, el pecado de la soberbia, aspecto moral intrínseco del mito. Seremos testimonio, también, de un desenlace dramático en el que este contrario es derrotado y, desde este lugar, se asociará a la idea de la caída del imperio antagonista a causa de su blasfemia. Naturalmente, el *topos* Babel aparecerá tras aquellas alusiones a la experiencia de la diversidad cultural, religiosa y lingüística contemporáneas. Finalmente, a través del uso de su forma metafórica de contexto grecorromano, la Gigantomaquia.

Respecto al penúltimo recurso, Bouwsma presentó la amalgama lingüística como enriquecimiento cultural, pero también como detonador de ansiedades. La Inglaterra moderna no iba a desentenderse de ello. Al respecto, Carla Mazzio señala que los prestamos lingüísticos, aunque integrados en la literatura nacional, eran vistos en términos de conquistas o transgresiones y que esta heterogeneidad llamaba al debate sobre las formas de autorrepresentación nacional. Y, en cuanto al teatro, que dada la importancia del tema no es de extrañar que se literalizara y teatralizara y, a en consecuencia, que el lenguaje se convirtiera en tema y también herramienta a lo largo del drama.¹¹⁵⁵

Vista la particularidad del dispositivo teatro, sus estrategias discursivas, el tipo de presencia de Babel y la particularidad de Inglaterra en este contexto, pasamos a presentar a Christopher Marlowe y a analizar su obra.

4.3. Nota biográfica y presentación de la obra

Christopher Marlowe (Canterbury, 1564 – Deptford, 1593)¹¹⁵⁶ nació en el mismo año que William Shakespeare en la capital religiosa de Inglaterra, Canterbury. Después de haber adquirido su formación universitaria, abandonó los posibles futuros como académico o clérigo para adentrarse en el mundo del teatro. Quizás también en el de la política, pues su

¹¹⁵⁵ Ver: Mazzio, 1998: 215. Como veremos en el caso de Tamerlán, esta identidad nacional articulada por la lengua se erigirá mediante el dominio lingüístico del protagonista y la confusión lingüística –babélica- del antagonista.

¹¹⁵⁶ La bibliografía de referencia es: Cheney, 2004. Y dentro de este volumen: Hopkins, 2004; Thorton Burnett, 2004.

aparente ambivalencia entre catolicismo y protestantismo que, según sus biógrafos, se trasluce de sus documentos así como el hecho de que se le investigara por blasfemo, ha llevado a suponer que realizara labores de espía. Sea como fuere, Marlowe empezó su carrera teatral en Londres justo en el momento en el que se fundaban las primeras compañías y se construían los primeros teatros. Poco más, o por lo menos documentalmente claro, se sabe de su biografía. Sí que murió asesinado el 30 de mayo de 1593.

Hay buenas razones para suponer que Marlowe escribiera *Tamerlán* siendo aún alumno en Cambridge. Esto es, antes de recibir su titulación en el verano de 1587. Pero esto también requiere de matices, pues sólo parece posible para la primera parte de *Tamerlán* pues, si la segunda se debió al gran éxito de la primera, es que ya había sido representada y eso debe situarse, acorde con los estudiosos, fuera de la universidad.

Tamerlán no es, pues, una sino dos obras teatrales, naturalmente contiguas, pero de fechas y tono argumental diferentes. Mientras que la primera edición -anónima- resale a 1590, las primeras escenificaciones se sitúan en la década anterior, probablemente en 1587.¹¹⁵⁷ Como decíamos, tras su éxito Marlowe debió ver ineludible escribir una segunda parte y por ello conviene distinguir entre Tamerlán I y Tamerlán II o, en sus títulos originales, *The Conquests of Tamburlaine the Scythian Shepherd*, [*Las conquistas de Tamerlán el pastor escita*], a. 1587, y *The Second Part of the Bloody Conquests of Mighty Tamburlaine*, [*La segunda parte de las sangrientas conquistas del poderoso Tamerlán*], c. 1588. Las dos partes fueron publicadas en un solo volumen en octavo en 1590 seguida de ediciones en cuarto en 1592 y en 1605.¹¹⁵⁸

Tamerlán es una obra que, en líneas generales, advierte sobre los peligros de la tiranía y la ambición mediante un hilo argumental en el que una serie de líderes con Tamerlán como el más influyente, se disputan los dominios del mundo. En definitiva, un drama sobre la codicia imperial. Considerando las dos partes, se advierte que aquello que se expone en la primera -el ansia de poder- se lleva a un fatídico y extremo desenlace en la segunda, pues la obra finaliza con el castigo a Tamerlán por soberbio y blasfemo y con su muerte en Babilonia. La mención a Babilonia no es banal, pero tampoco es ésta la única ciudad oriental a la que Marlowe alude, pues la obra entera se abre a este paisaje: Marruecos, Fez, Argel, Egipto, Damasco, Turquía y Persia, son algunos de los territorios citados a través de los personajes.

¹¹⁵⁷ Así opinan Thomas y Tydeman: Thomas, Tydeman, 1994: 69.

¹¹⁵⁸ Sobre la fortuna de sus representaciones se puede ver el trabajo de Nancy T. Leslie. La autora señala que, entre la reapertura de los teatros en 1660 y hasta el siglo XX, no hay constancia de una sola puesta en escena. Ver: Leslie, 1971.

Pero al margen de la vinculación geográfica o moral con el mito de Babel, otra importante cuestión que se trasluce del texto es la construcción y caracterización del protagonista y su analogía con el bíblico Nemrod.¹¹⁵⁹ Tamerlán, como Nemrod, tiene una carrera ascensional. Ambos son de origen humilde –Tamerlán es hijo de cazador, como lo había sido Nemrod-, y es este inicio en la humildad el recurso que mejor ayuda a demostrar su ambición desmesurada. Ambos son tiranos, crueles, heroicos, orgullosos y tratan de ser invencibles. En la obra se lee entre líneas que Tamerlán es, también, corruptor de sus seguidores y que no quiere sino hacerse un nombre por sí mismo a través del dominio de casi la totalidad del mundo. Ambos comparten una actitud blasfema que atenta contra Dios pues, tras la última de sus capturas –Babilonia-, Tamerlán se convierte en emperador del mundo oriental y su actitud cambia de la soberbia a la blasfemia cuando, en su ansia de tener una voz monológica del poder, se proclama contra Dios y quema las escrituras. Como era previsible, dicha soberbia será la que acabe con su vida y así queda insinuado el prólogo de la primera parte, un recurso habitual de tantos otros dramaturgos:

From jygging vaines of riming mother wits,
And such conceits as clownage keepes in pay,
Weele leade you to the stately tent of War:
Where you shall heare the Scynthian Tamburlaine,
Threatening the world with high astounding tearms
And scourging kingdoms with his conquering sword.
View but his picture in this tragicke glasse,
And then applaud his fortunes as you please.¹¹⁶⁰

La insinuación a Nemrod no debió pasar por alto a sus contemporáneos, pero también es cierto que la construcción del protagonista se basaba, a su vez, en el histórico conquistador turco-mongol homónimo, también llamado Timur (1336-1405). Sobre este último existía en tiempos de Marlowe una gran cantidad de publicaciones que perpetuaban su descripción como un bárbaro dominado por una insaciable sed de destrucción y poder, por lo que muchos estudios se han preocupado por trazar las referencias documentales que Marlowe

¹¹⁵⁹ Se ha especulado sobre la posibilidad de que el Nemrod de Du Bartas pudiera haber inspirado al Tamerlán de Marlowe. Nos referimos al personaje de Nemrod en la obra teatral *La seconde semaine*, 1584, del dramaturgo francés Guillaume de Saluste du Bartas. Precedido por *La semaine*, que narra la creación del mundo desde la perspectiva teológica es decir los siete días –o semana- de la creación, *Seconde semaine* prosigue con el relato del Génesis como forma de escribir la historia universal y, es en este relato, donde aparece Nemrod. Se puede consultar la edición crítica en francés: Du Bartas, 1991. Sobre su relación con Marlowe ver: Battenhouse, 1941. Sea o no cierta la inspiración, lo que es seguro es que en cada ocasión los autores proveen a las siguientes generaciones de imágenes arquetípicas del orgullo y la soberbia.

¹¹⁶⁰ Prólogo, en: Marlowe, 1981: 79. Transcribimos su traducción siguiendo la edición castellana: «De arrebatos de talentos acordes / y chifladuras de que usa el bufón, / os guiaremos a la augusta tienda, / do oiréis al escita Tamerlán / conminar al mundo con aspavientos, / azotar reinos con espada invicta. / Ved su imagen en este espejo trágico / y celebrad su suerte como os plazca.» (Marlowe, 2017, 87).

podiera utilizar al respecto.¹¹⁶¹ Dicho esto, a continuación pasamos a señalar aquellas alusiones que, bien tengan que ver con la caracterización de Tamerlán al estilo de Nemrod, bien cumplan las otras estrategias para aludir a Babel. Así, señalaremos la deriva que el mito tiene en esta obra clave de la dramaturgia isabelina.

4.4. Referencias a Babel en el Tamerlán de Christopher Marlowe

En este análisis de los recursos lingüísticos, conceptuales y retóricos que Christopher Marlowe utilizó en su obra y que nosotros analizamos desde su relación con Babel, partiremos de dos alusiones directas al episodio grecolatino de la gigantomaquia mediante el cual el dramaturgo ejemplifica el ansia de crecimiento incesante:

Cosroe. What means this divelish shepheard to aspire
With such a Giantly presumption,
To cast up hils against the face of heaven:
And dare the force of angrie *Jupiter*.¹¹⁶²

[...]

Tamburlaine. [...] As *Juno*, when the Giants were supprest,
That darted mountaines at her brother *Jove*:
So lookes my Love shadowing in her brower
Triumphes and Trophees for my victories.¹¹⁶³

El primer uso va en contra de Tamerlán y le recuerda, como decíamos al principio, su origen humilde y lo soberbio de su empresa parangonándolo con los gigantes que asaltan el Olimpo. La segunda referencia surge de boca de Tamerlán y se refiere a su recién –conquistada– esposa Zenócrates, nueva reina de Persia. Tamerlán se refiere a ella como Juno, diosa de los dioses, en tanto él se considera, a su vez, un dios de dioses que acaba de aniquilar a los gigantes que intentaban vencerle. Así, invierte el uso de la metáfora.

¹¹⁶¹ Thomas y Tydeman editaron una publicación sobre las fuentes de las obras de Marlowe dentro de la cual recogen las fuentes de *Tamerlán*. De entre ellas destacamos: Baptista Fulgosius, *De dictis factisque memorabilis collectanea...*, 1509; Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, 1542; Paulus Jovius, *Elogia virorum bellica virtute illustrum...*, 1551; Petrus Perondinus, *Magni Tamerlanis Scytharum Imperatoris Vita*, 1553; Petrus Perondinus, *Vita magni Tamerlanis*, 1551; John Foxe, *The Ecclesiastical History, containing the Acts and Monuments of things passed...* 1570; Laonicus Chalcocondylas, *De origine et rebus gestis Turcorum...* 1556; Philippus Lonicerus, *Chronicorum Turcicorum*, 1578; y préstamos o analogías con *The Faerie Queene* de Edmund Spenser y *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Ver: Thomas, Tydeman, 1994: 67-168.

¹¹⁶² Parte I, Segundo acto, Escena VI; Marlowe, 1981: 103. En castellano: «*Cósroe*. ¿Qué osa aspirar este pastor del diablo / con tal presunción gigantesca: / amontonar colinas contra el cielo / para arrostrar la ira fuerte de Júpiter?» (Marlowe, 2017: 122).

¹¹⁶³ Parte I, Quinto acto, en la edición inglesa aparece como Escena I, en la castellana como Escena II; en: Marlowe, 1981: 147. En castellano: «*Tamerlán*. [...] Cual Juno, suprimidos los gigantes / que a Júpiter arrojaron montañas, / es mi amada, cobijando en sus cejas / laurel y trofeos para mis victorias» (Marlowe, 2017: 182).

Al margen de la referencia grecolatina, a lo largo de la obra el concepto de ascensión personal hacia un poder situado en el cielo estará omnipresente:

Tamburlaine. The chiefest God, first moover of that Spheare
Enchac'd with thousands ever shining lamps,
Will sooner burne the glorious frame of Heaven,
Then it should so conspire my overthrow.
But Villaine, thou that wishest this to me,
Fall prostrate on the lowe disdainfull earth.
And be the foot-stoole of great *Tamburlaine*,
That i may rise into my royal throne.¹¹⁶⁴

[...]

Tamburlaine. Wel said *Theridamas*, when holy Fates
Shall stablish me in strong *Egyptia*,
We meane to traveile to th'Antartique Pole,
Conquering the people underneath our feet,
And be renown'd, as never Emperours were.¹¹⁶⁵

[...]

Tamburlaine. [...] The God of war resignes his roume to me,
Meaning to make me Generall of the world,
Jove viewing me in armes, lookes pale and wan,
Fearing my power should pull him from his throne.
[...] Emperours and kings lie breathlesse at my feet.
The Turk and his great Emperesse as it seems,
Left to themselves while we were at the fight,
Have desperatly dispatch their lavish lives:
With them Arabia too hath left his life,
Al sights of power to grace my victory:
And such are objects fit for *Tamburlaine*.
Wherein as in a mirroure may be seene,
His honor, that consists in sheading blood,
When men presume to manage armes with him.¹¹⁶⁶

[...]

Tamburlaine. [...] Then in my oach like *Saturnes* royal son,
Lounted his shining chariot, gilt with fire,
And drawen with pricely Eagles through the path,

¹¹⁶⁴ Parte I, Cuarto acto, Escena II, en: Marlowe, 1981: 123. En castellano: «*Tamerlán*. El gran dios, primer motor de esa esfera / con miles de lámparas engastada, / abrasaría el molde del cielo antes / que premeditar mi derrocamiento. / Mas, canalla, tú que me deseas eso, / cae de bruces contra la baja tierra / y sé el escabel del gran Tamerlán / para que suba a mi trono imperial.» (Marlowe, 2017: 150).

¹¹⁶⁵ Parte I, Cuarto acto, Escena IV, en: Marlowe, 1981: 132. En castellano: «*Tamerlán*. Bien dicho, Terídamos; cuando el hado / me establezca en la poderosa Egiptia, / pretendo viajas al polo antártico, / conquistando al pueblo de los antípodas, / y ser entre emperadores el célebre.» (Marlowe, 2017: 163).

¹¹⁶⁶ Parte I, Quinto acto, en la edición inglesa aparece como Escena I, en la castellana como Escena II, en: Marlowe, 1981: 145-146. En castellano: «*Tamerlán*. [...] El dios de guerra me cede su sitio / para hacerme general del mundo; / al verme armado palidece Júpiter / temiendo que mi fuerza le destrone. [...] Emperadores y reyes a mis pies: / el turco y su emperatriz, parece / que dejados solos mientras luchábamos, / desesperados la vida quitáronse; / con ellos, Arabia también murió; / contemplación que agracia mi victoria; / objetos que cuadran con Tamerlán, / en los que espejándose puede verse / su honor, que consiste en verter sangre / cuando los hombres osan desafiarle.» (Marlowe, 2017: 180).

Pav'd with bright Christall, and enchac'd with starres,
When all the Gods stand gazing at his pomp:
So will I ride through *Samarconda* streets,
Until my soule dissevered from this flesh,
Shall mount the milk-white way and meet him there.
To *Babylon* my Lords, to *Babylon*.¹¹⁶⁷

[...]

Tamburlaine. [...] But I percieve my martial strenght is spent,
In vaine I strive and raile against those powers,
That meane t'invest me in a higher throane,
As much too high for this disdainfull earth.
Give me a Map, then let me see how much
Is left for me to conquer all the world,
That these my boies may finish all my wantes.¹¹⁶⁸

Todas las referencias escogidas –que no las únicas- son formuladas por el protagonista, pues este no tiene otro deseo que el de conquistar el poder más elevado de todos y al que accederá una vez gobierne sobre toda la tierra. En un primer momento, Tamerlán confía en los favores de Dios y, de hecho, se presenta como designado por él para gobernar el mundo; un actitud que podemos reconocer en las monarquías divinizadas de anhelo imperialista, por ejemplo la española de Carlos V y Felipe II, objeto de crítica del protestantismo inglés.

Los dos últimos fragmentos pertenecen a la segunda parte de la obra por lo que anuncia los pasos finales de esta ascensión incesante. En el primero de ellos la alusión al mito de Faetón –y quizás en la edición y la escenificación a su emblema- es contundente: carroza de chapa ígnea, ascensión hasta la vía láctea.

El último fragmento deja entrever el desenlace, mas eso no significa que Tamerlán se haya redimido, sino que continúa su pretensión de ascender al cielo. Pero la ascensión final será postmortem lo cual no significa una desvalorización puesto que el personaje ya se ha hecho un nombre, su memoria se perpetuará y tendrá un trono eterno y, como dice, mayor que el de esta tierra.

¹¹⁶⁷ Parte II, Cuarto acto, Escena III, en: Marlowe, 1981: 204. En castellano: «*Tamerlán*. [...] En mi carro, cual de Saturno el hijo / montado, en carroza con chapa ígnea, / que tiran por su senda regias águilas, / con astros y cristal pavimentada, / mientras los dioses contemplan su pompa, / así circularé por Samarcanda / hasta que mi alma, de esta carne extraída, / subirá a la vía láctea, a su encuentro, / ¡A Babilonia, ya; a Babilonia!» (Marlowe, 2017: 261).

¹¹⁶⁸ Parte II, Quinto acto, Escena III, en: Marlowe, 1981: 216. En castellano: «*Tamerlán*. [...] Pero se agota mi fuerza marcial. / En vano lucho contra esos poderes / que me destinan a un trono mayor, / demasiado alto para esta tierra vil. / Traedme un mapa; para que vea cuánto / me queda del mundo por conquistar, / y que mis hijos terminarán por mí.» (Marlowe, 2017: 278).

Otra de las condiciones que lo aproximan a la figura de Nemrod es la idea de Tamerlán como azote de Dios y de Júpiter por emular sus rasgos y querer superarlos, como se desprende de estos fragmentos:

Tamburlaine. [...] I that am tearm'd the Scourge and Wrath of God,
The onely feare and terrour of the world,
Wil first subdue the Turke, and then inlarge
Those Christian Captives, wich you heavie chaines,
And feeding them with thin and slenfer fare,
That naked rowe about the Terrene sea.¹¹⁶⁹

[...]

Tamburlaine. [...] Thus I am right the Scourge of highest Jove,
And see the figure of my dignitie,
By which I hold my name and majesty.¹¹⁷⁰

Pero no sólo así habla Tamerlán, sino que con esta misma forma –poderoso, valiente, soberbio y famoso- le reconocen el resto de los personajes:

Cosroe. Thus farre are we towards *Theridamas*,
And valiant *Tamburlaine*, the man of fame,
The man that in the forehead of his fortune,
Beares figures of renowne and myracle:
But tell me, that hast seene him, *Menaphon*,
What stature wields he, and what personage?¹¹⁷¹

Como buen tirano, también quedarán retratados sus excesos. Excesos de los que el protagonista se siente orgulloso cosa que ayuda a magnificar su soberbia. Otros personajes como la Santa Jerusalén recurrirán a esta soberbia para vaticinar su final:

Tamburlaine. [...] And now ye cankred curres of Asia,
That will not see the strenght of *Tamburlaine*,
Although it shine as brightly as the Sun.
Now you shal feele the strenght of *Tamburlaine*,
And by the state of his supremacie,
Approove the difference twixt himself and you.

[...]

¹¹⁶⁹ Parte I, Tercer acto, Escena III, en: Marlowe, 1981: 113. En castellano: «*Tamerlán.* [...] Yo, que llaman azote e ira de Dios, / único miedo y terror del mundo, / someteré al turco y libraré / a esos cristianos presos, cual esclavos, / que, cargados de pesadas cadenas, / alimentados con escasos víveres, / reman desnudos por el mar Tirreno.» (Marlowe, 2017: 136).

¹¹⁷⁰ Parte II, Cuarto acto, Escena III, en: Marlowe, 1981: 201. En castellano: «*Tamerlán.* [...] En verdad soy el azote de Júpiter; / ¡y ved la estampa de mi dignidad, / por la que nombre y majestad poseo!» (Marlowe, 2017: 256-257).

¹¹⁷¹ Parte I, Segundo acto, Escena I, en: Marlowe, 1989: 93. En castellano: «*Cósroe.* Esto es lo que distamos de *Terídamas* / y del valiente *Tamerlán*, famoso, / quien sobre la frente de su fortuna / lleva escrito renombre y portento. Mas di, tú que les viste, *Menafonte*, / ¿cuál es su estatura y apariencia?» (Marlowe, 2017: 107).

Jerusalem. Thy victories are growne so violent,
 That shortly heaven, fild with the meteors
 Of blood and fire thy tirannies have made,
 Will poure down blood and fire on thy head:
 Whose scalding drops wil pierce thy seething braines,
 And with our bloods, revenge our bloods on thee.¹¹⁷²

Lo ascensional también tendrá su antítesis tipológica. Lo hemos visto con la mención a Faetón como presagio de muerte de Tamerlán, pero también estará presente la alusión a torres, su altura celestial y su caída como presagio de castigo y muerte:

Governour. Stil dooth this man or rather God of war,
 Batter our walles, and beat our Turrets downe.
 And to resist with longer stubbornesse,
 Or hope of rescue from the Souldans power,
 Were but to bring our wilfull overthrow,
 And make us desperate of our threatned lives.¹¹⁷³

[...]

Tamburlaine. So, brune the turrets of this cursed towne,
 Flame to the highest region of the aire:
 And kindle heaps of exhalations,
 That being fiery meteors, may presage,
 Death and destruction to th'inhabitants.¹¹⁷⁴

Al margen de la destrucción de las torres, el saqueo y desolación de diversas ciudades como lugares comunes en el mito de Babel y la literatura de conquistas imperiales, también estarán presentes:

Zenocrate. Wretched *Zenocrate*, that livest to see,
Damascus walles di'd with Egyptian blood:
 Thy Fathers subjects and my countrimen.
 Thy streetes stowed with dissevered jointes of men,

¹¹⁷² Parte II, Cuarto acto, Escena I, en: Marlowe, 1981: 195. En castellano: «*Tamerlán.* [...] Y ahora, infectos patanes de Asia / que no veis la fuerza de Tamerlán / aunque luzca tan brillante como el sol, / de Tamerlán veréis la fuerza al punto, / y, por causa de su supremacía, / la diferencia entre él y vosotros. [...] *Jerusalén.* Con tal furor ascienden tus victorias / que pronto el cielo, lleno de meteoros / de sangre y fuego por tus excesos, / sobre ti verterá fuego y sangre, / cuyas gotas escaldarán tus sesos, / con la nuestra vengando nuestra sangre.» (Marlowe, 2017: 248-249).

¹¹⁷³ Parte I, Quinto acto, Escena I, en: Marlowe, 1981: 132. En castellano: «*Gobernador.* Aún, este hombre, o dios de la guerra, / los muros bate y torres derrúmbanos; / y resistir con más testarudez / o esperanza en la ayuda del Sultán / sería traer nuestra obstinada caída / y de nuestras vidas desesperar.» (Marlowe, 2017: 164).

¹¹⁷⁴ Parte II, Tercer acto, Escena II, en: Marlowe, 1981: 177. En castellano: «*Tamerlán.* ¡De esta Ciudad maldita arden las torres, / llameando hasta los aires más altos, / y encendiendo montones de efluvios / que, siendo meteoros ígneos, presagian / destrucción y muerte a sus habitantes.» (Marlowe, 2017: 223).

And wounded bodies gasping yet for life.¹¹⁷⁵

Y, de entre las ciudades a ser conquistadas, Babilonia, lista para caer bajo los pies de Tamerlán:

Tamburlaine. This stately buildings of faire *Babylon*,
Whose lofty Pillers, higher than the cloudes,
Were wont to guide the seaman in the deepe,
Being caried thither by the cannons force,
Now fil the mouth of *Limnasphaltes* lake,
And make a bridge unto the battered wallles.
Where *Belus*, *Ninus* and great *Alexander*
Have rode in triumph, triumphs *Tamburlaine*,
Whose chariot wheelles have burst th'Assirians bones,
Drawen with these kings on heaps of carkasses.
Now in the place where faire *Semiramis*,
Courtred by kings and peeres of *Asia*,
Hath trode the Meisures, do my souldiers martch,
And in the streets, where brave Assirian Dames
Have rid in pompe like rich *Saturnia*,
With furious words and frowning visages,
My horsemen brandish their unruly blades.¹¹⁷⁶

Marlowe presenta la ciudad de Babilonia en calidad de máxima potencia extranjera, pues será la última en ver en vida a Tamerlán; fin que nos recuerda al de otro conquistador histórico, Alejandro Magno, citado en este mismo fragmento. Marlowe destaca la magnificencia y desmesura arquitectónica de Babilonia, cuyos muros por encima de las nubes llegaban incluso a guiar a navegantes. Esta descripción reproduce el sincretismo que vimos en el caso de la literatura emblemática entre las murallas de Babilonia y el Faro de Alejandría como monumentos antiguos paradigmáticos.

¹¹⁷⁵ Parte I, Quinto acto, en la edición inglesa aparece como Escena I, en la castellana como Escena II, en: Marlowe, 1981: 142. En castellano: «*Zenócrates*. ¡Ay, Zenócrates!, que vives para ver / Damasco teñido de sangre egipcia, / compatriotas, sujetos de tu padre; / calles sembradas de miembros disyuntos, / cuerpos heridos que por vivir boquean.» (Marlowe, 2017: 175).

¹¹⁷⁶ Parte II, Quinto acto, Escena I, en: Marlowe, 1981: 206. En castellano: «*Tamerlán*. Estos monumentos de Babilonia / cuyos pilares, por sobre las nubes, / solían guiar al marino por el piélago, / llevados por la fuerza del cañón / llenan la boca del lago asphaltita / y forman puente entre los muros caídos. / Donde Belo, Nino y Alejandro / pasaron en pompa, así Tamerlán, / cuyo carro abrió las huesas asirias / y reyes lo arrastran sobre cadáveres. / Ahora, donde le dará Semíramis, / que cortejaban reyes, pares de Asia, / bailó al compás, desfilan mis soldados; / y en las calles, donde asirias damas / salían, pomposas cual rica Saturnia, / con palabras de ira y caras hoscas / mis jinetes blanden espadas sin ley.» (Marlowe, 2017: 264-265).

Al margen de estas referencias que, como vemos, alinean el argumento de *Tamerlán* con las históricas acepciones del mito y su recepción, está la cuestión lingüística. Tamerlán se presentará como un personaje cuyo dominio del lenguaje y juegos retóricos es capaz de desestabilizar a sus adversarios; algo propio del mito en sí, pues era la comunicación la que hasta la intervención divina permitió el levantamiento de la torre. Pero también propio del contexto y, probablemente, de las aspiraciones del dramaturgo en tanto que escritor, luego dominador del lenguaje. Las menciones a la lengua como herramienta de conquista son, pues, múltiples. Por ejemplo, cuando mediante a la diversidad lingüística se está haciendo referencia a la amplitud geográfica y, en tanto que territorios conquistados, a la colectánea de poder que Tamerlán acumula:

Tamburlaine. [...] Then in as rich a tombe as *Mausolus*,
We both will rest and have one Epitaph
Writ in as many severall languages,
As I have conquered kingdomes with my sword.¹¹⁷⁷

[...]

Calyphas. This Piller plac'd in memorie of her,
Where in Arabian, Hebrew, Greek, is writ
This towne being burnt by Tamburlaine the great,
*Forbids the world to build it up againe.*¹¹⁷⁸

O cuando, como decíamos, Tamerlán demuestra su dominio lingüístico:

Therimadas. Won with thy words, and conquered with thy looks,
I yeeld my selfe, my men and horse to thee.¹¹⁷⁹

y a la inversa sus detractores:

Mycetes. Brother Cosroe, I find my selfe agreev'd,
Yet insufficient to expresse the same:
For it requires a great and thundring speech.¹¹⁸⁰

[...]

¹¹⁷⁷ Parte II, Segundo acto, Escena última, en: Marlowe, 1981: 174. En castellano: «*Tamerlán*. [...] En tumba tan rica como Mausoleo / reposaremos y nuestro epitafio / estará escrito en tantos idiomas cuan / reinos he conquistado con mi espada.» (Marlowe, 2017: 223).

¹¹⁷⁸ Parte II, Tercer acto, Escena II, en: Marlowe, 1981: 177. En castellano: «*Califas*. Este pilar puesto en memoria suya / tiene escrito en griego, hebreo y árabe: / «Esta Ciudad, por Tamerlán quemada, / prohíbe al mundo que la reconstruya.» (Marlowe, 2017: 224).

¹¹⁷⁹ Parte I, Primer acto, Escena II, en: Marlowe, 1981: 92. En castellano: «*Teridamas*. Vencido por tus visos y palabras / me rindo con mis hombres y caballos» (Marlowe, 2017: 105).

¹¹⁸⁰ Parte I, Primer acto, Escena I, en: Marlowe, 1981: 80. En castellano: «*Micetes*. Cósroe, hermano, me siento agraviado, / pero aún así incapaz de expresarlo, / pues requiere un habla alta y tonante» (Marlowe: 2017: 89).

Tamburlaine. Are you the witty King of *Persea*?
Mycetes. I marie am I: have you any suite to me?
Tamburlaine. I would intreat you to speak but three wise wordes.¹¹⁸¹

Escogeremos unas referencias más. Éstas no van a dar tanta cuenta del mito pero sí de la idea de la conquista geográfica a través de las referencias cartográficas como forma de ordenación del territorio y, a las cuales, Marlowe dedica amplio espacio y demuestra un bien comprendido conocimiento:

Tamburlaine. [...] I will confute those blind Geographers
That make a triple region in the world,
Excluding Regions which I meane to trace,
And with this pen reduce them to a Map,
[...] Here at *Damascus* will I make the Point
That shall begin the Perpendicular.¹¹⁸²

[...]

Tamburlaine. Give me a Map, then let me see how much
Is left for me to conquer all the wolrd,
That these my boies may finish all my wantes.
Here I began to march towards *Persea*,
Along *Armenia* and the Caspian sea,
And thence unto *Bythinia*, where I tooke
The Turke and his great Empresse prisoners,
Then martcht I into *Egypt* and *Arabia*,
And here not far from *Alexandria*,
Whereas the Terren and the red sea meet,
Being distant lesse than ful a hundred leagues,
I meant to cut a channell to them both,
That men might quickly saile to *India*.

[...]

Looke here my boies, see what a world of ground,
Lies west ward from the midst of *Cancers* line,
Unto the rising of this earthly globe,
Whereas the Sun declining from our sight,
Begins the day with our Antypodes.¹¹⁸³

¹¹⁸¹ Parte I, Segundo acto, Escena IV, en: Marlowe, 1981: 100. En castellano: «*Tamerlán.* ¿Eres tú el ingenioso rey de Persia? / *Micetes.* Claro que lo soy; ¿quieres pedirme algo? / *Tamerlán.* Que dijeras tres palabras con seso.» (Marlowe, 2017: 116).

¹¹⁸² Parte I, Cuarto acto, Escena IV, en: Marlowe, 1981: 130-131. En castellano: «*Tamerlán.* Voy a confutar esos ciegos geógrafos / que una región triple hacen del mundo, / excluyendo las que trazar pretendo / y reducir a un mapa con mi pluma [...] Aquí, en Damasco, fijaré mi punto del / que partirá la perpendicular.» (Marlowe, 2017: 161).

¹¹⁸³ Parte II, Quinto acto, Escena III, en: Marlowe, 1981: 216-217. En castellano: «*Tamerlán.* Traedme un mapa; para que vea cuánto / me queda del mundo por conquistar, / y que mis hijos terminarán por mí. / Aquí empecé a marchar contra Persia, / a lo largo de Armenia y del Caspio, / y de allí a Bitinia, donde prendí / al turco y su emperatriz cautivos; / de allí marché a Egipto y Arabia, / y aquí, no lejos de Alejandría, / do el Mar Rojo y Terráneo confluyen, / ambos distando menos de cien leguas, / propuse abrir un canal entre los dos / para poder llegar antes a la India. [...] / ¡Mirad, hijos; ved qué mundo de tierra / queda al oeste de la mitad del Cáncer / hasta el levante del globo terráqueo, / do el sol, declinando de nuestra vista, / inaugura el día con nuestros antípodas!» (Marlowe, 2017: 278-279).

Christopher Marlowe tuvo la inteligencia de escoger un gran personaje como Tamerlán y dotarlo de una caracterización fuerte y concisa para la que se convertiría en su primera gran obra y así obtener una gran repercusión posterior. Para Marlowe Tamerlán era un pastor escita que se debía acabar convirtiendo en dominador del mundo mediante el desafío a toda autoridad. Dicha acumulación de poder es volcada sobre el mapa del globo, luego el tono eminentemente religioso y moral acaba por reproducirse sobre cuestiones estrictamente políticas y terrenales.

Respondiendo a estas cuestiones es conveniente señalar lo que de favorecedor tuvo el contexto de Marlowe.¹¹⁸⁴ En el momento de redacción y escenificación de *Tamerlán el grande*, Inglaterra estaba construyendo su espacio en el comercio con oriente gracias, entre otras medidas, a la creación de dos compañías comerciales: la Muscovy Company, *d.* 1555, y cuyo objetivo era la relación con Persia. Y la Levant Company, *d.* 1581, cuyo objetivo era Turquía. Este segundo objetivo era visto como el enemigo no europeo más importante que, por otro lado y como ya hemos visto en el caso de estudio de Alberto Durer, era considerado como un imperio bárbaro, infiel, despótico y temido y admirado por su capacidad militar. Christopher Marlowe desarrolló esta visión sobre lo turco no sólo en Tamerlán sino también en otra reconocida obra, *El juicio de Malta*, confirmando así que oriente era uno de los temas más relevantes del discurso tardo-renacentista. En este sentido, Tamerlán ha sido considerada como una obra sobre la expansión y el comercio, la primera globalización o globalización histórica, la colonización, el imperialismo y el fin de la era ptolemaica.¹¹⁸⁵

Visto esto, pensamos que la obra podría entenderse y considerarse desde dos perspectivas que a priori parecerían antagónicas: una advertencia sobre la soberbia, sus excesos y castigos; y otra desde la que se ve a Tamerlán como prefigura del hombre que conquista un espacio anteriormente destinado de forma exclusiva a la divinidad. La combinación de estas dos perspectivas y especialmente la segunda nos recuerda al planteamiento inicial del capítulo: el ser descubre los espacios, las leyes y los hasta ahora secretos del mundo.

Desafortunadamente, Tamerlán tiene mínimas notas sobre su escenificación y no hay referencias a la visualidad de Babilonia –más allá de lo ya expresado- ni a algún tipo de torre.

¹¹⁸⁴ Sobre la relación entre el imperialismo de Tamerlán y el inglés ver: Bartels, 1992.

¹¹⁸⁵ Sobre este aspecto ver: Bartolovich, 1997. También: Sullivan Jr., 1997.

Pero una lectura cauta permite constatar que la obra participa de la inclusión de figuras emblemáticas y alegóricas como la Fortuna:

Menaphon. This should intreat your highnesse to rejoyce,
Since Fortune gives you opportunity.¹¹⁸⁶

el Destino:

Tamburlaine. [...] Forsake thy king and do but joine with me
And we will triumph over all the wolrd.
I hold the Fates bound fast in yron chaines,
And with my hand turne Fortunes wheele about,
And sooner shall the Sun fall from his Spheare,
Than *Tamburlaine* be slaine or overcome.¹¹⁸⁷

y nuevamente la Fortuna con característico atributo iconográfico, la rueda:

Anippe. Madam content your self and be resolv'd,
Your Love hath fortune so at his command,
That she shall stay and turne her wheele no more,
As long as life maintaines his mighty arme,
That fights for honor to adorne your head.¹¹⁸⁸

4.5. Nota sobre otras referencias a Babel en la dramaturgia inglesa

La gran cantidad de obra dramática que se produjo en época isabelina, la de era jacobina y el salto cualitativo en el teatro universal con William Shakespeare, entre otros factores, nos han situado en el compromiso de escoger una obra entre múltiples referencias para este caso de estudio. En este sentido, las siguientes líneas tratan de subsanar la pérdida de estas otras producciones dramáticas que hubieran podido ocupar el lugar del *Tamerlán* de Marlowe.

¹¹⁸⁶ Parte I, Primer acto I, Escena I, en: Marlowe, 1981: 83. En castellano: «*Menafonte*. Ello debiera procurarte gozo, / ya que oportunidad te da la Fortuna» (Marlowe, 2017: 93-94).

¹¹⁸⁷ Parte I, Primer acto, Escena II, en: Marlowe, 1981: 90. En castellano: «*Tamerlán*. [...] Olvida a tu rey y conmigo aúnete, / y triunfaremos sobre todo el mundo; / tengo al Destino atado con cadenas / y gira por mi mano la Fortuna; que de su esfera el sol antes caerá / que muerto o subyugado Tamerlán.» (Marlowe, 2017: 103).

¹¹⁸⁸ Parte I, Quinto acto, en la edición inglesa aparece como Escena I, en la castellana como Escena II, en: Marlowe, 1981: 143. En castellano: «*Anipa*. Señora, contente y no vaciles; / tu amado manda a la Fortuna tanto / que, parada, no girará la rueda / mientras haya vida en su fuerte brazo / que lucha para adornar tu cabeza.» (Marlowe, 2017: 177).

Por ejemplo, *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd.¹¹⁸⁹ Casi contemporánea a *Tamerlán* –la fecha límite de composición se suele situar en 1592–, *The Spanish Tragedy* es, según los estudiosos, la primera tragedia moderna que, tomando el modelo de Séneca, gira en torno a un villano maquiavélico y la idea de venganza o, mejor, la idea de justicia. Como apunta Hunter, si la venganza es la línea principal del guion, la justicia es el tema central de la obra.¹¹⁹⁰

La obra empieza con la muerte de Don Andrea, quien ha sido asesinado cobardemente por Baltasar en la guerra entre España y Portugal. Los dioses, que ven con buenos ojos a Don Andrea, disponen el curso de los acontecimientos de modo tal que en la obra ha de llegar el momento en que se dé muerte a su asesino y, así, alcanzar la paz espiritual. De esta manera, Don Andrea realizará un viaje postmortem –la presencia del fantasma de Don Andrea es esencial en esta trama, pero desde luego en la producción teatral posterior, véase Shakespeare– cuyo objetivo es entender, resolver y ejercer dicha justicia. Esto lo hará ayudado de otro personaje, Hieronimo, que no es sino una herramienta que el destino pone a su favor. De ahí la idea de que se trate de una obra de venganza pero con matices, es decir, de retribución en base a la justicia divina.

Al margen de este hilo argumental, la trama desarrolla toda una serie de enredos entre los personajes –amistades, pactos de lealtad, ruptura de promesas, enamoramientos cruzados, celos, venganza, asesinatos–, que se mueven en el territorio de los valores morales. Es decir, lo que es justo o no y lo que es ético o no, siempre castigando a aquellos que han pecado en exceso o no han sido fieles a la idea de verdad y justicia. Siendo esto así, no parecería que tuviera algo que ver con nuestro caso de estudio y, sin embargo, las referencias a Babel existen, tanto de forma directa como alegórica. Por ejemplo, mediante el argumento de Hieronimo en el que Babel se utiliza como sinónimo de confusión:

¹¹⁸⁹ Se sabe poco o nada de Thomas Kyd en términos biográficos y de formación. Hijo de Francis Kyd, un registro bautismal de Londres sitúa su nacimiento alrededor del 6 de noviembre de 1558. Su muerte se produciría alrededor de 1594. Las fechas de composición de *The Spanish Tragedy* también son inciertas. La fecha límite sería 1592 cuando aparece registrada en el Stationer's Register el 6 de octubre bajo el epígrafe *The Spanishe tragedie of Don Horatio and Bell-impera*. Otros matices sitúan su composición entre 1582-1587. Sea como fuere, fue publicada con autoría anónima por Abel Jeffes en 1592, edición de la que no sobreviven copias; y también por Edward White en la misma fecha, de la que sólo sobrevive una copia cuyo frontispicio dice: *The Spanish Tragedie, Containing the lamentable end of Don Horation, and Beimperia: with the pittifull death of olde Hieronimo. Newly corrected and amended of such grosse faults as passed in the first impression. At London Printed by Edward Allde, for Edward White*. Entre 1592 y 1633 se reeditó en al menos once ocasiones no sólo en lengua inglesa sino también en alemán y holandés. En 1773 se asignó a Thomas Kyd y desde entonces no se discute su autoría. Al respecto se debe consultar el aparato introductorio de las ediciones de la obra, así como los estudios monográficos sobre la misma. Véase, pues: Kyd, 2009. Los estudios monográficos que hemos consultado son: Hunter, 1965; Hammersmith, 1985; Justice, 1985; González, 1989; Voros, 1992; Diehl, 1997; Mazzio, 1998; Dunn, 2002; Haekel, 2018.

¹¹⁹⁰ Hunter, 1965.

Hieronimo.

Why so.

Now shall I see the fall of Babylon,
Wrought by the heavens in this confusion.
And if the world like not this tragedy,
Hard is the hap of old Hieronimo.¹¹⁹¹

O mediante la construcción del personaje Bel Imperia, hija del duque de Castilla y hermana del villano Lorenzo. Bel Imperia representa y apoya ideas, tentaciones y aspiraciones imperialistas y, desde este lugar, se construye su analogía para con Babilonia.¹¹⁹²

Por otro lado, está el título de la obra y su relación con el contexto histórico. Hemos aludido ya a cuáles eran las características de la relación entre España e Inglaterra a finales del siglo XVI y cómo, en esta mentalidad inglesa, España era vista como una de las potencias más amenazadoras y de una doble tiranía, política y espiritual. Respondiendo a esto, Kyd sitúa el desarrollo de la obra en la España católica, un país que no sólo estaba intentando conquistar Inglaterra sino también devolverla a la fe católica. En un momento dado del argumento, Kyd introduce una suerte de teatro dentro del teatro cuando escenifica una misa romana y, así, representa los excesos de los rituales católico-romanos para desacreditarlos. En resumidas cuentas, se ha leído esta pieza como ejemplo de hispanofobia en tanto se fomenta una percepción de lo español en términos de otredad, alteridad, raza y etnia, queriendo significar que estos elementos los alinean al paganismo y que, por ello, serán castigados.¹¹⁹³ En una similar línea, Sharon Voros considera que se trata de una condena a la política imperialista de Felipe II después de su anexión de Portugal en 1580.¹¹⁹⁴

Sin embargo, la lectura de la obra pone al descubierto que Kyd no utiliza referencias exactas, sean cronológicas o históricas, sobre España. Cuestión a destacar, pues fue compuesta en los años que circundan el episodio de la Armada. Se descarta que se compusiera antes puesto que no existen referencias al episodio y, sin embargo, la falta de referencias históricas de otros acontecimientos en el conjunto de la obra tampoco permite descartar esta posibilidad, luego funcionar como un espejo de lo estrictamente contemporáneo no debió ser el tono de la obra. A tal efecto, Haekel¹¹⁹⁵ opina que la idea de España en *The Spanish Tragedy* ha de ser

¹¹⁹¹ Acto VI, Escena I, en: Kyd, 2009: 111. En castellano: «*Jerónimo*. Ahora contemplaré la caída de Babilonia, / ayudado en este empeño por los Cielos. / Y si al mundo no le agrada este drama, / peor es el infortunio del viejo Jerónimo.» (Kyd, 2008: 359).

¹¹⁹² La relación entre el argumento de la obra, las estrategias compositivas y los emblemas de Alciato es de sobras conocida. Al respecto ver: Dunn, 2002.

¹¹⁹³ Haekel, 2018.

¹¹⁹⁴ Voros, 1992.

¹¹⁹⁵ Haekel, 2018.

considerada desde el sentido simbólico más amplio posible. Esto es, los enfrentamientos entre las dos potencias están presentes, pero lo que tiene más peso es que se trata de una pieza sobre identidades nacionales antagónicas en base a sus decisiones espirituales y morales. Es decir, España es, tan sólo, la representación de una nación antagonista que, en otros momentos históricos, bien podría a ser otra.¹¹⁹⁶ Por ello, a pesar de lo sugerente del título y de las alusiones a Babel, hemos descartado profundizar en ella puesto que en ambas estrategias se trata de un tema omnipresente –la rivalidad con España y las referencias a Babel como ejemplo de conflicto lingüístico, nacional y de confusión- que actualiza el mito pero que no anota innovaciones o añade capas semánticas a lo ya expuesto a nivel de contexto.

Otra de las referencias susceptible de haber sido analizada en el presente caso de estudio es *The Whore of Babylon* de Thomas Dekker,¹¹⁹⁷ un drama jacobino de principios del siglo XVII. *The Whore of Babylon* es, en términos generales, una obra alegórica sobre los diversos intentos de asesinato de la reina Isabel I por los representantes del catolicismo romano. La obra está en línea con otras producciones, tanto visuales como literarias, que describían la sensación político-religiosa del momento desde la perspectiva anticatólica y antipapal presentando la reforma inglesa como la vencedora de la lucha ideológica.

En el argumento de la obra, Inglaterra es alegorizada mediante el personaje llamado Fairie Land e Isabel I mediante Titania. Ambas son préstamo y referencia a otra obra que bien podríamos haber comentado: *The Faerie Queene* o *La reina de las hadas* de Edmund Spenser.¹¹⁹⁸

¹¹⁹⁶ Para José Manuel González, la cuestión de la inexactitud histórica y que, en consecuencia, la obra no sea reflejo de las dramáticas relaciones entre España e Inglaterra, debe matizarse: «Inexactitud no quiere decir siempre desconocimiento, arbitrariedad o fantasía. Lo que preocupa al dramaturgo, desde un enfoque histórico, es básicamente fijar y circunscribir la acción dramática en un espacio y en unas circunstancias significativas para él y para su público. La recurrencia a eventos históricos importa en tanto en cuanto ocurrieron y existieron. Su datación temporal y su delimitación geográfica resultan, en este caso, algo secundario y carente de interés dramático. Pero Kyd va aún más lejos en la utilización de episodios acaecidos en tierras hispanas, porque guardan un sentido más trascendente y relevante. Lo histórico, de esta forma, se transforma en meta-histórico. Tiene una significación que trasciende lo puramente fáctico y real. La historia se torna, así, en interpretación que sobrepasa lo constatable y medible. Sin ésta no se entendería aquella, ya que la historia no nos llega en su desnudez y en su objetividad original, sino a través de presentaciones coloreadas por las circunstancias y por la apreciación subjetiva. [...] La visión que así se obtiene de lo español es negativa; pero también ilustrativa, ya que posibilita una nueva conciencia y reflexión ante unas circunstancias concretas de una época determinada. Lo español viene a ser para Kyd la posibilidad de ilustración escénica de un universo inestable y caótico en contraste con la versión oficial que de él se hacía por parte del poder legítimamente establecido. Su localización y escenificación quedarían facilitadas por la adversa y beligerante predisposición para con lo hispano. El continuo cambio hace que el hombre se sienta perdido, como fuera de sí, a la vez que urgido a actuar para crear su propia escala de valores, logrando dar, de este modo, una cierta estabilidad a su actuación existencial. El dramaturgo, pues, intenta concienciar a su público de la nueva situación que se comienza a vivir en su mismo país, porque la fantasía teatral que se representaba en España, podía ser la realidad que estaba sucediendo en Inglaterra. Lo español, de esta manera, se torna en paradigmático. A través de ello no sólo se ejemplifica, sino que también se utiliza como elemento perturbador, comprometiendo, provocando e incitando a una actitud más en consonancia con los nuevos tiempos y con las circunstancias históricas.» (González, 1989: 93, 98).

¹¹⁹⁷ La edición inglesa de referencia es: Gateson Riely, 1980; también: Bowers, 1953-1961. No hemos encontrado edición crítica en lengua española.

¹¹⁹⁸ La conceptualización que Spenser hace de Babilonia, así como el motivo argumental de la batalla contra el gigante Orgoglio, siguen esa tradición que ya vimos en el contexto alejandrino, que recorre Dante y que combina fuentes literarias

Como decíamos, el catolicismo, la iglesia y el papa son representados mediante la Ramera de Babilonia -Whore of Babylon-.¹¹⁹⁹ Ésta se alía con diversos cardenales, con los reyes de España, los de Francia y con el Sacro Imperio Romano. La emperadora o Ramera de Babilonia acusará a Faerie Land y a Titania –es decir a Inglaterra e Isabel I- de desacreditar a la iglesia católica y aclamar el protestantismo como verdadera religión. Además, de haberlo logrado mediante brujería. Teniendo en cuenta que Thomas Dekker fue militante del protestantismo, que el argumento está repleto de elementos anti-hispánicos y que se incluye una mención a la Armada como capítulo final o lección definitiva de la obra, el desenlace del drama es previsible.

Como en el caso de Marlowe y Kyd, las interpretaciones que la posterioridad ha relegado a la obra son diversas, pero nunca falta su relación con los acontecimientos contemporáneos. En su tesis sobre el desarrollo del anticatolicismo en Inglaterra, Carolina Brauer considera que la obra, escrita poco después de la Conspiración de la pólvora de 1605, debe verse como una advertencia contra el catolicismo y una referencia nostálgica de la época isabelina. Además, considera que Dekker no está pensando tanto en una referencia ambigua sobre el catolicismo sino en la España de Felipe II. Esta hipótesis se basa en tanto Dekker lo sitúa como un personaje infiltrado en Fairie Land que causa problemas entre los habitantes y que resulta, a fin de cuentas, una amenaza. El propósito último de la caracterización de dicho personaje y, en consonancia al contexto histórico de la obra, sería acusar a la política jacobina de una menor campaña anticatólica e imperialista que la de Isabel I.¹²⁰⁰

de tradición cristiana con el mito clásico de la Gigantomaquia. La edición de referencia de la obra en lengua inglesa es: Hamilton, 2007. No se ha realizado una edición crítica en lengua castellana.

¹¹⁹⁹ Como dijimos, existen numerosos estudios sobre la construcción demoníaca del personaje femenino y la cuestión del género. Ver: Scott, 2004. Cuder, 2014.

¹²⁰⁰ «The Whore of Babylon, thus, does not only address the audience's anti-Catholic attitude, but also its dissatisfaction with the king's reluctance to plunge his country into war with Spain. The king's attitude contrasts sharply with the depicted English Queen on stage, whereas she «appears in full armor and stirs her troops to victory, the pacifistic James lacks the martial spirit present in even the oldest crippled female in Fairie Land» (Bauer, 2015: 139). La cita es de: Krant, 1995: 279. Para profundizar sobre Dekker y la obra, deben consultarse: Smith-Cronin, 2020; Grand, s.f.

5. La Torre de Babel y el drama litúrgico

Calderón de la Barca

Dentro de esta deriva hacia mundos que no son estrictamente la Historia del arte pero que igualmente participan del fenómeno de la imagen -el teatro- y que el siglo XVII nos ofrece en abundancia, la elección de Calderón de la Barca no es trivial. En primer lugar, porque la trilogía de autos sacramentales que estudiaremos tiene como núcleo temático el binomio Babilonia/Babel. Atendiendo al hecho de que Calderón es partícipe de una cultura hispánica y un sentir católico, sumado a las funciones de las que participa la tipología del auto sacramental, podemos entrever que su acercamiento a Babel consistirá en abordar un problema de orden teológico. Esto, considerado en paralelo a la vía de la Contrarreforma, nos hace pensar en dichos autos no sólo como aparatos eclesiásticos, sino también políticos. Y, sin embargo, Calderón no será sugerente únicamente por estos motivos. Al análisis de dicha trilogía seguirá una breve alusión a *La vida es sueño*. La carga dramática del elemento torre en la que seguramente sea su obra más universal, es una cuestión sobre la que hemos querido reflexionar, aunque fuera brevemente. Pero esto último sigue relacionándose con los temas de la producción calderoniana. Es decir, si hay algo que está ocurriendo con Babel en este ámbito es que, a través de esta producción literaria tan bien dotada y aquí representada por uno de los dramaturgos más relevantes del XVII, Babel participa de un contundente proceso de moralización. Las acepciones a la Torre de Babel, creadas desde un lenguaje y discurso lleno de juegos, variaciones retóricas, correspondencias y, en definitiva, fragmentariedad, proporcionan unas torres cada vez más violentas y dramáticas respecto a las «clásicas». Por ello, quisiéramos resaltar que, siguiendo a Peter Szondi, abordamos la

cuestión calderoniana no tanto desde la idea de teatro -como pudiera ocurrir en Marlowe-, sino de drama.¹²⁰¹

5.1. Nota biográfica

Pedro Calderón de la Barca (Madrid, 1600 – 1681)¹²⁰² nació un 17 de enero en el seno de una familia hidalga por parte de madre, María de Henao y Riaño. Su padre, Diego Calderón de la Barca, fue secretario del Consejo de Hacienda del rey. El dramaturgo quedó huérfano de madre a la edad de diez años y el padre sólo tardaría cinco años más en fallecer. Sabemos que sus primeros años fueron itinerantes entre Madrid y Valladolid a causa de los traslados de la corte y que empezó sus estudios en la Compañía de Jesús de Madrid, lo que nos permite comprender su posicionamiento teológico. Al respecto se ha escrito en abundancia sobre la influencia de dicha educación en su obra, sin embargo, en su introducción a *La vida es sueño*, Ciriaco Morón nos recuerda que temas que consideramos estrictamente teológicos –el libre albedrío, por ejemplo- eran una cuestión estudiada en el ámbito jurídico y que de este lugar tomó otras causas y debates para sus obras.¹²⁰³ En el año 1614 Calderón aparece matriculado en la Facultad de Artes de la Universidad de Alcalá y en 1617 en la de Salamanca, yendo y viniendo a Madrid y graduándose finalmente en 1620.

Es muy probable que empezara a escribir sus primeras obras a la temprana edad de diecinueve años y que algunas de las más importantes como *La vida es sueño* o *El príncipe constante* empezaran a aparecer durante el temprano tercer decenio de 1600. Durante esta misma década se supone que empezó a componer los primeros autos sacramentales, pero la información de la que disponemos no permite reconstruir y/o ahondar en dicho momento. A pesar de las lagunas, es un lugar común en los estudios calderonianos poner en relación su interés por los autos –a los que se dedicará hasta el mismo año de su fallecimiento- y su hilo argumental con su afinidad teológica. A estos efectos y al margen de su primera educación y elementos de contexto político-geográfico, en 1650 Pedro Calderón de la Barca ingresa en la Orden Tercera de San Francisco y en 1653 será nombrado capellán en la catedral de Toledo. Se suponen dos períodos de cese de actividad. El primero alrededor de 1644 y hasta 1649

¹²⁰¹ Al respecto véase su obra de referencia: Szondi, 2011.

¹²⁰² Para elaborar el presente retrato biográfico nos hemos basado en los aparatos introductorios presentes en: Calderón de la Barca, 1996; Calderón de la Barca, 2021.

¹²⁰³ Ver: Calderón de la Barca, 2021: 14.

durante el suspenso de los corrales de comedias. El segundo entre 1666 y 1669 durante la prohibición de los autos.

En cuanto a datos fuera el campo de la educación y la dramaturgia, son conocidos algunos episodios lóbregos de su vida como una excomunión temporal, detenciones y paso por prisión, episodios violentos como riñas, peleas, un asesinato —el del criado del Duque de Frías, Nicolás de Velasco, por el que fueron inculpados Pedro y uno de sus hermanos— y el asalto al Convento de las Trinitarias descalzas en Madrid. En este sentido, algunas de sus obras han sido también interpretadas como contestaciones a dichos hechos y como forma de protesta y respuesta a afrentas personales. También sabemos que sirvió a diversos señores, que recibió el hábito de Santiago y que, como caballero de esta orden luchó en la Guerra Cataluña en 1641. Después de residir en Toledo durante unos años, en 1656 volvió a Madrid y vivió en la corte gozando de gran prestigio como dramaturgo hasta su muerte en 1681.

Tratándose de un personaje de importancia cabal para las letras hispánicas en particular y la dramaturgia universal en general, así como partícipe de un intenso y complejo siglo, no debiera resultar paradójico contemplar su vida y producción como un tránsito rico y a la vez contradictorio. Queremos decir que cabe la posibilidad de considerar a Calderón de la Barca como un hombre con una educación de cariz rígido, dogmático y en ocasiones ascético a la par que un hombre de una fuerza vital violenta —seguramente en ambos sentidos de la palabra—, apasionada, dramática y también cómica. Alguien que, en palabras de Rull, *supo identificarse plenamente, en el arte y en la concepción del mundo, con el espíritu áureo que la caracterizó*.¹²⁰⁴ Respecto a este mundo barroco es conveniente, en la medida de lo posible vista su magnitud y complejidad, que pongamos en relación algunos de sus elementos más característicos en tanto ayudan a comprender al autor, su obra, su temática, el uso de ciertos dispositivos retóricos y visuales, el público, el éxito y, así también, ver qué dimensiones del mundo barroco le afectaron y cuáles marginalizó.

Pedro Calderón de la Barca fue un hombre de sentida creencia católica y, por ello, no debemos olvidar que, en tanto fue un dramaturgo cuyo núcleo temático era la totalidad y complejidad del mundo —razones, sentido, destino—, éste siempre era entendido como obra divina. Es decir, Calderón trabajó el maridaje entre poesía y cosmografía ptolemaica-aristotélica siempre partiendo de aquella tradición exegética que recogía la historia del mundo

¹²⁰⁴ Calderón de la Barca, 1996: IX.

y de la humanidad. Por estas razones, hemos de reconocer que representa una especie de rechazo y hermetismo de los hallazgos de la revolución copernicana y, posteriormente, las tesis de Galileo. Y que, en definitiva, no dejó que en su obra permeara aquella dimensión cultural –el método científico– que iba a arrastrar a la civilización a un nuevo lugar. Sin embargo, es evidente que reconoció que la naturaleza era rica y multiforme, maravillosa y múltiple. Ahora bien, siempre abogó por una pervivencia del orden entre las cosas: física y teología eran una sola cosa y todo se asentaba en las relaciones macro/microcosmos.

Quizás estas pocas palabras ayuden a entender qué quiere decirse cuando nos referimos a un dramaturgo que elabora un teatro del mundo. Calderón tradujo todas estas ideas al espacio teatral y, mediante el uso de alegorías, hizo *visibles las imágenes que ya eran familiares en la proyección verbal o en la plana de la poesía escrita*.¹²⁰⁵ A formular esta concepción calderoniana del mundo ayudó especialmente el uso de la fórmula barroca por antonomasia, la alegoría y, desde ella, abrió la puerta a la plurivalencia semántica para ofrecernos un mundo simbólico sin igual. No sólo a nivel teológico, sino, como decíamos, a un universo simbólico repleto de pasiones y con ansias de comprender. Ahora bien, en su obra debían de prevalecer los valores positivos como la humildad en contrapartida a los negativos como la soberbia.

Calderón es también un autor al cual se le reconoce haber trabajado la adecuación entre argumento y aparato escénico. Es decir, el incremento y enriquecimiento escenográfico son, en él, exponenciales. Así pues, pueden entenderse como características centrales del dramaturgo y, a la vez, lo sitúan como paradigma del concepto de barroco como máquina de representación. En relación con esto, Calderón también es un clarividente ejemplo de las relaciones entre dramaturgia y literatura emblemática u otras producciones de tradición humanista.

5.2. Presentación de la tipología auto sacramental

En tanto en este caso de estudio vamos a presentar tres autos sacramentales, consideramos oportuno describir, aunque sea brevemente, dicho género.

El nacimiento de los autos sacramentales está directamente relacionado con las fiestas del Corpus y sus procesiones. Éstas tenían por objetivo exaltar la fe católica mediante un argumento y escenificación que mucho tenía que ver con una fiesta católica pública y popular

¹²⁰⁵ Egido, 1995: 10.

–también en términos de lugar– que mezclaba el sermón religioso con el arte de la poesía. Como expone Rull,

Como es bien sabido, el género nace directamente relacionado con la eclosión de las fiestas del Corpus y las procesiones que con motivo de esta festividad tenían lugar. En el Concilio de Trento se reafirmó la doctrina según la cual estas procesiones y fiestas se hicieran para poner de manifiesto y exaltar la fe católica contra los herejes. El origen, pues, es de celebración religiosa y de contenido estrictamente doctrinal. Pero el género no nació completo y acabado, sino que un largo camino y una evolución tuvieron lugar, desde diversas regiones de España, para alcanzar la inequívoca integridad, y hasta fastuosidad artística, que ya podemos encontrar a fines del siglo XVII, y, en concreto, en su más acérrimo y entregado cultivador don Pedro Calderón de la Barca. [...] Calderón se encontró con un género ya diseñado por Lope, Tirso, Valdivielso y otros dramaturgos, y, en algunos casos, aprovechó ideas, materiales y, en general, la estructura simbólica del antiguo género, realizado en un acto (auto), de carácter alegórico (aunque en algunos casos podían intervenir personajes históricos, frecuentemente en los autos llamados historiales), y relacionado generalmente con el misterio de la Eucaristía.¹²⁰⁶

Señalamos dos ideas de momento. La primera es la trasmutación entre *un acto y auto*; es decir, los autos sacramentales son piezas de un solo acto argumental y, por lo tanto, breves. La segunda es la relación con el misterio de la Eucaristía, es decir, la conversión de la sangre y el cuerpo de Cristo en alimentos de los que participarán los creyentes y mediante los que sellarán su pacto religioso. En los autos que estudiaremos, el misterio de la Eucaristía estará presente junto a su antitipo cuando en el argumento se asista a la celebración de dos banquetes: el eucarístico cristiano y el profano pagano.¹²⁰⁷

¹²⁰⁶ Calderón de la Barca, 1996: XIV-XV.

¹²⁰⁷ También nos resulta válida esta otra definición: «Formalmente, son obras teatrales, en un solo acto, representadas en/o alrededor de la festividad del Corpus Christi con el fin de exaltar el misterio de la Eucaristía. En Calderón, los autos suelen estar divididos en dos, tres o cuatro partes mediante el cambio de acción (argumento) de lugar o de tiempo, o a base del corte que supone la apertura y cierre de los globos o figuras situadas en los carros. No parece que, en general, la utilización de dos o cuatro carros produzca diferencias importantes en el desarrollo textual de las obras. Nuestro autor suele llevar el auto a su inevitable cuadro final de manera plausible; frente a otros autores, la exaltación de la Eucaristía no aparece de sopetón (aunque a veces venga traída por los pelos), sino que va anunciándose desde el principio y a lo largo de toda la obra de manera más o menos explícita. La unidad de acción suele ser la norma, me refiero a que -frente a la comedia lopesca-, Calderón no simultanea una acción principal con otra secundaria [...]. Los personajes más característicos son, naturalmente, representaciones de ideas abstractas, de conceptos: incluso cuando son históricos se advierte que no hay que tomarlos como individuos concretos sino como representación de ideas (*El santo rey don Fernando* o *La cena del rey Baltasar*, por ejemplo; y más claramente, los bíblicos). [...] La didáctica parece ser la preocupación dominante en todos los autos de Calderón; por ello, es normal que explique directamente el mecanismo alegórico, la correspondencia de argumentos y figuras, la significación de los nombres y palabra: la doctrina, que será presentada siempre como tradicional, esto es inmutable. Así, los autos de Calderón están montados en dos planos simples y paralelos (como toda alegoría): por una parte está la historia literal (argumento histórico, mitológico, de historia sagrada...), por otra aparece la significación trascendente, el «espíritu», como corresponde a los sentidos de la Biblia. El juego consiste en la habilidad o ingenio del autor para encontrar situaciones

Al margen de esto, es conveniente comprender que los autos, en tanto formaban parte de celebraciones populares y procesiones, tenían una explícita tendencia a enriquecerse de elementos escenográficos, musicales, tramoyas, decorados y un elaborado vestuario. En suma, han de ser contemplados en toda su magnitud artística: lingüística, musical, visual y, dentro de la visual, el escenario, la indumentaria y la pirotecnia, pues así estaban pensados y podían contemplarse.¹²⁰⁸ Pero esta dimensión festiva no marginalizaba el discurso teológico y, en menor medida tratándose de Calderón, tampoco deben pensarse como exentos del drama existencial barroco sobre los misterios de la vida.

5.3. Los autos sacramentales a estudio

De entre la producción de autos sacramentales de Calderón de la Barca vamos a analizar un total de tres que podrían considerarse como una trilogía sobre el Antiguo Testamento cortada por el patrón Babel/Babilonia.¹²⁰⁹ Estos tres autos sacramentales y sus fechas son: *La cena de Baltasar*, 1634-5; *La torre de Babilonia*, 1637; *Mística y real Babilonia*, 1662.¹²¹⁰

aprovechables en la que sea posible ir marcando conexiones y correspondencias entre los planos: es claro que cuanto mayor sea la distancia aparente y menor la descubierta por la explicación del autor, mejor será el resultado obtenido, que, entre otros efectos (sorpresa, admiración) tiene el de conseguir un mensaje doctrinal, que todo remite al Creador.» (Ynduráin, 2012). Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-autos-sacramentales/html/e560b9de-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0 [Fecha de consulta: 21/07/2022]. Otra referencia bibliográfica básica, recogida por la mayor parte de la literatura posterior es: Parker, 1943.

¹²⁰⁸ Al respecto dice Rull: «Calderón supo entrecruzar en sus autos sacramentales aspectos múltiples de las bellas artes. Poéticamente creó un universo verbal de expresividad, dramatismo y acción, a la vez que subterráneamente cargaba sus palabras con un potencial de sentido ideológico, que, no por haber perdido eficacia como mensaje literal, la ha perdido como fuerza dramática sugerente y sugestiva. De las artes de la construcción y del diseño utilizó complejos efectos en la composición escénica, facilitando ideas a los ingenieros y arquitectos para la disposición de máquinas, tramoyas y decorados, elevó la pintura a categoría simbólico-dramática y dibujó un arte que desbordaba el escenario en su permanente diálogo con el espectador; creó su propia pintura en el lenguaje barroco más efectista, realizó los más atrevidos vuelos simbólicos a los mundos antiguos y modernos e ideó, dentro de los estrechos límites de su propia temática, las fabulaciones más ingeniosas, pero a la vez las más sabiamente dispuestas y organizadas. Con la música desarrolló en algunos autos verdaderas óperas pequeñas, paralelas a las zarzuelas y óperas grandes de las que fue verdadero creador en España. Por eso mismo Calderón ha podido ser considerado como el autor de un verdadero «arte total». En suma, engrandeció el auto sacramental hasta límites insospechados, lo cual impidió seguramente que otros cultivadores pudieran añadir nada nuevo a un género que había alcanzado su culminación.» (Calderón de la Barca, 1996: XXIV).

¹²⁰⁹ Dada la compartida temática, autoras como Mercedes Blanco han tratado los tres autos en conjunto y, en el caso de esta autora en concreto y tal como nosotros vamos a hacer, desde el uso del mito de Babel. Ver: Blanco, 2007. La autora hace notar que también podría incluirse *La hija del aire* en tanto sigue este patrón babilonio al tratarse de la figura de Semíramis. O Rull, quien incluye en esta trilogía otra obra, *La Montañesa*; ver: Calderón de la Barca, 1997: XII.

¹²¹⁰ Las fechas de composición de los tres autos sacramentales son inciertas, por lo que se suele referir a las fechas de representación. *La cena de Baltasar* fue representada en 1634 y *Mística y real Babilonia* en 1662. Sobre *La torre de Babilonia* no se tienen referencias aunque, como Mercedes Blanco señala, se considera que *La cena de Baltasar* y *La torre de Babilonia* fueron compuestas en fechas cercanas pues comparten un vínculo intertextual de unos cien versos casi idénticos, así como otras expresiones lingüísticas en común; ver: Blanco, 2007; también: Calderón de la Barca, 1996: XXX. Los autos sacramentales *La cena de Baltasar* y *La torre de Babilonia* se han consultado desde la edición Biblioteca Castro, que reúne los autos de Calderón a excepción de *Mística y Real Babilonia*. Este último utilizará una edición, también de referencia, realizada por GRISO, Grupo de Investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra, referente en cuanto se refiere a los estudios calderonianos. Ninguno de los tres consta de aparato crítico a pie de página pero sí aparato introductorio. Por cuanto respecta a *La vida es sueño*, dada la complejidad de la obra y el uso que hacemos de ella, nos hemos ayudado de una edición que sí tiene aparato crítico y a la cual nos referiremos en su debido momento.

Considerando el perfil teológico de Calderón, la función de los autos, el contexto cultural y el público al que iban dirigidas, las fuentes empleadas, por su adecuación a todo lo anterior, no son otras que el Antiguo Testamento y el Libro de Daniel. Por ello resulta natural prever que Babilonia funcione como imagen-espejo de aquel imperio histórico, orgulloso y violento que no sólo quiso comprometer y arrebatar el poder a Dios, sino que también tuvo la osadía de profanar y destruir el Templo de Jerusalén, tal y como aparecerá en el auto dedicado a Baltasar. Por estas mismas razones, comprendemos con comodidad que esta trilogía analizará, también, tres actitudes tiránicas personificadas: Baltasar, Nemrod y Nabucodonosor, a los que ya dedicamos su debido espacio en el capítulo sobre las fuentes bíblicas.

El análisis que a continuación se presenta sigue el orden dado, es decir, el supuestamente cronológico. Sin embargo, considerando que las Sagradas Escrituras son la fuente primordial, se advertirá, nada más empezar, que la sucesión de acontecimientos que en ellos se relatan tienen otro orden. Advertido esto, empezaremos con *La cena de Baltasar*.

5.3.a. *La cena de Baltasar, 1634-1635*

El argumento de este primer auto narra la historia de Baltasar, quien es presentado como hijo de Nabucodonosor. Él será el protagonista principal pero no el único, pues el reparto queda completado por: Daniel el Viejo –es decir, el mítico profeta Daniel ya anciano–; las alegorías Pensamiento, Idolatría, Vanidad y Muerte; una estatua a caballo y los músicos.

La cena de Baltasar empieza con una loa -breve argumento dramático que precede al auto- que anuncia el tema y tono del auto sacramental y, en última instancia, lo justifica. Dos son los personajes de dicha Loa: el Celo y la Iglesia. La Iglesia –y evidentemente aquí se entiende la católica- habla desde un tono defensivo, atemorizada por los peligros y riesgos a los que está expuesta:

Iglesia. [...]
los peligros que me afligen,
los cuidados que me cercan,
los temores que me turban
y los riesgos a que expuesta
estoy (si Dios no me ampara) ¹²¹¹

¹²¹¹ La edición que hemos empleado titula el auto *La cena del rey Baltasar* en lugar de *La cena de Baltasar*; ver: Calderón de la Barca, 1996: 489.

En este momento, Calderón aprovecha para mencionar directamente al rey como defensor de dicha Iglesia:

Celo. Iglesia, el Cuarto Filipo
y el acates que gobierna
hoy dos mundos en su nombre
ha puesto todas sus fuerzas,
hoy en tu defensa fía
en Dios y en la diligencia
de este invencible monarca
que de cuantos a tu ofensa
coopinaren atrevidos
han de triunfar sus banderas.¹²¹²

Al margen de la cuestión religioso-política, de la loa se desprende ya el tono grave y dramático en el que los personajes -sean alegorías como la Iglesia, sean figuras mítico-históricas como Daniel o Baltasar-, experimentan inquietud vital. Por ejemplo, cuando la Iglesia anuncia que hay ciertas cuestiones que, aunque malas, resultan casi ineludibles para los hombres:

Iglesia. Dios, Celo, en tu centro España
te conserve y te defienda
de aquellas adversidades
a que la naturaleza
expuesta del hombre vive
en quien su ser se conserva.¹²¹³

Terminada la loa, el auto empieza con un parlamento entre Pensamiento, que representa el inestable raciocinio humano, y Daniel, que hace a su vez de juicio de Dios. Calderón vuelve a llevar al auto a un tono profundo cuando con el ritmo de sus versos y el juego de palabras hace decir a Pensamiento: *pues quien vive sin pensar / no puede decir que vive.*¹²¹⁴ Pensamiento es un personaje ambiguo moralmente, tambaleante entre la locura y cordura, que al inicio se define por oposición a Daniel, el juicio de Dios:

Daniel. Bien podemos hoy un poco
hablar los dos con acuerdo,
tú, subiéndote a ser cuerdo,
sin bajarme yo a ser loco,
que aunque es tanta la distancia
de acciones locas y cuerdas,
tomando el punto a dos cuerdas,

¹²¹² Calderón de la Barca, 1996: 489.

¹²¹³ Calderón de la Barca, 1996: 491.

¹²¹⁴ Calderón de la Barca, 1996: 496.

hacen una consonancia.¹²¹⁵

En los siguientes versos se presenta el argumento. Nos encontramos en Babilonia y el rey Baltasar está a punto de celebrar sus nupcias con un personaje femenino, la Idolatría, emperatriz de los reinos de Oriente. Pero Idolatría no es la primera esposa de Baltasar, pues ya está casado con Vanidad. Daniel expresa su desconsuelo y se lamenta por el futuro –véase aquí su faceta de adivinador- de la humanidad y así lo refiere a Pensamiento, quien le recuerda su cautividad. En este momento comprendemos que el auto se basa, contextualmente, en los capítulos del Libro de Daniel que narran el Cautiverio de Babilonia y el festín de Baltasar.

Baltasar recibe a Idolatría prometiéndole que todas las estatuas se postrarán a sus pies y hace aquí una referencia al desenlace del auto, pues menciona la mítica estatua de diferentes materiales que, acorde al texto bíblico, Daniel interpreta en base al sueño de Nabucodonosor:

Baltasar. [...] En hora feliz vengas
a la gran Babilonia, donde tengas
en mi augusta grandeza
dosel debido a tu imperial belleza,
rindiéndote a tus pantas
cuantas estatuas, cuantas
imágenes y bultos
dan holocaustos, sacrifican cultos
a tu aliento bizarro,
en oro, en plata, en bronce, en piedra, en barro.¹²¹⁶

Calderón introduce ahora un breve excursus sobre el nacimiento de la ciudad de Babilonia que nos resulta especialmente interesante, pues la presenta como el primer imperio mundial en introducir la figura del rey idólatra a través de Nemrod:

Idolatría. [...] pues desde que en abismos sepultado,
del gran Diluvio salió a nado,
fue este imperio el primero
que introdujo, político y severo,
dando y quitando leyes,
la humana idolatría de los reyes
y la divina luego
de los dioses en lámparas de fuego.
Nembroth hable adorado,
y Moloc en hogueras colocado,

¹²¹⁵ Calderón de la Barca, 1996: 497.

¹²¹⁶ Calderón de la Barca, 1996: 499.

pues los dos merecieron este extremo.¹²¹⁷

Baltasar, que se presenta con una fisionomía ambivalente, *medio hombre, medio fiera, / monstruo de vello y de pluma*,¹²¹⁸ desarrolla un largo parlamento cosmogónico. Vivía el mundo en tranquila armonía cuando el Caos halló al hombre. Éste, con sus vicios *de la soberbia y la gula, / de la avaricia y la ira, / de la pereza y la lujuria*,¹²¹⁹ hizo enfadar a los dioses que decidieron deshacer el mundo mediante un diluvio. Tras el diluvio, se produjo la dispersión de los hijos de Noé por la tierra. Entre ellos se encontraba Nemrod, el cual define así:

Baltasar. [...] Nembroth, hijo de Canaán,
que las maldiciones tuyas
heredó (estirpe efecto
aborrecida y injusta),
las provincias de Caldea
con sus familias ocupa
y sus hijos, cada uno
de tan disforme estatura,
que era un monte organizado
de miembros y de medulas.¹²²⁰

A continuación, se explica que la construcción de la Torre de Babel respondió al intento de resguardarse de otro diluvio y se relata el proceso aludiendo a la gigantomaquia:

Baltasar. [...] Éstos, pues, viendo que un arca
al mundo salvó, procuran
con fábrica más heroica,
con máquina más segura,
hacer contra los enojos
del cielo una fuerza, cuya
majestad en los diluvios
los guarde y los restituya.
Ya para la excelsa torre
montes sobre montes juntan,
y la cerviz de la tierra,
de tan pesada coyunda
oprimida, la hacen que
tanta pesadumbre sufra,
bien que con el peso gima,
bien que con la carga cruja.
Crece la máquina, y crece
la admiración que la ayuda
a ser dos veces mayor,

¹²¹⁷ Calderón de la Barca, 1996: 500.

¹²¹⁸ Calderón de la Barca, 1996: 502.

¹²¹⁹ Calderón de la Barca, 1996: 504.

¹²²⁰ Calderón de la Barca, 1996: 507-508.

pues no hay gentes que no acudan
a su edificio, hasta ver
que la inmensa torre suba
a ser tábico pilar,
a ser dórica columna,
embarazo de los vientos
y lisonja de la luna.¹²²¹

Prosigue con el levantamiento de la torre hasta el momento en el que *la cortó el Cielo los pasos*,¹²²² y éste, herido y enfadado, introduce la confusión mediante setenta y dos lenguas, referencia a los setenta y dos míticos traductores de la ley hebrea al griego. Baltasar se presenta como digno sucesor de Nemrod acompañado de sus dos esposas Vanidad e Idolatría.

El auto prosigue con el anuncio de Daniel de la visión de la mano de Dios, pero Baltasar no considera su advertencia y es entonces cuando aparece Muerte. Calderón empleará su presencia para darle el rol de vengadora y a la vez solución del dilema moral, así como para anunciar a condena de Baltasar:

Muerte. [...] Yo abrasaré los campos de Nembroth,
yo alteraré las gentes de Babel,
[...]
yo inundaré los campos de Senar
con la sangre infeliz de Baltasar.¹²²³

Pero Muerte no acabará inmediatamente con Baltasar pues Daniel le pide que no actúe. En este instante Calderón hace uso de la figura retórica del *memento mori* a través del profeta, quien dirá a Muerte que se acerque al rey, pero sólo para recordarle que es mortal.¹²²⁴ A continuación, se produce un diálogo entre Pensamiento y Muerte. El primero está asustado, atemorizado e inseguro de su destino. Por ello introduce esa serie de preguntas característicamente barrocas sobre el significado de las emociones humanas:

Pensamiento. ¿Quién me llama?
Muerte. Yo soy quien te llamo.
Pensamiento. Y yo
soy quien quisiera en mi vida
no ser llamado de vos.
Muerte. Pues, ¿qué es lo que tienes?

¹²²¹ Calderón de la Barca, 1996: 508. La cuestión de la elevación de la Torre de Babel, de sus materiales y, especialmente del peso de la obra, será uno de los argumentos principales del último caso de estudio de la tesis, *Turris Babel* de Athanasius Kircher.

¹²²² Calderón de la Barca, 1996: 509.

¹²²³ Calderón de la Barca, 1996: 515.

¹²²⁴ Calderón de la Barca, 1996: 516.

Pensamiento. Miedo.
Muerte. ¿Qué es miedo?
Pensamiento. Miedo es temor,
Muerte. ¿Qué es temor?
Pensamiento. Temor, espanto.
Muerte. ¿Qué es espanto?
Pensamiento. Espanto, horror.¹²²⁵

En el momento de presentarse la Muerte a Baltasar, Idolatría y Vanidad notan que la melancolía –recordamos que en el planteamiento del capítulo nombramos el caso paradigmático de Robert Burton y *The Anatomy of Melancholy*¹²²⁶ y el pesar han invadido al rey. Y así se muestra a Baltasar, quien ha entrado en el juego barroco de espejos e ilusiones, ensoñaciones y dudas:

Baltasar. ¿Qué es esto que miro, cielos?
Sombra, fantasma o visión,
que voz y cuerpo finges
sin que tengas cuerpo y voz.¹²²⁷

A pesar de que el destino de Baltasar no será prematuro, nada podrá hacer para evitar la muerte y su juez será Dios. Éste impartirá, llegado el momento, la justicia. Baltasar queda atónito:

Idolatría. ¿Qué ha sido esto?
Baltasar. No lo sé;
una sombra, una ilusión,
que ocupó mi fantasía,
que mi discurso ocupó.
Pero ya se fue la sombra,
desvanecido su horror.¹²²⁸

En el momento de producirse el banquete nupcial -antitipo del banquete eucarístico-, Baltasar caerá dormido, luego se adentra en el ámbito del sueño y de la duda sobre lo que es o no real. Acto seguido, Pensamiento introduce la analogía entre el despertar y el nacer, el dormir y el morir, y anuncia que el destino es la muerte:

¹²²⁵ Calderón de la Barca, 1996: 516.

¹²²⁶ A efectos de establecer no ya una relación directa entre ambos sino un simbólico puente, basado en el contexto cultural, que los aúne puede verse: Tietz, 2001.

¹²²⁷ Calderón de la Barca, 1996: 517.

¹²²⁸ Calderón de la Barca, 1996: 520.

Muerte. Descanso del sueño hace
el hombre, ¡ay Dios!, sin que advierta
que cuando muere y despierta,
cada día muere y nace:
que vivo cadáver yace
cada día, pues, rendida
la vida a un breve homicida,
que es su descanso, no advierte
una lección que la Muerte
le va estudiando a la Vida.¹²²⁹

Baltasar, que está transitando en esa obsesión calderoniana que es el estado de sueño y vigilia, escucha unas voces que reconoce como Vanidad e Idolatría. En este momento, Calderón deja anotado un importante comentario que se refiere a lo que ocurre en los carros:

Ábrese una apariencia a un lado, y aparece una estatua de color de bronce, a caballo, y la Idolatría teniéndola del freno; y al otro lado, sobre una torre, aparece la Vanidad con muchas plumas y un instrumento en la mano.¹²³⁰

Así, en este momento, los espectadores asisten a la aparición escénica de la Torre de Babel – dejamos al margen la estatua- y, sobre ella, el personaje alegórico de la Vanidad con plumas –nos recuerda a la tradición visual que recoge por Cesare Ripa-.

En los versos siguientes se produce el primer movimiento simbólico para la torre, pues Idolatría desciende con la estatua para ser adorada y Vanidad se eleva con la torre –la torre no es sino el templo de la Vanidad- para alcanzar el cielo. Calderón lo recoge así:

Baja la estatua y sube la torre, y cantan las dos los versos.

Idolatría. «Bajad, estatua, bajad,
a ser adorada, id.»

Vanidad. «A ser eterno, subid,
templo de la Vanidad.»¹²³¹

En este momento, Calderón transmuta los valores de Estatua que, hasta este preciso momento pensábamos que rememoraba aquella que vio su padre y, por lo tanto, funcionaba como ejemplo de soberbia. Esta transmutación se produce cuando Calderón hace que Daniel

¹²²⁹ Calderón de la Barca, 1996: 523-524.

¹²³⁰ Calderón de la Barca, 1996: 525.

¹²³¹ Calderón de la Barca, 1996: 527.

convierta a Estatua en Juicio de Dios y, a Baltasar aún en sueños, le anuncie su conversión y ascensión a los cielos; en consecuencia, el desplome de la torre junto con Idolatría y Vanidad y el final simbólico del auto:

Estatua. [...] Yo soy la Estatua que vio
Nabuco, hecha de diversos
metales, con pies de barro,
a quien una piedra luego
deshizo, piedra caída
del monte del Testamento.
No la adoración divina
tiranices a los cielos,
que yo, por verme adorar
de tres jóvenes hebreos,
el horno de Babilonia
encendí, donde su esfuerzo
al fuego se acrisoló
y no se deshizo al fuego.
Sidrach, Misach y Abdenago
son vivos testigos de esto.
Los dioses que adoras son
de humanas materias hechos,
bronce adoras en Moloch,
oro en Astarot, madero
en Baal, barro en Dagón,
piedra en Baalín, y hierro
en Moab; y hallando en mí
el Juicio de Dios inmenso,
a mis voces de metal
os rendís las dos, rompiendo
las plumas y las estatuas.

*Sube la estatua y baja la torre.*¹²³²

Baltasar despierta. Ha reconocido, aunque inconscientemente, el peligro de su hazaña. No obstante, volverá a caer en la trampa de Vanidad e Idolatría cuando juntos prosigan con el banquete engalanado de los vasos usurparon del Templo de Jerusalén.

El auto finaliza dando a entender que, a pesar de la advertencia de la Muerte, Baltasar profanará los vasos del templo bebiendo de ellos durante su banquete, así como queriendo coronarse rey de los cielos. En ese momento se producirá la manifestación divina que Daniel traducirá: la mano de Dios sentencia al impío Baltasar y su reino. La profecía divina está a punto de cumplirse. Vanidad e idolatría se descomponen, Pensamiento, imitando la retórica emblemática, pronuncia: *Nulla est redemptio*¹²³³ y Baltasar muere. Las últimas líneas muestran

¹²³² Calderón de la Barca, 1996: 528-529.

¹²³³ Calderón de la Barca, 1996: 538

a Daniel, quien hace convertir el banquete profano de Baltasar en la celebración de la Eucaristía.¹²³⁴ Calderón lo deja anotado así:

Descúbrese, con música, una mesa como pie de altar, y en medio un cáliz y una hostia, y dos velas a los lados.¹²³⁵

El auto *La cena de Baltasar* cuenta, mediante la historia del hijo de Nabucodonosor, la imposición del orden sobre el caos. Primero en la Creación, luego mediante la secuencia en la que los vicios del hombre no cesan de intentar introducir desorden al mundo:¹²³⁶ el Diluvio, la torre y ahora Baltasar. Este último seguirá los pasos de Nemrod con la ayuda de valores morales negativos y olvidando el fatídico final de otros *exempla* anteriores –y aquí podía leerse entre líneas Faetón, Ícaro, la gigantomaquia y, desde nuestra perspectiva, Tamerlán–.

5.3.b. *La torre de Babilonia, 1637*

El auto *La torre de Babilonia*, que como decíamos precede argumentalmente a *La cena de Baltasar*, cuenta con un reparto mayor –aunque de menos alegorías– pues sus personajes son: Noé, viejo venerable; su mujer; Japhet; la mujer de éste; Sem; la mujer de éste; Cam; la mujer de éste; un ángel; Nembrot, es decir, Nemrod; Heber; Arcener; cuatro salvajes o gigantes; Librio y Floro; Músicos y Acompañamiento.

Calderón empieza haciendo esta advertencia escénica:

Entra por la plaza, lo más imitada que se pueda, el Arca de Noé, sobre lienzos pintados, y en llegando al tablado, se abre, y en lo alto de ella, una compuerta, con ventana, desde donde ha de haber bajada para el tablado, sale por ella Noé.¹²³⁷

¹²³⁴ Antonio Jiménez Sánchez hace notar que la escenografía y disposición del banquete pudo haber replicado el episodio de la Última cena y, así, servir a la celebración de la Eucaristía. Ver: Sánchez Jiménez, 2013: 13.

¹²³⁵ Calderón de la Barca, 1996: 540.

¹²³⁶ Según Varey: «El tema de *La cena de Baltasar* de Calderón es, como Parker ha demostrado, «la lid cruel» entre el caos originado por las desenfrenadas pasiones del hombre, y el orden de Dios en el universo. Baltasar, en su primer parlamento largo, muestra que conoce el orden impuesto por Dios al caos mediante la Creación, el desorden subsiguiente que finaliza con el Diluvio, y la violación de la armonía divina provocada por la construcción de la Torre de Babel, finalmente destruida también.» (Varey, 1987: 345).

¹²³⁷ Calderón de la Barca, 1997: 135.

A pesar de lo explícito del título, dicho auto empieza retrocediendo al momento del reparto de los hijos de Noé sobre la tierra. La primera parte se dedica a narrar la salida del Arca, la cual para Calderón será una alegoría de la Iglesia:

Noé. [...] Y tú, arca, que exenta del combate
de un vaivén y otro, de uno y otro embate,
nunca fuiste alterada,
siempre segura y siempre reservada,
y hoy en la excelsa cumbre
de ese monte, que al sol toca la lumbre,
donde libre y segura
serás imagen, símbolo o figura
de aquella nave, eterna monarquía
que ha de durar hasta el postrero día,
siendo en la tierra Iglesia militante
y en el cielo triunfante,
sin poderla anegar persecuciones,
tormentas, ansias y tribulaciones,
pues nadando en la sangre derramada
de sus mártires, nave reservada
será, en fe de un misterio,
pasma de todo este celeste imperio,
incomprensible a todo ingenio humano,
por estupendo, grande y soberano,
pues su piloto es cierto
que la ha de gobernar después de muerto.¹²³⁸

A continuación sucede el episodio de la embriaguez de Noé, seguramente predilecto para Calderón, pues volverá a ahondar en los misterios del acceso al mundo de los sueños y la pérdida o confusión de las referencias reales:

Noé. [...] El pecho siento inflamarse,
el corazón siento arderse,
la lengua y voz entorpecerse,
alma y sentidos turbarse,
la fuerza debilitarse, toda la razón faltar;
al sueño que me he de entregar,
que es de mis sentidos dueño,
que algún misterio en el sueño
Dios me quiere revelar.¹²³⁹

Seguidamente sucede el reparto de las tierras para evitar las guerras entre hermanos:

Noé. Antes que en injusta guerra
se ensangrienta tu osadía,

¹²³⁸ Calderón de la Barca, 1997: 138.

¹²³⁹ Calderón de la Barca, 1997: 141-142.

yo, pues es herencia mía
toda la faz de la tierra,
repartiré cuanto encierra,
dividiéndoos mi dolor
si todo el mundo en rigor
término pudiere ser
bastante para caber
dos leales y un traidor.¹²⁴⁰

Siguiendo el hilo de la narración bíblica, Calderón hace anunciar a Cam su linaje. De él aparecerá Nemrod y el dramaturgo aprovecha para introducir la metáfora de la gigantomaquia:

Cam. ¡Qué otros que son mis desvelos
de soberbios y arrogantes!
yo voy a engendrar gigantes
que se opongan a los cielos.¹²⁴¹

Entonces interviene el Ángel, que acelera la narración hasta la aparición de Nemrod:

Ángel. [...] Chus, de Cam hijo, ha engendrado
a Nembrot, cuya altivez
de todo el género humano
piensa apellidarse rey.
En este estado la cuarta
generación de Noé
está ya en el mundo¹²⁴²

La aparición de Nemrod se producirá junto a otros gigantes y Calderón lo deja así anotado antes de darle la palabra:

Entra por la otra parte de la plaza Nembrot, vestido de pieles, y cuatro Gigantes en camellos, o en caballos, en pelo; y todos traen zuecos que los hagan más crecidos, y tocan cajas.¹²⁴³

Es importante comprender que una parte de la tradición textual y visual viste a Nemrod con pieles por, en primer lugar, su origen humilde, y en segundo, por establecer una analogía con valores como lo bravío, animal, salvaje. Lo mismo ocurrirá con Nabucodonosor, pues así lo

¹²⁴⁰ Calderón de la Barca, 1997: 148.

¹²⁴¹ Calderón de la Barca, 1997: 149.

¹²⁴² Calderón de la Barca, 1997: 155-156.

¹²⁴³ Calderón de la Barca, 1997: 159.

profetiza Daniel,¹²⁴⁴ al igual que con otro de los personajes de Calderón, el Segismundo de *La vida es sueño*.

El resto de personajes que están en escena y los ven aparecer concuerdan describirlos como asalvajados, extraños, desagradables. Nemrod saludará a Noé así:

Nembrot. Nembrot soy, de Chus hijo y de Cam nieto,
que peregrino vengo a tu presencia
no por cumplir humilde tu precepto,
que no me muevo yo por obediencia,
sino sólo por gusto mío, a efecto
de ver el mundo la circunferencia,
por ver si puedo avasallarla toda,
que a esto mi gran soberbia se acomoda.¹²⁴⁵

Como hemos anotado a través de Mercedes Blanco,¹²⁴⁶ a partir de este momento se repiten unos versos que ya habían servido a Calderón para explicar la cosmogonía por voz de Baltasar. En esta ocasión es Noé quien reproduce la historia y éste será interrumpido por Nemrod. En la unión de Noé y Nemrod, Calderón recurrirá a un anacronismo que le servirá para justificar, nuevamente, la tradición exegética que interpreta la construcción de la torre como forma de evitar un segundo diluvio. Nemrod dice así:

Nemrod. [...] Prevengámonos nosotros
con valor y con cordura,
para que seguros de él
no pueda acabarnos nunca.
Levantemos una torre,
cuyas elevadas puntas
lleguen a su misma esfera
a las campañas cerúleas.
Escaleras tendrá, por donde
los hombres bajen y suban
a saber si está de paz
o está de guerra su curia.
Subiremos a tocas
del sol la madeja rubia;
sabremos de qué materia
es fabricada la luna;
tocaremos con las manos
a las estrellas más puras;

¹²⁴⁴ Daniel, 4: 29-30: «Sabe, ¡oh rey Nabucodonosor!, que te va a ser quitado el reino. Te arrojarán de en medio de los hombres, morarás con las bestias del campo y te darán a comer hierba como a los bueyes, y pasarán sobre ti siete tiempos hasta que sepas que el Altísimo es dueño del reino de los hombres y se lo da a quien le place. Al momento se cumplió en Nabucodonosor la palabra: fue arrojado de en medio de los hombres y comió hierba como los bueyes, y su cuerpo se empapó del rocío del cielo, hasta que llegaron a crecerle los cabellos como plumas de águila, y las uñas como las de las aves de rapiña.» (BAC; 2020: 1156).

¹²⁴⁵ Calderón de la Barca, 1997: 159-160.

¹²⁴⁶ Blanco, 2007.

y sobre todo tendremos
una arca de piedra, cuya
majestad en los diluvios
nos aguarde y nos restituya.
Ayudadme a fabricarla
y veréis, con nuestra ayuda,
cómo mi inmenso valor
montes sobre montes se junta¹²⁴⁷

Se produce, pues, una trasposición del arca por la torre o una conversión de la torre en arca segunda. Calderón no olvida emparejarlo al episodio de la gigantomaquia y, tantas veces aparece la mención, que es oportuno valorar que la analogía era adecuada y apta para el público.

Nemrod obligará por la fuerza a que algunos de los personajes le asistan en la construcción, luego el subtexto es el del habitual debate entre la libertad y la imposición. Los salvajes que singuen a Nemrod le animan y anuncian que él será el principio de las monarquías sobre la tierra. Nemrod se enfrenta a Noé diciéndole que pretende ser el señor del orbe. Volvemos a traer a colación el recuerdo de Tamerlán pues, aunque no proponemos que exista una influencia directa, bien es cierto que es a través de la recepción histórica del personaje de Nemrod y/o sus homólogos y no del capítulo del Génesis, desde donde se infiere el ansia de Nemrod por gobernar la totalidad. Noé responde que es ofensa al cielo:

Noé. ¿Qué procuras,
monstruo?

Nembrot. Ser
señor del orbe,
y aun vendrá estrecho a mi furia.

Noé. Mira que ofendes al cielo
con esta soberbia injusta.

Nembrot. Yo sabré desenojarle
cuando allí mi torre suba.

Noé. ¿Luego piensas intentarla?

Nembrot. Y aun acabarla, sin duda.

Noé. Cortaráte Dios las alas.

Nembrot. Yo sabré volar sin plumas.¹²⁴⁸

¹²⁴⁷ Calderón de la Barca, 1997: 163-164.

¹²⁴⁸ Calderón de la Barca, 1997: 168.

El uso de la figura emblemático-mitológica de Ícaro es incuestionable. De hecho, la idea del subir de la torre aunada a la idea del vuelo celestial, es decir, el trinomio Ícaro-Faetón-Babel, es uno de los más caros recursos y de clara inspiración emblemática de Calderón, como también vimos en el anterior auto.

Acto seguido, Nemrod emprende la obra y, para ello, usará a los hebreos cautivos en Babilonia. Casi todos se postran ante él, sólo Heber le mostrará sus dudas, pues sólo quiere adorar a Dios. Calderón aprovecha para anotar cómo debe ser esta torre, con lo que alcanzamos a comprender cómo debió ser visualizada. La descripción trae al recuerdo aquellas ilustraciones manuscritas en las que se describía el trabajo mediante diversos personajes:

Todos empiezan a tomar instrumentos: unos, azadas; otros, espuertas y cubos; llegan a donde ha de ser la torre, como cavando unos y otros trayendo materiales, y la torre empieza a subir.
[...]

Trabajan los dos y si la torre pudiere, en creciendo, ha de tener entrada por las cuatro partes, y representando, entrar y salir por ella, será mejor.¹²⁴⁹

Tras unos versos que narran la construcción de la torre aparece el Ángel. Éste para la obra anunciando la razón: la voz se confundirá y aparecerán distintas lenguas y acentos. El recurso empleado por Calderón para evidenciar este momento será establecer unos diálogos entre los trabajadores mediante los que comprendamos que, ante la petición de unos de un determinado material, los otros ofrezcan cosas contrarias. Nemrod se lamenta, no le comprenden y no ve crecer su obra:

Ángel. Escucha, injusto Nembrot,
sabrás, para más asombro,
las maravillas de Dios.
Con sólo quererlo él,
se introduce tal error
en tus gentes, que es un ciego
Babel esta confusión,
que quiere decir diversa
junta de lenguas; y yo,
de parte suya, después
que pare la obra, por no
dejar señal ni memoria
de tan sacrílega acción,
quiero que abrasados veas
sus soberbios muros hoy,

¹²⁴⁹ Calderón de la Barca, 1997: 172.

y sobre ellos, y las gentes
que acuden a la labor,
para escarmiento del mundo,
fuego descienda de Dios.¹²⁵⁰

El auto va a finalizar con la destrucción de la torre, para lo que Calderón anota:

Aquí se deshace la torre, bajando algunos cohetes a ella, y algunos quedan como cogidos de la fábrica, y quedan Heber, Arcener y Libio en el tablado.¹²⁵¹

Imaginamos, pues, el despliegue de medios –música, pirotecnia, carros en movimiento- sobre el aparato escénico. Nemrod, que no va a atender a la manifestación divina y seguirá intentando subir a la torre, se despeñará como Ícaro y Faetón. El auto finaliza haciendo hablar a Heber por última vez. Recordamos que este fue el único personaje que se había negado a obedecer Nemrod, luego el que a todos debe quedar en la memoria:

Heber. Y sirva para escarmiento
de cualquiera presunción,
que quiera tocar misterios
la soberbia de Nembrot.
De cuya historia el poeta,
que ignorante la escribió,
por él y por todos pide,
ya que no aplauso, perdón.¹²⁵²

Valentina Nider ha leído este auto en clave histórica-nacional, pues es de la opinión que existe un paralelismo, y por lo tanto mención indirecta por parte de Calderón, en el momento en que Noé divide la tierra entre sus hijos para evitar guerras y el reparto de los reinos de Fernando I por el énfasis que el dramaturgo dedica a ciertos puntos:

Siguiendo a Vitse e intentando esbozar una lectura del auto desde la perspectiva de la política de la época podríamos explicar la elección de este tema bíblico y sobre todo la inusual amplificación de la primera parte (centrada en la llegada al Ararat y en las relaciones entre Noé y sus hijos) como fundacional a la segunda parte, en la que se representa la cruenta llegada al poder de Nembrot, la construcción de la torre, emblema del absolutismo, aquí considerado como una prevaricación debida a una personalidad soberbia y arrogante,

¹²⁵⁰ Calderón de la Barca, 1997: 176.

¹²⁵¹ Calderón de la Barca, 1997: 177.

¹²⁵² Calderón de la Barca, 1997: 180.

demoníaca y loca, cuya condena no podría ser más tajante, mientras que la división del reino se defiende como garantía de paz y armonía entre los pueblos.¹²⁵³

Al margen de la opinión de Nider, dos de las cuestiones más destacables son que Calderón construye simbólicamente otra Torre de Babel de la que lamentamos no tener mayores y mejores descripciones, y que se trata de una de las más singulares composiciones literarias que dan la palabra a Nemrod.

Dicho esto, existe un mayor engarce argumental entre el primer auto y el siguiente pues ambos basan parte de la obra en recordar la deportación del pueblo hebreo para servir a la impiedad.

5.3.c. *Mística y real Babilonia, 1663*

En el último auto que analizamos, los personajes escogidos por Calderón son: los hebreos Daniel, Azarías, Misael, Ananías; también Habacú como viejo venerable; Nabucodonosor; su hijo Donosor; Zabulón; la Idolatría; el sacerdote Arfajat; el ángel Gabriel; Músicos y Músicos y soldados. En cuanto a su argumento histórico, quedaría, pues, situado antes de *La cena de Baltasar* y después de *La torre de Babilonia*.

El auto inicia con el retorno de Nabucodonosor a Babilonia tras la marcha en Jerusalén entre música, vítores y cantos. A la par, los hebreos lamentan su cautiverio y la destrucción del templo hasta que Daniel anima al grupo a esperar la llegada salvífica del Señor:

Daniel. [...] Ya a Babilonia cautivos
vamos; ya estos campos son
de Senar, colonia suya,
desde donde (¡qué temblor
me da decirlo!) la vana,
la ciega superstición
reina de la Idolatría,
cuyo culto ese feroz
caudillo vuestro venera
con tan loca adoración,
que ha de querer pervertirnos.¹²⁵⁴

¹²⁵³ Nider, 2003: 562.

¹²⁵⁴ Calderón, 2011: 9-10.

Siendo este el primer escenario del auto, Calderón recurre a la reescritura del Salmo 137 que, recordamos, describía a los hebreos desesperanzados por su deportación cantando a Sión:

Azarías. En las copas de los sauces,
como ya caduca flor,
las cítaras suspendimos;
y así, permite que no
con nuestro canto ofendamos
tus oídos, que no son
bien templados instrumentos
la armonía y el dolor.¹²⁵⁵

Con su canto consiguen adormecer a Nabucodonosor, nuevamente Calderón introduce el sueño como umbral de la revelación. En este momento aparece la Idolatría a quien Calderón utilizará para aludir a la extemporaneidad del Cautiverio de Babilonia en defensa de la fe cristiana, pues no solo vivieron en cautiverio los hebreos sino también los católicos y, como vimos con Martín Lutero, los protestantes:

Idolatría. [...] Sí verá, y pues a efecto
de perturbar el místico concepto
de que a segunda idea
esta captividad símbolo sea
del gran género humano
(o ya que a serlo llegue, vea que en vano
su libertad espera),
[...]
Si en todo este hemisferio
es Babilonia silla de mi imperio
desde el infausto día
que en ella estableció mi monarquía
Nembrot, que torpe y ciego
hizo adorar la actividad del fuego,¹²⁵⁶
cuyo profano culto
creció a número en uno y otro bulto
tan grande que, aumentándose hasta ahora,
en más de treinta mil dioses me adora
con ceguedades tales
que ídolos hizo inmundos animales,
¿cómo piensan altivos
cuatro descalzos míseros cautivos
constantes mantenerse en su fe pía
contra el poder de tanta idolatría,
sin que ella se prevenga
de que ni aun sombras la esperanza tenga,
cuando más visos, rasgos y bosquejos
de aquella luz que alumbra tan de lejos,

¹²⁵⁵ Calderón, 2011: 15

¹²⁵⁶ Recordamos la tradición exegética de Nemrod como adorador del fuego que hemos trabajado ya en diversas fases de esta investigación.

que en sus nombres no más les da el indicio
de «auxilio» o «petición» o «nube» o «juicio»?¹²⁵⁷

Idolatría utilizará el mundo de la ilusión y el sueño para interceder en Nabucodonosor. Éste se despierta y empieza a venerarla. A su vez, intenta reproducir el sueño, pero es confuso y se le ha olvidado. Llama la atención de Idolatría para que le ayude, pero no es posible. Ante la imposibilidad de recordar, en la que subyace el discernir y saber, el rey tambalea entre emociones contradictorias:

Nabuco. ¡Ay, que al cuidado la razón vencida,
se olvida la razón, y él no se olvida!
Y pues en tal fracaso
sólo sé que me hielo y me abraso,
siendo en mortal despecho
un Alpe el corazón, un Etna el pecho,
no sólo por saber qué contenía
lo que vi, mas por ver qué es lo que veía,
y tú a tiempo has venido
que en el todo y la parte de mi olvido
podrás asegurarme,
(supuesto que del sueño habrías de darme,
o por ti o por tus magos sacerdotes,
docta interpretación, es bien que notes,
cuánto es menor empeño
que el sueño descifrar, cifrar el sueño),
dime, pues, qué soñaba,
dirás después lo que significaba.¹²⁵⁸

Al ser imposible para Idolatría, es Daniel, con la asistencia del ángel Gabriel, el encargado de arrojar luz a dicha confusión y desconcierto.

Daniel. [...] Tú viste, Rey, una estatua
de inmensa estatura.

Nabuco. ¡Cielos!,
¡Sí las borradas especies
con estas señas revuelvo!
Verdad es que vi una estatua;
ya me acuerdo, ya me acuerdo.

Daniel. Tenía cabeza de oro,
de plata brazos y cuerpo,
de cobre muslos y piernas,
y los pies de barro y hierro.

[...]

¹²⁵⁷ Calderón, 2011: 19-20.

¹²⁵⁸ Calderón, 2011: 23.

La cabeza de oro explica,
Nabuco, tu asirio cetro,
que, árbitro del mundo, hoy
señorea dos imperios.
El pecho y brazos de plata,
de los persas y los medos
anuncia la monarquía,
que ha de seguirte con menos
glorioso dominio, a quien
han de suceder los griegos,
que son las piernas de cobre;
con que al ir disminuyendo
sus valores los metales,
también van desvaneciendo
las majestades sus pompas.
Díganlo los pies, compuestos
de hierro y barro, que son
materiales tan opuestos
que mal unidos explican de los romanos el reino
que, opuestamente diviso,
se deshará de sí mismo.¹²⁵⁹

Calderón reproduce, pues, el capítulo bíblico que se encuentra en el Libro de Daniel. Calderón prosigue relatando la interpretación de Daniel: la visión de la piedra que destruye la estatua y que vuelve todo piedra y viento. Daniel cuenta con cierta simpatía por parte de Nabucodonosor, quien le escucha atentamente pero también lo hace Idolatría que ya trama cómo volver a seducir al rey. Prosiguen su camino hacia Babilonia y empiezan a ver sus jardines:

Nabuco. Baltasar, ¿qué te parece
de esa hermosa vista?

Daniel. Que
ser maravilla merece
ciudad que, cuando se ve,
a más la admiración crece
que cuando se imaginó.¹²⁶⁰

Al respecto, Calderón anota lo siguiente:

Ábrese un carro en que se verá un arco triunfal con una estatua de Nabuco imitada en bronce,
y salen de máscara la Idolatría y otros con hachas y mascarillas, danzando y cantando entre
él y la estatua.¹²⁶¹

¹²⁵⁹ Calderón, 2011: 29-30.

¹²⁶⁰ Calderón, 2011: 38.

¹²⁶¹ Calderón, 2011: 39.

La máscara, ese elemento tan característico del teatro barroco que servirá para cambiar la apariencia, engañar y obrar como convenga. Daniel advierte a Nabucodonosor que controle la veneración con la que es atendido, pero es en vano. El rey anima a los allí presentes a adorar su estatua. No lo hacen los hebreos, que siguen apenándose y alabando al Señor.

En el avanzar del auto, llegamos al momento en el que los hebreos son castigados por no haber adorado al rey. Dicho castigo, narrado en el Libro de Daniel, capítulo 3, consiste en ser arrojados a un horno encendido y, siendo fiel al relato bíblico, lo que ocurre a continuación es la salvación de los hebreos gracias a su fe y, finalmente, la conversión de Nabucodonosor:

Nabuco. Felices jóvenes bellos,
salid donde a vuestras plantas
veáis al que bárbaro quiso
veros a las de su estatua.
Vuestro Dios adorar, en cuya
Fe, por si el dolor alcanza
perdón de tanto delito,
protesto a las obras raras
de su poder que exaltáis
-ángeles, esferas altas,
cielos, sol, luna y estrellas,
nubes, rocíos, escarchas,
luces, sombras, noches, días,
montes, valles, troncos, plantas,
aves, peces, fieras, hombres-
de no levantar la cara
al cielo, ni a ver del sol
las hermosas luces claras,
hasta que de su perdón
algún indicio me valga,
sino vivir de los montes,
como bruto en las entrañas,
paciendo silvestres yerbas,
bebiendo salobres aguas,
pidiéndole que de bruto
me dé forma, porque no haya
respeto para mí en nadie,
en nadie para mí gracia.
Todos de verme se asombren,
todos de mí huyendo vayan;
que quien como bruto vive
es bien como bruto pazca.¹²⁶²

¹²⁶² Calderón, 2011: 54-55

Calderón utiliza la metáfora de la noche como confusión y el día como revelación y conversión católica haciendo que, el paso de un estado idólatra a uno católico, se produzca durante este cambio, tal y como podría haber hecho con el paso del sueño a la vigilia.

Pocos versos más adelante, Calderón hará salir a escena a Nabucodonosor vestido de pieles. Según Aurora Egido,¹²⁶³ esto simboliza el desengaño producido por la idolatría y que tiene como consecuencia el castigo del personaje y su separación de la sociedad. Recuperando el auto *La torre de Babilonia*, entendemos que la figura de Nemrod, a la que el texto bíblico no dedica mayor espacio, es intercambiable por la de Nabucodonosor como anacoreta castigado.

Los últimos parlamentos del auto son:

Nabuco. Y en mí el que sepa que hay
piedad que el castigo abrevie.
Pues al ruego de Daniel,
en fe de aquellas especies,
penitencia de siete años
reducido ha a siete meses.
Y pues a mí me perdona,
repetid todos alegres:
nadie desconfíe... [...]

Daniel. Con que al místico sentido
reducido en rasgo breve
lo historial perdón merezca,
ya que el aplauso no merece,
diciendo todos, por que
todos sus penas alienten:

Música y todos. Nadie desconfíe,
nadie desespere.
Que con este pan y este vino
las llamas se apagan,
las fieras se vencen,
las penas se abrevian,
y las culpas se absuelven.¹²⁶⁴

Babilonia, que comprendíamos que fuera real pero no mística, alcanza simbólicamente ese grado de beatitud gracias a la conversión de su monarca y la celebración de la Eucaristía. Ésta

¹²⁶³ Al respecto ver: «El vestido de salvaje», en: Egido, 1995: 37-61.

¹²⁶⁴ Calderón, 2011: 63-64.

representa el compromiso de fe de todos los cristianos y se recuerda que, ejerciéndolo, Daniel y sus compañeros lograron superar todas sus condenas.

Según Mercedes Blanco, en este auto, el núcleo no es el castigo, sino la exaltación de los elegidos. En él, componente alegórico se lleva al extremo, pues el exilio de los hebreos se lee, como decíamos, en clave de exilio humano previo a la salvación final. A esto, añade que Babilonia no ha de verse sólo como la paradigmática ciudad de la idolatría, sino como la ciudad terrenal –en contraposición a la ciudad celestial agustiniana-. Es decir, una alegoría del peregrinaje vital por este mundo físico a la espera de alcanzar el definitivo reino. Así, no es solamente una visión de Babel y Babilonia desde el Génesis y el Apocalipsis, sino también desde aquella patrística que trabaja la topografía de la existencia.¹²⁶⁵

5.4. Traducción visual de los autos. Algunas notas sobre memorias de apariencias, memorias de demasías, acotaciones y literatura emblemática.

Las memorias de apariencias, las memorias de demasías y, dentro de los textos, las acotaciones, son documentos y notas intertextuales que nos permiten reconstruir, aunque sea parcialmente, la apariencia visual de las obras de teatro en general y, en este caso, las de Calderón. En las primeras, el dramaturgo daba direcciones a los asistentes y constructores sobre cómo debían disponerse las tramoyas y qué debía contemplar el escenario en los carros sobre los que se escenificaba la obra. En las memorias de demasías, estos mismos asistentes o escenógrafos apuntaban todos aquellos elementos que habían sido modificados y añadidos para poder ajustar el presupuesto económico y cobrar los gastos extraordinarios. Las terceras, acotaciones, son aquellos comentarios intertextuales del propio dramaturgo que anuncian un cambio escénico.

Este tipo de documento es de gran relevancia por dos cuestiones, como señalan Lara Escudero y Rafael Zafra:

Por un lado, permiten hacerse una idea más clara del escenario en que se desarrollaban, y por otro, a menudo ofrecen datos que posibilitan resolver problemas de datación o atribución que el texto no ayuda a despejar.¹²⁶⁶

¹²⁶⁵ Blanco, 2007.

¹²⁶⁶ Escudero, Zafra, 2003: 9.

Existe una considerable cantidad de producción científica que, o bien ha editado dichos documentos históricos o reconstruido las cualidades escénicas de los autos calderonianos con un método comparativo, por lo que haciendo uso de ellos, y partiendo de lo que ya se ha comentado, presentaremos nuestra opinión sobre la visualidad de esta trilogía calderoniana sobre Babel-Babilonia junto con la reproducción de los documentos históricos disponibles.¹²⁶⁷

Por lo que respecta a la tipología auto sacramental, el espacio escénico más adecuado y habitual era en la vía pública. En el caso *La cena de Baltasar* –del cual no se conserva la memoria de apariencias-, éste tuvo lugar frente o alrededor de la iglesia de San Ginés de Madrid, no lejos de la Plaza Mayor, tal y como el dramaturgo apunta en la loa.¹²⁶⁸ Tres era el número de carros, es decir, de plataformas sobre las que producirse la escenificación de este mismo auto –lo habitual para la ciudad de Madrid entre finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII-, y se disponían en fila de forma tal que el central era el principal y los otros a los márgenes eran los que sostenían la sofisticada arquitectura que había de permitir los efectos escénicos. Dicha arquitectura podía constar de dos niveles, uno superior con tramoyas para habilitar los desplazamientos de la escenografía –piénsese en la estatua y la torre y sus movimientos verticales-, y otro inferior a modo de vestuario o, en caso de ser innecesario, para situar parte de la acción –piénsese en las acotaciones cuando Calderón expresa que salen a escena nuevos personajes-.¹²⁶⁹

Esta subdivisión entre espacio superior e inferior para los carros habría de permitir a Calderón disponer de dos registros que perfeccionaran la comprensión simbólica de lo que ocurría en el argumento, especialmente si consideramos todas aquellas ocasiones en las que los personajes de esta trilogía caen rendidos al sueño y tienen visiones. Así, estando el personaje en el espacio inferior del carro y, las visiones, accionándose mediante tramoyas y apareciendo en las cajas de la parte superior, los espectadores podían mejor comprender que estaban ante la aparición de lo onírico.¹²⁷⁰

¹²⁶⁷ Estos estudios son: Shergold, 1961; Varey, Shergold, 1973; Varey, 1987; Calderón de la Barca, 2000; Escudero, Zafra, 2003; Tietz, 2003; Sánchez Jiménez, 2013; Rodríguez Cáceres, Marcello, Pedraza Jiménez, 2014; Calderón de la Barca, 2022.

¹²⁶⁸ Habla el Celo: «Y, porque veas que España / más que otra nación se precia / de tus honores, la vista / tiende y verás la opulencia / con que aquesta parroquial / de san Ginés, grave iglesia, / aunque en la fábrica humilde, / hoy a sus enfermos lleva / el Pan de vida, el Maná / que el Cielo llueve a la Tierra.» (Calderón de la Barca, 1996: 490).

¹²⁶⁹ Varey, 1987: 351-362.

¹²⁷⁰ Sánchez Jiménez, 2013: 19.

El concepto de verticalidad, tanto escénica como simbólica, ha sido estudiado por John Varey especialmente por lo que al auto *La cena de Baltasar* se refiere.¹²⁷¹ Al margen de una serie de interpretaciones de orden primario –es decir, que el movimiento ascendente es hacia Dios y el descendente la negación del anterior-¹²⁷² y que, con esto, Calderón se refiere a una cosmovisión adecuada para su público, destacamos dos cuestiones.¹²⁷³ La primera es cómo recoge la relación con la literatura emblemática. Por ejemplo, cuando en el desenlace de la torre alude a la confusión lingüística, *Suenan todos a un tiempo / destempladas y confusas voces*,¹²⁷⁴ y cómo esto había sido recogido por Ripa en la alegoría de la confusión; así como el recuerdo de otras voces iconológicas y emblemáticas como los mitos de Faetón, Ícaro y los Titanes.¹²⁷⁵ Y, segunda, cómo imagina, a grandes rasgos, cómo se produjo la escenificación de la ascensión y descenso de la torre y la estatua. Varey considera que en ese momento debieron abrirse el piso superior de los carros a izquierda y derecha del central –donde se encuentra Baltasar- apareciendo, en uno, la estatua a caballo con la Idolatría sosteniendo las riendas. En el otro carro una torre con la Vanidad. Siendo esto así, el espectador estaría viendo, al nivel de su vista y en el centro, a Baltasar como nivel terrenal de la acción. A su izquierda y derecha y tras la apertura de las compuertas del piso superior, la estatua con Idolatría y la torre con la Vanidad, como nivel onírico de la acción. A partir de aquí, las tramoyas habrían de operar los consabidos movimientos: al principio el descenso de la estatua y el ascenso de la torre; después a la inversa.

Esto es lo que, por el momento, podemos deducir de la visualización de *La cena de Baltasar*. Menos información se ha recabado respecto a *La torre de Babilonia* y, afortunadamente, más sobre *Mística y real Babilonia*. Esta falta de información sobre la escenografía de *La torre de Babilonia* ha llevado a que los esfuerzos se concentren en cuestiones como la indumentaria de los personajes y, nuevamente, la relación con la literatura iconológica y emblemática. Respecto a lo segundo, Bruce Golden ha señalado la proximidad entre el dramaturgo y dos de los ejemplos que hemos expuesto anteriormente: Juan de Borja

¹²⁷¹ Varey, 1987.

¹²⁷² Varey, 1987: 30.

¹²⁷³ «En *La cena de Baltasar*, el movimiento ascendente es un movimiento hacia Dios, el descendente denota la negación del ascendente [...] una negación de los valores eternos [...]. El uso de niveles que hace Calderón en el auto sacramental refleja la misma cosmovisión que informa las representaciones en las iglesias del este de España durante la Edad Media.» (Varey, 1987: 30). Al retrotraer la cosmovisión de Calderón a la Edad media, lo que nos está diciendo Varey es que la poesía dramática del XVII utilizaba una cosmovisión fácilmente comprensible por sus públicos y que había heredado ciertos recursos de las obras religiosas como las representadas al aire libre y las procesiones medievales. Según Varey, los autos sacramentales derivan en su forma, si no en su contenido, de tales géneros dramáticos medievales.

¹²⁷⁴ Calderón de la Barca, 1996: 509.

¹²⁷⁵ Varey, 1987: 351-362.

y Sebastián de Covarrubias. El autor, sin embargo, no está diciendo que la fuente de Calderón sean estos dos volúmenes –recordamos la advertencia de Praz para tratar cualquier producción emblemática como fuente directa-, pero sí señala que ambas producciones comparten un lugar común, a saber, tópicos morales cuyo discurso está descrito en la *suscriptio* de los tratados y, en Calderón, en el guion de la obra teatral y su escenificación:

Furthermore, what the audience sees on stage in sets, costumes, and properties reinforces not only the wisdom of the emblem books but the very means which they are embodied and set forth, while the dialogue in the plays echoes conventional maxims found in the collections of proverbs, sententiae, and handbooks of moral behaviour.¹²⁷⁶

Pero volvemos a tener la misma dificultad. Son pocos los documentos o evidencias iconográficas que han llegado a nuestras manos respecto a cómo se traducían visualmente las alegorías que nos interesan y, probablemente, el espacio escénico debió ser muy básico para que a su vez tuviera fácil flexibilidad según qué se interpretase.¹²⁷⁷ Por lo tanto, cuando faltan estas referencias debemos buscar lo que pueda extraerse de las palabras de Calderón, es decir, ver cómo el dramaturgo visualizó las alusiones a Babel o los diferentes personajes, cosa que hemos trabajado ya en el análisis de los autos.

Pero al margen de encontrar o no los motivos emblemáticos y alegóricos en el teatro de Calderón, es importante considerar cómo pudo establecerse esta relación. Ángeles Cardona intenta responder a esta pregunta.¹²⁷⁸ Según la autora, que Calderón se formara en la cultura jesuítica y, dentro de ésta, que la lectura de emblemas figurara en el programa educativo, hizo que se familiarizara con las alegorías que circulaban por las procesiones del Corpus y la lírica jeroglífica entre otras referencias para así volcar sobre la escena los componentes de dichas producciones:

Las ideas simbólicas las elabora y dramatiza y al dramatizarlas procura que la plasticidad de la escena funcione en el espectador como la *pictura* del emblema que, en forma gráfica, aproximaba al lector el *título*, más o menos oscuro, y la explicación del *epigrama*. Así el escenario, era el grabado contenido en la orla y los versos que iban desgranando los actores

¹²⁷⁶ Golden, 1970: 240.

¹²⁷⁷ Varey, 1987: 217-225.

¹²⁷⁸ «Calderón tomó de los jesuitas con los cuales se educó, como dijimos, los elementos mitológicos que ellos difundían en el teatro escolar.» y, citando a Ignacio Elizalde, añade que Calderón asistió a estas representaciones jesuíticas y, muy probablemente, participó en ellas. Así, aprendió el valor simbólico de los mitos y la técnica de imitar y elaborar elementos clásicos para ser incluidos en sus autos y comedias. Todo ello sin apartarse, dice Cardona, de la técnica del emblema. Ver: Cardona, 1996. La frase que reproducimos se encuentra en la página 405.

explicaban también, a manera de *epigrama* o de *fábula*, lo que se representaba en el tablado o los carros.¹²⁷⁹

Por lo que respecta al vestuario, las acotaciones de Calderón, la información intertextual de los versos y las memorias de apariencias y demasías son todos los elementos que pueden ayudarnos a reconstruir su aspecto. Pero sea cual sea la información de la que disponemos, consideramos que el dramaturgo se ciñe a una caracterización y atributos convencionales y fácilmente comprensibles, aparezcan éstos en la literatura emblemática o iconológica, otro tipo de referencias o que formaran parte de la tradición teatral. Es decir, que la Muerte del auto *La cena de Baltasar* haga su aparición con una espada, daga y manto lleno de muertes, no es sino una variación de cómo aparecía el demonio en dichos autos.¹²⁸⁰ Y lo mismo puede decirse del sombrero del rey Baltasar, las plumas del pavo real de la Vanidad, o las pieles y harapos de Nemrod y Nabucodonosor.

Algo más relevante podemos decir del auto *Mística y real Babilonia*, pues conservamos la memoria de apariencias de Calderón y la memoria de demasías de Juan de Caramanchel que reproducimos a continuación.

Memoria de apariencias para el auto intitulado *Mística y real Babilonia*.

El primer carro ha de ser un cenador emparrado cuyos bastidores han de estar pintados de países, los cuales a su tiempo se han de embeber por canales en la parte de abajo, dejando descubierto el cenador rodeado de cipreses cuyos troncos han de tener disimuladas las canales, quedándose ellos fijos al tiempo que se embeban los bastidores. En medio de este carro ha de haber un árbol (no de recortado como como el del otro auto), sino redondo, y la copa muy poblada de hojas, o bien imitadas o naturales, como mejor parezca. Toda ella ha de estar cubierta de diferentes pájaros, y al pie del árbol, en dos ruedas que tengan encontrado movimiento, han de andar como paciendo diversos animales dejando capacidad para que puedan estar entre ellos una o dos personas.¹²⁸¹

¹²⁷⁹ Cardona, 1996: 402.

¹²⁸⁰ «En *La cena del rey Baltasar* la Muerte la hace el galán, vestido de caballero con un manto -presumiblemente negro- con esqueletos o calaveras: «*Salé la Muerte con espada y daga, de galán con un manto lleno de muertes*». Se trata de una pequeña variación sobre la caracterización más común del demonio en los autos, que es el traje de galán con manto negro (a veces, estrellado).» (Sánchez Jiménez, 2013: 17).

¹²⁸¹ Escudero, Zafra, 2003: 69.

En paralelo al desarrollo del argumento consideramos que este carro había de servir para escenificar la idea general del cautiverio. Y decimos general pues recordamos que, no sólo se describe el hebreo de forma directa, sino el humano de forma simbólica. A la idea de cautiverio podrían haber ayudado lo que Calderón anota como *bastidores pintados de países*, haciendo así alusión a una diáspora geográfica. Los canales, árboles y animales, es decir, el escenario natural, pensamos que habría servido para escenificar el momento en el que los hebreos se lamentan por Sion y que Calderón reproduce con su libre interpretación del ya comentado Salmo. Este carro sería, en cierta medida, fácil de interpretar para los espectadores y no parece que contenga elementos de mayor complejidad. La memoria de apariencias prosigue así:

El segundo carro ha de ser un peñasco a manera de cabaña de pastores, siendo su pintura en el primer cuerpo rebaños y majadas, y en el segundo riscos, en cuyas puntas se vean algunas ovejas y cabras, ya de pasta, o ya de recortado. Deste peñasco o cabaña ha de salir una persona, y bajando por canal en la una esquina de la mano derecha, ha de coger a otra persona que ha de estar sentada en una peña, y subiendo los dos despegarse entrambos en un bofetón y desaparecer en la otra esquina de la mano izquierda, dando vuelta entera hasta esconderse en el costado.¹²⁸²

La ubicación de este carro dentro del argumento presenta más dificultades. Podría tratarse del principio del auto y simular uno de los escenarios por los que los personajes emigran en dirección a Babilonia. Lo pensamos así pues las referencias intertextuales hacen mención a un monte y Calderón pudo pensar en emparejar las duras condiciones de la deportación hebrea con un paisaje árido:

Azarías. Ya que hambre, sed y cansancio
treguas al afán nos dio
del camino, en que arrastrando
vamos las cadenas hoy,
reclinados sobre el yerto,
mustio, pálido verdor
del Monte de Bedzocar
que parte jurisdicción
con Senar y Palestina,
desde donde viendo estoy

¹²⁸² Escudero, Zafra, 2003: 69-70. El bofetón es un artilugio teatral similar a «una tramoya que se forma siempre en un lado de la fachada para ir al medio, la cual se funda sobre un gorrón o quicio como de puerta; y si hay dos bofetones se mueven como dos medias puertas; en ellos van las figuras unas veces sentadas, otras en pie, conforme lo que pide la representación. Su movimiento siempre es rápido, por lo cual se llamó bofetón.». Así lo define el Diccionario de Autoridades de la Real Academia Española. La cita la extraemos de: Ruano de la Haza, 1996: 325.

allí patria que fue cuna¹²⁸³

Esta propuesta podría funcionar en el caso de que Calderón hubiese redactado la memoria de apariencias en paralelo a la relectura del auto. Por otro lado, proponemos que podría tratarse del carro que habría ayudado a la escenificación del final del auto, cuando Nabucodonosor es relegado a un aspecto entre lo eremita y salvaje, vestido de pieles. Finalmente, que hubiera sido empleado en ambas ocasiones. El tercer carro queda anotado así:

El tercer carro ha de ser una fábrica redonda a manera de torre, la cual ha de estar adornada de cubos y almenas y rejerías abiertas, de suerte que antes que se abra, se divise quién está dentro; y el modo de abrirse ha de ser cayendo todo el cubo del segundo cuerpo embebido en el primero, descubriéndose en el plano una persona, y en las cuatro esquinas, cuatro leones, que los han de representar personas vivas, vestidas las testas, guedejas y pieles, lo más bien imitado que se pueda.¹²⁸⁴

Entendemos que este carro consta de dos niveles, uno inferior y otro superior accionados por las tramoyas de modo que, como anota el dramaturgo, el superior pueda introducirse en el inferior y así abrirse ante los espectadores, quienes habrían contemplado la escena que se acotó así: *Ábrese el carro que estará cercano al del bofetón y vese DANIEL de rodillas entre cuatro leones,*¹²⁸⁵ de modo que estamos en una fase avanzada del auto. La referencia a *una fábrica redonda a la manera de torre* no nos lleva a considerar relación alguna con Babel sino más bien a una tipología escénica que fuese apta para tales movimientos. Por otro lado, que Calderón pensara en una escenografía en forma de torre para dar la impresión de que el personaje en su interior se encontraba en una suerte de prisión, es decir, encerrado en contra de su voluntad, es algo que se desprende del auto,

Ábrese el carro que estará cercano al del bofetón y vese DANIEL de rodillas entre cuatro leones.

Daniel. Ni el rigor de la prisión,
Señor, ni el verme entre fieras,
que me asisten lisonjeras,

¹²⁸³ Calderón, 2011: 6-7.

¹²⁸⁴ Escudero, Zafra, 2003: 70.

¹²⁸⁵ Calderón, 2011: 60.

aflije mi corazón.¹²⁸⁶

pero también de su personaje más universal, Segismundo. Finalmente, el cuarto carro:

El cuarto carro ha de ser por de fuera perspectivas de palacios, y a su tiempo se ha de abrir en dos puertas tan grandes que descubran de una vez primero y segundo cuerpo. El primero ha de demostrar una boca de horno capaz para que se vean las personas que estuvieren dentro, cuya pintura ha de ser de llamas; y el segundo ha de tener una persona en el aire fija en canal, de suerte que bajando por la parte de adentro se halle con los que están dentro del horno, pudiendo a su tiempo desaparecer entre ellos por su misma elevación cuando se cierre el carro.

Don Pedro Calderón de la Barca.¹²⁸⁷

Según este fragmento, el cuarto carro está dotado de mayor complejidad. Lo imaginamos como un fondo de escena vertical sobre el que se han pintado palacios que, entendemos, debían representar características orientales para así dar a entender que la acción se ubica en Babilonia. En este sentido, se deberían considerar las imágenes que circulaban en dicha época sobre este concepto. Por lo pronto, en el momento de producirse esta acción, Calderón define Babilonia como una ciudad llena de estatuas y arcos, pirámides y piedras blancas,¹²⁸⁸ luego la escenografía debió hacer referencia a ello. El cuerpo tridimensional ante el fondo de escena es de dos volúmenes, inferior y superior. Entendemos que se trata del horno en llamas en el que se encuentran los hebreos. Recordamos que, en un primer momento, son los compañeros de Daniel –Azarías, Misael y Ananías- los que se encuentran en el horno y que, el personaje que se encuentra en la parte superior y dispuesto a descender al horno, es el ángel Gabriel:

Con esta música y chirimías se abre un carro y en la parte inferior se ve, lo más bien imitado que se pueda, un horno de fuego y en él los tres, paseándose; y en la superior se abre una nube, y baja de ella Gabriel y se mezcla con ellos.¹²⁸⁹

¹²⁸⁶ Calderón, 2011: 60.

¹²⁸⁷ Escudero, Zafra, 2003: 70.

¹²⁸⁸ Calderón, 2011: 42.

¹²⁸⁹ Calderón, 2011: 49.

Sumamos ahora la memoria de demasías, de la que transcribimos aquellos fragmentos indispensables para la comprensión de las escenas que nos interesan:

Memoria de las demasías que se han hecho en los carros triunfales de este año 1662 conforme las memorias que se me han dado firmadas del señor don Pedro Calderón en que hubo innovación en dos carros que deshice, estando ya acabadas las tramoyas de ellos, y las volvía a hacer de la manera que se me ordenó por segunda memoria, que son las que presento con esta. Y ansimismo por orden de los señores comisarios don Gonzalo Pacheco y don Francisco Vela he hecho todas las cosas de las menudencias de los entremeses de ambas compañías como se refiere. [...]

Más un dosel con su caída de guadamacil. Me costó duscientos y veinte reales. 220 Rs.

Más una sobremesa de guadamacil, veinte y dos reales. 22 Rs.

Más dos almuhadas de guadamacil, veinte y dos reales. 22 Rs. [...]

Más ocho cadenas de hoja de lata de vara y media de largo, a diez reales cada una, montan ochenta reales. 80 Rs. [...]

Más una fuente grande de hoja de lata, veinte y cuatro reales. 24 Rs. [...]

Más de la cortina de tafetán encarnado, me costó duscientos reales, con la hechura y tafetán. 200 Rs. [...]

Más dos varas con sus cruces doradas con su banderilla de tafetán, la una para el que hacía de San Juan, y la otra para el ángel, cincuenta y seis reales. 56 Rs.

Más una arpa pequeña para el que hizo a David, ciento diez reales. 110 Rs. [...]

Más una túnica de tafetán rojo, ochenta y cuatro reales. 84 Rs.

Más dos cálices dorados, cuarenta reales. 40 Rs. [...]

Más un abanico de plumas, seis reales. 6 Rs.

Más cuatro vestidos de pieles de leones con sus testas, trescientos reales. 300 Rs. [...]

Más la Giralda de Sevilla con su torrecilla, ocho reales. 8 Rs. [...]

Montan estas demasías dos mil y ocho cientos reales de vellón, y lo firmé en Madrid a 19 de junio de 1662.

Juan de Caramanchel.¹²⁹⁰

¹²⁹⁰ Escudero, Zafra, 2003: 70-74.

Esta memoria de demasías refleja aspectos no previstos inicialmente, por ejemplo, cadenas y arpas para el grupo hebreo; dosel, almohadas, cortinas y otros elementos similares posiblemente para representar a Nabucodonosor en su trono o la ciudad de Babilonia. También los disfraces de leones para la acción que tiene lugar en el foso. Ahora bien, destaca la referencia a *la Giralda de Sevilla con su torrecilla*.

Nuestra intención de ligar el auto con el mito de Babel desde lo simbólico y la escenificación podría habernos llevado a pensar que esta torre ayudó en la escena en la que Daniel es encerrado en una torre, mas sabemos que dicha visualidad la realizaban los carros y el bajo precio que hubo de pagarse por esta Giralda con su torrecilla resulta insuficiente como para tener una connotación importante en el argumento. De hecho, el coste económico la asemeja a elementos como el abanico y, por lo tanto, debemos considerar una dimensión similar. Ahora bien, que se trate de la Giralda y no de otra cita arquitectónica nos lleva a pensar qué connotación tenía para Calderón y sus contemporáneos. Naturalmente existe la posibilidad de que, por su historia y elementos compositivos, pudiera haber formado parte de la ambientación escénica de la ciudad de Babilonia. En este sentido y considerando su dimensión, quizás pudo servir de apoyo a la escenificación de dicha ciudad en el auto. Es decir, situándola en la parte alta de la escenografía donde se pintaron los palacios, bien pudo ayudar a obtener la visión de Babilonia como una ciudad en la que destaca el elemento torre y, desde ahí, establecer una correspondencia entre la Giralda y Babel. La falta de referencias a una torre o torrecilla que los personajes llevaran en mano nos hace, pues, decantarnos por esta última opción u otra similar en la que la Giralda formara parte del decorado.

5.5. Segismundo en la torre

A pesar de que *La vida es sueño* es, con casi total probabilidad, la obra más conocida de Calderón de la Barca, no vamos a estudiarla desde el lugar que ocupa en la literatura universal, sino que han de interesarnos otros aspectos. Empezaremos por señalar cuáles, dentro de su argumento, dan corporeidad a este mundo barroco. Pero esto tampoco justificaría su inclusión en la presente investigación, por lo que nuestra determinación principal está guiada por el binomio Segismundo-torre y, a través de éste, por la línea que une a Calderón con otro dramaturgo, Hugo von Hofmannsthal. Por estas razones no presentaremos tanto el argumento como sus principales características barrocas, de qué manera entendemos el binomio Segismundo-torre, el binomio Calderón-Hofmannsthal y, finalmente, a qué sirve para el estudio del mito de Babel.

Relacionar el argumento y elementos simbólicos de *La vida es sueño* con la experiencia barroca puede parecer un ejercicio trivial, pero es apropiado para contextualizar y justificar su inclusión en este espacio. Podríamos empezar considerando el título, cuyo sujeto -vida- y complemento directo -sueño- son ambos conceptos complejos que definen este espíritu que siente predilección por una reflexión profunda sobre la existencia. También por esa constante reflexión comparativa, *La vida es*, que esconde la búsqueda de una respuesta que pudiera ser satisfactoria. Claro está, del título también se desprende la predilección calderoniana por dar al sueño un espacio de revelación e iluminación del alma. Al margen de esto, conviene recordar que el aforismo o recurso *La vida es sueño* no se refiere a la brevedad de la vida, sino a otra idea, la de que rara vez gozamos de forma plena y consciente del existir.¹²⁹¹ A esto se refiere Calderón, luego eleva el rol que da al sueño en su obra para llevarlo a un estado superior, ontológico y universal.

Otra de las principales características de *La vida es sueño* en relación con lo barroco es ese constante cuestionarse a uno y cuestionar el mundo a casi cualquier nivel de percepción del que participan los personajes. ¿Cuándo percibo la realidad?, ¿cuándo soy yo quien decido?, ¿en base a qué y qué guía mis decisiones?, ¿ante quién o quiénes respondo? Es decir, ¿quién soy para con el resto y ellos para conmigo?, ¿cuánto hay de obligación y deuda en mi existencia?, ¿respondo ante la divinidad, la sociedad, ante mí mismo? En *La vida es sueño* estas preguntas se las formulará con especial compromiso y emoción Segismundo mediante los cuatro monólogos pilares de la obra. En el primero está confuso, luego no comprende ni tiene respuesta. En el segundo sabe ya que la vida es sueño. En el tercero aprovecha la sabiduría adquirida para obrar en consecuencia. En el cuarto transmite su conocimiento a su padre y rey.

Esto nos lleva a otras de las características esenciales de la obra. En primer lugar, el monólogo inicial de Segismundo sobre la naturaleza del hombre, una especie de relato cosmogónico que hemos visto en los autos cuando otros monólogos presentaban el origen cristiano de la humanidad. En segundo lugar, que dichas preguntas y búsqueda de respuestas, así como en términos generales la repartición de los personajes y sus roles, tienen el especial propósito de abrirnos al mundo de las contradicciones internas. Razón, prudencia, orden y civilización, contra pasión, desenfreno, ánimo, lo salvaje. En definitiva, una psicomatía vital.

Señalaremos una característica más que, a diferencia de las anteriores, puede ponerse en relación con el mito a estudio. Se trata de la negación de la revolución copernicana -y la

¹²⁹¹ Calderón de la Barca, 2021: 44.

correspondiente afiliación católico-jesuítica- que, de soslayo, aparece en la caracterización del rey Basilio. Basilio cree en los astros e intenta leerlos, es pues, el rey astrónomo. Así se describe a sí mismo en la Jornada primera, Escena VI:

Basilio. [...] Ya sabéis que yo en el mundo
por mi ciencia he merecido
el sobrenombre de docto;
pues, contra el tiempo y olvido,
los pinceles de Timantes,
los mármoles de Lisipo,
en el ámbito del orbe
me aclaman el gran Basilio.
Ya sabéis que son las ciencias
que más curso y más estimo,
matemáticas sutiles,
por quien al tiempo le quito,
por quien a la fama rompo
la jurisdicción y oficio
de enseñar más cada día;
pues cuando en mis tablas miro
presentes las novedades
de los venideros siglos,
le gano al tiempo las gracias
de contar lo que yo he dicho.¹²⁹²

Pero este interés por la (in)conmensurabilidad del cielo será presentado como un absurdo. Que Calderón dé a este personaje responsabilidad en el castigo de Segismundo es una cuestión, pero que al caracterizarlo de astrónomo no quiera, conscientemente, presentarlo como sabio sino como un hombre que limita su inteligencia a la astronomía es de un orden y connotación tal que deben ser puestos en relación con las afinidades filosófico-científicas del dramaturgo. Y en relación con el mito a estudio, no podemos obviar esa relación que, aunque dibuja una línea delgada, lo une con aquel Nemrod astrónomo de la tradición medieval y también con la figura IN ASTROLOGOS de la literatura emblemática (fig. 349) que, como apuntaba Carlo Ginzburg, surgía de la transformación de una advertencia moral contra la soberbia en un reproche contra la curiosidad intelectual.¹²⁹³

Después de presentar algunos aspectos de *La vida es sueño*, seguimos con nuestro propósito de relacionar la obra con el mito de Babel. A tal efecto nos ayuda el ya expuesto binomio Segismundo-torre que deriva en gran parte del análisis crítico realizado por Ciriaco

¹²⁹² Calderón de la Barca, 2021: 104.

¹²⁹³ «Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento vedado en los siglos XVI y XVII», en: Ginzburg, 2008: 129-155.

Morón. Éste plantea una división de la obra en dos estructuras o arquitecturas: el grupo torre y el grupo palacio.¹²⁹⁴

Pensando, pues, esta arquitectura torre en la que está encerrado Segismundo y poniéndola en relación con el mito, podemos notar ciertos elementos análogos. A Basilio le habían sido revelados unos hechos que ponían en riesgo a su pueblo y, en última instancia, a él mismo. Basilio los interpreta de forma tal que decide que el responsable de este riesgo es su hijo Segismundo, así opta por encerrarlo en la torre y privarlo de educación y de libertad. El rey, pues, es presentado -o al menos eso se percibe al inicio de la obra- como un monarca que pretende librar a su pueblo de un déspota tirano y del predecible castigo al que los habría llevado. Desde esta perspectiva, Segismundo nos recuerda al déspota y tirano Nemrod. Ahora bien, el elemento torre tiene otro tratamiento respecto al mito, pues se construye como arquitectura de contención del tirano. Al margen de esta relación que, reconocemos, es débil, en el momento de aludir a dicha torre, aparecerán diversos conceptos relacionables con el mito como el vestido de pieles de Segismundo -o Nemrod y Nabucodonosor-, la gigantomaquia y, finalmente, la confusión. Somos conscientes de que no siempre podemos interpretar la confusión con Babel, pues ésta es uno de los recursos más reiterados de la literatura barroca y, quizás, en las menores ocasiones tenga que ver con la confusión babélico-lingüística en favor de la confusión de sentimiento y raciocinio. Ahora bien, el uso intertextual nos permite aproximarla al mito o considerar que Calderón así lo hizo, pues en la Jornada primera, Escena II, se nos dice:

Rosaura. Huigamos los rigores
desta encantada torre.

[...]

Rosaura. ¿No es breve luz aquella
caduca exhalación, pálida estrella,
que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos
hace más tenebrosa
la obscura habitación con luz dudosa?
Sí, pues a sus reflejos
puedo determinar, aunque de lejos,
una prisión obscura,
que es de un vivo cadáver sepultura.
Y porque más me asombre,
en el traje de fiera yace un hombre
de prisiones cargado
y sólo de la luz acompañado.

¹²⁹⁴ Calderón de la Barca, 2021.

Pues huir no podemos,
desde aquí sus desdichas escuchemos,
sepamos lo que dice.

(Descúbrese Segismundo con una cadena y la luz, vestido de pieles.)¹²⁹⁵

Y en la Jornada primera, Escena II:

Segismundo. [...] ¿Quién eres? que aunque yo aquí
tan poco mundo sé
-que cuna y sepulcro fue
esta torre para mí.¹²⁹⁶

O en la Jornada primera, Escena III:

Clotaldo. ¡Guardas desta torre
que, dormidas o cobardes,
disteis paso a dos personas
que han quebrantado la cárcel!

Rosaura. ¡Nueva confusión padezco!¹²⁹⁷

[...]

Segismundo. ¡Ah, cielos!
¡Qué bien hacéis en quitarme
la libertad!, porque fuera
contra vosotros gigante
que, para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusiera montes de jaspe.¹²⁹⁸

Al margen de la evidente analogía entre Segismundo y Prometeo encadenado,¹²⁹⁹ notamos que estamos ante un sincretismo Nemrod-gigantes que no se desambiguaba en el siglo XVII o, cuanto menos, no se reconocía el papel de cada cual en su respectiva genealogía, sino que se creía que la narración de los gigantes era una fábula construida a través de un préstamo tomado de la Biblia. La singularización de un gigante, *fuera contra vosotros gigante*, y la alusión a

¹²⁹⁵ Calderón de la Barca, 2021: 85-86.

¹²⁹⁶ Calderón de la Barca, 2021: 89.

¹²⁹⁷ Calderón de la Barca, 2021: 92.

¹²⁹⁸ Calderón de la Barca, 2021: 94.

¹²⁹⁹ Apuntado por: Paterson, 1971.

elementos de construcción para la torre, *cimientos de piedra*, son emparejados a los elementos de construcción de la gigantomaquia, los *montes de jaspe*.

Finalmente, en la Jornada primera, Escena IV, la alusión a la soberbia, tan común -escribe Calderón- en sus autos sacramentales:

Rosaura. Ya que vi que la soberbia
te ofendió tanto, ignorante
fuera en no pedirte humilde
vida que a tus plantas yace.
Muévate en mí la piedad,
que será rigor notable
que no hallen favor en ti
ni soberbias ni humildades.

Clarín. Y si humildad y soberbia
no te obligan, personajes
que han movido y removido
mil autos sacramentales,
yo, ni humilde ni soberbio,
sino entre las dos mitades
entreverado, te pido
que nos remedies y ampare.¹³⁰⁰

Soberbia de la que se apoderará Segismundo, como apreciamos en la Segunda jornada, Escena III:

Segismundo. ¡Pues, vil, infame y traidor!
¿Qué tengo más que saber,
después de saber quién soy
para mostrar desde hoy
mi soberbia y mi poder?¹³⁰¹

A lo que contestará Clotaldo:

Clotaldo. ¡Ay de ti,
qué soberbia vas mostrando,
sin saber que estás soñando!¹³⁰²

Es evidente que, a pesar de estos leves síntomas, poco más tiene que ver *La vida es sueño* con el mito de la Torre de Babel y, por ello, nuestro propósito principal era el de trabajar los autos

¹³⁰⁰ Calderón de la Barca, 2021: 95.

¹³⁰¹ Calderón de la Barca, 2021: 127.

¹³⁰² Calderón de la Barca, 2021: 128.

sacramentales, pues no se trataba tanto de incluir a Calderón de la Barca en esta investigación como de utilizarlo como argumento sobre lo que ocurre con Babel en el siglo XVII. Ahora bien, la torre que Calderón construyó para Segismundo hacia 1635 adquirirá una nueva dimensión dramático-simbólica cuando, a principios del siglo XX y durante veinticinco años, el dramaturgo vienés Hugo von Hofmannsthal se dedique a preparar su adaptación de *La vida es sueño*. Lo que ocurrirá con la torre merece ser estudiado y así lo demuestran los trabajos que han analizado esta versión. Mas, en cuanto escapa a nuestra cronología y se adentra en otra era cultural que poco o nada tiene que ver con el siglo XVII, procederemos tan solo a apuntarlo.

Es necesario notar que, si algo une la obra de Calderón con la versión de Hofmannsthal titulada *La Torre*, es el hilo temático.¹³⁰³ Es decir, Hofmannsthal tomará algunos principios calderonianos, pero ni el tratamiento de los personajes, ni el tono de la obra ni, desde luego, el desenlace, tienen algo que ver. Por ejemplo, mientras que *La vida es sueño* tiene la forma de una comedia barroca, cristiana y optimista en la que se soluciona el conflicto y el juego lingüístico –la métrica, la rima– son elementos definitorios y característicos, *La Torre* es un drama en el que lo trágico crece exponencialmente desde el inicio y que parte de lo que Calderón ha facilitado alrededor de la figura del yo –queremos decir, el monólogo interior de Segismundo– para ahondar en lo más profundo de la psique hasta encontrar el no-yo.¹³⁰⁴ Por otro lado, Hofmannsthal abandonará el juego poético del lenguaje y se centrará en su capacidad para llamar a la acción.

Otros elementos que Hofmannsthal usa de Calderón es el augurio o presagio que cae sobre Segismundo, que en ambas obras es condenado a la oscuridad de la torre como forma de evitar, aparentemente, el drama. También la animalidad y a la vez educación del príncipe, que Hofmannsthal acentúa con el binomio Segismundo-Julián, su guardián y compañero. Desde luego, las preguntas existenciales. A diferencia del poeta español, Hofmannsthal dramatizará y amplificará muchos otros aspectos, como decíamos, cambiando el tono y el decurso de la historia. Por ejemplo, la caracterización de Segismundo; el encuentro dramático entre Segismundo y su padre; la muerte del último y su aparición como fantasma; la dimensión social y la responsabilidad de ésta para con el futuro del rey; la preparación de Segismundo para salir de la torre –uno de los nudos principales de la trama– y, finalmente, el fatídico destino que le espera cuando logra salir. Este fatídico destino no es sino su muerte. Una

¹³⁰³ Cacciari, 1989: 10.

¹³⁰⁴ Hugo von Hofmannsthal escribirá en 1904: «Se trata de descender a la materia que ahora más me fascina, a la materia de *La vida es sueño*, a las profundidades últimas del equívoco y cavernoso reino del «Yo», y encontrar el ya-no-Yo o el mundo». La cita se extrae de: Cacciari, 1989: 24.

muerte trágica pero que encierra una sensación de libertad, pues muere en aceptación y con voluntad. Es decir, entre Calderón y Hofmannsthal se produce una falla de la dimensión cristológica. El Segismundo de Calderón está llamado a gobernar una vez aprehenda la realidad superior y la verdad moral, algo comprensible y esperable para el público del XVII. Por el contrario, el Segismundo de Hofmannsthal tiene una dimensión profundamente nihilista, un deseo inmenso de nada.

Así acaba *La Torre*, Segismundo deja de querer y renuncia a la voluntad de vivir. Y ésta es una voluntad personal en la que no intervienen otros elementos, sino que es un acto de liberación. Lo que en Calderón conducía al Signo de Cristo, en Hofmannsthal no tiene lugar ni reconciliación. No hay un sustrato divino, no hay poder salvífico en fe alguna. Para Hofmannsthal se trata, pues, de resolver qué pasa en términos contemporáneos con Segismundo, por lo que éste será el principal desarrollo y sentido de la obra. Algo que Calderón apuntó pero no resolvió satisfactoriamente para un vienes que acababa de experimentar la I Guerra Mundial. El drama que está en juego es, pues, qué ocurre a Segismundo y no tanto al reino. Menos aún a éste en relación con la pervivencia de un micro y macrocosmos calderoniano salvado por la divina gracia católica. Dicho esto, ¿hay forma de entender esta torre que de Calderón pasa a Hofmannsthal en relación con la torre a estudio?

Uno de los indicios se encuentra en la alegorización que, según Massimo Cacciari, el dramaturgo expone a través de la confrontación de la Ciudad de celestial y la Ciudad terrenal de Agustín de Hipona:

Aquí, la idea de la agustiniana verdadera paz-verdadera justicia, puede valer sólo como *instrumentum regni*: la intrínseca «intolerancia» de la *civitas* que cree poseer la Verdad se convierte en dictadura. La dictadura, entendida de este modo, es figura central del *Trauerspiel*: es la imagen de a vanidad de los órdenes terrenos que se disfrazan de eternidad. La Vanidad, la Caducidad que pretende ser *verdadera*, fundada, que pretende ser autoridad es legítima basándose en un fundamento trascendente, constituye precisamente lo que el juego del bufón, el *Narr* del *Trauerspiel*, debe disolver.¹³⁰⁵

Así pues, Hofmannsthal habría recurrido al argumento agustiniano para condenar la civilidad, la Ciudad terrenal en conflicto -la suya y la del drama- y sólo abogar por Segismundo. Dicha Ciudad terrenal agustiniana es, ciertamente, una alusión velada a Babilonia bíblica:

¹³⁰⁵ Cacciari, 1989: 58

Los ciudadanos de la ciudad terrena no pueden ser «conciliados», no poseen Morada, puesto que, por su esencia, la *civitas* terrena carece de fundamento trascendente, no conoce Verdad. Esta *civitas diaboli* podría ser una Babilonia, puesto que se desinteresa del componer de la multiplicidad de los lenguajes, tolera en su propio seno controversias y disensos.¹³⁰⁶

Esta construcción, vista por Cacciari, se apoya en otro momento del drama en que Hofmannsthal alude a la profecía de Jeremías sobre las naciones. En el Segundo acto, Primera escena, podemos leer:

wird deutlich hörbar, eine einzige drohende Stimme

Ece ego suscitabo super Babylonem quasi ventum pestilentum. Et mittam in Babyloniam ventilatores et ventilabunt eam et demolientur terram eius.

Chor.

Et demolientur terram eius! Et cadent interfecti in terra Chaldeorum.¹³⁰⁷

Como apuntábamos, la cita es una adaptación de Jeremías, 51:

Así dice Yavé: He aquí que voy a suscitar contra Babel y contra los habitantes de Leb-Qamay un espíritu exterminador, / y mandaré contra Babel bieldadores que la bielden, / que harán evacuar su tierra [...]

Que caigan muertos en la tierra de Caldea, / traspasados en sus plazas.¹³⁰⁸

Finalmente, y siguiendo el análisis de Cacciari, *La Torre* contiene, también, una alegorización del drama de la diáspora hebrea:

La angustia ante la diáspora hebrea –o, mejor dicho, la angustia misma *como diáspora*– forma gran parte de la alegoricidad del *Trauerspiel* hofmannsthaliano. Los nobles del Reino, alrededor de Basilius y Sigismund, se caracterizan continuamente por su antisemitismo (sobre todo en la gran escena del convento de Ignatius). También la referencia a la Polonia del siglo XVII asume, en este aspecto, un significado ciertamente no convencional; Polonia fue el

¹³⁰⁶ Cacciari, 1989: 57.

¹³⁰⁷ Hofmannsthal, 1958: 64-65. En la edición castellana: «[El cántico se oye entonces claramente: una sola voz amenazante] Ece ego suscitabo super Babylonem / quasi ventum pestilentum. Et mittam in / Babyloniam ventilatores et ventilabunt eam / et demolientur terram eius. [...] *Coro.* Et demolientur terram eius. / Et cadent interfecti in terra chaldeorum.» (Hofmannsthal, 1973: 57).

¹³⁰⁸ Jeremías, 51: 1-2, 4; en: BAC, 2020: 1067.

escenario de los mayores *pogrom* de la época, y donde más profundamente enraizaron las tendencias apocalíptico-mesiánicas.¹³⁰⁹

¹³⁰⁹ Cacciari, 1989: 52, n. 101.

6. *Turris Babel*

Athanasius Kircher

Al margen de la fascinación que el jesuita Athanasius Kircher pueda provocar en los interesados por la Historia de las ideas y la cultura, para esta investigación que con él concluye los casos de estudio, supone un punto crucial y culminante. Desde el momento inicial en el que planteamos esta tesis siempre tuvimos presente su figura y, tras ella, los impresionantes grabados que de Babel ha dejado a la posteridad, los cuales son de un magnetismo similar a la imagen de Pieter Bruegel. Bruegel y Kircher son, en esta investigación, dos tótems culturales y los dos más importantes casos de estudio que hemos trabajado hasta la fecha, pues mediante sus decisiones, sus contextos de trabajo y sus reflexiones literario-pictóricas nos permiten verificar cuáles fueron los espacios decisivos por los que transitó el mito de Babel en la Edad Moderna y, en consecuencia, hacia dónde habría de dirigirse en el futuro.

Podría parecer que fueron dos hombres antagónicos. Uno -Bruegel- demarca la distancia respecto al espacio teológico allá por la segunda mitad del XVI. Otro -Kircher- se esfuerza por reconciliarlo en las últimas décadas del XVII. Pero los perfiles biográficos que somos capaces de reconstruir nos hablan de dos figuras ricas, complejas y no tan contradictorias. Ambos se atrevieron a escoger un tema para ellos actual pero de dimensión inagotable como Babel, ambos se preguntaron qué interés podía tener trabajarlo y qué podían aportar socialmente con ello, ambos volcaron en él una impresionante cantidad de estímulos, referencias, inquietudes y ansiedades, y ambos, decíamos, dejaron dos imágenes esenciales para la estimulación intelectual y la curiosidad posterior. Pero uno apareció mucho después del otro.

Athanasius Kircher planteó su visión sobre el mito en los años finales de su fructífera vida y el devenir decidió que *Turris Babel* fuera la última de sus publicaciones. Esto no ha de romantizar la lectura que de él hagamos, pero sí es cierto que como publicación final de un pensador totalitarista y enciclopédico, que perteneció a una época que tenía casi todo lo pensado y dicho al alcance y que se debatía por elegir los correctos estímulos y método de

pensamiento, prácticamente todo lo que era posible exponer en torno a Babel se encuentra en su tratado. Y es que Athanasius Kircher fue un individuo que quiso serlo en todas sus dimensiones: la espiritual en tanto fue un personaje absolutamente devoto, piadoso y comprometido, y la física en tanto se interesó por todo lo que pertenecía a su mundo y estaba a su alcance. Y no sólo eso, sino que en su tarea de estudio y comprensión quiso, también, abarcar toda la historia. Esto, sumado a que se trata de nuestro último caso de estudio le da un espacio, dimensión, complejidad y un carácter acumulativo sin precedentes en esta tesis.

Dentro de esta investigación en particular y consideramos que de la historia del mito en general, *Turris Babel* supone el inicio del fin de una forma de pensar Babel como narración verídica sobre los fundamentos de la humanidad. Anacrónicamente podría parecer un absurdo y una evidencia, pero no es tan sencillo explicar por qué Babel funcionó durante siglos como mito vertical sobre la soberbia, la multiplicidad lingüística y la heterogeneidad cultural y por qué no lo hace ahora. O, mejor, cuándo, dónde y cómo dejó de hacerlo. Somos conscientes de que este cuándo, dónde y cómo no tienen una respuesta nítida sino diacrónica, un proceso lento en ocasiones dinamizado y acelerado por la brillantez de ciertos agentes - artistas, literatos, filósofos, teólogos, politólogos, editores-. Y esto es lo que, de hecho, hemos tratado de trazar hasta llegar aquí: cuáles han sido los cuándo, dónde, cómo y también los quiénes empujaron el mito de Babel a inéditas reflexiones que han ayudado a construir la historia intelectual de occidente. Lo que queremos decir con esto es que mediante Athanasius Kircher llegamos a un punto de no retorno. Ni si quiera en la figura de un jesuita tan comprometido como Kircher las cuestiones de la soberbia humana, la destrucción de la torre o el castigo de la confusión serán los puntos a los que dé mayor importancia o, cuanto menos, no los leerá únicamente desde una dimensión catastrofista o salvífica. Sino que, lo que sí hará Kircher será negar el proyecto de su construcción mediante algo absolutamente inédito en tanto sólo pudo ser fruto de su época: el impedimento material y físico, y con físico queremos decir mediante las leyes de la física. Pero ni Kircher ni *Turris Babel* se reducen sólo a eso.

Respondiendo, pues, a su complejidad, y en la línea no ya al resto de casos de estudio sino más bien al de Pieter Bruegel, lo que presentamos a continuación es: un estado de la cuestión de la *studies kircheriana*, un perfil biográfico en el que incluiremos una reconstrucción de los estímulos culturales que orbitaron a su alrededor, un análisis textual y visual del tratado y, dentro de esto último, una identificación de qué acercamiento a Babel escogió -diferenciando lo que fue heredado de lo que fue propio del jesuita. Al apartado llamado Conclusiones

corresponderá presentar lo que consideramos fue el horizonte futuro que dibujó con *Turris Babel*.

6.1. Estado de la cuestión de los *studia kircheriana*

Plantear un estado de la cuestión sobre los estudios de Athanasius Kircher para, así, establecer un paralelo con el valor que para nosotros tiene junto a Pieter Bruegel no resulta igual de fructífero que con el flamenco. Athanasius Kircher empezó a interesar a la comunidad científica hace relativamente poco y, por otro lado, no ha servido como punta de lanza a discusiones de orden nacional. Estas dos afirmaciones limitan el contenido de este apartado. Ahora bien, el estudio de Athanasius Kircher tiene otros valores que merecen consideración.

Kircher empezó a estudiarse científicamente hablando en la década de los años sesenta del siglo pasado. El primer estudio monográfico y relevante fue la tesis doctoral de John Edward Fletcher. Titulada *Athanasius Kircher, «Germanus Incredibilis»: A Study of his Life and Works with a Preliminary Report upon his Unpublished Correspondence*, fue defendida en el Queen Mary College de Londres en 1966, pero no vio la luz en su forma editada hasta mucho después, 2011.¹³¹⁰ El estudio de Fletcher, quien empezó a trabajar en el jesuita durante sus estancias en la ciudad de Roma y posteriormente en Londres, supone un antes y un después. Primero, porque hasta entonces Athanasius Kircher no era una figura excesivamente atrayente para los estudiosos del Barroco. Segundo, porque abría un campo de interés inédito, a saber, el estudio de los eruditos católicos -en este caso jesuita- y su papel o relación con la cultura científica de su tiempo. Es decir, reconocer los aciertos y desaciertos de Kircher para con el método científico moderno en un ámbito historiográfico que había identificado los éxitos de la llamada revolución científica con el pensamiento protestante.¹³¹¹

Al margen de la importancia de estos hechos, lo que resulta del trabajo de Fletcher es una muy competente biografía intelectual del jesuita. Fletcher no analiza en profundidad ni deconstruye las razones o contenido de las múltiples publicaciones de Kircher, mas a partir de una suerte de índice o tabla de materias de los intereses del jesuita, ahonda en ellos a través de la documentación. Por ejemplo, el gusto kircheriano por el mundo egipcio es trabajado

¹³¹⁰ Dicha edición es: Fletcher, 2011. Al margen del texto original, se suman a esta edición otros materiales como una nota biográfica de Fletcher, un estado de la cuestión de los estudios kircherianos y una traducción de la autobiografía de Kircher, realizada por el autor.

¹³¹¹ Una publicación al respecto y nacida en la academia jesuita es: O'Malley (S.J.), Bailey, Harris, Kennedy (S.J.), 2000.

siguiendo el modelo: un breve estado de la cuestión de tema en época de Kircher, el planteamiento del jesuita, enumeración de sus obras al respecto y un análisis de diversos fragmentos de correspondencia con intercambio de impresiones que ahondan en dicha reconstrucción. Y así hasta agotar una serie de temas del gusto de Kircher como la música, la ciencia o las antigüedades. Al margen de ser una edición fundamental para reconstruir las vicisitudes biográficas del personaje a estudio, uno de los elementos que mejor y más sobresalen de esta publicación es la reconstrucción de su gran red filio-intelectual, pues mantuvo correspondencia e intercambio de ideas con la mayor parte de los intelectuales europeos del momento.

El siguiente estudio relevante fue publicado en 1979 por el musicólogo Joscelyn Godwin.¹³¹² El título, *Athanasius Kircher. A Renaissance Man and the Quest for Lost Knowledge*, junto con el perfil académico del autor, dan cuenta de un giro en el enfoque de los *studia kircheriana* que ha tenido incontestable éxito: la relación del jesuita con lo arcano y hermético como síntoma de su tiempo, pero también como marca personal. La introducción del estudio contempla un perfil biográfico, desde luego menor que el de Fletcher, y un sugerente apartado titulado *From ancient theology to comparative religion* que dibuja con acierto el método kircheriano absolutista y comparativista. Ahora bien, el resto de la publicación es una sucesión de comentarios relativamente libres, es decir, no anotados o documentados, a partir de una selección de los espléndidos grabados que aparecen en algunas de sus obras como *Musurgia universalis*, 1650; *Oedipus Ægyptiacus*, 1652-1654; *Mundus subterraneus*, 1664-1678; *China Illustrata*, 1667; *Arca Noë*, 1675; y también *Turris Babel*, 1679. Muy probablemente la popularidad de este estudio se deba a la fuerza editorial y a la decisión de trabajar esencialmente a partir de las imágenes que, sin lugar a dudas, son una de las aristas de la producción de Athanasius Kircher que más fascinación producen.

A finales de la década de los ochenta, los estudios kircherianos crecen exponencialmente y desde diversos ámbitos. Por ejemplo, la edición de *Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit* bajo la dirección del mismo Fletcher.¹³¹³ Se trata de la publicación de las actas de un simposio celebrado a principios de la década de los 80 que partió de la herencia de la tesis del editor, pues cartografiaba las relaciones intelectuales de Kircher por su interés en la reconstrucción de la intelectualidad barroca.

¹³¹² Godwin, 1979.

¹³¹³ Fletcher, 1988.

Al margen de esta suerte de segunda oportunidad para la perspectiva iniciada por Fletcher, empiezan a aparecer una serie de trabajos que acabarán por situar a Athanasius Kircher con un rol y un lugar dentro de la filosofía natural y el desarrollo del método científico en el siglo XVII. Por ejemplo, las tesis doctorales de José Alfredo Bach y Martha Baldwin tituladas respectivamente *Athanasius Kircher and his method: A study in the relations of the arts and sciences in the Seventeenth century* y *Athanasius Kircher and the Magnetic Philosophy*.¹³¹⁴

En una línea más cercana a Godwin que a los anteriores se encuentra la publicación de Ignacio Gómez de Liaño para Siruela, publicada por vez primera en 1985 y reeditada en 2001.¹³¹⁵ El subtítulo es nuevamente indicativo de la propuesta y de una buena parte del interés que suscita Kircher. *Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* hace referencia a las dos formas en las que se expresaba Athanasius Kircher. Por un lado, alude a la reunión de todo el saber escrito a la manera de tratadística compilatoria. Por el otro a las ilustraciones que traducen visualmente esa capacidad compilatoria y de libre especulación. El volumen de Gómez de Liaño se divide en dos partes. La primera es un estudio del perfil del jesuita con especial interés en esa dimensión que lo sitúa a medio camino entre lo oculto y lo razonado -véase cómo titula los subapartados: *El sabio universal, La corriente oculta del Renacimiento, Virtudes y galas de la imaginación*, por ejemplo-. La segunda es una selección y comentario de algunas de las planchas de sus tratados entre los que nuevamente se incluye *Turris Babel*.

Pero las investigaciones que iban a consolidar a Athanasius Kircher estaban por venir. En el cambio al siglo XXI aparecieron nuevas publicaciones, en su mayor parte germánicas, algunas de ellas monográficas, otras de carácter cartográfico-cultural. Sus títulos, nuevamente, nos ofrecen el tono y perspectiva de los estudios. Por ejemplo: *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*,¹³¹⁶ una nueva publicación de la correspondencia en *Epistola Kircheriane: index alphabeticus, index geographicus*;¹³¹⁷ *Magie des Wissens. Athanasius Kircher (1602-1680). Universalgelehrter, Sammler, Visionär*,¹³¹⁸ la edición de un nuevo simposio bajo la dirección de Paula Findlen titulado *Athanasius Kircher: The Last Man Who Knew Everything*,¹³¹⁹

¹³¹⁴ Bach, 1985; Baldwin, 1987. La tesis de Bach empieza planteando una biografía de Kircher, su amistad intelectual con Peiresc, sus viajes -especialmente la estancia en Roma-, los lectores de Kircher -Leibniz y Goethe por ejemplo-, y finalmente sus teorías sobre la luz y el color con un debido análisis del método empleado. La tesis analiza el papel de la Compañía de Jesús, los antecedentes epistemológicos de Kircher, las teorías sobre magnetismo en el siglo XVII y las diferentes aportaciones de Kircher subdivididas en los siguientes campos *magnetic astronomy, magnetic geography, magnetic botany, magnetic medicine y magnetic theology*.

¹³¹⁵ Gómez de Liaño, 2001.

¹³¹⁶ Stolzenberg, 2001.

¹³¹⁷ Gramatowski, Rebernik, 2001.

¹³¹⁸ Stasch, 2002.

¹³¹⁹ Findlen, 2004. El volumen cuenta con las aportaciones de diecisiete académicos divididos en cinco secciones. La primera alrededor del retrato biográfico-intelectual de Kircher. La segunda relacionada con algunos aspectos del interés de Kircher como la cábala o la cronología. La tercera sobre el cosmos. La cuarta sobre la comunicación. La quinta con una visión

Athanasius Kircher: L'idea di scienza universale,¹³²⁰ *A Man of Misconceptions. The Life of an Eccentric in an Age of Change*,¹³²¹ *The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher*,¹³²² o, por señalar un título más, *Athanasius Kircher's Theatre of the World*.¹³²³

Por lo que respecta al estudio de Kircher alrededor del mito de la Torre de Babel sólo disponemos de la publicación de Ulrike B. Wegener¹³²⁴ que, como hemos anunciado ya, guarda relación con esta tesis en tanto analiza la línea que une nuestros más relevantes casos de estudio: Bruegel y Kircher.

Echamos en falta el trabajo de un último historiador cuyos intereses y talla intelectual hubieran captado con creces la dimensión de Athanasius Kircher, la de su momento histórico y, dado su interés en el mito a estudio, la de los dos para con Babel: Juan Antonio Ramírez. Estamos convencidos de lo estimulante que habría sido su lectura de Babel-Kircher, por lo que las siguientes líneas tienen bastante de deuda e inspiración para con él.

6.2. Nota biográfica

Las notas biográficas son útiles para reconstruir las vicisitudes vitales de los personajes a estudio y así entender por qué motivos se interesaron por una u otra cosa, qué relaciones de deuda e innovación expresaron y qué hizo de ellos que fueran relevantes. Otra cosa es que mediante estas notas podamos responder a la pregunta de por qué causan tanta fascinación siglos después. Athanasius Kircher es uno de esos personajes cuya nota biográfica debería recoger los dos intereses.

Que durante el 1600 resultara un sabio erudito a la par que misterioso es algo que no sabemos certificar con certeza. Probablemente fuera así, pero también, probablemente, esa bizarría no fuera bizarría sino un síntoma de las posibilidades del momento, de su capacidad de estimulación, de devoción al estudio y de erudición y, por lo tanto, algo relativamente normal y no tan excéntrico. También que ésta sea la imagen que actualmente tenemos de él y no la

global, es decir, contextual de Kircher en su siglo. En general, se cartografían conceptos con mayor libertad y sin la precisión de Fletcher.

¹³²⁰ Vercellone, Bertinetti, 2007.

¹³²¹ Glassie, 2012.

¹³²² Buonanno, 2014.

¹³²³ Godwin, 2015. Al margen de estas referencias, Podemos señalar algunas otras obras, como decíamos genéricas, que trabajan la figura de Athanasius Kircher. Por ejemplo: Osler, 2000; Begheyn (S.J.), 2014; Tschudi, 2017.

¹³²⁴ Wegener, 1995.

contemporánea. Athanasius Kircher tuvo a su disposición grandes cantidades de información y ejecutó la capacidad de discernir y escoger. En cuanto a cultura material, tras sus múltiples viajes se asentó en la ciudad de Roma, epicentro multicapa de aquel siglo XVII. Su variopinto museo, epítome de la curiosidad intelectual, participaba del fenómeno de consolidación de los gabinetes de maravillas. Estas son unas breves notas que ayudan a tomar pulso a su perfil biográfico. Ahora bien, desde su inmersión en el mundo académico ha gozado de reacciones que van de la seducción, el interés científico multidisciplinar, la sorpresa y también la estupefacción. ¿Por qué es seductor Athanasius Kircher? ¿Por qué suscita tantas inquietudes, dificultades y a la vez admiraciones? La pregunta tiene algo de retórica. ¿Cómo no iba a interesar comprender un personaje que se interesó e intentó todo lo que tuvo al alcance?

Consideramos que parte de su popularidad se debe a nuestra posición histórica y la observación de que, dentro del maremágnum cultural que fue este siglo XVII que derivó en una renovación y reordenación de los programas intelectuales hacia una nueva era aparentemente más sólida y fundada en lo verídico, Athanasius Kircher fue un erudito que transitó entre el mundo viejo y el nuevo. Esta identificación del jesuita con el último suspiro de un mundo que llega a su fin seguro lo hace especialmente interesante. Y, quizás, parte de este interés se deba a su particularidad porque aunque no fue el único, de entre sus homólogos eruditos cuya obra y pensamiento aportaron cuestiones fundamentales a la posteridad, Athanasius Kircher fue un personaje explícitamente ambivalente pues supo ubicarse en su tiempo y a la vez no quiso participar del desenlace.

Supo ubicarse en tanto sus intereses se asemejan a un índice de lo que ahora vemos como extravagancias barrocas. Se interesó por las matemáticas, la música, la óptica, el magnetismo, la epidemiología, la egiptología -dentro de ella el desciframiento de los jeroglíficos-, la lingüística, las cuevas subterráneas y la cosmología. Formó parte de la más grande corporación pedagógica del siglo XVII, la Compañía de Jesús. Tuvo acceso a todo tipo de conocimiento y aseguró la difusión del suyo propio. Fue permeable a autores contemporáneos como Galileo Galilei y Tycho Brae y, de hecho, los citó. También fue permeable a la búsqueda de métodos científicos demostrables, cuestión en la que no tuvo tanto éxito como otros de sus contemporáneos. Entabló amistad con la élite política, religiosa e intelectual¹³²⁵ y gozó de estabilidad, seguridad y protección. Que no quiso participar del desenlace necesita mejor explicación.

¹³²⁵ Athanasius Kircher mantuvo correspondencia y amistad con relevantes personajes de la época. Empezando por uno de sus primeros patronos, el erudito Nicolas Claude Fabri de Peiresc; también con el astrónomo inglés John Greaves; con el polímata germánico Johann Friedrich Gronovius; con el cardenal Landgrave Friedrich von Hessen-Darmstadt; con el

Athanasius Kircher vivió y trabajó como un anticuario al que interesaban todas las materias. Sobre muchas de ellas aún no se tenía el suficiente conocimiento y, por ello, eran altamente susceptibles de ser estudiadas desde una curiosidad algo naíf y grandes dosis de especulación, como así hizo. Mientras, algunos de sus contemporáneos intelectuales se especializaron en materias concretas: cosmología, matemáticas, ciencias naturales, filosofía. Esta especialización pudo ser lo que los llevó a tener mejores y, sobre todo, demostrables resultados. Pero él no lo hizo. Athanasius Kircher no eligió una materia en concreto, una sola disciplina sobre la que reordenar su pensamiento y a la que dedicar innumerables horas de esfuerzo y estudio y, quizás así, alcanzar lo que a los ojos de la Historia intelectual habrían sido pasos adelante en el desarrollo del conocimiento. Pero presentarlo como un obstáculo sería completamente injusto. Primero, porque con sus tratados alentó futuros estudios y conversaciones sobre dichas disciplinas. Segundo, porque consideramos que opuso cierta resistencia voluntariamente o así consideramos demostrar.

Es cierto que mediante sus publicaciones¹³²⁶ originó hipótesis y teorías con buenos, mediocres y también malos resultados, pero sería extraño pensar que sus otros compañeros no hubieran acusado similares errores. Su temprano interés, multidisciplinariedad y falta de distancia crítica –o lo que nosotros vemos como resistencia- quizás propiciaran tales equivocaciones. No obstante, como decíamos, sus errores no fueron banales pues era útil que estuviera equivocado en la medida en que ello incitaba al resto a descartar su visión, explorar otras posibilidades y así encontrar la respuesta correcta.¹³²⁷ Ahora bien, hay algo que no los diferencia, y es que todos buscaban el método para descubrir los secretos de leyes que consideraban divinas.

Pero a Athanasius Kircher le interesaba todo y dentro de ese todo sentía especial predilección por la resurrección de lo antiguo, por los orígenes, su estudio y explicación y, en última

diarista inglés John Evelyn; con el poeta germánico Andreas Gryphius; con el viajero y anticuario inglés John Bargrave; con Fernando II de Medici, Gran Duque de Toscana; con Fabio Chigi, futuro papa Alejandro VII; con Robert Suthwell, futuro presidente de la Royal Society; con Ernst August, duque de Hannover y con la reina Cristina de Suecia, por mencionar unos pocos. Sobre esta última recordamos que debido a sus constantes visitas a Roma y tras su fallecimiento, el papa Alejandro VIII adquirió parte de la serie de dibujos de Sandro Botticelli para la *Divina Comedia* que se encontraban en su posesión y que, desde entonces, se localizan en la Biblioteca Apostolica Vaticana. Volviendo a Kircher y sus relaciones, muchos de estos personajes y tantos otros aquí no nombrados dedicaban parte de su estancia en Roma a visitar al jesuita y, en especial, a pasear por su museo. Al margen de los aquí nombrados, sabemos que Galileo Galilei recibió noticias sobre la llegada de Kircher a Roma y sus actividades gracias a la correspondencia con allegados que vivían en la ciudad. Al respecto ver: Fletcher, 2011: 35.

¹³²⁶ No compete a esta nota biográfica analizar las diferentes materias y tratados que estudió y redactó Athanasius Kircher y, en vistas a que la publicación de Fletcher recoge la lista completa de la obra de Kircher –impresa y manuscrita- en orden cronológico, llevamos a esta referencia. Ver: Fletcher, 2011: 565-567. Pero para dar una idea del tipo de interés podemos mencionar algunas de las más reconocidas, por ejemplo, *Ars magnesia*, 1631; *Prodromus Coptus sive Aegyptiacus*, 1636; *Lingua aegyptiaca restituta*, 1643; *Ars magna lucis et umbra*, 1646-1671; *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*, 1650; *Obeliscus Pamphilius*, 1650; *Oedipus aegyptiacus*, 1652-1654; *Polygraphia nova et universalis*, 1663; *Mundus subterraneus*, 1664-1665; *China illustrata*, 1667; *Arca Noë*, 1675; *Turris Babel*, 1679.

¹³²⁷ Fletcher, 2011:134.

instancia, por el interés que pudieran tener en la comprensión y conciliación humana. A esto responden algunas de sus obras como *Arca Noë*, metáfora de la salvación de la humanidad; *Turris Babel*, primera arquitectura comunitaria y momento inaugural de la multiplicación cultural; y *Polygraphia nova et universalis*, búsqueda de una nueva lengua universal.

Athanasius Kircher dispuso de una gran cantidad de material a su alcance: manuscritos occidentales y orientales; literatura antigua, medieval y moderna; restos arqueológicos y objetos diversos; o muestras naturales que él mismo extraía en sus múltiples expediciones. Pero el tiempo era limitado. Sin embargo, decidió abarcarlo todo o, por lo menos, realizar una primera incursión en todos esos ámbitos. Así, reunió todos los signos disponibles, desafió todos los saberes antiguos y los de su tiempo y les impuso su propio orden. Intelectual, curioso, abundante, taxonómico, ansioso y de energía inagotable, quiso ser el gran bibliotecario del museo que es mundo y, de hecho, lo materializó en el centro de Roma.

La primera vez que entró en contacto con las materias en las que iba a especializarse fue en su Geisa natal y durante la infancia.¹³²⁸ Geisa, una pequeña localidad en el corazón de Alemania fue el lugar que lo vio nacer como el último de siete hermanos en el año 1602.¹³²⁹ Todo lo que sabemos de esta etapa se lo debemos a él, más atento a ofrecer datos de su padre -Johannes Kircher- que de su madre -Anna Gansek-. Como sucedía muchas de las veces, el mundo profesional familiar -Johannes Kircher ejercía de profesor de teología, aunque no se había ordenado como sacerdote- era el que potencialmente heredaban los hijos y, en su preparación, recibían la primera formación en casa. Así, Johannes enseñó a Athanasius principios matemáticos, musicales, lengua latina y fe católica hasta que a la edad de diez años. En ese momento entró en el colegio jesuita de Fulda, donde anteriormente había sido llamado su padre como profesor y que se separaba de Geisa unos 35km en dirección suroeste. En el colegio permaneció seis años y pudo ampliar sus primeros conocimientos y adentrarse en el estudio de griego, hebreo y trigonometría. Hemos dicho ya que la institución jesuita era un adecuadísimo lugar para la formación intelectual, por lo que no ha de extrañar que Athanasius intentara su ingreso. Con ello, sin embargo, también estaba aceptando las serias amenazas que se cernían sobre la orden y sus miembros, pues eran igual de eran temidos que odiados en el mundo protestante. Ingresó, pues, en la sede que la Compañía de Jesús tenía

¹³²⁸ Para la redacción de este apartado nos hemos basado, fundamentalmente, en el minucioso estudio de Fletcher. Ver: «A biographical sketch», en Fletcher, 2011: 3-67.

¹³²⁹ Existen dudas sobre si fue este año o el anterior, pues el propio Kircher menciona ambos en diferentes obras. Fletcher, 2011: 3.

en la localidad de Paderborn el 2 de octubre de 1618 y permaneció allí durante dos años. Los días debieron pasar en una combinación entre los dictados de la orden -vida ascética, oración contemplativa, purgación de pensamientos terrenales y ampliación del horizonte espiritual- y sus intereses por la filosofía, las ciencias naturales y las lenguas orientales.

Pero el intento de instaurar una Contrarreforma exitosa mediante la Compañía en tierra germánica, junto al recelo hacia los protectorados de la Casa de Habsburgo comportaban demasiados problemas. Los jesuitas estaban constantemente acechados política y físicamente: disolvían la formación, emigraban a otro lugar y, en ocasiones, volvían a fundarla de nuevo. En otro orden, estos altibajos y migraciones también deben contemplarse desde el hecho de que la orden promovía la circularidad docente. Respondiendo a las dos causas, Athanasius Kircher se trasladó a Münster, luego a Colonia donde permaneció tres años, posteriormente a Coblenza, Heiligenstadt, Fulda, Mainz, Speier -donde trabajó como bibliotecario del colegio y encontró un volumen sobre la erección de obeliscos egipcios en la Roma de Sixto V que fue fundamental para alentar sus intereses- y más tarde Würzburg -momento en el que aparece su voluntad de trasladarse como misionario a China, cosa que nunca llegará a realizar, y donde pudo publicar por vez primera un pequeño volumen que posteriormente convertiría en su *Ars magnetica* de 1631-. Durante todos estos años, Athanasius Kircher nunca dejó de atender sus tareas docentes, pero se interesó especialmente por ampliar sus conocimientos y estudios privados.

Imaginamos que la situación de inestabilidad hizo que Kircher pensara en tomar una más drástica decisión que revirtiera el deambular por localidades alemanas a la espera de dar con un lugar menos conflictivo. Francia era la alternativa, así que se desplazó a la ciudad de Lyon y de allí a un lugar más sosegado pero igualmente estimulante: la antigua ciudad papal de Aviñón, donde los jesuitas también tenían una sede. Permaneció casi dos años.

Los días en Aviñón consistían en atender las dinámicas de la comunidad, la docencia a los alumnos jesuitas y también a alumnos privados. Al margen de lo anterior, sabemos que dedicaba tiempo a sus estudios particulares y a otra de sus fundamentales inquietudes: la prospección del lugar. Sabemos que estos largos paseos por los alrededores le llevaron en dirección a Aix y en algún momento de 1632 topó con Nicolas Claude Fabri de Peiresc, el mayor erudito de la zona, figura fundamental en la vida de Kircher y al que seguramente debamos parte de la responsabilidad de lo que éste llegó a ser y hacer. Peiresc estaba fielmente comprometido con la tarea de adquisición y divulgación del conocimiento y, cuando Kircher lo conoció, se había hecho con una excelente colección de objetos antiguos, especialmente

egipcios. Peiresc le acogió y atendió como un aventajado alumno, abrió ante él un mundo de conocimiento infinito y le alentó a progresar en sus estudios sobre el mundo egipcio. Pero al margen de eso hizo algo providencial, le garantizó un salvoconducto para llegar a Roma. Ahora bien, el viaje no fue directo.

El verano de 1632 Athanasius Kircher había sido nombrado matemático oficial de la corte del emperador Fernando II en Viena y, respondiendo a su llamada, el jesuita salió de Aviñón en septiembre dirección Marsella. De allí habría de ir a Génova y posteriormente hacia el interior. El viaje fue largo y accidentado. De Marsella llegó a Génova no sin dificultades. De Génova habría de partir hacia Livorno, pero a causa de un desvío Kircher y sus acompañantes acabaron fondeando en la costa de Córcega. De allí cruzaron a Civita Vecchia y, dado que se encontraban cerca, se aproximaron a Roma.

Mientras tanto, Peiresc, seguramente abrumado por la posibilidad de que Kircher abandonara sus estudios en el mundo egipcio y se perdiera un mundo potencialmente inexplorado, más rico y diverso, intercedió vía cardenalicia para solucionarlo. Contactó, pues, con el cardenal Francesco Barberini en Aviñón, quien era sobrino de Maffeo Barberini -el por entonces papa Urbano VIII-, este último consultó al máximo responsable de la orden en Roma, Mutio Vitelleschi. Entre todos acordaron otorgarle una cátedra de matemáticas en el Collegio Romano para que Kircher ejerciera y viviera en Roma. Después de lo confuso del viaje, al llegar a la ciudad Kircher se dio cuenta de que ya se le estaba esperando, pero no como viajero de paso sino para quedarse de forma permanente. Según expone Fletcher basándose en la autobiografía del jesuita, llegó a Roma a principios de 1634.

Cualquier lugar por el que pasó anteriormente debió quedar eclipsado ante la gran Roma barroca y teocrática, con visibles partes desatendidas pero nuevos, reformados y espaciosos lugares. La Roma de Urbano VIII, Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini y Guido Reni. La Roma en la que se reformaban y levantaban grandes palacios y villas pensados al detalle tanto en su exterior como interior. La Roma de los jardines y las fuentes. La Roma de la reminiscencia de todos los tiempos pasados, occidentales y no occidentales y, entre los últimos, sus estimados obeliscos egipcios. Kircher pasó los primeros diez años atendiendo sus responsabilidades docentes en el Collegio Romano –matemáticas, pero también lenguas orientales- y a partir de 1645 y durante los siguientes treinta y cinco años se dedicó principalmente a sus tareas como eclesiástico, a recibir a personalidades que pasaban por Roma y a sus estudios privados. Seguramente participó de los acontecimientos propios

de la Compañía, así como del calendario religioso-institucional marcado por cardenales y papa, por lo que no sería difícil encontrarlo en las celebraciones anuales de Pentecostés que mencionaremos al final del caso de estudio.

En 1651 fundó y dirigió el conocido Musæum Kircherianum dentro de la misma institución –inicialmente en un gran pasillo en el exterior de la biblioteca del Collegio Romano-. El museo, un gabinete de curiosidades y antigüedades, se conformó a partir de los objetos en posesión de Kircher más aquellos donados por patronos de la orden, otros jesuitas y conocidos, y se convirtió en la colección más famosa de Roma y una de las más reconocidas de Europa.

Durante el verano de 1666, Kircher asistió al hallazgo de un obelisco egipcio en el Campo Marzio que posteriormente exhumaría Bernini para acabar erigiéndolo frente a Santa Maria Sopra Minerva. Como cabría esperar, se dedicó a estudiar e intentar traducir sus inscripciones.

Los años siguientes proseguirían de forma habitual: nuevas visitas, correspondencia con amigos y estudiosos, vida religiosa, estudio, escritura y conservación de la colección del museo. Y así habría de ser hasta su muerte. Athanasius Kircher falleció el 27 de noviembre de 1680 después de una dolorosa enfermedad, el mismo día que su compañero Gian Lorenzo Bernini.

6.3. *Turris Babel*, 1679

Las vicisitudes que llevaron a la edición de *Turris Babel* son suficientemente particulares como para dedicarles un espacio. El primer punto destacable es que el tratado fue publicado en la ciudad de Ámsterdam por una imprenta protestante referida en el título de la obra como: Ex Officina Janssonio-Waesbergiana. Que una *presse* protestante del norte de Europa decidiera editar la obra de uno de los jesuitas más conocidos del momento, ubicado en Roma y en relación directa con el papa y la curia romana, no debe plantearse como un hecho extraordinario, sino que se explica considerando esferas que van más allá de las diferencias religiosas e ideológicas. Respecto a esto último, corresponde actualizar dicha situación.

Durante la segunda mitad del siglo XVII, las tensiones católico-protestantes se encontraban en una suerte de guerra fría. No estamos ya en el contexto de Martín Lutero, tampoco en el inmediatamente posterior a la Contrarreforma, sino que, por lo que respecta a la política y

burocracia católico-romana, los esfuerzos se concentraban en la depuración y ortodoxia de su fe, el catolicismo.¹³³⁰ Derivado de este hecho y en recuerdo a cuando Bouwsma hablaba de una cierta comunidad intelectual paneuropea que compartía las mismas preocupaciones intelectuales, tanto Kircher como *Turris Babel* o el año de su edición, avalan esta coyuntura. Es decir, el tratado que estudiamos se enmarca en un contexto cultural en el que, al margen de hacer prevalecer los propios intereses, existía una comunidad intelectual que favorecía intercambios a través de la circulación de sus producciones y, cómo no, epistolarios. Ayudaba a ello una relativa adecuación de los contenidos de cada obra o tratado procurando no ser absolutamente explícitos para no perder un nicho de mercado.

Este punto es de gran importancia pues, al margen del objetivo intelectual de Athanasius Kircher o cualquier otro autor del momento, no podemos olvidar que los editores también tenían los suyos propios directamente relacionados con el éxito de sus inversiones. Es decir, resultaba más atractivo invertir en la edición y venta de una publicación que pudiera llegar a un más amplio abanico de gente, esto es, que no fuera explícitamente católico o protestante, sino que, en la medida que trataba temas de controversia, presentara sus propuestas a modo de posibles hipótesis. El contexto epistemológico ayudaba a ello: se tenían preguntas fundamentales, se sabía lo que la tradición antigua había opinado sobre ello y se buscaban explicaciones o hipótesis nuevas que permitieran abrazar las novedades.¹³³¹

El último punto que también debemos considerar es que Ámsterdam era, por entonces, el centro internacional de producción y venta del libro impreso y que Athanasius Kircher era un autor reconocido internacionalmente. Dicho esto, la historia particular de esta edición contempla todo lo recién expuesto.

Janssonio-Waesbergiana es la fórmula para referirse a la editorial *Turris Babel* propiedad de Johannes Janssonius van Waesberghe. Mas, para que la edición del volumen fuera posible, debemos retroceder una generación familiar, es decir, al padre, Johannes Janssonius. Este cartógrafo, editor y librero situado en Ámsterdam había inaugurado su *presse* con la edición de *Atlas novus* en 1638, una serie de lujosos mapas a doble folio que se basaban

¹³³⁰ Stolzenberg, 2019: 14. El autor se basa en la lectura de: Cavarzere, 2011.

¹³³¹ Sobre la presentación de nuevas líneas de comprensión bajo el epítome de hipótesis, Daniel Stolzenberg recuerda: «The word «hypothesis» played a key role in the debates over Copernicanism. Following traditional scholastic usage, it referred to a supposition that was not necessarily true; in astronomy, «hypothesis» was the term for a mathematical model that was useful for calculating, irrespective of whether its premises corresponded to physical reality. Even as the word's meaning evolved during the seventeenth century, approaching its modern sense of an unproven but probable theory, for Catholic scholars «hypothesis» remained a powerful term of art that enabled heterodox ideas to be discussed in a permissible manner» (Stolzenberg, 2019: 5-6).

y a la vez habían evolucionado del *Atlas* de Gerardus Mercator de 1595. Decíamos que, hacia 1660, Ámsterdam era uno de los centros más importantes para la edición y distribución bibliográfica y llevaba a sus espaldas décadas de una producción sin precedentes. Ahora bien, si por algún motivo los editores de la ciudad notaban un decrecimiento en la producción y venta, parece normal que se apresuraran a resolverlo. No sabemos con certeza si esto fue así, es decir, si en Janssonius padre existió una preocupación real o no, pero sí sabemos que ese mismo año 1660 envió a Elizeus Weyerstraet -agente en la imprenta y a la vez nieto político- a la ciudad de Roma transportando una gran cantidad de libros. Al margen de aquellos que llevó para su venta directa -existe documentación sobre clientes romanos que encargaban ediciones a Janssonius-,¹³³² Weyerstraet trasladó consigo material que habría de servir a dos publicaciones futuras y que presentó personalmente ante el Santo Oficio con el objetivo de que las examinaran. Se trataba de material para la posterior edición del *Atlas minor* de Mercator y el *Harmonia Macrocosmica, seu Atlas universalis et novus* de Andreas Cellarius. El último contenía una discusión sobre la estructura del cosmos en favor del sistema copernicano, por lo que el material que Weyerstraet presentó fue el texto de *Atlas minor* y las planchas de *Harmonia Macrocosmica*.

La pregunta que el académico Daniel Stolzenberg se formula es: ¿por qué iba a querer un editor protestante de éxito someterse a la censura católica? Y, en consecuencia: ¿qué podía decir el Santo Oficio al respecto?¹³³³

La primera se resuelve desde las leyes del mercado. El agente enviado desde Ámsterdam presentó ambos materiales con la intención de que fueran enmendados en vistas a alcanzar un público católico o, mejor, no perder tal nicho de mercado. Recordamos ahora cómo de importante es que la editorial se encontrara en los Países Bajos, región que históricamente había sabido contrarrestar las dificultades estrictamente político-religiosas y ofrecer una rica cultura material, como demostró el caso de estudio de la escuela de Amberes. Y es que, más allá de la posición confesional de cada uno, existía sobre ellos ese orden cultural interconfesional e internacional al que nos hemos referido y que daba pasos en la misma dirección: el enriquecimiento epistemológico. En suma, existía un espacio intelectual que podríamos considerar como *zona franca*¹³³⁴ que se nutría de intereses mutuos: Ámsterdam era el centro del mercado, luego lugar indispensable para la difusión de obras y autores y,

¹³³² Stolzenberg explica: «Lucas Holstenius, custodian of the Vatican Library, who had met Janssonius's son («a learned person, very well informed about every kind of book») when the latter visited Rome in 1648, placed a book order with Weyerstraet during his visit.» (Stolzenberg, 2019: 15).

¹³³³ Stolzenberg, 2019.

¹³³⁴ Stolzenberg, 2019: 14.

finalmente, de conocimiento, por lo que no es de extrañar que autores católicos estuvieran interesados en relacionarse con ellos. Por su parte, Ámsterdam se satisfacía de acometer la edición de producciones que surgían del centro artístico y cultural por antonomasia: Italia y, dentro de ella, Roma. Es decir, las dos ciudades estaban interesadas en asociarse mutuamente para obtener sendos beneficios. Ahora bien, estas asociaciones habían de basarse en concesiones recíprocas. Dicha laxitud nos lleva a plantear que la censura romana no siempre fue tajante y estricta y que, en última instancia, no se dedicaba a prohibir la circulación del conocimiento, pero para ello muchas ediciones habían de adecuarse.¹³³⁵

Esto último nos permite responder a la segunda pregunta: ¿qué podía decir el Santo Oficio al respecto? Y plantear una tercera: ¿qué relación tiene esto con *Turris Babel*? El *quid* de la cuestión es que el material que Weyerstraet presentó ante el Santo Oficio fue asignado a dos examinadores: un consultor interno, Michelangelo Ricci, y un revisor externo, Athanasius Kircher.

Hemos apuntado ya que por entonces Athanasius Kircher era un autor reconocido que producía una gran cantidad de obra de interés y que, además, contaba con el beneplácito de su más alto patrón, Leopoldo I, emperador del Sacro Imperio Romano, tal y como también se extrae del título *Turris Babel. Auspiciis Augustissimi & Sapientissimi Caesaris Leopoldi Primi Mecenatis* y la fórmula *Cum Privilegiis*. Ahora bien, hasta la aparición del agente de Janssonius, el jesuita se había dedicado a editar sus libros casi exclusivamente en Roma y tenía serias dificultades para suplir la demanda que llegaba desde el norte del continente. Vistos en paralelo, Kircher y Janssonius se encontraban en posiciones relevantes y decisivas, pero carecían de algo que potencialmente podía ser aportado por el otro, por lo que no resulta extraño que decidieran favorecerse mutuamente. Kircher realizó un informe favorable de las planchas del *Harmonia Macrocosmica*¹³³⁶ y, a su vez, empezó a negociar que la casa amsterdanesa se encargara de la edición de sus obras. Un año después de la llegada del agente, Janssonius concluyó un contrato con Kircher en el que acordaba pagar al jesuita la suma de

¹³³⁵ Daniel Stolzenberg recuerda que, a lo largo del siglo XVII, la posición de la iglesia católica respecto a un tema tan controvertido como el copernicanismo se volvió ambigua. En 1616 incluyeron *De revolutionibus orbium coelestium* en el índice de libros prohibidos y en 1633 resolvieron que Galileo era culpable de herejía. Pero el debate alrededor de si se había definido el copernicanismo como herético, como un error teológico u otro de menor orden estaba presente. También el supuesto crimen de Galileo, ¿herejía o desobediencia? Después de 1633 no se prohibieron más libros en relación con las doctrinas copernicanas, pero *De revolutionibus* no se excluyó de dicho índice hasta 1758 y Galileo hasta 1835. Para el autor, un acontecimiento decisivo para el establecimiento de relaciones recíprocas positivas fue la Paz de Westfalia en 1648. Ver: Stolzenberg, 2019: 4, 10.

¹³³⁶ Daniel Stolzenberg lo recoge así: «Both censors agreed that there was no reason to prohibit the plates. Ricci described the diagrams as «especially useful to geographers and students of celestial matters» and as containing «nothing contrary to good morals or faith». [...] Like Ricci, Kircher emphasized that the plates presented the different world system hypothetically and were therefore unobjectionable.» (Stolzenberg, 2019: 5-6).

2.200 escudos por los derechos de edición y venta de todas sus obras pasadas y futuras.¹³³⁷ La primera publicación que surgió de este acuerdo fue *Mundus subterraneus* en 1666. Por aquel entonces Janssonius padre había muerto, así que el negocio sobrevivió gracias al agente Ezeus Weyerstraet y el hijo del editor, Johannes van Waesberghe, de cuyo nombre deriva el de la imprenta citada en *Turris Babel*.

Athanasius Kircher era, pues, un autor de la élite intelectual, lo que le garantizaba un estatus superior y menos miramientos a la hora de considerar la edición de sus obras. El hecho de que éstas estuvieran impresas en latín -más cercano a la intelectualidad pero también la aconfesionalidad-, que tuvieran un gran formato y ricas ilustraciones, así como un cuidado contenido -del interior de *Turris Babel* no se desprende una rotunda negación de las nuevas propuestas en torno al cosmos; tampoco discute de forma explícita las diferencias católicas o protestantes, sino que analiza el mito desde las fuentes de la antigüedad clásica, alejandrina y la patristica-, sumado a que Janssonius viera su relación con la curia romana como algo doblemente estratégico -asegurar la venta en un mercado católico y, a la vez, ampliar a los autores que representaba y en consecuencia su mercado y economía-, nos lleva a la conclusión de que las razones de edición de *Turris Babel* se basaron, esencial que no únicamente, en un juego de *quid pro quo*. Resueltas las razones y circunstancias de la edición pasamos ahora al análisis del texto.

6.3.a. El aparato textual

El título completo de lo que hemos venido llamando *Turris Babel* es: *Turris Babel, sive archontologia qua Primo Priscorum post diluivium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, Secundo Turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum, & inde Gentium transmirationis, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplici eruditione describuntur & explicantur.*

En tanto vamos a hacer explícito su contenido para analizar diversas de sus partes, apuntamos ahora dos cuestiones. En primer lugar, el concepto *archontologia*. En castellano arcontología, es la disciplina que se dedica a estudiar la historia de los gobernadores políticos, religiosos o de otro ámbito en un orden cronológico -un ejemplo de ello son las tablillas

¹³³⁷ Stolzenberg, 2019: 18. La información aparece, también, en una publicación anterior de Stolzenberg en la que especifica su fuente: Stolzenberg, 2015: 15. La información la extrae de: *Estratto dale lettere di Sig. Jansonio ed Eliseo Weyerstruedd Mercanti de libri in Amsterdam intorno la vendita de libri del P. Atba. Kircher*, 29 julio 1662, APUG 563, fol. 244r. APUG es el Archivo della Pontificia Università Gregoriana.

mesopotámicas que recogían listas de reyes-. Es decir, una suerte de genealogía o cronología institucional, en suma, un campo de estudio particularmente atractivo para historiadores y cronólogos y que responde con creces al perfil intelectual e intereses de Athanasius Kircher tanto por el tema -historia de la humanidad- como por el método -tablas cronológicas comparativas-. Naturalmente, al margen de que recientemente se hubieran descubierto otras culturas, para Athanasius Kircher la matriz principal y pauta que marcaba el consiguiente desarrollo de sus *tabulae* se encontraba en la verdad superior que revelaban las Sagradas Escrituras.

Lo segundo que por ahora vamos a destacar es el significado y valor de *multiplici eruditione describuntur & explicantur*. Es decir, nuevamente una premisa de método, pues el mito de Babel se va a trabajar a partir de los múltiples conocimientos e interpretaciones que ya se conocen. En definitiva, Kircher va a realizar un estado de la cuestión -escogiendo, eso sí, a algunos autores- y, desde ese lugar, va a plantear algo nuevo y absolutamente innovador para la historia del mito.

Del índice del tratado se desprende que éste se divide en tres partes o temas: *Liber I. De Rebus post Diluuium centum triginta annorum spatio gestis*; *Liber II. De fabrica Turris*; y *Liber III. Sive Prodomus in Atlantem Polyglossum*. Nos va a interesar especialmente el segundo, que es el que desarrolla las teorías de Athanasius Kircher en torno a la vertiente arquitectónica del mito y el que contiene las famosas planchas de la Torre de Babel, mas plantearemos alguno de los fragmentos del primero, por lo que a continuación los trabajaremos siguiendo su orden de aparición en la obra.

El primer libro es de nuestro interés puesto que, a pesar de tratarse de lo ocurrido después del Diluvio en un espacio de ciento treinta años, es decir, desde la salida de Noé y su familia del Arca hasta su dispersión por la Tierra, Kircher dedica un epílogo a la figura de Nemrod desde esta perspectiva arcontológica para exponer en qué tiempo nació y cuántos años vivió. Esto no ha de interesarnos para argumentar qué deriva toma Babel con y tras Kircher, pero desde luego es fundamental para comprender de qué cultura científica participa el tratado. Cerrará el epílogo una digresión sobre el significado místico de la Torre de Babel.

El primer dato que Kircher ofrece sobre Nemrod es el cálculo de en qué año nació en relación a la edad de Noé: *Post diluuium anno 68. vitæ Noë 668. Cainan genuit Sale, & Chus*

*Nembrod, anno ad orbe conditio – 1724.*¹³³⁸ Es decir, en el año 68 después del Diluvio cuando Noé tenía 668 y el mundo 1724. Un poco más adelante encontramos el año de construcción de la torre: *Post diluuium anno 162. vitæ Noë 762. Turris adificatio anno ab orbe conditio – 1818.*¹³³⁹ Finalmente, el tiempo del castigo de la confusión: *Post diluuium año 275. confusio linguarum, & fecunda dispersio Gentium, año ab orbe conditio – 1931.*¹³⁴⁰

El capítulo VII del mismo libro se dedica a describir la tierra de Senaar¹³⁴¹ y de él destacamos lo siguiente. Kircher empieza su descripción anotando las condiciones agrícolas de la zona y para ello se apoya en fuentes como Columella, escritor agrónomo de la Hispania del siglo I n.e., también Agustín de Hipona, Heródoto y una fuente nueva en nuestra investigación, Pietro della Valle. Este noble y erudito italiano que vivió entre los siglos XVI y XVII, realizó un viaje a Tierra Santa que habría de llevarle a visitar Babilonia y, supuestamente, dar con la Torre de Babel. Sobre dicho viaje volveremos especialmente en el momento de tratar el aparato visual.

El capítulo VIII es un preámbulo sobre los datos cronológicos de Nemrod. Como decíamos, no ha de interesarnos tanto el resultado sino el método, pues Kircher discute esta cuestión amparándose en los versículos del Génesis y sumando los relatos de otros escritores que ya hemos trabajado como, por ejemplo, Diodoro. Todos estos cálculos se basan, nuevamente, en tablas comparativas: si Noé tenía cierta edad cuando ocurrió el Diluvio y si este duró otros tantos años, la edad de Nemrod era esta otra. Lo que propone Kircher aquí es que el mítico Nemrod vivió un total de 235 años y, puesto que la mayor parte de intérpretes consideraron que la construcción de la torre conllevó un total de 20 o 22 años, cuando la torre empezó a levantarse Nemrod contaba con 183 años aproximadamente.¹³⁴²

Finalmente, la última sección antes del cambio de libro: *Caput IX. De mystico sensu, qui sub Mosaica Turris historia continetur.*¹³⁴³ El primer párrafo contiene una premisa fundamental:

Scala, quam mentis humanæ imbecillitati, ut ex sensibilibus ad insensibilia ascendere possit, DEUS OPT. MAX. concessit, non tantùm corporei mundi systema, quod rerum omnium cognoscibilium rationes continet, sed & potissimum ipsa sacra scriptura est, in qua ut omnes sapientiæ & scientiæ divinæ thesauri sunt absconditi, ita quoque omnium eorum, quæ vel sensibus objiciuntur, vel ab omni sensuum ministerio abstracta sunt, perpetua quædam

¹³³⁸ Kircher, 1679: 15.

¹³³⁹ Kircher, 1679: 15.

¹³⁴⁰ Kircher, 1679: 15.

¹³⁴¹ Kircher, 1679: 17-19.

¹³⁴² Kircher, 1679: 20.

¹³⁴³ Kircher, 1679: 20-24.

analogía est, variis sensibus involuta, quadruplici mentis conceptu, vel historico, vel tropológico, vel allegorico, anagogicoque expressa, sub quibus ad arcana divinarum literarum sacramenta, id est, ex visibilibus ad indivisibilia, deducimur, juxta illud Apostoli.¹³⁴⁴

Se trata de la interpretación mística de la torre que, tomando la idea de su directriz vertical y estableciendo con ella una analogía para con la voluntad de ascensión, superación y conocimiento, se propone diferenciar lo que es estrictamente sensible, físico y mundano de lo que es abstracto, revelado y sagrado. Es decir, dado que la mente humana aspira por lo general a su elevación mística y dado que es también débil, Dios dispone el camino seguro: la elevación no puede sino suceder a través de las Sagradas Escrituras. En ellas se esconden todos los tesoros de la sabiduría y el conocimiento, ellas son la vía hacia lo más elevado. Y, finalmente: existe en este mundo físico y en aquel superior una analogía entre las cosas, una correspondencia micro/macrocosmos. Esta analogía tiene cuatro aristas de las que participa la comprensión humana: la analogía histórica, la tropológica, la alegórica y la anagógica.

Al margen de esta interpretación -posiblemente lo más relevante del capítulo-, el resto de la sección se basa en un compendio de fuentes -Gregorio Magno, Filón de Alejandría o Eclesiastés, por ejemplo- que no recoge elementos importantes que no hayamos visto hasta el momento.

Empieza el *Liber Secundus* con una *Praefatio* en la que anuncia que su argumento tiene una minuciosa exposición que llamará la atención a los curiosos.¹³⁴⁵ Las secciones que componen el *Liber secundus* son, en primer lugar, *Sectio I. De fabrica turris. Caput I. De primavorum hominum post ingressum in terram Sennaar occupatione, & studiis.*¹³⁴⁶

De esta sección destacamos cómo Athanasius Kircher reconstruye el desarrollo cultural de la población que posteriormente habría de construir la torre. Es decir, cuál era la organización política del grupo según les había enseñado Noé, cómo habían desarrollado su economía también según el magisterio de Noé o cómo les había enseñado las artes mecánicas empezando por las reglas del arte metálico, la forja con fuego, la excavación, la conversión

¹³⁴⁴ Kircher, 1679: 20.

¹³⁴⁵ «Hæc, inquam, me impulerunt, ut quoad liceret, quantumque angustæ mentis meæ capacitas permetteret, hoc argumentum, quam minutißima expositione, tum ad veritatis rerum abstrusibimarum notitiam, tum ad curiosiorum ingeniorum oblectationem in lucem educerem.» (Kircher, 1679: 25).

¹³⁴⁶ Kircher, 1679: 26-27.

de piedra en cal y la cocción de los ladrillos. También que Semíramis construyó el primer templo dedicado a Bel, pero que naturalmente todo lo aprendió de Noé:

Aureas autem statuas, quas Semiramis omnium prima in templo Beli exerit, quis non miretur? Quis enim aurum e fodinis tam cito eruere, præparare, nec non fusoria, & plastica arte in aureas statuas transformare, eam docuit? Certe nullus alius, quam Noë.¹³⁴⁷

Probablemente haya aquí algo de inspiración procedente de la tratadística arquitectónica y, entre ella, de la recepción y modelo de Vitruvio, pero lo que es incuestionable y verdaderamente importante para nosotros es que Athanasius Kircher realiza esfuerzos por narrar y describir minuciosamente todo aquello que no explica el Génesis y esa es una de las características fundamentales del tratado.

Fueron muchos los exégetas bíblicos que acusaron la brevedad de un capítulo -Gen., 11: 1-9- que ha comportado tanta especulación. Especialmente la exégesis que ha tratado de identificar su origen y composición -nos referimos a aquella que parte de la *Hipótesis documental* ya trabajada en apartados anteriores-. Kircher, que no tenía esta perspectiva, pues creía fervientemente en la veracidad y compleción de las Sagradas Escrituras -o eso debemos pensar-, sí pudo intuir que una narración tan fundamental para explicar el desarrollo humano a nivel técnico y lingüístico-cultural necesitaba de un mayor apoyo documental. Dicho esto, podemos considerar *Turris Babel* como un tipo de tratado complementario al Génesis 11 que libremente cubre con creces las lagunas o insuficiencia de este.

El siguiente capítulo de esta sección antes es *Sectio I. De fabrica turris. Caput II. Utrum Noë Turris adificationi præsens fuerit: una cum exhortatione Nembrod ad progeniem Chamaeam ad inchoandum concepti operis molimen.*¹³⁴⁸ Aquello que consideramos de mayor interés para el presente caso de estudio es la aparición de fuentes como Flavio Josefo y su *Antigüedades judías*, así como una advertencia de carácter exegético: del Génesis no se desprende que Nemrod fuera el constructor de la torre pues no es mencionado en el capítulo 11, pero se puede inferir por el hecho de que su reino fuera Babilonia y porque así son de la opinión Agustín de Hipona y otros doctores de la iglesia junto a él:

¹³⁴⁷ Kircher, 1679: 27.

¹³⁴⁸ Kircher, 1679: 28-32.

Hucusque facer textus, qui tametsi, quisnam dictæ civitatis ac *Turris* ædificandæ primarius Auctor fuerit, hîc non commemoret, attamen quod fuerit *Nembrod*, aliquatenus colligi posse videtur ex *Gen. cap. X. vers. 8.* ubi de ipso verba faciens ait: *Ipse cepit esse potens in terra, & post pauca: fuit autem principium regnus* Babylon. Et idem fentiunt *S. Agustin. libro 16. de Civit. DEI, cap. IV. & comuniter Doctores.*¹³⁴⁹

Ahora bien, el verdadero interés que *Turris Babel* ofrece a la conceptualización y visualización del mito empieza a partir de este punto, momento en el que también van a aparecer las primeras planchas. Por ejemplo, el tercer capítulo, *Caput III. De altitudine Turris diversæ opiniones*,¹³⁵⁰ es una suerte de digresión que servirá a Athanasius Kircher para presentar su hipótesis. Es decir, se recogen ahora las diversas opiniones sobre la altura de la torre - especialmente las de historiadores de la antigüedad clásica como Heródoto-, también el sincretismo con los gigantes desde el comentario de Filón de Alejandría y, todo ello, sumado nuevamente al análisis del versículo 4 de Génesis: *y dijeron: «Vamos a edificarnos una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos y nos haga famosos»*.¹³⁵¹ Todo lo anterior permite a Kircher comprender qué cálculo debe llevar a cabo para saber la hipotética altura de la torre de haberse finalizado. Es decir, si la torre había de tocar el cielo y Kircher entendía que este cielo era la bóveda lunar,¹³⁵² había de servirse de leyes y cálculos matemáticos y físicos para también realizar su propuesta. Estos aparecen en el capítulo llamado *DEMONSTRATIO. De Turris ad Luna Cælum exaltandæ, sive impossibilitate*.¹³⁵³ A partir de aquí Kircher hace derivar su tratado hacia una demostración contrafactual, es decir, presenta una alternativa a la realidad con hechos argumentados: la torre nunca llegó a finalizarse -*facto*, hecho y realidad-, pero ¿qué habría pasado de haberse logrado? -*contra-facto*, alternativa-. Y antes, ¿cuánto habría costado en tiempo, pero también en materiales la construcción de dicha torre?, ¿cuántas personas habrían sido necesarias? Nuevamente, tomando el modelo de cálculo de edades comparativo, Kircher propone que si los habitantes se casaban a una cierta edad y podían reproducirse anualmente, la cantidad de población de la tierra en el momento de construirse la torre habría sido de 9 millones y, contando que la comunidad tenía otros deberes sociales al margen de la construcción de la torre -por ejemplo, la recolección de alimentos para el

¹³⁴⁹ Kircher, 1679: 31.

¹³⁵⁰ Kircher, 1679: 32-40.

¹³⁵¹ Génesis, 11: 4; en: BAC, 2020: 13.

¹³⁵² Kircher tomaba como punto de partida la astronomía aristotélica que describía el cosmos como esférico, de sistema geocéntrico y dividido en dos mitades: la sublunar -región que quedaba situada por debajo de la Luna, se caracterizaba por su sometimiento al cambio y donde se encontraba la Tierra, también esférica- y la supra lunar -perfecta e incorruptible y en la que los objetos celestes giraban de forma concéntrica alrededor de la Tierra-.

¹³⁵³ Kircher, 1679: 36.

sustento, imagen que nos recuerda a cómo Bruegel visualizó la actividad comunitaria-, el número aproximado de trabajadores en la construcción habría sido de 4'5 millones:

Secundo singulos annos, singulos conjuges, vel marem, vel foeminam procreasse & 14 annorum ætatem conjugio habilem constitisse, quibus positis, per certam singularum circumstantiarum combinationem, humanum genus propagari potuisse invenimus ad 9094468 homnium utrisque fexus [...]. Horum igitur medietatem *Turri* ædificandæ applicemus, videlicet 4547234 verisimile enim est, munia communitatis in certas classes, seu ordines fuisse distributa, uti antea dictum fuit, ita ut alii ædificandis casis & tuguriis, alii cændis lignis, alii fodienda argilla, & bitumi congregando, alii fornacibus ad coquendos lateres, alii provisioni, & annonæ colligendæ in tanti populi sustentationem occuparentur.¹³⁵⁴

Finalmente, el cálculo arquitectónico. Para él se apoya en los descubrimientos de hábiles matemáticos que habían hallado que 60 millas italianas correspondían a un grado terrestre, *Cum itaque variis rationibus a peritissimis Mathematicis 60 millaria Italica*.¹³⁵⁵ Luego, tras un cálculo basado en la regla de proporciones, la circunferencia ecuatorial correspondería a unas 21.600 millas. Y así se van sucediendo los cálculos. El texto lo interrumpe la primera de las planchas de este libro dedicado a la torre, titulada Demostración de la torre, la cual analizaremos en el siguiente apartado.

Kircher menciona que no va a revelar la forma en que dichos matemáticos llegaron al conocimiento de la distancia entre la Tierra y el cielo lunar, sino que recomienda al lector la consulta de su obra *Ars magna lucis & umbræ* que contiene este tipo de reflexiones. También alude a otros científicos contemporáneos conocedores del tema, *de quibus vide Tychonem, Keplerum, Corpernicum, & modernos, Blancanum, Ricciolum aliosque innumeros*.¹³⁵⁶ El capítulo finaliza con la aseveración de que la construcción de la torre habría sido un absurdo. Para ello debemos atender a las inscripciones del grabado que acabamos de mencionar, pues en ellas se argumenta cuáles habrían sido las fatales consecuencias de la construcción y, en última instancia, los motivos por los que Dios decidió confundir las lenguas para así parar la obra.

Estos motivos son: que el peso de la inmensa torre sobre la Tierra habría desplazado a ésta de su posición central en el cosmos con los consiguientes desastres cosmológicos; que ni el Sol ni la Luna habrían podido cumplir su función sobre la Tierra, pues la torre habría sido tan alta que habría provocado zonas de sombra permanente alterando las condiciones

¹³⁵⁴ Kircher, 1679: 37.

¹³⁵⁵ Kircher, 1679: 37.

¹³⁵⁶ Kircher, 1679: 39.

agrícolas y, en consecuencia, las posibilidades de subsistencia; que apenas nadie en la Tierra podría tenderse en pie y que incluso los materiales disponibles en la naturaleza hubieran resultado insuficientes.

Este es, para nosotros, el punto álgido del manual, pues se están dando cita una gran cantidad de estímulos científico-culturales aún no desambiguados. A saber: la cultura científica jesuita, la revolución astronómica, la búsqueda, uso y manipulación del método científico, la tensión -avanzada por Ulrike B. Wegener- entre la herencia y el progreso, la exégesis de Babel, la advertencia de insuficiencias en el texto y, por último, el gusto por lo cuantitativo y lo exagerado, o la hipérbole barroca.

Cuando en el planteamiento del caso de estudio decíamos que con Kircher nos acercábamos al inicio del fin de Babel como una lectura teológicamente verídica sobre el origen de la humanidad, nos estábamos refiriendo precisamente a esto. Kircher es un jesuita que se apoya fundamentalmente en la verdad revelada por las Sagradas Escrituras pero que, a su vez, sigue al menos parcialmente en el método científico contemporáneo. En Kircher el foco no está en el castigo, mas bien podría considerarse al contrario: Dios no castigó a los babilonios sino que supo resguardarlos del inminente desastre. Además, en la argumentación no queda explícita la idea de soberbia -sí la de desconocimiento e insensatez humanas- y eso es radicalmente importante pues, históricamente, el mito se había servido de este componente moral para radicalizar las consecuencias de dicho acto y, así, proyectarlo sobre otros agentes culturales, nacionales, políticos e ideológicos. No están pues la soberbia ni el castigo a la soberbia, sino que estas históricas interpretaciones se sustituyen por la falta de comprensión del proyecto, por su imposibilidad físico-material y por sus consecuencias de orden cosmológico.

Las secciones consecutivas van a presentar menores aportaciones o, cuanto menos, aportaciones de una diversidad disciplinar menor. El capítulo IV, *Caput IV. De Turris Nembrod forma, & architectura*,¹³⁵⁷ versa sobre los materiales de la torre y la forma de la construcción. Aparece aquí el gran grabado de la torre, titulado La construcción de la Torre de Babel, que también estudiaremos a continuación. Para Kircher la torre hubo de ser redonda por más que otros la imaginaran cuadrangular y prosigue describiéndola con un detallismo que, como hemos mencionado anteriormente, nos hace pensar que hubiera puesto voz a la torre de Bruegel: qué se construyó el primer día, qué formas y funciones tenía, cómo se disponían los espacios para acometer los siguientes pasos y cómo se almacenaba el material cuando caía la

¹³⁵⁷ Kircher, 1679: 40-45.

noche. Desde esta descripción, Kircher vuelve a plantear su opinión respecto a uno de los temas más controvertidos para la exégesis contemporánea: la construcción de una ciudad o la construcción de una torre. Según el jesuita, Nemrod fue de la opinión de que, antes de empezar la torre, era necesario construir una población alrededor -de ahí la ciudad- para que los constructores no quedaran expuestos al ir y venir de los días.¹³⁵⁸

Aparece ahora la segunda sección, *Liber II. Sectio II. De stupendis, & prodigijs tum urbium, tum turrium, hortorumque miraculis, a Nino & a Chusi filiis, & Semiramide post mortem Nembrod extractis. Caput I. De Nino, ejusque rebus gestis*,¹³⁵⁹ es decir, sobre las magníficas ciudades, torres y jardines edificados por Nino y Semíramis tras la muerte de Nemrod. Las fuentes van a ser las habituales: Heródoto, Diodoro y Estrabón. De aquí en adelante el tratado recoge -siempre a partir de Babel como la primera arquitectura construida por la humanidad- una sucesión de ejemplos que demuestran la pericia cultural y arquitectónica de las diferentes culturas de la historia. En otras palabras, la visión kircheriana sobre las Octo Mundi Miracula. Estas son: la ciudad de Nínive y el mausoleo de Nino;¹³⁶⁰ las murallas, puentes, palacios y jardines colgantes de Semíramis en Babilonia,¹³⁶¹ las pirámides, obeliscos y laberintos egipcios;¹³⁶² el laberinto de Creta¹³⁶³ y el coloso de Rodas.¹³⁶⁴ Todas ellas con sus respectivos grabados. De la acumulación de lo anterior se pueden extraer dos ideas de interés. La primera es que Nemrod es presentado como el primer arquitecto de la humanidad tras el Diluvio.¹³⁶⁵ La segunda y consecuencia de ello es que se da a entender que todas las construcciones posteriores tienen algo de deuda para con él. A tal efecto Kircher presenta las maravillas egipcias como intento de emular la magnificencia de las de Babilonia.

¹³⁵⁸ Kircher, 1679: 41.

¹³⁵⁹ Kircher, 1679: 42

¹³⁶⁰ Caput II. De ædificatione Ninive civitatis magnæ ejusque vastitate; en: Kircher, 1679: 45-50.

¹³⁶¹ Caput III. De Turri in civitate Babylonica a Nino & Semiramide centum fere annis post eversionem Turris Nembrodædæ extracta; en: Kircher, 1679: 51-52; Caput IV. De civitate magnificentia pœne incredibilis, quam in Babylone Semiramis extruxit; en: Kircher, 1679: 52-55. Kircher recoge aquí la noticia de Jónito el astrónomo hijo de Noé presente en las fuentes extrabíblicas. Caput V. De Ponte, & duobus regis Palatiis in oppositis Urbis locis, a Semiramide extractis; en: Kircher, 1679: 55-57; Caput VI. De Hortis Pensilibus, a Semiramide in Babylonico campo extractis, qui & inter miracula mundo numerati fuere; en: Kircher, 1679: 58-64.

¹³⁶² Caput VII. De stupendis fabricarum miraculis, quæ fratres Nembrod, Misraim ejusque nepotes, ex eadem familia Chus in Ægypto, ad Babyloniorum imitationem, æmulationemque exhibebant; en: Kircher, 1679: 64-65. Lo egipcio inaugura también la Sectio II ocupando diversos capítulos entre las páginas 64-85.

¹³⁶³ Sectio II. Caput VII. De Labyrintho Creta, Lemno, alisque Græciæ locis similitudinem istius Ægyptiaci constructis; en: Kircher, 1679: 85-86.

¹³⁶⁴ Sectio II. Caput IX. De Græcorum superbis fabricis monumentisque, quas ad imitationem Ægyptiorum nullo non tempore olim in Græcia moliti sunt; en: Kircher, 1679: 88-90.

¹³⁶⁵ Kircher, 1679: 44.

Después de la descripción de Coloso de Rodas aparece un capítulo sumamente importante. Se trata de *Caput X. Utrum in hunc usque diem Nembrodae Turris adhuc vestigia reperiuntur*,¹³⁶⁶ es decir, sobre si aún eran visibles las ruinas de la torre. Por bien que pudiera parecernos una digresión normal, pues ya hemos recogido que la literatura de viajes - empezando por la producida en la antigüedad clásica y continuando por la medieval- había practicado o se había hecho eco de los relatos de viajeros por tierras mesopotámicas, la sección tiene algo de inédito que comentamos ahora y volveremos a recordar en el momento de analizar el aparato visual.

Las primeras frases plantean el valor ético de la ruina: muchas civilizaciones erigieron sus maravillosos monumentos pensando que durarían para siempre. Primero los babilonios, luego los egipcios, también los griegos y romanos con sus teatros, circos, termas e hipódromos. Los humanos se habían maravillado con ellas estuvieran estas en buen estado o en ruinas. Pero la experiencia histórica decía que nada era estable, nada era firme ni sólido ante las condiciones engañosas del tiempo, *Nihil itaque stabile, nihil firmum & solidum nobis temporis fallax & incerta promittit conditio*.¹³⁶⁷ Esto sirve a Kircher para exponer que el tiempo de la construcción de Babel y Babilonia es tan lejano que se duda, y con razón, en qué lugar se edificó. Para subsanar la distancia Kircher vuelve a citar las fuentes clásicas que se han aproximado a ello, pero también las modernas, y es aquí donde volvemos a encontrar a Pietro della Valle, del cual reproduce un extenso fragmento en italiano de su itinerario por Babilonia que luego traduce al latín. Posteriormente, el de Benjamín de Tudela. En vistas a que disponemos de una edición del texto de Pietro della Valle y que lo utilizaremos en el momento de analizar los grabados dada su directa relación, pasamos a reproducir uno de los comentarios que aparecen en este momento del tratado y en el que Kircher se refiere al viajero italiano:

Hæc Petrus a Valle, qui & laterem unum bitumine adhuc paleisque arundinaceis mixtum, tanquam singulare & antiquitatis primævæ maximum donum, museo meo inserendum, ad perpetuam rei memoriam contulit.¹³⁶⁸

Es decir, según el jesuita, cuando Pietro della Valle volvió de su viaje oriental le obsequió con uno de los ladrillos de la Torre de Babel que aún contenía paja y bitumen con tal de que

¹³⁶⁶ Kircher, 1679: 90-95.

¹³⁶⁷ Kircher, 1679: 91.

¹³⁶⁸ Kircher, 1679: 95.

lo expusiera en su museo del Collegio Romano para mayor esplendor de la civilización primera. En resumen, a ojos de todos, el museo de Kircher custodiaba una de las piezas de la primera arquitectura de la historia humana: la Torre de Babel. Con esta mención, Athanasius Kircher se presenta ante nosotros como un jesuita e intelectual que, como vemos, estaba realizando una increíble mediación con el objeto histórico: pensó el mito, recuperó su literatura antigua, actualizó su significado mediante un tratado editado e ilustrado y salvaguardó su muestra o evidencia física. Sumado, todo ayudaba a que el mito prevaleciera y, con su acción, llamaba a tejer una relación desde el presente y hacia el pasado.¹³⁶⁹

Las siguientes secciones vuelven a trabajar la genealogía de Noé, por lo que la Torre de Babel sólo aparece tangencialmente aunque para indicar que, según algunas fuentes -Flavio Josefo y los *Oráculos Sibílicos* pero también Abideno-¹³⁷⁰ sí fue destruida. Lo que ha de seguir en el resto del tratado, aunque sumamente interesante para filólogos, no va a aportar información relevante por lo que a la explicación de la torre en sí y a su visualización se refiere.

6.3.b. El aparato visual

De entre los múltiples grabados presentes en *Turris Babel*, vamos a fijarnos en un total de siete y vamos a analizarlos siguiendo su orden de aparición. En su mayor parte, los grabados no están titulados y, si en algún caso podemos hacerlo, es debido a que contienen filacterios con inscripciones. Ahora bien, estas inscripciones son aproximaciones interpretativas o largos títulos, por lo que homogeneizaremos sus referencias como sigue. El primero es el que debidamente se llama Frontispicio. El segundo es el que vamos a llamar Demostración de la torre. El tercero La construcción de la Torre de Babel. El cuarto La torre de aguja. El quinto, Vista de Babilonia. El sexto y séptimo los aunaremos bajo el nombre Vistas de las ruinas de Babel.

Todos ellos tienen unas dimensiones variables, siendo la más habitual la medida del folio. Otras se desarrollan en folios plegados sobre sí mismos según un eje vertical u horizontal. Hasta la fecha hemos distinguido dos diseñadores o dibujantes diferentes, también dos grabadores diferentes, pero intuimos que faltan nombres por identificar. Igualmente tenemos, de momento, dos fechas de factura diferentes.

¹³⁶⁹ Sobre el impulso coleccionista desde sus inicios hacia el siglo XIV y hasta el siglo XVIII debe verse el ensayo de Giuseppe Olmi en: Olmi, 2004.

¹³⁷⁰ Kircher, 1679: 110.

6.3.b.1. Sobre el frontispicio

El frontispicio ilustrado que inaugura el tratado (fig. 446) es un grabado de inmejorable factura. Se conserva el dibujo original pero no se advierten cambios entre uno y otro.

En primer plano a la izquierda vemos a Nemrod con indumentaria imperial romana que atiende al momento en que un muchacho se arrodilla ante él para mostrarle el dibujo de la Torre de Babel finalizada; dibujo que apoya sobre un pedestal. Entre Nemrod y el muchacho, aparece otro hombre que con su gesto apunta a la verdadera torre tras ellos, que mira al lector y que verbalmente se dirige a Nemrod. Este personaje intermedio que en muchas ocasiones hemos descrito como el capataz o director de la obra, nos parece ahora una alusión a Noé; posiblemente por el hecho de que la tradición visual lo ha descrito de similar manera al personaje del frontispicio - relativamente anciano y de cabello y barba largos y claros-, pero especialmente por su omnipresencia en *Turris Babel* como *magister* de todo cuando desarrollaron las generaciones que de él partieron y, por tanto, *magister* en la técnica constructiva que ejecutó Nemrod como primer arquitecto. En el margen superior, una teofanía ocular acompañada de *putti* sobre formaciones nebulosas. Tras todos ellos y en el margen derecho, la Torre de Babel amenazada por los rayos.

El frontispicio contiene cuatro fragmentos de información escrita. El primero es el nombre del autor y el título de la obra, ATHANASII KIRCHERI S. I. TURRIS BABEL, en una tipografía característica de las producciones de su dibujante (fig. 447). El segundo fragmento de información se encuentra inmediatamente debajo del margen inferior del grabado y consiste en los datos de la edición: Amstelodami Apud Ianssonio Waesbergios, 1679 (fig. 448); por lo que hemos de dar por buena esta fecha para la ilustración. Los otros dos fragmentos se encuentran por encima del margen y a izquierda y derecha y se refieren, respectivamente, al dibujante y al grabador: *G. Laires. delin.* y *I.V. Munnichuysen Schul* (fig. 449). Es decir, el frontispicio fue grabado por Johannes Willemsz. Munnickhuysen según Gerard de Lairese.¹³⁷¹ Este último fue uno de los pintores flamencos más populares de su tiempo, admirado por los patricios de Ámsterdam y la corte de Guillermo III de Orange. En tanto ha de interesarnos el diseño y no tanto su impresión para así rastrear los modelos compositivos que nos sean posibles, reconstruimos brevemente el perfil artístico de Lairese.

¹³⁷¹ Se ha trabajado desde perspectivas concretas. Por ejemplo, un estado de la cuestión sobre sus dibujos como fuente de obra pictórica y obra gráfica es: Hillegers, 2020. La mayor parte de los estudios se centran en sus publicaciones y en la discusión que a través de ella se entiende sobre la *querelle* de los antiguos *vs* modernos: Vries, 2004; Zakula, 2013-2014. Existe un retrato de Lairese realizado por Rembrandt entre 1665 y 1667 actualmente en el Metropolitan de Nueva York.

Gerard de Lairese es presentado a menudo como uno de los mejores artistas del norte de los Países Bajos durante el último cuarto del siglo XVII, después de Rembrandt y Abraham Bloemaert. Combinó obra pictórica con gráfica y teórica y se le conoce un corpus aproximado de doscientas cincuenta pinturas y unos ciento veinte grabados al margen de los que diseñó para otros grabadores, especialmente frontispicios, como sucede en nuestro caso. Su temática oscila, esencialmente, entre temas alegóricos, históricos y retratos. También se le conocen una serie de dibujos anatómicos que formaron parte del tratado *Anatomia Humani Corporis* de 1685, y cuyo frontispicio emplea la misma tipografía que *Turris Babel* (fig. 450). En 1690 sufrió una ceguera permanente que le obligó a abandonar la práctica y dedicarse a la teoría, llegando a dictar un tratado sobre el arte del dibujo en 1701 y un manual sobre pintura en 1707.

Tanto su producción pictórico-gráfica como teórica están inmersas en la *querelle* entre antiguos y modernos, siendo Lairese un absoluto partícipe y defensor de los primeros como se desprende de la consulta de su corpus. Si de entre toda su producción nos fijamos en las series históricas, podemos considerar los siguientes rasgos en común con el frontispicio para Athanasius Kircher: predilección por las figuras humanas como tema y centro compositivo, precisión y excelencia anatómica, disposición de posturas y gestos de marcado corte clásico, indumentaria imperial romana y escenarios con arquitecturas clásicas en los que no destaca la presencia de ruinas (fig. 451). El pedestal cúbico, los *putti* y los filacterios también son recurso habitual de Lairese (fig. 452-454). Ahora bien, no se le conoce ningún otro diseño o pintura que incluya una Torre de Babel¹³⁷² y, aunque es un artista relativamente estudiado y la entrada al frontispicio en el catálogo del Rijksmuseum así lo reconoce, al margen de Wegener apenas ha sido estudiado en relación a Kircher.

Los datos biográficos que aporta la RKD¹³⁷³ presuponen que no salió de las fronteras neerlandesas, belgas y alemanas, pero esto no habría de ir en detrimento del artista pues acabamos de reconocer que Ámsterdam era la capital del libro impreso y, por lo tanto, debió de disponer de suficiente cultura material a su alcance y de diferentes procedencias. No obstante esto, en su diseño¹³⁷⁴ de la torre se percibe la carencia de algunos estímulos que la

¹³⁷² De Lairese se suele asociar con el siguiente círculo de artistas: Gerrit Uylenburgh, Ottomar Elliger II, Johannes Glauber, Philip Tideman, Jacob van der Does II, Nicolaes Visscher II, Philips de Flines, Pieter Hunthum II y Jacob de Flines. Tras una búsqueda en la base de datos RKD vemos que tienen un tipo de producción similar, pero ninguno de ellos realizó una representación de la Torre de Babel. Y, en este sentido, menos cerca están sus alumnos, pues recordamos que hacia estas fechas -segunda mitad del XVII- el tema pictórico de Babel, tal y como lo trabajó la escuela de Amberes, había caído en desuso.

¹³⁷³ Información disponible a través de: <https://rkd.nl/en/explore/artists/47470> [Fecha de consulta: 09/08/2022].

¹³⁷⁴ El Rijksmuseum de Ámsterdam conserva el dibujo original que sirvió al grabado. No existen diferencias sustanciales entre uno y otro. Dicho dibujo puede consultarse en la colección online del museo, Rijksstudio, a través del siguiente enlace: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-T-1890-A-2250> [Fecha de consulta: 21/11/2022].

tradición fue añadiendo al mito o, en otras palabras, podríamos considerar que bebe directamente de la tradición gráfica y/o quizás pictórica -la escuela de Amberes- más cercana a él y que, en cualquier caso, la sintetiza.

Ulrike B. Wegener ve dos niveles de significado para este frontispicio que serían contradictorios. El primer nivel de significado es el que señala una relación causal entre los componentes representados: la visualización del plano-dibujo, la comparación con el estado de la obra tras los personajes, la identificación de la obra con Nemrod, la interlocución con el capataz que señala la torre -quizás Noé-, la identificación de la teofanía y, finalmente, el retorno al resultado del proyecto.¹³⁷⁵ El segundo contrasta con éste: el desenlace no se escenifica explícitamente, tampoco el ojo de Dios o los *putti* tienen una connotación irascible, y la torre se ha relegado a un espacio al margen y en el fondo. Esto, sumado a la gran relevancia de las figuras humanas que, según Wegener, se elevan por encima de los acontecimientos rayando el espacio teológico:

Nicht nur die menschlichen Werke sind gewaltig, der Mensch selbst überragt das Geschehen, und seine Größe findet angemessen in Ausdruck in seinen Werken.¹³⁷⁶

junto al motivo del pedestal como elemento cuadrangular y esencial del *ars adificatoria*, son indicios de que el frontispicio se está refiriendo a la simetría y a la norma universal. Dicha simetría universal tiene dos aristas, la macrocósmica y la microcósmica y ambas, como vimos exponía Kircher al inicio del tratado, guardan correspondencia. La primera es proporcionada por Dios, principio fundamental de la creación. La segunda por el hombre, quien diseña la arquitectura con la norma, peso y medida exactas. Dios como arquitecto. Hombre, también, como arquitecto. Así, según Wegener, la segunda lectura de este frontispicio es la del paralelismo entre la gloria de la creación divina y la glorificación del trabajo del hombre a partir de la primera arquitectura, Babel.¹³⁷⁷ Esta es la tensión dios-hombre, herencia-progreso que anunciábamos y que, según Wegener, es el espacio desde el que Athanasius Kircher desarrollará *Turris Babel*.

Vista la propuesta de Wegener, y aceptando lo acertado que pueda tener esta visión teológica del frontispicio, bien es cierto que muchos de los elementos que en él participan aparecen en otros grabados realizados según Lairesse y que no tienen similar carga conceptual, sino que

¹³⁷⁵ Wegener, 1995: 137-138.

¹³⁷⁶ Wegener, 1995: 138.

¹³⁷⁷ Wegener, 1995: 139-140.

se deben a una especial predilección por las composiciones y formas clásicas en las que el elemento humano es decisivo y predominante y explica lo que allí ocurre. Pero, al margen de este matiz, no podemos dejar de fijarnos en esta bien argumentada relación causal entre los personajes. *Turris Babel* participa de esa tensión entre la herencia -lo que ha sido breve y críticamente revelado por las Sagradas Escrituras- y a lo que ha llegado la humanidad -progreso, técnica- y, como Wegener, consideramos que ese es parte del núcleo de *Turris Babel*. Ahora bien, por lo que al frontispicio se refiere y en vistas a la escasez documental, nos resulta relativamente difícil comprender que esta compleja reflexión esté implícita en el frontispicio que, recordamos, debió de ser encargado y es similar al resto de producción del dibujante, luego Kircher podría haber tenido muy poco que ver en su diseño. Por lo tanto y de momento, optamos por la línea que trabaja la posible relación entre el maestro de obras y Noé, así como por las posibilidades de influencia e inspiración para con las torres de Babel presentes en la cultura gráfica y pictórica neerlandesa.

6.3.b.2. Sobre el grabado Demostración de la torre

El grabado que hemos llamado Demostración de la torre (fig. 455) presenta lo que en el análisis textual hemos interpretado como demostración contrafactual. Ésta se elabora a través de los siguientes elementos: una Torre de Babel vertical sobre el globo terrestre cuya cúspide toca el cielo lunar, y una Torre de Babel horizontal que atraviesa a la primera y en cuya base se encuentran otros dos globos terrestres que funcionan como contrapeso. Al margen de esto, también podemos considerarlo desde el ámbito de la información escrita. Desafortunadamente no existe en este grabado referencia alguna al dibujante, al grabador o a la fecha, mas propondremos nuestra opinión al final.

Considerando la información escrita, encontramos, en primer lugar, la inscripción: COELUM LUNÆ, es decir, cielo lunar o bóveda lunar; situada en la parte superior del grabado y sobre un haz circular que delimita el punto hasta donde, según Kircher, los babilonios pretendían construir la torre (fig. 456). En la parte media alta una serie de filacterios se abren a izquierda y derecha de la torre. Todo ellos contienen, aparentemente, la misma inscripción en diversas grafías lingüísticas -latín, hebreo, griego, árabe- (fig. 457). A saber, el primer fragmento del versículo cuarto: *y dijeron: «Vamos a edificar una ciudad y una torre, cuya cúspide toque a los cielos»*.¹³⁷⁸

¹³⁷⁸ Génesis, 11: 4; en: BAC, 2020: 13.

Debajo de dichos filacterios e igualmente a izquierda y derecha, dos rectángulos contienen la demostración de la imposibilidad de la torre, es decir, la teoría sobre el desplazamiento cosmológico que ello habría supuesto. El rectángulo de la izquierda contiene una síntesis:

Nota ad Lectorem.

Divinisimus altitudinem Turris ad Lunam isque in 5 partes: quarum unaquæque continent. 10. Semidiametros globi terreni, 2 semid. iuxta distantiam Lunæ proxima a centro terre 52 Semidiametri Geocosmi; unde luculenter concluditur globum terrestrem pondere Turris extra centrum motum fuisse tanto spatio quanta est intercapedo inter I et N. Videbis pariter pondus Turris globo terræ M. L. æquilibratum multum excesse pondus globi terræ.¹³⁷⁹

El de la derecha una demostración detallada en cuatro puntos alrededor de lo que anunciamos anteriormente, el desplazamiento del centro y las perturbaciones ecológicas:

Absurda hinc resultantis sunt

1º Ad globum terræ extra centrum motum totius inferioris naturæ ruina consequutam.

2. Solem et Lunam terrenum globum non nisi ad 1/3 illuminare potuisse. Unde omnium climatum Zonarumque perturbatio.

3º Neminem in terreno globo nisi sub violento statu consistere potuisse nisi sub linea directionis AB. In solo loco A. recte.

4º Umbram Turris semper alicubi terræ visam fuisse in hemisphæris superiori haud secus ac Lunæ.¹³⁸⁰

Una última inscripción aparece debajo de la torre horizontal que dice: *Data hypothesis quantum globus terrenus extra centrum emotus fuiset,*¹³⁸¹ que quiere decir: *Hipótesis de cuánto se habría desplazado el globo terrestre de su centro* (fig. 458).

En cuanto a los otros elementos del grabado, consideramos la morfología de la torre como una hipérbola de sus visualizaciones más simples, quizás Bernard Salomon. Es decir, un uso indiscriminado de una sucesión de pisos en forma espiral sin mayores elementos o intención que la de estilizar su altura. Por otro lado, está la descripción de los globos terrestres con su

¹³⁷⁹ Kircher, 1679: 38.

¹³⁸⁰ Kircher, 1679: 38.

¹³⁸¹ Kircher, 1679: 38.

característico diseño de círculos concéntricos y una absoluta ausencia de descripción de su rotación u otros elementos cosmológicos (fig. 459).

Decíamos que el grabado no contiene fecha o firma pero, haciendo caso al resultado formal, teniendo en cuenta su posición dentro de la obra y la tipografía de las inscripciones, situamos su factura cerca de Kircher, posiblemente de la mano del artífice de nuestra siguiente imagen, Lievin Cruyl.

6.3.b.3. Sobre el grabado La construcción de la Torre de Babel

Muy probablemente, la imagen más reconocida de este tratado sea la que estudiamos ahora. El grabado que hemos titulado La construcción de la Torre de Babel (fig. 460) es una gran panorámica —el grabado se pliega sobre sí mismo en su eje vertical ocupando folio y medio— de la ciudad de Babilonia en la que la construcción de la torre, aparentemente a punto de ser terminada, goza del más absoluto protagonismo. A simple vista no contiene otros elementos o mejor, intenciones iconográficas, que no hayamos visto antes en la tradición gráfica o pictórica de Babel y, en este sentido, es cierto que la composición parece cuanto menos deudora de las imágenes proporcionadas por la escuela de Amberes. Tienen en común la vista panorámica, el protagonismo de la torre, la descripción del trabajo en tierra, el urbanismo babilónico y, desde luego, la tríada de personajes en primer término: Nemrod y séquito, talladores de material, capataz o director de la obra. Ahora bien, un examen detallado de la imagen nos permite decir bastante más que esto, especialmente por cuanto se refiere al urbanismo de la ciudad. Al margen de ello, el grabado está firmado y fechado, por lo que comenzamos por esta última parte.

Casi rozando el borde inferior derecho del grabado, en la zona en la que se representa la corte de Nemrod y los capataces de la obra y aprovechando la horizontalidad de un parapeto, se encuentran grabadas las firmas de *C^{ET}. DECKER* -grabador- y *L. Cruyl euditer delin.* -dibujante- junto con la fecha de factura, 1670 (fig. 461).

El primero, de nombre completo Coenraet Decker, fue un ilustrador, grabador y orfebre nacido en la ciudad de Ámsterdam, donde permaneció la mayor parte de su vida a excepción del intervalo 1683-1684 a causa de una estancia en Hamburgo. Se tienen escasos datos biográficos y existen pocos estudios monográficos alrededor de su figura, pues en la mayor parte de las ocasiones aparece citado en trabajos sobre el arte gráfico del norte de los Países Bajos y, dentro de éste, en el cartográficos debido a su Mapa de Delft (fig. 462). En este

sentido, muchas publicaciones se han apoyado en su gran cantidad de vistas urbanas para tratar de reconstruir el aspecto de esta última ciudad en estas fechas y, en consecuencia, suele aparecer en trabajos que estudian al más reconocido de los pintores del lugar y momento, Johannes Vermeer. A tal efecto, la presencia de Decker ha servido, por ejemplo, para comparar sus grabados de la Oude Kerk y la Nieuwe Kerk (figs. 463, 464) de Delft en relación a su presencia en la famosa Vista de Delft (fig. 465).¹³⁸²

En cuanto al dibujante, Lievin Cruyl, tenemos un problema similar por lo que respecta a las fuentes y estudios,¹³⁸³ pero una identidad artística aparentemente más compleja o, por lo menos, itinerante. Según los datos de la RKD,¹³⁸⁴ Cruyl fue un dibujante, arquitecto y clérigo especializado en dibujos arquitectónicos y *vedute*. Nacido en Gante, se transfiere primero a la ciudad de Lovaina, luego Malinas y en 1664 llega a la ciudad de Roma, donde permanecerá hasta 1675. Tras ello volverá a su ciudad mediante un viaje con diversas paradas, por ejemplo, Venecia, Nápoles y Génova y, en el país galo, París. Cruyl es ampliamente conocido por su serie de *vedute* romanas sobre edificios de la Antigüedad, pero también contemporáneos: el Coliseo -que no guarda relación formal con sus torres para Kircher-, el Foro romano, el Castel Sant'Angelo, el Pantheon, la Piazza Farnese, la Piazza di Spagna o la Piazza di Sant'Eustachio. El dibujo de esta última es una perspectiva que contempla la obra de Sant'Ivo alla Sapienza lo cual tiene cierto interés para nuestro caso de estudio, por lo que la retomaremos al final del análisis de estas planchas.

Por lo que respecta a su estancia en Roma y su relación con Athanasius Kircher, sabemos poco o nada. La presencia y prioridad de *vedute* sobre edificios relacionados con la Compañía de Jesús -Sant'Ignazio, Il Gesù o el Collegio di Propaganda Fide-, junto al hecho de que hubo de realizar el dibujo que analizamos ahora durante su estancia en Roma y, muy probablemente, en compañía de Athanasius Kircher -recordamos que el grabado se fecha en 1670-, nos hace pensar que si no era miembro de la orden al menos se encontraba laboral e ideológicamente cerca.

¹³⁸² Por ejemplo, en: Liedtke, 2001. Otras publicaciones de interés son, sobre el Mapa de Delft: Bredius, 1892: 64; sobre la cultura de los grabados cartográficos: Heijbroek, Schapelhouman, 1989. Sabemos que Decker trabajaba para Van Waasberge de acuerdo a la noticia que aparece en: Boterbloem, 2008: 11, n. 21.

¹³⁸³ La bibliografía de referencia es: Jatta, 1993. Ver también la edición de *Description de Rome moderne*, una guía anónima de la ciudad redactada entre 1677 y 1681, en paralelo a las *vedute* de Cruyl en: Connors, Rice, 1991. Como en el caso del grabador, sus *vedute* también han sido utilizadas para identificar cambios urbanísticos en Roma, por ejemplo, en relación con las obras del Ponte Sant'Angelo y las decoraciones de Bernini. Al respecto ver: Weil, 1971. Otros trabajos sobre Cruyl son: Francis, 1943. También: Langedijk, 1969. O, sobre el conocimiento de Canaletto respecto a las *vedute* de Cruyl: Francis, 1962.

¹³⁸⁴ Disponible en: <https://rkd.nl/en/explore/artists/19315> [Fecha de consulta: 10/08/2022].

Al margen de los hechos biográficos y en relación con la imagen, se ha propuesto que Cruyl se inspiró en los grabados de la reconstrucción del Templo de Salomón realizados según Juan Bautista Villalpando (fig. 466), a quien ya mencionamos en el caso de estudio sobre la Real Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial. La posibilidad surge de diversas circunstancias.

Recordamos que Juan Bautista de Villalpando era un padre jesuita que editó, junto al también jesuita Jerónimo de Prado, un tratado en tres volúmenes sobre el Templo de Jerusalén según la visión de Ezequiel. Dichos volúmenes -el primero es el aparato textual y fue obra de Prado y los dos siguientes fueron obra de Villalpando y contienen, respectivamente, el aparato visual y las notas aclaratorias- fueron publicados en la ciudad de Roma entre 1596 y 1604. Puede comprenderse que, por su magnitud, tipo de edición y tema, fuera del interés de otros religiosos, biblistas, eruditos y arquitectos y, de entre ellos, de Athanasius Kircher y su círculo.¹³⁸⁵ Por otro lado existe una vista de la ciudad de Jerusalén, también obra de Lievin Cruyl (fig. 467), en la que la descripción del templo ha sido vista como resultado de la consulta del tratado de Villalpando.¹³⁸⁶ En este sentido, los escasos estudios que han analizado las fuentes de las planchas de *Turrus Babel* -en mayor medida los estudios se han volcado en dar una explicación al contenido del tratado y su visión sobre el mito en lugar de interesarse por el análisis visual- proponen el vínculo Cruyl-Villalpando como explicación para semejante torre,¹³⁸⁷ algo que nosotros reservamos al tipo de aparato arquitectónico -en especial a la

¹³⁸⁵ En tanto estamos analizando el aparato visual del tratado considerando las relaciones entre dibujante, grabador y editor y sus diferentes localizaciones, este tipo de información respecto al tratado de Villalpando es, para el primer tomo: *Romæ, Carolus Vullietus. Typis Illefosni Ciaconij. MDCIV / SVPERIOUM PERMISSV;* para el tomo segundo: *ROMÆ / Superiorum Permissu. Et cum Privilegijs / Typis Illefosni Ciaconij. Excudebat Carolus Vullietus. Absolvitque tandeni banc partem in Vigilia Nativitatis Sancti Joannis Baptistæ. Anno Domini MDCV. A qua die tres simul tomi incipet vulgari; para el tercero: ROMÆ / Typis Illefosni Ciaconij Excudebat Carolus Vullietus. MDCII / SVPERIORVM PERMISSV. Imprimatur si placet Reverendiss. P. Magistro S. Palatij B. Gypsius Vicesgrens. Imprimatur. Frater Angelus Baronius Venetus Magister & Reverendissimi P. Magistri Sacri / Palatij Socius Ordinis Pædicatorum.* No contempla pues, la misma dificultad y deslocalización que el tratado *Turrus Babel*. Respecto al estudio de este tratado, recordamos el excelente trabajo de Juan Antonio Ramírez; ver: Ramírez, 1991.

¹³⁸⁶ «A remarkably detailed unpublished topographical view of Jerusalem (New York, private collection), drawn by the artist-priest Liévin Cruyl to illustrate Judas Maccabeus' victory over Antiochus, shows the Flemish painter's consultation of Villalpanda's (sic) plates which he may well have owned.» (Eisler, 1988: 32).

¹³⁸⁷ Es de esta opinión Gómez de Liaño: «El estilo de la torre kircheriana parece derivar de la reconstrucción del Templo de Salomón de Villalpando, así como de las pinturas de Pieter Brueghel el Viejo. Kircher o Cruyl podían haber visto grabados de éste. A su vez, la torre de Brueghel se relaciona estrechamente con el minarete más antiguo del Islam, el Sawma de Jamai Sayyidi Uqbah en al-Qayrawan, 728 d.C., así como de otros similares de Marruecos y Sevilla (la Torre del Oro).» (Gómez de Liaño: 2001, 107). Podemos comentar diversas cuestiones de este fragmento. En primer lugar, parece incuestionable que cuando habla de grabado se refiere a uno sobre la torre de Bruegel. Sabemos, y así lo hemos explicitado, que el grabado de Bruegel no empezó a circular, y de forma restringida, hasta 1728-1735, por lo que es altamente improbable que lo que propone Gómez de Liaño fuera así. Que Cruyl conociera la producción de Bruegel y/o la de la escuela de Amberes es algo más probable, especialmente esto segundo, pues sabemos que en 1604 la producción de Bruegel se encuentra en la colección de Rodolfo II en Praga, y no se conocen desplazamientos de Cruyl a dicho lugar. Respecto a la posible deuda con la escuela de Amberes, prosigase con la lectura del texto. Al margen de esto sólo podemos matizar algo más. Si, en cualquier caso, las torres de Bruegel se relacionan con el mundo del islam no es debido a una relación directa sino vía manuscrito iluminado. Por otro lado, la opinión de Gómez de Liaño es una reproducción exacta de la publicación de Godwin -ver: Godwin, 1979: 37-, por lo que no volvemos sobre ella. Respecto a la relación Cruyl-Villalpando u otras referencias, Minkowski vuelve a relacionar la morfología de la torre de Kircher-Cruyl con Bruegel; ver: Minkowski, 1991: 40-41. Wegener la describe de forma genérica como una sucesión de estilos históricos, Wegener, 1995: 152 y ss. La breve nota del catálogo de Berlín sólo apunta las fuentes literarias clásicas y vuelve a recordar a Bruegel, ver: AA. VV., 2008 (vol. II): 99.

dimensión del levantamiento de la obra- y no al conjunto del grabado. Ahora bien, añadimos la posibilidad de que las secciones de Villalpando influenciaron el grabado de *Turris Babel* sobre los Jardines colgantes de Babilonia (fig. 468).

Sin embargo, visto que siempre hemos tratado de identificar precedentes y tras haber analizado la producción de torres en grabado así como las de la escuela de Amberes, podemos decir que si no estamos completamente de acuerdo con las afirmaciones que suponen afinidades entre la representación del Templo de Salomón y el grabado a estudio es porque, en primer lugar, no intuimos tal contaminación, en segundo, porque hemos identificado un posible precedente en una de las torres de la escuela de Amberes (fig. 427), realizada por el artista amsterdams Jan Micker, fechada con anterioridad al tratado y que presenta bastantes más afinidades visuales. Hasta la fecha en la que se redactan estas líneas, no hemos hallado literatura que nos haya ayudado a establecer una secuencia cronológica y factual que una a Micker y Cruyl y, aunque así fuera, los préstamos no son tanto de carga semántica o de conceptos que varíen la apreciación del tema, sino de orden visual.

Visto lo anterior y la carencia de literatura sobre los precedentes, pasamos a aportar nuestra hipótesis. Que la tradición visual de la Torre de Babel llevara acumulando infinidad de estímulos iconográficos, en su mayor parte fruto de la *inventio* pictórica y en especial por cuanto a la descripción de la ciudad y aparato de la torre se refiere, es algo que no necesita repetirse, pues está presente de forma ejemplar en Bruegel y se replica en cada una de las torres que hemos aunado bajo el nombre de escuela de Amberes. Ahora bien, que el encargado de realizar esta descripción de la ciudad fuera un dibujante especializado en vistas urbanas de Roma es un hecho que compromete en mayor medida el programa iconográfico.

En el margen inferior izquierdo del grabado creemos identificar una versión del Pantheon (fig. 469) -decimos versión en tanto Cruyl corona la cúpula con una linterna-, un edificio dibujó durante su estancia en Roma (fig. 470). Sin dejar el margen inferior pero en la zona central, otros estímulos recuerdan a edificios o motivos que seguro pudo ver en la ciudad italiana. Por ejemplo, el templo hipóstilo de planta circular, bastante similar al Templo de Vesta; las arcadas bajo dicho templo, quizás inspiradas en la visualización de las termas de Caracalla o el mercado de Trajano (fig. 471); las pirámides -o obeliscos triangulares- diseminadas por toda la extensión del grabado, quizás en relación a la romana de Cestia (fig. 472); también esa amplitud cartográfica que, del detalle y edificios en primer término, se extiende mediante la prolongación de un terreno casi agreste repleto de vegetación,

paseantes y arquitectura vernácula (fig. 473), tal y como también representó en su visión del Foro romano (fig. 474). Al margen de estos estímulos casi incontestables, Gómez de Liaño apunta a una posible cita del Templo de Salomón según Villalpando a la derecha de la torre (fig. 475).¹³⁸⁸

Al margen de estas referencias, la dimensión del grabado juega en beneficio de la extensión del programa visual. Por ejemplo, en la prolongación del terreno que queda en el margen izquierdo, pueden verse los habituales trabajos de preparación de materiales, las series de habitantes y procesiones de personajes con animales -camellos especialmente-, los hornos para cocer ladrillo y otras arquitecturas vernáculas que simulan ser talleres, más arquitecturas vernáculas para recoger a los trabajadores y la orilla del Éufrates con sus ya habituales embarcaciones y puentes. A la derecha de la torre ocurre algo similar: tras una plaza abierta que recuerda las formas y dimensiones de la arquitectura imperial romana y las perspectivas sobre el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (fig. 476), se suceden una serie de arquitecturas, en este caso de connotación palaciega u oficial y, tras ellas, sigue su curso el Éufrates. En el horizonte se sitúan nuevos síntomas arquitectónicos -casas palacios, pirámides, obeliscos-, una construcción similar a la Torre de Babel de mucha menor escala -quizás emulando el templo bajo de Esagil- y, tras ellos, el terreno semi-montañoso. Como hizo Bruegel y la escuela de Amberes tras él, el alzado de la torre se levanta al punto de tocar el cielo mediante la impresión de traspasar las nubes. Al margen de este elemento, no hay otra presencia celeste que anuncie la interrupción de la obra por designio divino.

En cuanto a la morfología de la torre, estructura portante y aparato arquitectónico se funden en un solo concepto; es decir, la torre carece de la *confusio* arquitectónica presente en Bruegel y la posterior producción pictórica. Dicho aparato y soporte se basa en el uso de un sistema abovedado de arcos de medio punto para todo el perímetro circular y en todos los pisos. El piso que sirve de fundamento dispone los arcos con menor altura y mayor grosor para las paredes y, en su parte superior, ubica un friso que ha de convertirse en espacio transitable al retroceder la fachada del segundo piso y así sucesivamente. Los accesos de un piso a otro se producen mediante rampas. Las que dan acceso a la torre desde el nivel urbano son rampas simples con elementos decorativos: dos obeliscos en el repunte de la rampa y un arco conmemorativo al final de la misma (fig. 477). El resto de rampas surgen de un desplazamiento helicoidal del eje en una combinación de zigzag, cuestión que nos remite a

¹³⁸⁸ Gómez de Liaño, 2001: 107.

la consabida lectura de los historiadores clásicos. Por la visión que nos permite el diseño, parece que de la sección circular de la torre se han escogido cuatro puntos en correspondencia simétrica para ir disponiendo algunas arquitecturas conmemorativas (fig. 478). Esta solución la vimos ya en alguna de las torres de la escuela de Amberes, pero desde luego no fue empleada de una forma nítida y clara y en relación con ejes de simetría, sino con una muy definida intención de bizarría y abarrotamiento. Consideramos que esta es, pues, una de las claves de comprensión de la torre de Kircher y una diferencia respecto a la tradición inmediatamente anterior: la torre ha de aparentar estar bien construida. *Turris Babel* es, por lo que a esta arquitectura mítica se refiere, un elogio al saber, sea este un saber mecánico, un saber material, un saber constructivo o todos ellos. Kircher, pensamos, nunca hubiera planteado una torre a la manera de Bruegel, pues ello iría contra los principios de su tratado por lo que, en este sentido, la percepción de la torre como un espacio de desorden, desconcierto, castigo y drama civilizatorio no tiene sentido. La torre de Kircher ha de parecer, verdaderamente, la más fantástica y mejor evidencia de la historia de la arquitectura.

A medida que la torre toma impulso, sus rampas contienen más arquitecturas vernáculas, seguramente haciendo alusión a las viviendas de los trabajadores que se ocupan de los últimos pisos. Al margen de la increíble altura de dichas bóvedas y también su profundidad, poco más puede destacarse del sistema y aparato o, por lo menos, poco más que sea estridente o indicativo de una nueva idea o concepto. El último piso, aún en construcción, parece igualmente creíble. Sobre él la siguiente inscripción: *Prospectus Turris Babylonica ex Præscriptio R. Adm: Patris Athanasy Kircheri Soc: Jesu*. Es decir, una vista de la Torre de Babilonia según el padre jesuita Athanasius Kircher.

La última de las zonas que destacamos del grabado es el extremo inferior derecho, donde ya hemos anunciado que se representa a Nemrod, su séquito y la fórmula habitual de los trabajadores arrodillados ante ellos con diversos gestos. Uno, en aparente interlocución con el mítico gigante, señala el suelo como si estuviera recordándole el versículo en el que se instaba a construir en ese lugar en concreto una torre que llegara al cielo: *En su marcha desde Oriente hallaron una llanura en la tierra de Senaar, y se establecieron allí. Dijéronse unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos y a cocerlos al fuego»*.¹³⁸⁹

En este sentido, parecería que Nemrod, más que el instigador de dicha arquitectura, fuera un invitado, pues se le está reportando la decisión del lugar para la obra y la evolución de la misma. A tal efecto ayuda que Nemrod aparezca seguido por su gran cortejo de ayudantes,

¹³⁸⁹ Génesis, 11: 2-3; BAC, 2020: 13.

caballos y carros, como si acabara de realizar un largo desplazamiento. Tras el primer interlocutor, tres personajes más; uno de ellos sosteniendo el plano o proyección de la obra acabada. Esta fórmula, que no la habíamos visto aparecer de forma naturalizada hasta la escuela de Amberes, se impone definitivamente y en el frontispicio que hemos analizado ya adquiere absoluto protagonismo.

6.3.b.4. Sobre el grabado *La torre de aguja*

El siguiente grabado a estudio (fig. 479) vuelve a ser de gran formato, en este caso doblado por su eje horizontal, es decir, un grabado sobre la Torre de Babel que se despliega hacia arriba con la intención de reproducir la considerable altura del dibujo. No contiene fecha ni relación de autoría, mas pensamos que seguramente se trate del mismo binomio que el grabado anterior: Decker-Cruyl y, por lo tanto, la misma fecha. Esta hipótesis se basa en diversas consideraciones. Primera, la situación del grabado dentro del texto, es decir, en el interior del tratado y por lo tanto potencialmente anterior al momento y fecha de la impresión final. Segunda, la caligrafía de las inscripciones, coincidente con la que vimos en el grabado anterior. Tercera, la similitud de algunos de los elementos de esta nueva torre con la anterior como, por ejemplo, el crecimiento desorbitado y los frontones clásicos. Y cuarta, un motivo iconográfico habitual de Cruyl que volveremos a ver en el caso de Sant'Ivo, a saber, los dos personajes al pie de la obra que dan cuenta de su presencia humanizan la arquitectura con su visita, señalan con el brazo hacia lo alto y demuestran su nimiedad en comparación con tamaña construcción (fig. 480).

Según las inscripciones a lado y lado, parece que se trata de una nueva versión de la torre. A izquierda podemos leer:

Descriptio Turris Babylonicæ a Nino et Semiramide exstructa. In medio alterius urbis partis alia erat planities duo complectens stadia. In hac Turris illa ab Herodoto tantopere celebrata, sita erat. Hoc ædificium 8. Turribus sibi invicem superstructis constabat, et in harum sumitate Beli templum erat et as vero numeris construximus. 1.2.3.4.5.6.7.8.¹³⁹⁰

No nos parece evidente si Kircher se está refiriendo a unas supuestas obras de reconstrucción de la torre por Nino y Semíramis, *Nino et Semiramide exstructa*; si está confundiendo las palabras

¹³⁹⁰ Kircher, 1679: 51.

de Heródoto y alzando una segunda torre en otra parte de la misma ciudad -*In medio alterius urbis partis*-; o si se trata de contrastar sus visiones, a saber, el grabado anterior corresponde a lo que Kircher cree que fue la verdadera Torre de Babel y éste a lo que considera que para Heródoto fue la Torre de Babel. Tratándose de Kircher, donde se mezclan Sagradas Escrituras, arqueología bíblica, literatura antigua e historia de la arquitectura, casi cualquier posibilidad nos parece competente. Dicho esto y, al margen de los motivos por los que consideramos que se trata de un grabado de Cruyl, la imagen no aporta nuevos conceptos.

6.3.b.5. Sobre el grabado Vista de Babilonia

En cuanto a este grabado (fig. 481), tenemos constancia de una inscripción en el lugar habitual -franja inferior- y que hace referencia al nombre del grabador: *C. decker* [sigue una serie de letras ilegibles] *et fec* (fig. 482). La falta de una inscripción que aluda a Cruyl u otro delineante, junto a la posibilidad de que Decker hubiera realizado algún diseño, nos llevan a pensar: ¿podría la conjunción *et* estar aludiendo a que lo que no podemos leer con claridad es en realidad la fórmula *delin.*? Cabe esta posibilidad. Pero, si observamos el filacterio que lleva la siguiente inscripción central, *Hæc ruet everfis nunqua BABILONIA MURIS, Stans memori quantum sterit Kircherius Orbi*, y fijamos la atención en la coda derecha del filacterio, parece que podemos leer algo como: *sic appaludi delineater* seguido, probablemente, de un nombre o apellido en cualquier caso indescifrable (fig. 483). Sea como fuere, las dos inscripciones tienen sentido y han de interpretarse en conjunto, pues vendrían a decir que si estamos visualizando la magnificencia de las murallas de Babilonia es gracias a la reconstrucción que de ellas pudo hacer el dibujante. Visto lo que ocurre más adelante y visto el componente natural del grabado, podría tratarse del dibujante que acompañaba a Pietro della Valle, como veremos más adelante.

Al margen de la información escrita, lo que presenta la imagen es una recopilación o sumatorio de los elementos tratados por separado -Torre de Babel, Jardines- y una inclinación del terreno y expansión del horizonte que sitúa la imagen a medio camino entre una vista frontal y una representación cartográfica. Quizás esto último sea lo más destacable del grabado pues, aunque no es únicamente representativo de este tratado, sino compartido por unas mismas maneras de formular y representar las imágenes, por lo que respecta al mito se trata de la primera de las imágenes de tendencia realista o, por lo menos, con intención de veracidad arqueológica. Y este es otro de los logros del tratado que tanto debe al espíritu de

su época y también al impulso de Kircher: haberse convertido en el punto climático final de una exégesis religiosa a las puertas del verdadero descubrimiento arqueológico de Babilonia.

6.3.b.6. Sobre los grabados Vistas de las ruinas de Babel

Si Athanasius Kircher tomó a Pietro Della Valle como fuente es porque, afortunadamente y como antes había hecho Benjamín de Tudela, el italiano pudo dejar por escrito su itinerario.¹³⁹¹ Aprovechamos, pues, la mención de Kircher en el aparato textual para reproducir algunos fragmentos del viaje de Della Valle. Habrá de notarse que, según la descripción de Della Valle, en 1616 se había diseminado la idea de que Babilonia era la misma ciudad que Bagdad, situada esta última a unos 100 km al norte. El viajero lo desmiente:

Ora, per cominciare a parlare della città, la quale, in tanto tempo che ci sono stato fermo, ho veduta benissimo, con tutti i suoi contorni, con gran diligenza, dirò prima, che s'ingannano tutti coloro che credono Bagdad essere l'antica Babilonia, come dal volgo è chiamata. Prima, perchè Babilonia vecchia (il che è noto ad ognuno) da tutti è stata descritta sempre sopra l'Eufrate, e non sopra il Tigri dove è questa. [...] È ben vero, che è fabbricata Bagdad come tutte le altre terre vicine, di mattoni buoni e vecchi della Babilonia antica.¹³⁹²

Pietro della Valle, como tantos otros viajeros que le precedieron, estaba determinado a realizar una expedición que tuviera grandes dosis de arqueología bíblica y, por ejemplo, verificar y/o determinar donde se encontraba la Torre de Babel. A sus ruinas llegó, supuestamente, el 23 de noviembre de 1616:

Era più giorni che aveva voglia di andar due giornate lontano sopra il fiume Eufrate a veder Babel, che è la vera Babilonia, dove fu già la torre di Nembrotto, le rovine della quale aveva inteso trovarsi ancora molto grandi: ma non vi era andato mai, perchè in quelle campagne vi era gran rumor di rubamenti e d'uccisioni, per le correrie che facevano certi Arabi soggetti ad un tal Mubarek, che comanda con dominio assoluto ne' deserti della Babilonia ed Arabia più vicini al mare, sopra il seno Persico. [...] Per questi rumori adunque non era io andato mai a veder Babel, perchè si trattava di trovare Arabi a centinaia, e io non voleva condur con me una compagnia di Giannizzeri. Ma finalmente, avuto nuova che il paese era un poco più quieto, determinai di andarvi, e il giorno del diciannove di novembre mi avviai a quella volta,

¹³⁹¹ Hemos consultado la siguiente edición: Valle, 1843.

¹³⁹² Valle, 1843: 369. Tanto este fragmento como los siguientes se extraen de una carta escrita en Bagdad, donde Della Valle estuvo entre el 10 y el 23 de diciembre de 1616.

conducendo meco, per buon rispetto, cinquè buoni archibugieri; cioè, l'Alessandro veneziano, e il Pittore, che soli mi sono avanzati de' miei Franchi, Ibrahim l'aleppino, e due Turchi, soldati di quell'amico mio. [...] e di là, il giorno appresso, che era il ventitrè di novembre, partiti la mattina pure all'alba, un'ora e più innanzi mezzogiorno arrivammo alle rovine di Babel, sotto alle quali piantammo il padiglione per aver comodità di desinare, e di trattenerci a veder bene ogni cosa, quanto fosse bisognato. Girai poi le rovine da tutte le parti; salii in cima, camminai dentro per tutto, vidi, rividi, e in conclusione, quel che trovai, è questo.¹³⁹³

La descripción de la Torre de Babel según Della Valle a fecha de 1616 es como sigue:

In mezzo di una grande e pianissima campagna, vicino circa a mezzo miglio al fiume Eufrate, che le passa in quel luogo quasi per ponente, si rilieva infin oggi sopra terra una gran mole di fabbrica ruinata, tutta d'un massiccio, o che fosse così da principio, come a me pare, o che le ruine l'abbiano cagionato e ridottala come si vede a guisa di un monte, di che però non apparisce molto segno. La sua forma è quadra, apunto da torre o da piramide, rivolta giusto con le quattro faccie ai quattro angoli del mondo; ma, se non m'inganno, o non procede dalle rovine (che può esser facilmente), apparisce ora alquanto più lunga da tramuntana a mezzogiorno, che da Levante a ponente. Il circuito attorno, misurato allà grossa, è mille e centotrentaquattro passi dei miei che, secundo me, fanno intorno a mezzo miglio. Misura, sito e forma fabbrica, che confronta per apunto con la piramide, che chiama Strabone sepultura di Belo, e che deve esser quella che nelle Sacre lettere è detta la terra di Nembrotto, nella città di Babilonia o Babel, come infin oggi questo luogo si chiama. Come fosse a'suoi tempo questa bella fabbrica, Erodoto, autore antichissimo, lo descrivì minutamente, cioè che erano otto torri, una sopra l'altra, di fabbrica massiccia, con presso a lui si possono vedere. Strabone non fa menzione, nè delle scale nè delle altre bellezze, perchè, come egli dice, era stata già rovinata da Serse; ed Alessandro Magno, che la voleva ristaurare, fu prevenuto dalla morte. È cosa da notare che, dal detto monte di rovine in poi, non si vede in quel luogo neppur segno di altra cosa che mostri esservi stata una città così grande, vedendosi solo in alcuni luoghi certi fondamenti in terra di mura rovinare, cinquanta o sessanta passi dal monte lontani. Del resto, il terreno attorno è tutto pianissimo, e pare impossibile esservi stato corpo di fabbrica notable, non vedendose in luogo alcuno reliquie sopra terra, fuor che il massiccio grande; e pur sappiamo quanto le fabbriche di Babilonia fossero riguardevoli. Ma insomma, il tempo lungo fa e guasta gran cose: bisogna anche considerare, che son circa a quattromila anni, o poco meno, che quella città fu fabbricata; che in quanto a me mi maraviglio come si veda quel che si vede, tanto più che Diodoro Siculo, il quale è pure antico, dice che al suo

¹³⁹³ Valle, 1843: 377.

tempo era già entraté, ridotta a pochissimo. L'altezza sopra terra del monte, che dissi delle rovine, e dove più e dove mando, ma sotto sopra sarà più di ogni alto palazzo di Napoli. [...] Non si vede segno alcuno di scala per salire, nè di porta per onde si conferma che le scale erano attorno di fuori, e come parti più deboli furono le prime ad esser rovinate, che no si discerne che cosa fossero, e di alcune sto anche in dubbio se siano cose fatte con la fabbrica, ovvero dappoi da genti di campagna per ricoverarvisi, il che mi par più verosimile [...] Ed avendogliela quelli insegnata, la disse ella subito, e se ne volò immantinente al cielo, lasciando in terra gli angeli demusi, e, per lo peccato commesso, non più abili a sormontarvi, i quali poi da Dio, in pena dell'intentato adulterio, avendosi eletto essi medesimi di patir piuttosto in questo che nell'altro mondo, furono condannati, come accennai, nella già deta grotta a starvi spesi peri peli, non so se delle palpebre o delle ciglia, infino al giorno del giudizio. Veda V. S. Di grazia, che faraggine di spropositi: ma torniamo alle rovine della torre. La materia, di che è composta tutta la fabbrica, è la più curiosa cosa che vi sia, e da me fu con diligenza osservata, rompendola con picconi in diversi luoghi. Son tutti mattoni molto grandi e grossi di terra cruda, seccati, come io credo, al sole, a guisa delle tappie di Spagna; e son murati, non con buona calce, ma pur con terraccia, e per più fortezza, tra mattone e mattone, mescolate con quella terra che serve di calce [...] Di tutti questi mattoni cotti e crudi, col bitume attaccato e di quelle cannucchie che hanno in mezzo, io ebbi gusto di pigliarne, e ne porto meco per mostrarli in Italia agli antiquari curiosi, che certo mi par che sia una bella antichità, facendosi menzione dell'uso in questo paese di fabricar con bitume in vece di calce, non solo da Giustino, abbreviator di Trogo, nelle fabbriche di Semiramide, ma dalla Sacra Scrittura medesima, nella fabbrica apunto di questa stessa torre e città, l'edificio della quale la Scrittura Sacra a Nembrotto, ed i profani a Belo attribuiscono; onde non male il Bellarmino nella sua cronologia stampata gli anni addietro, che io vidi la prima volta in mano di un padre Gesuita in Constantinopoli, crede che Belo e Nembrotto siano tutto uno, e Strabone, con Erodoto e gli altri etnici, chiamò come dissi di sopra, sepolturadi Belo questa stessa piramide, che dagli scrittori sacri vien detta torre de Babilonia o di Nembrotto. Ebbi gusto ancora di far ritrarre Babele dal mio pittore in prospettiva, e là proprio ne fece il disegno da due parti, che erano la più belle vedute, e contengono tutti quattro i suoi lati, e ne farà poi quadri con più diligenza che sia quella Babel antica e la torre de Nembrotto, no c'è dubbio, secundo me, perchè oltre che il sito lo dimostra, da' paesani ancora oggidì è conosciuta per tale, ed in arabico chiamata volgarmente Babel, stringendo però alquanto la pronuncia di quell'e dell'ultima sillaba, conforme al loro costume, onde è che i Latini hanno usato di scriverla con y. Allà qual voce Babel in arabico, o Babyll, scrivendola allà latina, se si aggiunge in fine la doppiavocale come va, con la sua terminazione in caso retto, viene apunto a farsi Babelon, o Babylon, come dai Latini è chiamata. Veduta Babel, restava ancora molto del giorno [...].¹³⁹⁴

¹³⁹⁴ Valle, 1843: 381-385.

Sabemos que el itinerario de Della Valle circulaba, ya desde fecha temprana, por Nápoles y también Roma, pues Mario Schipano, quien había de dar forma editorial al itinerario, se encargaba de compartir el contenido de las cartas que su amigo le enviaba con sus compañeros de la Accademia dei Lincei, por ejemplo.¹³⁹⁵ Sabemos también, por otro lado, que uno de los acompañantes de Pietro della Valle era un dibujante que en el texto es llamado anónimamente como *il Pittore*. Finalmente, que visitaron las ruinas de la antigua Ctesiphon, a unos 30 km al sureste de Bagdad y, por lo tanto, relativamente cerca de la antigua Babilonia. Matteo Burioni propuso que el grabado que de estas mismas ruinas aparece en *Turris Babel* y en cuya inscripción se informa que se basa en *Observatione Petri a Valle* (figs. 484, 485), fuese la traslación a grabado de los dibujos originales realizados por el anónimo pintor; dibujos aún en su posesión o en la de Della Valle.¹³⁹⁶ Según esto, parece posible que lo mismo sucediera con los grabados que nos ocupan ahora (fig. 486) y describen las ruinas de la torre, pues su filacterio dice: *Prospectus Ruderum TURRIS BABEL. ex parte Septentrionale observatus per Petrum a'valle* y *Prospectus Ruderum TURRIS BABEL. ex parte Australi observatore Petro a' valle* (fig. 487).¹³⁹⁷ También disponemos de un fragmento de Della Valle que dice, explícitamente, que hizo que su acompañante retratara Babel desde dos puntos de vista diferentes, *far ritrarre Babele dal mio pittore in prospettiva, e là proprio ne fece il disegno da due parti, che erano la più belle vedute*. Ahora bien, ninguno de estos grabados contempla año o firma de grabador ni dibujante y, desafortunadamente, al no tenerlo identificado no hemos podido verificar si tras ellos, y como dice Della Valle, pintó la Torre de Babel en formato de cuadro, *e ne farà poi quadri con più diligenza che sia quella Babel antica e la torre de Nembrotto*.¹³⁹⁸

En cuanto a las posibilidades de que Pietro della Valle viera las ruinas de la mítica torre, pensamos que la observación detenida de los grabados no nos hace sino ser escépticos al respecto, pues entre los viajeros era habitual confundir los restos arqueológicos del zigurat de Birs Nimrud en Borsippa con los de Etemenanki. Entre ellos distan menos de 25km y las ruinas del primero, elevadas sobre un montículo pronunciado y aún visibles (fig. 488) son considerablemente similares a la traducción visual en Kircher. Además de esto, conviene recordar que, según la documentación arqueológica, los restos del zigurat de Etemenanki se confundían con la orografía del terreno, pues los materiales de construcción, la calidad del

¹³⁹⁵ Burioni, 2013: 1425.

¹³⁹⁶ Burioni, 2013: 1427.

¹³⁹⁷ Kircher, 1679: 94.

¹³⁹⁸ Nos hemos esforzado por identificar el nombre del pintor que acompañó a Della Valle, pero ni la consulta de sus otras obras editadas, ni la consulta de reediciones del itinerario que contengan ilustraciones ha llevado a un resultado positivo hasta la fecha de redacción de este caso de estudio.

suelo y las constantes crecidas del Éufrates hicieron que hubiera de excavar, pues había quedado casi sepultado bajo el nivel del suelo. Que esto fuera así en el siglo XIX no quiere decir que en 1616 ya se encontrara en dicha situación, pero de haberse distinguido lo mismo debería haber pasado con otros restos de la ciudad como las espléndidas murallas, cuando en realidad Pietro della Valle señala que *cosa da notare che, dal detto monte di rovine in poi, non si vede in quel luogo neppur segno di altra cosa che mostri esservi stata una città così grande*.

Que en realidad Della Valle nunca hubiera visto Etemenanki y que dichos grabados no correspondieran a este zigurat-torre es una cosa, pero si lo damos por válido o, mejor, consideramos el punto de vista y opinión del autor, estamos ante algo que nuevamente acumula hechos innovadores respecto al mito pues, a ojos de todos, en *Turris Babel* se estaban dando cita por vez primera las dos posibilidades respecto a Babel: la reconstrucción fáctica de aquella torre con la que tantos y tanto se había soñado y la imagen de su estado alrededor de 1600. Arquitectura y ruina, pasado y presente y, desde nuestra perspectiva, mito y realidad, se encuentran en Athanasius Kircher.

6.4. Sobre Sant'Ivo alla Sapienza

Hemos avanzado ya que existía una relación entre Athanasius Kircher -*Turris Babel* mediante- y Lievin Cruyl para con Sant'Ivo alla Sapienza. Y que dicha relación pasa por la similitud formal entre algunos elementos de las torres del tratado y la linterna de Sant'Ivo. Pero no habíamos mencionado aún que dicha relación también pasa por el significado simbólico que se daba a la linterna en el momento de su construcción y el significado simbólico del mito de Babel. Por ello, no nos fijaremos en la historia de la construcción de la universidad romana, su arquitecto o la lectura iconológica del edificio.¹³⁹⁹ Tampoco trataremos de demostrar si existe la posibilidad que en alguna de las torres del tratado de Athanasius Kircher se estuviera emulando Sant'Ivo, pues vista la cantidad de referencias romanas nos parece probable. Al contrario, lo que es de nuestro interés es poder abrir nuevas líneas de comprensión de Babel que pertenecen al *milieu* de Kircher mediante la interrelación de ideas.

¹³⁹⁹ Sobre ello pueden consultarse las siguientes referencias: Beldon Scott, 1982; Bösel, Frommel, 2000; Frommel, Sladek, 2000.

El punto de partida para la relación entre la linterna de Sant'Ivo y Babel fue el estudio de Hans Ost,¹⁴⁰⁰ seguido, posteriormente, por otros investigadores y especialmente por Louise Rice.¹⁴⁰¹ Según observaron Ost y Rice, el arquitecto de Sant'Ivo, Francesco Borromini, consideraba la construcción del proyecto desde una lectura en clave de templo de la sabiduría.¹⁴⁰² Algo no demasiado sorprendente considerando su afiliación universitaria. Ahora bien, ¿cómo pudo Borromini llegar a esta concepción simbólica y, desde ahí, dar forma arquitectónica a la idea?, ¿cómo consideró iconográficamente la idea de sabiduría y, en particular, la de sabiduría divina?

En la tradición bíblica existe un episodio en particular cuyo contenido y traducción visual se adecuan satisfactoriamente. Se trata -y de ahí la relación con Babel- del par tipológico que conforman la torre y el episodio de Pentecostés. Podemos recordar, sin mayor dificultad, que el episodio novotestamentario de Pentecostés significaba la resolución de la confusión de Babel mediante la transmisión divina de la capacidad de comunicación y comprensión multilingüe a la Virgen y los Apóstoles. Pentecostés no significa el retorno a un idioma original o único, sino que resuelve la confusión. Sí tiene, sin embargo, algo de unificación, pero esta no es lingüística sino mística, pues la unificación se produce tras el regreso a la comunidad cristiana. Tampoco tenemos dificultades en recordar que esta transmisión empleaba un eje vertical en dirección de arriba abajo y que se materializaba mediante el Espíritu Santo en forma de llamas de fuego. Sabemos que Borromini aludió a Pentecostés en el interior de la iglesia y que también lo hizo en la linterna, pues dibujos de la época reproducen cómo la coronaba una paloma (fig. 489)¹⁴⁰³ y cómo, en su crecimiento, disponía las lenguas de fuego aún visibles actualmente.

En su trabajo, Ost avanzó que esta explícita referencia a Pentecostés suponía también una referencia a la Torre de Babel tradicionalmente representada como una arquitectura espiral y, para ello, proponía la siguiente justificación: Babel y Pentecostés son, y esto lo hemos visto en el apartado dedicado a la visualización medieval, un par tipológico concebido como tal a nivel teológico, discursivo, pero también visual. A nivel teológico es incontestable: Pentecostés resuelve Babel, luego existe promesa de salvación. A nivel discursivo porque una

¹⁴⁰⁰ Ver: Ost, 1967.

¹⁴⁰¹ Rice, 2000: 259-270.

¹⁴⁰² La observación parte información que se encuentra en un folio de la mano de Borromini conservado en el Archivio di Stato de Roma -Fondo Università, vol. 198, n. 122- que sobre Sant'Ivo dice: «Nel fregio della porta / SAPIENTIA AEDIFICAVIT SIBI DOMUM». La cita se extrae de Rice: 200: 268, n. 3.

¹⁴⁰³ Al margen de los dibujos de Borromini y posteriores, existen documentos históricos que certifican tal diseño. Por ejemplo el registro de un pago realizado en 1653, nuevamente documentado en el Archivio di Stato romano -Fondo Università, vol. 115, fol. 42-: «Per a ver fatto la palomba scolpita per il spirito santo in mezzo della volta [...] con suoi raggi che fanno splendore attorno, e con lingue di fuoco in guisa della venuta dello spirito santo che portò la vera Sapienza». La cita se extrae de: Rice, 2000: 259.

de las metodologías pedagógicas más eficientes era concebir las Sagradas Escrituras como un todo en el que existiera correspondencia y enmendación entre las partes. A nivel visual lo hemos visto en anteriores apartados.

La cuestión es que podemos confirmar la existencia de este par tipológico en la concepción de la linterna no ya desde la intención de Borromini, sino como lectura compartida con el conjunto de estudiosos y usuarios del edificio, pues un dibujo del arquitecto Erick Dahlberg realizado en 1656 -tres años después de la compleción de la espiral- muestra dicha arquitectura con la inscripción *Sapientia Babilonia* (fig. 490). Dado que Ost había basado esta analogía no tanto en el contexto de Borromini como en la tradición de los pares tipológicos y las similares estrategias de representación, Rice se acercará a las fuentes romanas y la cultura académica de la Sapienza para poder confirmar si es cierto que por entonces la linterna podía concebirse así.

El excelente trabajo de Rice centra su atención, como decíamos, en los textos y grabados que, sobre Pentecostés, se produjeron en Roma en los años alrededor de la construcción de Sant'Ivo. De ello, extrae lo siguiente. Cada Domingo anual de Pentecostés un estudiante del Seminario Romano recitaba una oración delante del papa, cardenales, dignatarios y miembros significativos de la Sapienza. Los sermones tenían una importancia tal que se publicaban y embellecían con frontispicios. Estos sermones, de un tono alegórico y simbólico, reinterpretaban el episodio de Pentecostés, es decir, es habitual encontrar en ellos referencias textuales y visuales al Espíritu Santo y las llamas de fuego en multitud de formas diferentes, explícitas o metafóricas. Para Rice, estos sermones guardan la clave de comprensión de la elección de Borromini.

De entre todos los consultados, el más interesante por el uso que hace de las metáforas arquitectónicas es el entregado el año 1637 en la capilla papal del Palazzo del Quirinale.¹⁴⁰⁴ La fecha coincide con el quinto aniversario del nombramiento de Borromini como arquitecto. El estudiante era Giovanni Francesco Aldobrandini, aunque lo presumible es que el texto fuera escrito por un padre jesuita que, en este caso, podría haberse tratado de Alessandro Gottifredi, profesor de filosofía y teología en el Collegio Romano. Es decir, compañero de Athanasius Kircher quien hacia 1637 ya está en Roma. El sermón en cuestión se titulaba *Turris linguis concordibus fabricata*, que quiere decir, *La torre construida con la concordancia lingüística*, y desarrolla una comparación entre la Torre de Babel y la Torre de la Iglesia. La

¹⁴⁰⁴ La referencia al sermón es: Aldobrandini, 1637. En el aparato de notas, Rice transcribe los fragmentos que se refieren explícitamente a Babel en el latín original; ver: Rice, 2000: 269. Para una consulta genérica de dichos sermones, Rice ofrece esta referencia: McGinness, 1995.

Torre de Babel funcionaba como explicación a la división de la humanidad. La Torre de la Iglesia como punto de unión y reparación. El texto proseguía con la aparición de una teofanía del amor divino que enviaba lenguas de fuego para que los humanos construyeran una torre para la Iglesia a la imagen de una llama. Ésta había de elevarse hacia el cielo como una pirámide o torre. En los siguientes versos la Torre de la Iglesia se presenta no sólo como respuesta del Nuevo Testamento a Babel, sino como la casa que la Sabiduría ha construido para sí misma. A partir de aquí el orador cita un pasaje del Libro de los Proverbios que Borromini había pensado ubicar en el acceso y el altar de la iglesia. Luego según el análisis de Rice, parece muy probable que estos sermones y, especialmente, este en particular contengan claves de comprensión de las interrelaciones entre la cultura religiosa y la arquitectura del edificio.

El frontispicio también resulta interesante (fig. 491). Diseñado por Gregorio de' Grassi y grabado por Michel Natalis contiene una alusión, según Rice, a los dos tipos de torre: la de la confusión de las lenguas y la de la Iglesia-sabiduría. Los trabajadores en primer término trabajan para la construcción que tenemos a la izquierda, es decir, el recinto que rodea a la Torre de la Iglesia y cuyo préstamo visual sería la tradición que representa la Torre de David embellecida con bastiones. La torre que se encuentra en el fondo y a la derecha es la de Babel. Del detalle parece que la torre de Babel quede sobrevolada por un personaje con un fajo de rayos. Rice opina que la similitud de esta última torre con el edificio de la Sapienza es incontestable: *Of course it is not Sant'Ivo; but it is more like Sant'Ivo, in elevation and profile, than any earlier building, real or imagined, that comes to mind.*¹⁴⁰⁵ Ahora bien, por cuanto hemos trabajado la visualidad de Babel vemos otras posibilidades mucho menos atrevidas y cercanas, por ejemplo, la torre-*tempietto* de El Escorial y, derivado de ello, otro reconocido *tempietto* de la ciudad de Roma, el de Bramante.

La hipótesis de que esta Torre de Babel sería Sant'Ivo se apoya, además, en la existencia de un folio en Gabinetto nazionale dei Disegni e delle Stampe de Roma que plantea un ejercicio de simetría con dicho frontispicio, es decir, que lo multiplica a la inversa para obtener una imagen simétrica y total (fig. 492). Dicho folio se fecha c. 1637. Para Rice el folio no es sino una muestra de cómo los romanos visualizaban la torre de Babel justo en el momento en que Borromini levantaba Sant'Ivo, en consecuencia, la autora está marginando bastantes otras torres de Babel que circularían en Roma por esas fechas. A nuestro parecer existían en la ciudad múltiples edificios con planta circular hipóstila de los que Borromini pudo tomar

¹⁴⁰⁵ Rice, 2000: 262.

notas. Por otro lado, que tengamos constancia de un folio del que pudiera llegar a desprenderse la imagen total de Babel no significa que respondiera a esa intención. Quizás y por el contrario, fue fruto circunstancial de la práctica gráfica, es decir, que se tratara de una contra-impresión, pues vistas en paralelo, impresión y contra-impresión ofrecen esta simetría. En suma, que Rice concluya que la espiral se entendía en sentido iconológico-alegórico como una Torre de Babel, o mejor, su reverso, es una cosa. Que este frontispicio y su contra-impresión demuestren que esa era la imagen arquitectónica que los romanos tenían de Babel es otra muy diferente y, a nuestro parecer, excesivamente valiente.¹⁴⁰⁶

Lo anterior ha puesto en relación la analogía Sant'Ivo-Babel, luego queda por considerar la relación con Cruyl. De su mano se conserva una de las más tempranas *vedutte* de Sant'Ivo, realizada en 1664 y titulada *Prospetto della Piazza di S. Eustachio*, actualmente en el Rijksmuseum (fig. 493). Lo singular del dibujo, al margen de que se pueda relacionar con los grabados de *Turris Babel* -los firmados por Cruyl y los que no-, es que muestra otra afinidad respecto a la concepción tipológica o uso de Babel. Así como sucedía en la torre, la linterna podía transitarse en un camino ascendente, pues el dibujante sitúa a dos hombres al inicio de la linterna y otro a medio camino (fig. 494); ahora bien, se trata de un dibujo. Al margen de esto, ¿pudo Cruyl tomar Sant'Ivo como inspiración y referencia? Creemos que sí. La torre aguja así lo parece. También el plan de Nínive. Quizás Rice no estuvo tan lejos de verificar su propuesta: Sant'Ivo era la referencia real más clara y cercana, también en construcción, para la ilustración de *Turris Babel*.

Antes de finalizar el presente apartado y en estrecha relación con los sermones de Pentecostés estudiados por Rice, quisiéramos realizar un apunte. Los sermones analizados -los dos se fechan en 1637 y 1642- fueron presentados bajo el papado de Urbano VIII, quien también había estudiado en el famoso Collegio Romano. Sus biógrafos suelen concluir que una de sus inclinaciones más importantes fue la poesía, pues editó diversos volúmenes de su obra; algunos compuestos durante su instrucción cardenalicia, otros una vez nombrado papa.¹⁴⁰⁷ Aquellos que han estudiado su producción, consideran que durante su pontificado el estilo de su poesía derivó hacia un espacio de clara inclinación moral. Un ejemplo de ello es el fragmento, c. 1633/4, en el que se refiere a Babel así: *Nec Turri Babulonia nec Montibus gigantibus*,

¹⁴⁰⁶ Este no es el único sermón que recoge Rice. Por ejemplo, otro mucho más cercano a la edición de Kircher es el preparado por Giovanni Lucido Palombara en el año 1643, que tomaba como modelo el discurso anterior y en el que también se hace referencia a la Torre de Babel. Para este sermón, Rice lleva a la siguiente referencia: Stefano, 1673.

¹⁴⁰⁷ Las fechas exactas de su poemario son inciertas, al respecto ver el capítulo: «Maffeo Barberini – Urban VIII, the Poet-Pope, or: the power of poetic propaganda» en Rietbergen, 2006: 95-142.

*sed Scala Iacobi, et Caroli Borromaei Vestigijs et Bellarmini Gradibus Coelum peti...*¹⁴⁰⁸ Es decir, que en lugar de crear grandes monumentos, los creyentes debían fijarse en los dos grandes académicos tridentinos.

Este excursus no habría aparecido de haber ignorado que, el 11 de marzo de 1621, la Sorbona permitió a un editor de París publicar los poemas de el por entonces cardenal Barberini, quien anteriormente había sido nuncio papal en Francia. Ésta suponía la primera edición de sus poemas que, aunque estaba basada en una edición ilegal no autorizada por Barberini, se había publicado bajo instigación de su admirador Nicolas Claude Fabri de Peiresc, el tutor de Kircher en Aviñón. Lo que hemos procurado hacer con este breve apunte ha sido tratar de aunar sutilmente las relaciones mentales, los recuerdos y asociaciones que potencialmente establecieron entre ellos. Kircher fue alumno de Peiresc, éste le educó en diversos ámbitos, quizás hablaran de Babel y también de Barberini. Respecto a este último, se ocupó de editar su obra mucho antes de conocer al jesuita y luego le pidió ayuda para acogerlo en Roma. Posteriormente, Maffeo Barberini y Athanasius Kircher se encontraron en la ciudad, uno como papa y otro como el, probablemente, más relevante jesuita del Collegio Romano.

6.5. La negación de la Torre de Babel

La investigación contrafactual de Athanasius Kircher demostraba que la construcción de la mítica Torre de Babel nunca pudo llegar a completarse por unas nuevas causas, ajenas aparentemente, a la ejecución de un castigo que escarmentara la soberbia humana. Estas nuevas causas aparecían en 1679 como respuesta al desarrollo epistemológico y cultural. Al margen de la agudeza matemático-taxonomía de Athanasius Kircher, las cosas observables se habían vuelto, en general, cuantificables y demostrables matemáticamente y la torre, en tanto que espejo mítico de algo tan cotidiano como el ejercicio arquitectónico, también pareció susceptible de demostrarse.

Pero una cosa es que Kircher planteara su hipótesis y la demostrara. Otra, qué quería señalar en última instancia con ello. Athanasius Kircher fue un sumo devoto jesuita que dedicó su vida al servicio espiritual, a la adquisición de conocimiento y a la búsqueda de respuestas y utilizó la construcción de Babel para demostrar lo imposible de la obra desde una perspectiva teológica. ¿Cómo y por qué?

¹⁴⁰⁸ Ferranti, 1635: 247.

El estado de la cuestión del que partió Athanasius Kircher fue la larga tradición literaria – tanto monoteísta, politeísta, como secular- que había trabajado sobre el mito. Sus hipótesis, sin embargo, no tenían que ver con dicha exégesis sino que, creemos, dependieron del contexto cultural: se estaban teniendo nuevas conversaciones en torno a las formas de calcular, dimensionar y explicar los componentes del universo y sus funciones. Kircher debió sentir que, en tanto él participaba de dicha cultura, en tanto era matemático y en tanto estaba demostrado que se podía llegar a una mejor comprensión de los fenómenos, el antiguo mito de Babel había de repensarse mediante estos términos cuantitativos. Ahora bien, nunca olvidó que la torre no pudo finalizarse, por lo que todo su esfuerzo se concentró en aplicar al mito cálculos matemáticos y físicos por vez primera para así encontrar una respuesta certera a su inconclusión. Ése era el objetivo primero del tratado.

La ejecución de dichos objetivos fue algo más comprometida, pues recordamos que, en el momento de presentar sus cálculos, elude parte de la explicación y cita alguna de sus obras junto a otros autores. Pero eso no le impidió llegar a saber cuántos seres humanos hubiesen hecho falta, cuántos materiales y cuánto tiempo. Faltaba, pues, entender si todo ello permitía explicar por qué no pudo concluirse.

Las conclusiones de Kircher son muy concisas. A nivel práctico, ni los materiales ni los seres humanos habrían sido suficientes. Y, por si se le escapaba la posibilidad de que sí lo hubieran sido, presentó otra conclusión más: las consecuencias habrían sido fatales. La Torre de Babel hubiera desencadenado un accidente cosmográfico, por lo que, en sí misma, afectaba al orden del microcosmos –materiales, hombres- y del macrocosmos –universo-. Justo en ese espacio intersticial entre lo práctico y lo cósmico y su correspondencia, es donde Kircher arriesga. Sin embargo y a nuestro modo de ver, no estaba dispuesto a comprometer la viabilidad de lo segundo.

Athanasius Kircher no se adhirió a la revolución científica, ni contemplaba que la Tierra hubiera desaparecido de su lugar privilegiado porque así se desprendía de la verdad superior e inalterable; en cualquier caso, sus compañeros podrían estar los equivocados. El universo en general y la Tierra en particular habían sido creados por Dios, tal y como se explicaba en las Sagradas Escrituras. Eso era inalterable y una premisa que nunca llegó a cuestionar, luego todos aquellos cálculos habían de servir para ajustarse a una conclusión que ya tenía planteada de antemano.

¿Qué llevó a Kircher, un sabio matemático que para nada fue ajeno al desarrollo del conocimiento científico a ello? Quizás algo tan sencillo como la combinación de su

compromiso espiritual, una sensación de estupefacción ante los cambios en la comprensión del todo y el miedo de ver hasta dónde, ahora sí, podía llevar el atrevimiento humano. ¿A la pérdida de fe, por ejemplo? Si las ciencias naturales, las ciencias exactas y las ciencias humanas podían explicarse mediante leyes y normas internas, ¿a qué espacio quedaría relegada la comprensión del mundo desde el modelo religioso? ¿A la vida privada?, ¿qué habría de suceder a las órdenes religiosas que se encargaban de educar desde esa perspectiva teológica a una considerable parte de la población del momento? ¿Iba la experiencia de una vida en base a la religión verse obligada a hacer concesiones?

Todo esto puede resultar demasiado distante -o actual- para ser aplicado a Kircher, pues no estamos seguros de que llevara sus pensamientos a ese lugar, pero sí, posiblemente, a uno inmediatamente anterior y en el que él aún confiaba. Quizás vio el horizonte que se abría ante él como un verdadero atrevimiento, como una traición y, quizás, como una prueba de resistencia a probar su fe católica en particular y la fe católica en general, tal y como los protagonistas de la historia sagrada habían experimentado en tantas ocasiones. Si los hombres creían que podían alcanzar a Dios mediante la torre y explicar todo cuanto les rodeaba – pasado y presente- sin necesitarlo, ¿qué podía ser lo siguiente?

Athanasius Kircher, que a menudo era consultado como oráculo por lo increíblemente acertado de sus predicciones, nos resulta, efectivamente, un buen profeta. Pero si esto es posible es porque hacemos este ejercicio desde nuestro momento histórico y partiendo de una interpretación del mito de Babel basada en el concepto de soberbia. Que los humanos –o parte de ellos- nos hayamos creído dioses construyendo nuestras torres, intentando hacernos un nombre, explotando todos los recursos disponibles a nuestro alcance, justificado conflictos bélico-económico-estratégicos y, así, sucesivamente para conseguir mejores condiciones particulares o demostrarnos por encima del resto, es un planeamiento potencialmente acertado considerando el escenario del siglo XXI. A través de cuestiones tan cercanas, imperantes y catastróficas como las epidemias mundiales y el cambio climático, se asoma la insensatez humana y la falta de control o, lo que quizás sospechaba Kircher, las desgraciadas conclusiones de querer ser dioses. Y decíamos que Kircher resulta providencial por esto mismo. Si hacemos caso a nuestra hipótesis sobre el objetivo último de *Turris Babel*, Kircher quiso plantear que Dios, sabio Creador, tuvo la bondad de proteger a una humanidad. De no interceder ésta se habría visto lanzada al abismo de su exterminio, pues se dejaba llevar por impulsos ilimitados. Hoy, las condiciones de extenuación de ese

mismo planeta que Kircher pensó podría haberse precipitado, participan de sus conclusiones debido a la constante insistencia humana de anhelar y progresar sin control, de construir metafóricas torres.

6.6. Un nuevo par tipológico para el mito. Pieter Bruegel vs Athanasius Kircher.

Pieter Bruegel y Athanasius Kircher han sido dos casos de estudio nucleares para los siglos que, de forma monográfica y central, ha analizado esta tesis. Ambos son representativos de la misma era cultural, la Edad Moderna, pero pertenecen a dos movimientos culturales distintos: el tardo humanismo y el barroco. Ambos desarrollaron su vida y carrera con una distancia temporal de algo menos de cien años. Ambos, finalmente, se educaron y vivieron en contextos políticos y geográficos diferentes, pero materializaron su visión sobre las torres de Babel tras y desde Roma.

Su eficacia visual y discursiva hizo que presentaran a sus respectivos públicos los dos grandes relatos que, sobre el mito del trabajo comunitario, la arquitectura, la soberbia y la multiculturalidad existieron durante la Edad Moderna. Y su contexto y personalidad propiciaron que estos dos relatos no fueran para nada similares, ni tampoco que el de Kircher respecto a Bruegel fuera continuista. Pertenecían a mundos culturales muy diversos.

El análisis del resto de casos de estudio ha permitido ver diversas acepciones –en especial hemos trabajado la materialización de la metáfora Babel-gigantomaquia-, diferentes contextos y sus variables de recepción y, también, distintos lenguajes artístico-culturales –el gráfico, el pictórico y también el literario o teatral-. En conjunto permiten cartografiar el desplazamiento semántico, ideológico y visual de Babel en el pensamiento occidental a lo largo de doscientos años y, sin embargo, retrospectivamente, consideramos que no se impone ninguno de ellos, sino que Pieter Bruegel y Athanasius Kircher son los que verdaderamente monopolizan el discurso.

Por ello creemos necesario presentar este último apartado antes de recoger qué conclusiones han derivado de nuestro planteamiento, hipótesis e investigación, por lo que en las siguientes líneas compararemos la visión sobre el mito de uno y otro.

En el orden de lo biográfico existen causas fundamentales que separan a Bruegel de Kircher y permiten entender su tipo de aproximación y resultado. Pieter Bruegel recibió la que consideramos una formación artística tradicional. Se inició en la miniatura, se especializó en el arte del grabado y se le conoce especialmente por su producción pictórica. Athanasius Kircher no fue artista, tampoco un polímata a la manera de Leonardo da Vinci, sino más bien un polímata en lo teológico e intelectual. Siendo así, fabricaron dos torres diferentes: una pintura y un tratado, pero en la comparación de los resultados entraremos más adelante. Utilizaron el fenómeno del viaje, pero también desde intereses diferentes, mas coincidieron en desplazarse a Italia y visualizar Roma como destino principal. Bruegel lo hizo por el carácter que de formación artística tenía el viaje. Kircher viajó por la geografía germana respondiendo a sus responsabilidades docentes, luego Aviñón y finalmente a Italia. Sus viajes estaban movidos, pues, por su compromiso teológico-pedagógico.

El círculo de Bruegel -más allá de los nombres de sus patronos- es difícil de reconstruir, pero no así el de Kircher, tan bien documentado en su autobiografía y correspondencia. En este sentido, es más viable acertar en las interpretaciones que hagamos de Kircher que no de Bruegel, como evidencia la gran cantidad de bibliografía –en ocasiones contradictoria o dispar- que ha intentado reconstruir el significado de los motivos e imágenes del último.

Sí se conocen, decíamos, patronos. Tanto Bruegel como Kircher fueron protegidos por individuos protestantes –en el caso de Kircher estamos pensando en la imprenta amsterdamesa-. Pero, como jesuita en Roma, Athanasius Kircher estaba no ya relacionado con, sino que formaba parte de la élite católica. Quizás la singular aproximación de Bruegel a los temas bíblicos propiciara el contacto con clientes católicos; tratándose de Amberes no sería de extrañar. Lo que es seguro es que para unos u otros era un artista respetado y codiciado. Al respecto consideramos que Pieter Bruegel podría haber sido notablemente flexible a nivel ideológico, relacional y productivo; mientras que Athanasius Kircher –intercambio de opiniones en correspondencia y amigos al margen- estableció una sólida relación con Janssonius movido por el interés comercial.

Finalmente, realizaron sendas producciones en su etapa de madurez, luego potencialmente en un momento de mayor capacidad y reflexión. Cuando ambos fallecieron eran un artista y un pensador conocidos y respetados, lo que seguro les garantizó la fortuna que habría de sucederles. Esto posiblemente ayudó a que monopolizaran el discurso, pues estuvieron presentes en la mentalidad de las siguientes generaciones.

En cuanto al ejercicio de reflexionar alrededor de sus visiones sobre Babel, podemos dividirlo en tres ámbitos. El primero corresponde a las similitudes y/o diferencias de carácter genérico y material. El segundo a similitudes y/o diferencias en las particularidades de cada obra. El tercero a las similitudes y/o diferencias respecto al objetivo último de sus torres y el resultado.

Podemos decir que la torre o torres de Bruegel son símbolos e iconos. Es la representación –en este caso pintura- y no el texto –inexistente- la que habla por sí sola. No existe una sola inscripción en las torres de Bruegel que no sea la fecha y firma. Kircher, en cambio, es otro problema. *Turris Babel* es un tratado teórico donde el texto es el que determina la visión de las imágenes, y éstas las que justifican el planteamiento. En consecuencia, estamos ante dos aproximaciones y resultados diferentes. Uno surge de la comprensión de las formas, otro de la comprensión de un planteamiento: icono *vs* creencia-razón.

Desde esos lugares icónico y textual, las torres desarrollan estrategias diversas. Las de Pieter Bruegel fueron el juego de *inventio* pictórica, de recreación y fantasía. Motivos que no son exclusivos de sus torres. La visión de Kircher tiene algo, también, de invención, pues lo que pretende es maximizar la comprensión del capítulo bíblico aportando conceptos nuevos. Kircher llena las lagunas de una producción literaria. Bruegel reúne motivos visuales dispersos en un mismo acontecimiento y lugar. Al respecto, recordamos que el flamenco se formó en el arte de la miniatura y debió tener a su disposición numerosos ejemplos de ricos manuscritos iluminados con o sin una torre. Kircher provenía de una cultura eminentemente literaria en la que participaba especialmente la palabra pronunciada o escrita y, en este último caso, mediante grandes tratados especulativos fueran éstos bíblicos, científicos, lingüísticos, arquitectónicos o de otro orden.

El símbolo inventado de Bruegel estaba inspirado por la producción manuscrita, pero también queda registrada su impresión de Amberes –o cuanto menos la arquitectura flamenca- y, en cierta medida, la del Coliseo. El texto y las planchas de *Turris Babel* no se basan en este mismo ejercicio de invención y, en este sentido, es normal que no se establezca analogía alguna entre la torre y el Coliseo –motivo que durante tanto tiempo sirvió de inspiración-, sino que reconstruyen una torre contemplando la ambientación verdadera mediante las fuentes históricas y contemporáneas que se referían a Babilonia. Otra cosa es que en las torres de *Turris Babel* se haya querido ver el Templo de Salomón de Villalpando o que estén repletas de motivos romanos. Es evidente que una cosa es el texto de Athanasius

Kircher y otra las planchas de Lairesse-Cruyl, pero en esta comparación hemos de considerar su conjunto.

Finalmente, su consumo. Aquí también corresponde valorar que ambos casos participaron de dispositivos culturales diferentes. Hasta donde sabemos, Pieter Bruegel pintó una vez la Torre de Babel ahora en Viena. En otra ocasión la de Rotterdam. Eso significa un solo objeto, en este caso de consumo artístico y, por lo tanto, una democratización del público casi inexistente y elitista. Gozó, por ello, de una observación privada y más sosegada. Causa, probablemente, por la que no se grabó hasta mucho después. Así, al margen de su reproducción en la industria editorial contemporánea y el fácil acceso a través del mundo virtual, ha de considerarse que le corresponde ese aura de objeto único,¹⁴⁰⁹ pues es irreproducible en su especificidad física. No estamos seguros, pero nos parece que ésta podría ser otra de las causas de su inalterada fortuna. *Turris Babel* tiene otra naturaleza. Es, en primer lugar, un libro. Un libro editado con un número no conocido de ejemplares, pero distribuidos internacionalmente. Por ejemplo, en nuestro caso particular pudimos consultar un original en la Bibliothèque nationale de France.¹⁴¹⁰ Esto sí supone una mayor democratización de acceso a la obra. Quizás una fortuna más rápida y mayor conocimiento del tema en general. Sin embargo, consideramos que no conviene confundirse cuando hablamos de qué fortuna han tenido estas dos torres en el público en general. Parece claro que la torre de Bruegel es ampliamente conocida mientras que las de Kircher podrían no serlo tanto o, en cualquier caso, conocer antes la personalidad del jesuita que sus obras.

En relación al consumo de las obras, a lo largo de los dos casos de estudio y, especialmente en Bruegel, nos hemos referido a quiénes eran los consumidores y qué perfil religioso tenían. Algo relativamente difícil de reconstruir respecto a *Turris Babel*, aunque de hacerlo hemos de optar por un público que, dentro de lo interconfesional, era erudito. El acceso al contenido del tratado es mucho más complejo que en el caso de Bruegel, pues, por ejemplo, se requieren nociones de latín para traducir qué significan las imágenes.

En cuanto a la comparación de las particularidades, ahora sí nos fijaremos esencialmente en la pintura y el grabado que hemos titulado La construcción de la Torre de

¹⁴⁰⁹ Para la acepción a la que nos referimos al citar el concepto de aura, ver: Benjamin, 2021; Ramírez, 2009.

¹⁴¹⁰ El volumen se encuentra en el Département Réserve des livres rares, bajo la cota: A-1375 (2), en la Bibliothèque nationale de France, edificio François-Mitterrand, ciudad de París. Fue consultado en su formato físico durante un breve viaje de investigación el curso 2016-2017. Las dos noticias que al respecto ofrece la Bibliothèque nationale de France se pueden consultar en: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30682454k> y <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111871z.texteImage> [Fecha de consulta: 12/10/2022].

Babel. Una y otra contienen evidentes diferencias, pero éstas no se hayan en la composición general: ambas son grandes imágenes, la torre se sitúa relativamente en el centro y destaca del resto, existe un primer término en el que se despliega un escenario donde aparecerán Nemrod y algunos constructores, alrededor de la torre el paisaje urbano y fluvial, conquistando la profundidad se encuentra otro paisaje y, naturalmente, el cielo. De forma retrospectiva nos parece que el responsable de ello fue Bruegel. El pintor creó una fórmula clara y las posteriores torres, al menos hasta este momento, reprodujeron de forma similar la distribución de los elementos. Ahora bien, a pesar de la visión panorámica de Pieter Bruegel, su obra se centra en la representación del icono torre y el resto orbita a su alrededor con una suerte de fuerza centrípeta. Diferentemente, la de Athanasius Kircher es una torre monumental que contrasta tanto con un paisaje a la vez tan plano, que se tiene una mayor sensación de observar una vista cartográfica.

Otros elementos a comparar son el paisaje. En Bruegel la intención de reproducir una ciudad es literal y sabemos que su fuente visual pudo haber sido Amberes. En Kircher no se trata de Amberes sino de elementos presentes en Roma y diseminados con mayor holgura. Bruegel canalizó su visión del río Éufrates bajo la torre y hacia el interior de la ciudad. También convirtió lo que debiera ser un río en un muelle marítimo de descarga. No así Kircher-Cruyl, para quien el río cobra una importancia anecdótica, pues lo verdaderamente importante es la arquitectura.

Los constructores de la torre son otra de las evidentes diferencias entre una y otra. Para Bruegel, a pesar de su dimensión, son absolutamente necesarios. Trabajan tallando piedra en primer término, desplazando materiales, por todo el perímetro y altura de la torre y en las tareas domésticas, tanto a los pies de la arquitectura como dentro de ella. Ellos son el gran motor de Babel y apenas hay rincón en el que no aparezcan. En el grabado no tienen el mismo rol o relevancia. Es cierto que la presencia humana es mucha pero no así el catálogo de actividades que realizan, casi inapreciable. Por otro lado, no han conquistado la torre a nivel vital de la misma manera. Pero ese no es un problema de ejecución, sino de concepto, pues repetimos que lo primordial en Kircher es la arquitectura. La ausencia del trabajo humano se compensa simbólicamente en el texto del tratado y mediante la figura de Noé, pues fue él el responsable de enseñarles todo cuanto sabían. Noé, y luego Nemrod como director-arquitecto y primer ejecutor del aprendizaje sobre construcción, son los protagonistas; quizás también la personificación de la sabiduría divina tal y como atestigua el frontispicio. No hay sentido de responsabilidad comunitaria en la torre de Kircher, sino de

transmisión de conocimiento divino. Por otro lado, la torre de Bruegel está en evidente construcción mientras que la de *Turris Babel* podría parecer incluso acabada.

Entra aquí la cuestión del plano del edificio, ausente en Bruegel, fundamental en Kircher. Quizás esto tenga que ver con el desarrollo de la construcción; otro de los elementos que hace tan diferentes a las torres. La confusión de forma y técnica en Bruegel es una alusión a la *confusio* arquitectónica. En Kircher no existe tal confusión, al contrario, es un elogio al *ars aedificatoria*. Dos visiones antitéticas. Dado cómo concibió la torre Bruegel, la representación de un trabajador que presenta el plano de la obra a Nemrod hubiera carecido de sentido o alterado parcialmente el significado del conjunto. El plano, que en Kircher está presente tanto en el frontispicio como en el grabado sobre la construcción, es un elemento clave. Pensamos que su inclusión tiene que ver con el elogio de Kircher a la arquitectura y, también, con su contemporaneidad. Es decir, el plano funcionaría como una referencia que permite explicar mejor -o justificar- la torre en términos de cultura arquitectónica contemporánea, pues para Kircher se llevó a cabo, por lo menos, hasta cierta altura. Y decimos que participa de la contemporaneidad puesto que en este momento se empieza a desambiguar o estratificar la tarea del arquitecto: una cosa es el trabajo intelectual, la proyección de la idea y el plano; otra distinta es la construcción física de la obra.

En este sentido, la reproducción de los principios de Vitruvio parece que hubiera tenido mejor ubicación dentro del caso de estudio sobre *Turris Babel* y, por lo que respecta a la concepción monumental de las torres, anteriormente valoramos la importancia que para Bruegel pudo tener el Coliseo por su forma pero también como monumento de la civilización antigua. En el caso del grabado, la idea del Coliseo desaparece y los monumentos de la arquitectura antigua quedan, o bien inscritos en la representación de la ciudad, o trabajados de forma individual mediante otras planchas. Pero ni aún así trabajan de forma similar la idea de ruina arquitectónica. Para Pieter Bruegel no se trata tanto de una ruina como de una confusión entre roca, piedra y ladrillo, o quizás una construcción sobre las ruinas. Para Kircher la ruina arquitectónica tiene otro valor: el metafísico respecto al paso del tiempo y el documental-arqueológico.

En último lugar, debemos prestar atención a la comparación del objetivo último y resultado. Al margen de las diferencias ya acusadas, éste es el punto en el que de forma más evidente se separan una torre de la otra, Pieter Bruegel de Athanasius Kircher. No vamos a volver sobre la cuestión de cómo era el sentimiento cultural que se experimentaba en una

época u otra; aquel alto Renacimiento optimista e ilusionado y el desencanto barroco. Pero sí recordemos lo siguiente.

La Torre de Babel de Pieter Bruegel tuvo una connotación eminentemente política. Versaba, no tanto sobre el Génesis, sino sobre la gestión comunitaria de la ciudad. El determinismo individual pero, especialmente, el colectivo, cuyo trabajo había de estar orientado en dirección a la construcción del futuro. El eje resultante de la torre de Bruegel se dirige, pues, hacia adelante. La connotación de *Turris Babel* no tenía nada de política o, por lo menos, de política en sentido democrático, sino de teológica. La gestión de la obra y la ciudad son, desde el principio y hasta el final, una cuestión divina. El hombre, aquí representado por Nemrod como el primer arquitecto, trabaja bajo las directrices y decisiones de Dios. Él permitió que la obra empezara y también él intervino para que se suspendiera. La naturaleza de la humanidad es, para Bruegel, dialogar para construirse a sí misma; para Kircher recordar los *exempla* de la historia para no incurrir en un fatal error. La torre de Kircher no mira hacia el futuro sino hacia el pasado.

Ésta es una diferencia fundamental. Pieter Bruegel dio sentido contemporáneo a su torre mientras que, Athanasius Kircher, a pesar de partir de su contemporaneidad –cálculos, hipótesis cosmológica-, sostuvo el sentido último de su tratado no tanto desde su momento contemporáneo sino en referencia al pasado bíblico, a la historia. La Babel de Bruegel partió de su momento para hablar sobre Amberes. La de Kircher, en cualquier caso, para dialogar sobre los orígenes de la arquitectura.

Todo el aparato textual de Kircher estaba llamado a demostrar la hipótesis de imposibilidad. El jesuita la demostró y, con ello, cerraba simbólicamente el debate. Al contrario, la particularidad de la torre de Bruegel –gran programa iconográfico y ausencia de texto– estaban llamados a todo lo contrario: dejar espacio a la libre especulación.

Es interesante que retomemos en este punto dos de las hipótesis de Athanasius Kircher. Una de ellas versaba sobre la falta de comprensión del proyecto, que no la soberbia. Paradójicamente, la falta de comprensión del proyecto es algo que sí representó Pieter Bruegel mediante su *confusio* arquitectónica. Consiguientemente, visto esto junto a la veracidad de los cálculos y la torre planteada por Cruyl, pensamos que con la idea de proyecto Kircher no sólo se estaba refiriendo al arquitectónico, sino también al vital: acceder a la verdad superior y vivir en base a ella. La otra es la que trataba la cuestión del desplazamiento cosmológico. Para el jesuita, la Torre de Babel no podía tener lugar en la Tierra. El cálculo de masa, peso y altura así lo demostraban. En Bruegel el planteamiento copernicano no está

explícitamente presente; su torre, creemos, se ocupa de otro orden de cosas, pero sí hace algo respecto a la Tierra: su centro rocoso, cósmico y su dimensión gigante se apoyan en ella, crecen desde y gracias a ella. Niega, a su vez, que de ahí surja cualquier tipo de construcción racional.

Parte 6

Conclusiones¹⁴¹¹

A partir de la reflexión y, a la vez, distancia que requiere la elaboración de las conclusiones de una investigación doctoral, consideramos que el mito de la Torre de Babel puede concebirse como una suerte de flecha que atraviesa la totalidad de la historia occidental. En ese atravesar la historia, cada vez que Babel aparece en un contexto cultural, político o geográfico diferente provoca un efecto. Este efecto pone en valor las inseguridades de la época y produce nuevas relaciones textuales -teológicas, literarias, morales- e iconográficas. Podría decirse, pues, que cada época ha pensado su Babel y ha desarrollado su relación para con Babel. Así, desde nuestro punto de partida en el seno de la cultura semítica y hasta 1680, fecha de muerte del jesuita Athanasius Kircher y de las últimas babeles modernas, han surgido diferentes discursos e imágenes que no han hecho sino advertir lo siguiente. El mito de la Torre de Babel plantea una pregunta cuya respuesta es múltiple y problemática: no existe una medida certera en las relaciones culturales del mundo o, en términos de Babel, no es posible finalizar su construcción o, dicho de otra manera, su significado. El sueño del ascenso al cielo siempre está presente pero o se suspende o se abandona. Debe reelaborarse. Quien mejor describió este problema la imposibilidad fue Paul Zumthor a través del concepto de *inachèvement*.

¹⁴¹¹ En esta parte de la investigación hemos obviado, excepto casos excepcionales, las citas y las notas puesto que por lo común hubiesen sido redundantes con las del texto de la tesis. En este sentido, aquellas que aparezcan serán o bien notas aclaratorias, o bien estrictamente bibliográficas, pues harán referencia a volúmenes que no han aparecido anteriormente.

1. Sobre Babel como mito

Si este es el hilo conductor de la investigación es porque nos hemos decidido por una de las diversas acepciones de Babel. Es decir, Babel como mito y, al mismo tiempo, como símbolo de la realidad ha sido pensado desde múltiples lugares al margen de los aquí escogidos. Uno, inmediato y evidente, es Babel como problema lingüístico. Nosotros no planteamos esa acepción, sino que lo que hemos investigado desde Mesopotamia y hasta las postrimerías del siglo XVII es la potencialidad de Babel para referirse a los discursos -de índole teológica- de la soberbia y el castigo a través de la multiplicidad cultural -que no únicamente lingüística- y, en consecuencia, de la conformación de identidades colectivas. O, de forma sintética: Babel como mito religioso en una red conceptual en la que se entreteje como mito social y a la vez político.

En su forma más primaria, todos estos conceptos y materiales tienen su origen en el que es, hasta la fecha, el primer testimonio literario de la humanidad. En tal sentido, Babel se retrotrae al pensamiento mitopoético sumerio y su codificación escrita durante la segunda mitad del III milenio a.n.e. Ésa es su génesis y, desde ahí, ha sido trabajado por las diferentes civilizaciones poniendo en valor lo que era crítico para cada una de ellas.

De entre la producción literaria mesopotámica analizada, es la *Epopéya de Gilgameš* aquella que tuvo un mayor grado de influencia no sólo en Babel, sino en la canonización de la cosmogonía monoteísta hebrea. Y, de entre los conceptos compartidos en la epopeya y el capítulo 11 del Génesis se encuentran principalmente los de orden abstracto y explicativo: hacerse un nombre, conquistar un poder o construir, por ejemplo. Otros poemas mesopotámicos -*Enmerkar y el Señor de Aratta*, *Atra-ḫasīs* y *Enūma eliš*- contienen conceptos igualmente presentes en Babel: cautiverio y emigración, labor constructiva de los deportados, la existencia de una lengua única al inicio de la civilización, la posterior confusión y multiplicación lingüística, enfrentamientos, sometimientos y sublevaciones de orden político-nacional y, nuevamente, la tarea constructiva.

En este proceso se estaba operando ya una traslación de diversos conceptos religiosos al campo del ejercicio político, lo cual, atravesando la historia, será especialmente perceptible en el siglo XVI. Nos referimos a la instrumentalización de la épica mitológica en favor de las narraciones imperiales y dinásticas para, en definitiva, hablar del problema de la lucha por el asalto al poder. El cilindro de *Dūr-Šarrukīn* de Sargón II no era sino eso: la transferencia de valores cosmogónico-religiosos al ámbito de lo real como ocurre, por ejemplo, en el Palazzo Te.

2. Sobre las bases conceptuales del mito

Esta proto-historia de Babel nos permitió acceder al mecanismo de funcionamiento del mito o, mejor, a su proceso de creación o base conceptual. Esta base se encuentra en la cultura mesopotámica y, partiendo de ella, arrastra complejos conceptos para unirlos y sintetizarlos: multiplicidad lingüística, cultural y relaciones con la divinidad. Es decir, en tanto que futuro mito se basó en un modelo primigenio reconocible de función esclarecedora. Babel tiene, por otro lado, una base icónica. Es decir, guarda relación con una imagen original -arquitectura en ascensión-, pero tiene capacidad metafórica para ajustarse a la realidad cambiante -cultura hebrea a partir de la mesopotámica y así en adelante-. Esta base icónica encontró, como se sabe, su estímulo inicial en una de las formas más características de la cultura del valle del Tigris y el Éufrates: el zigurat. El zigurat aportó el eje ascendente en secciones o terrazas a la visualidad de Babel. A nivel de significado, la idea de encuentro entre el cielo y la tierra. Ambas cuestiones están selladas por un pacto simbólico: vertical es el eje de la arquitectura, vertical es, también, el eje sobre el que se practica la soberbia o asalto a la divinidad.

Ahora bien, al margen de que todos estos índices de orden primario se encuentren en las primigenias culturas de Mesopotamia, sabemos que el artífice de Babel como narración mítica sobre el origen no se halla en tales culturas sino en el mundo hebreo. Como cabe esperar, los índices primarios han de reconvertirse o, mejor, filtrarse a través de los valores de ese nuevo mundo cultural drásticamente diferente del mesopotámico. Y es que, por bien que compartan genealogía y elementos formales y simbólicos, no podemos ignorar que estamos ante la emergencia de la codificación de un pensamiento religioso monoteísta. Esta cuestión, compleja y que excede nuestro estudio, debe ser parcialmente deconstruida para entender la relación que guarda con el mito a estudio.

Es decir, la tradición hebrea se funda en unos preceptos fundamentales que están presentes en Babel pero también en la mayor parte de su literatura religiosa como, por ejemplo, la idea de castigo y recompensa, por no hablar de la cuestión fundamental de los límites. A lo largo de las fuentes hebreas analizadas hemos podido constatar que los límites de los seres humanos se definen, constantemente, en contraposición con los divinos: todos los elementos de la Creación están subordinados a Yavé, debe aceptarse este límite y, en consecuencia, cualquier intento humano de traspasar su condición será abortado. La Babel del Génesis es una clara muestra de ello: no se puede alcanzar el cielo ni conquistar lo eterno, no es posible hacerse un nombre ni tampoco evitar el castigo. Esta idea de límite y sus frustrados intentos

de evitación se pueden relacionar con la condición final de la existencia: la muerte como límite necesario de la vida. Esta última idea es fundamental en la cultura hebrea y fue un detonante indispensable para dotar a Babel de un completo significado.

Ante el problema de la muerte como una amenaza para la empresa social y con tal de evadir la contradicción que supone gozar de la vida mientras se espera la muerte, no sólo la hebrea, sino prácticamente todas las religiones han necesitado construir modelos simbólicos mediadores y, así, hacer de la existencia algo más aceptable. Por ello -y ahora nos centramos en lo estrictamente hebreo-, ante la experiencia negativa del Cautiverio de Babilonia -castigo, sufrimiento, secuestro, destrucción y muerte-, idear un mundo más allá era un valor que no podía anularse, pues las promesas divinas no pertenecen al ámbito de la vida terrena. Una de las consecuencias que de ello deriva es que en contextos de persecución o secuestro -como el que catalizó el episodio de Babel- surgieron con especial fuerza argumentos -escritos apocalípticos y proféticos- que planteaban de forma contundente la llegada de un intercesor que garantizara la salvación de los pueblos. Esto fue especialmente relevante en el mundo hebreo en el ámbito cronológico que hemos trabajado, pues no sólo se estaba planteando la salvación individual, sino también la nacional.

Es decir, el secuestro y traslado de la comunidad hebrea a Babilonia forzó la proyección de un sentimiento de identidad que no se apoyaba en referencias espaciales o terrenales, pues gran parte de su comunidad se encontraba fuera de su original adscripción o límites geográficos. Al contrario, la identidad nacional participaba o se la esperaba en un espacio conceptual, trascendental y fuera del marco de la vida física y terrenal. La ausencia del Templo de Jerusalén, la imposibilidad de construir otro, el anhelo de sobrevivir a una vida fuera de la comunidad y la espera de una recompensa para tan profundo sufrimiento, condujeron a un estado de espera. Tras superar el momento presente, se produciría una nueva unión en el momento en que Yavé decidiera salvar a su pueblo y reunirlo con él. Como el exilio no iba a ser superado en vida por todas las generaciones participantes, dicha unión habría de producirse en un espacio imaginario, un lugar *post mortem* y, a la vez, eterno. Es decir, esta experiencia catalizó la construcción del concepto religioso y, por ende, físico de Cielo.

Este marco fue el contexto de configuración textual del episodio de Babel en el Génesis. De dicho contexto participaron una miríada de propuestas -comentarios textuales de la literatura exílica y post-exílica, experiencias comunitarias- que giraban alrededor de la idea de construcción identitaria y del concepto de nación; este último esencial para la historia del

mito, pues el devenir social y político del continente desde la cronología trabajada y en adelante se configura alrededor de los términos de nación y estado.

Por lo anterior, consideramos que el de la Torre de Babel es un relato cuyo subtexto alude directamente a esta situación de orden identitario nacional-político. Que lo explique mediante una dispersión territorial y una división lingüística es parte del texto, es decir, la estrategia comunicativa que queda en la superficie. Consideramos, en consecuencia, que el concepto de separación y reunificación en un nuevo espacio común es aquello nuclear en el mito de Babel y que es ese núcleo mítico es el que se transforma pero nunca deja de estar presente, tal y como se observa mediante la conceptualización de Babel en la actualidad.

En el momento en que la cultura hebrea conceptualizó el acceso individual y colectivo a ese nuevo espacio trascendente, el Cielo, la impresión del colosal zigurat de Etemenanki y, tras él, su primitivo significado de conexión tierra-cielo, debió ser una impecable imagen en la que volcar su experiencia. Considerados por los hebreos, los habitantes de Babilonia y, por tanto, los constructores de aquella inmensa torre-templo, eran profanos en la verdadera fe de Yavé. Además, aquella arquitectura tenía ínfulas de abrazar el cielo, alcanzar el poder divino y comprometerlo. Sacrilegos, no serían recibidos en el seno de su dios. Al contrario, iban a ser castigados por su soberbia. Este proceso no sólo iba a servir en la demonización de Babilonia y sus gentes, sino que representó la posibilidad de dar cuerpo a su ideología religiosa y su historia pasada, presente y futura: no aceptar los límites y desobedecer a Yavé tenía serias consecuencias. La codificación de este argumento alrededor de Babilonia era pues un efectivo mensaje moralizante que incluir en la ley judía que establecía las pautas de comportamiento de la comunidad. Al margen de las cuestiones de concepto, las de visualidad. El zigurat de Babilonia visto por los hebreos reside tras la evocación fantástica de la torre-ciudad del pecado del Génesis. De aquí surgió el núcleo icónico: el zigurat convertido en torre.

3. Sobre la semántica del mito

Fue en la redacción del capítulo bíblico donde se produjo la transformación simbólica del concepto de torre-panteón mesopotámico en metáfora de ascensión a un cielo ocupado por la divinidad. En otras palabras, la torre se convirtió en imagen de aspiración y anhelo vertical de trascendencia de connotación negativa en el mundo monoteísta hebreo, no en el mesopotámico. Pero el cielo, símbolo de todo aquello que no se puede conseguir, espacio de

la divinidad, marco de su creación y lugar eterno, sumado a la imagen de torre-zigurat como construcción que une la tierra y el cielo no son, únicamente, problemas de orden teológico, sino también político. La conquista del cielo y el acceso al poder superior que ello significa serán los objetivos de la construcción -representación- de las torres de Babel. Ello se hace patente en el proceso de traducción de la ley hebra al griego realizada, supuestamente, en territorio helenístico a partir del siglo III a.n.e., lo que facilitó la analogía entre el relato veterotestamentario y el grecolatino de la Gigantomaquia.

Este sincretismo entre relatos de tradiciones diferentes marcó profundamente el devenir de las interpretaciones de Babel y sus traducciones visuales estableciendo una ambivalencia basada en la capacidad metafórica de todo mito. Con ello quisiéramos reflexionar sobre el hecho de que el establecimiento de analogías responde a la necesidad de mantener el núcleo del relato mítico, pues su ampliación es útil a la experiencia cambiante de la vida. Babel se acomodó, especialmente en este contexto grecolatino, debido a las realidades cambiantes -choque cultural- y al lenguaje, también cambiante -proceso de traducción-. El lenguaje fue, pues, fundamental en esta primera etapa histórica del mito de Babel: su capacidad para nombrar, como diría Blumenberg, encuentra la forma de designar lo indeterminado y se orienta hacia tareas de descripción y comprensión. En última instancia, permite establecer relaciones de confianza sobre la realidad, dominarla.

Que el sincretismo entre Babel y la Gigantomaquia se produjera desde el ámbito lingüístico teniendo como artífice a la traducción demuestra una necesidad de supervivencia a través de la comprensión de lo ajeno en términos culturales. Pero también una necesidad de totalización de las experiencias y de apropiación de lo otro, que se presenta extraño hasta que el mito interviene. Subyace, como decíamos, la idea de adquisición de confianza y dominio de la realidad. Una cuestión que es, igualmente, cualidad esencial del mito de Babel: sirve para comprender y, por ello, manifiesta nuevos argumentos de forma episódica. Ante la experiencia de una situación desconocida se deconstruye y vuelve a construir. Pone en valor ciertas inseguridades y, desde ellas, produce nuevas relaciones. Una vez dominadas, habrá que esperar otra colisión para que adquiera nuevas capacidades.

El anterior proceso de traducción-redacción de la Septuaginta implicó algo relevante para la futura historia del mito: Nemrod -personaje veterotestamentario y descendiente de Noé- era un gigante. Ahora bien, esta aportación sucedió en el marco de los versículos que lo describían, que no son los mismos que se ocupan de la Torre de Babel. Para que se produjera su descripción como arquitecto y constructor de la torre y, en suma, para que el capítulo de

Babel adquiriese su forma canónica, debieron de producirse toda una serie de comentarios exegéticos judeo-alejandrinos y cristianos. Los *Oráculos Sibilinos*, Filón de Alejandría, Flavio Josefo y, posteriormente, Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla, contribuyeron a definir a Nemrod como un gigante corruptor de los habitantes del Senaar e instigador de la construcción de la torre.

La cuestión planteada no es trivial, pues todos los valores abstractos y explicativos que, proceso de cautiverio mediante, habían favorecido el desarrollo del tema que nos ocupa, encontraban ahora una capa semántica de orden inmanente y concreto. Queremos decir, aquellos valores se personificaban ahora a través de la figura de Nemrod. Es difícil establecer cuántos conceptos tomó prestados de las figuras de la literatura mesopotámica. Ante ello conviene recordar que, aunque hayamos avanzado sustancialmente en la cronología, los relatos mesopotámicos no han dejado de estar presentes en el contexto alejandrino como atestiguan, por ejemplo, la figura de Beroso. Consideramos que es probable que tomara algunos y, entre ellos, podría encontrarse la cuestión del gigantismo; desde luego esta cualidad se encuentra en el relato grecolatino. Pero no nos preocupa tanto el origen de la analogía sino poder constatar que, nuevamente, se produce una transmutación de valores. Del gigantismo participaban Gilgameš y tantos otros personajes de la literatura mesopotámica y grecolatina. Esta peculiaridad les confería un rango no similar pero sí algo más cercano que lo común a la idea de divinidad. En última instancia, habría de permitirles realizar las heroicas hazañas que sus relatos narran. Ahora bien, en el contexto hebreo o, mejor, judeocristiano del que ahora participamos, el valor del gigantismo tiene una connotación negativa y colabora en la codificación, tanto textual como iconográfica, del personaje y la arquitectura, Nemrod y la Torre de Babel.

Este episodio de personificación de los valores de Babel procura una interesante e importante capa semántica del mito que se replicará y transformará constantemente: Nemrod puede ser intercambiable con cualquier otro tirano al que quiera vincularse con estos preceptos morales en otro contexto. Por ejemplo, en la historia sagrada hebrea con Nabucodonosor II.

4. Sobre la visualidad germinal del mito

A partir del discurso que elabora y comenta la figura protagonista del mito, hemos visto cómo ciertas aportaciones de afiliación oriental -sirias- siguen proporcionando nuevos elementos. En particular, Nemrod como conocedor de la astronomía. Esta línea permeó en

los comentarios occidentales a la par que pensadores fundamentales como Agustín de Hipona e Isidoro de Sevilla elaboraban sus comentarios. Aunque no gozó de la misma fortuna, fue capaz de formar parte de producciones literarias medievales y sus ilustraciones, concretamente de la *Historia Scholastica*. Este hecho nos va a permitir concluir algunas hipótesis.

La primera de ellas es que tal hecho se manifiesta en dos tipos de producciones y que de ello dependerá la distinta fortuna de Nemrod como astrónomo. Una producción, *Liber Nemroth*, procura la transmisión de conocimientos elementales de astronomía oriental desde la Antigüedad tardía y hacia la Edad Media. Esta producción es la que quedará a la sombra de la segunda, articulada por Pseudo-Methodio, Pseudo-Clemente y, tras ellos, la citada *Historia Scholastica*. El posicionamiento de estos últimos autores no hizo sino filtrar o tamizar una exégesis de Nemrod aparentemente inocua en base a la moralidad cristiana. A resultas, convertirla en una connotación negativa. El manuscrito que mejor trabaja la recepción de estas fuentes extrabíblicas y orientales vía *Historia Scholastica* es el manuscrito bíblico iluminado conocido como *Egerton Genesis Picture Book*.

A partir de los contextos históricos sobre los que ahora nos apoyamos - tardoantigüedad y Edad Media-, podemos plantear nuestras conclusiones alrededor de la visualidad del mito de la Torre de Babel. Sabemos que su definición literaria quedó definida en una cronología que, aunque imprecisa, se sitúa alrededor del siglo I n.e. Sabemos, también, que de su orden visual no tenemos referencias antes de que el texto participe del proceso de traducción al griego y al latín. Estas primeras manifestaciones visuales tuvieron lugar entre los siglos V y VIII en el medio del manuscrito iluminado. El lugar de elaboración de dichos textos e imágenes es problemático, pero les suponemos un contexto mediterráneo, meridional y probablemente oriental. Este contexto no es gratuito, pues se refiere a la génesis del mito o, mejor, al primer espacio de difusión continental. Al margen de esto, debemos subrayar que esta misma cronología coincide con el momento de imposición de la primera gran impulsora de imágenes de Babel: la Vulgata, siglos VII-VIII n.e.

Pero la serie de las primeras imágenes es discontinua o, cuanto menos, parece haber quedado interrumpida, pues constatamos que existe un vacío figurativo de la Torre de Babel entre los siglos V-XI n.e. Este vacío fue compensado por la traducción visual de otra narración del canon monoteísta que no participó del mismo contexto histórico que el Génesis sino de otro bastante posterior. Nos referimos al Libro del Apocalipsis. Su amplia fortuna, literaria y desde

luego visual, nos permite concluir que la iconografía de Babilonia según el tratamiento recibido en el texto del Apocalipsis, se consolidó con una anterioridad muy generosa respecto a la de la Torre de Babel.

De entre esta serie de imágenes apocalípticas, destacan aquellas producidas desde la tipología del Beato. Cabe destacar que las imágenes de estos códices se crean desde la ausencia de un soporte descriptivo sólido, por lo que la imagen de Babilonia se construye *ex nihilo* en términos de veracidad, que no en términos ideológicos. Es decir, permean en sus motivos alusiones a las formas arquitectónicas de las culturas a las que se aludía y demonizaba. Un ejemplo omnipresente en los Beatos fue la arquitectura mozárabe en tanto que islámica. Se trata, pues, de la confirmación de que tanto Babel como su ciudad, Babilonia, son motivos míticos que se emplean en las argumentaciones de orden identitario nacional para referirse a sus antagonistas contemporáneos. Estos códices también impulsaron una iconografía de la destrucción -así lo anuncia el relato del Apocalipsis- y, en relación a la historia visual del mito, podemos decir que la iconografía de la destrucción de la arquitectura de Babilonia y sus ruinas aparece, también, con anterioridad a la iconografía de la destrucción de Babel, que no se va a imponer hasta el siglo XVI. El citado *Egerton Genesis Picture Book* es una excepción a esta norma.

En este contexto de fuerte crisis espiritual -pensamos en los enfrentamientos culturales que se operan en esta franja histórica, siglos V-XI n.e.-, y siempre considerando el lugar que ocupa el Libro del Apocalipsis, advertimos un importante giro discursivo del mito. Los procesos de exégesis y sus imágenes ya no se centrarán en las consecuencias -confusión, dispersión y multiculturalidad-, sino en la causa que las provoca -desobediencia-. De esta misma manera, debemos señalar que, con alta probabilidad, mucho debió influir a esta transposición de valores argumentales e intercambio de la torre por la ciudad -Babel por Babilonia- el pensamiento de Agustín de Hipona, concretamente su texto *De Civitate Dei contra paganos*.

Otra cuestión subyace aquí que es de orden paralelo a la de la personificación de los valores de Babel en Nemrod. A saber, el uso de Babilonia en el texto del Apocalipsis puede transformarse en alusión a otras ciudades, especialmente, Roma.

Superado el contexto de ausencia de Babel en el medio manuscrito, es decir, ubicándonos en una etapa histórica que abarca los siglos XI-XIV, asistimos a la llamada primera edad de oro de Babel. Al respecto hay que tener en cuenta que habernos centrado en el medio del manuscrito no ha de desmerecer los grandes ciclos pictóricos y musivarios sobre este tema, pero no complejizaron lo dicho hasta ahora. En cualquier caso, habrían hecho más accesible la comprensión del tema.

Si volvemos al medio manuscrito, constatamos que la extraordinaria presencia y variedad de ediciones bíblicas y sus derivados, fenómeno registrado en el ámbito europeo, dispusieron un escenario que condicionó una gran difusión iconográfica y, en paralelo, la codificación de ésta. Es, también, un contexto en el que el fenómeno editorial participa del proceso de vulgarización idiomática. Como consecuencia se democratiza el contenido bíblico en sus diversas versiones, empiezan a interactuar socialmente, a enfrentarse a nuevos problemas y, finalmente, a elaborar visiones propias e inéditas sobre Babel. Esto es altamente singular de este contexto, pues Babel, que en lo básico se refiere a la pérdida del idioma original, a la confusión y a los problemas que ello acarrea, podía adaptarse a las vicisitudes culturales coetáneas. Es decir, la traducción a los diversos idiomas vulgares no hacía sino revertir la confusión -y con ello el desconocimiento- gracias a la mayor accesibilidad de los textos canónicos. Que este contexto se pusiera en relación con el argumento de la Torre de Babel es una cuestión que ha de esperar relativamente, pues la percepción de una preocupación por la diversidad lingüística se percibe fundamentalmente en el siglo XIV, de lo que es excepcional ejemplo Dante Alighieri. Más aún, claro está, en el XV y XVI en paralelo al discurso humanista y biblista. Ahora bien, estamos ante una circunstancia -entre consciente e inconsciente- de dotación de sentido de la realidad al mito, un punto de anclaje en su historia y una demostración de cómo éste trabaja sus secuencias y largas temporalidades. En relación a lo último, subrayamos de nuevo que el contexto de una puesta en valor de a diversidad lingüística no interactúa con Babel inmediatamente. La secuencia y temporalidad es, pues, larga.

Como anunciábamos, en el aspecto iconográfico asistimos al establecimiento del prototipo básico de la imagen de la torre. Éste podría sintetizarse como: formalización de una torre cilíndrica o cuadrangular, representación de la labor constructiva -es decir, trabajadores- y presencia de la divinidad en sus diversas teofanías.

Al margen de lo anterior, debemos acentuar el hecho de que la historia visual de Babel en el medio iluminado medieval es la historia de un camino hacia la inclusión de elementos reales,

en particular, elementos de la experiencia arquitectónica y la indumentaria. Sistema constructivo medieval, utensilios y decoración arquitectónica dan pie a proyectar un lento - aunque irreversible- proceso de laicización y actualización del relato. Más adelante, Pieter Bruegel maximizará la descripción de la práctica arquitectónica en términos de esa realidad.

A este proceso de expansión procurado por la consolidación de la lengua vulgar, debemos añadir la cuestión de las tipologías literarias. Babel no apareció únicamente en ediciones del Génesis, sino en tantas otras producciones editoriales religiosas o, aunque basadas en ese patrón, no nuclearmente religiosas -crónicas históricas, también cartografías-. Babel expandió -y con creces- su afiliación a producciones literarias, sumó diferentes conceptos y semanticidades, en definitiva, fue socializando en relación a su entorno, ampliando su capacidad para referirse a múltiples temas y, a resultas, asegurando su supervivencia.

En este mismo contexto y medio se produjeron dos cuestiones relevantes. La primera fue la relación con su par tipológico, Pentecostés; una relación de tradición histórica. La segunda fue la traducción visual del sincretismo de origen alejandrino entre Babel y la Gigantomaquia mediante el *Ovide moralisé*. En este caso, a partir de una relación ya trabajada por la exégesis se interponía ahora el poeta latino Ovidio, fuente fundamental para la comprensión de la mitografía latina y engranaje necesario para la pervivencia del sincretismo. Este fenómeno no elaboró complejas iconografías o, cuanto menos, el sincretismo no fue tan visible en la imagen como en el texto, pero hemos de reconocer que se convirtió en estímulo fundamental para que en la Edad Moderna se produjeran decoraciones como la del Palazzo Te.

5. Sobre Babel como metáfora de la condición humana

De los diversos campos culturales de los que participó la sociedad medieval, existió uno especialmente relevante para Babel. Se trata del fenómeno del viaje. La reaparición de la literatura de viajes, aparentemente interrumpida tras las aportaciones de los historiadores y geógrafos clásicos, representó nuevas formas de relacionarse con el mito y aquellos que participaron del viaje de exploración trataron de acercarse o encontrar la mítica torre. Por otro lado, los que participaron del viaje de defensa de la cristiandad, promovieron -o eso consideramos- la presencia de écfasis -quizás ilustraciones- de los lugares y motivos vistos. Entre ellos, es altamente probable que dieran con otro par tipológico, en este caso arquitectónico: el minarete, símil visual de Babel. Y es que, una cosa es que hubiera una evidente presencia de grandes torres en la arquitectura medieval: defensivas en los recintos

de muralla, teológicas como campanarios o sociales como las arquetípicas de San Gimignano. Otra que se accediera a la arquitectura del mundo oriental -origen del mito- y que se visualizaran sus torres.

Dado que partimos del supuesto que el viaje de un mito es siempre el viaje de una acumulación de motivos y capas semánticas -inspiración mesopotámica, canonización del texto hebreo, sincretismo alejandrino, traducciones en lengua vulgar y enriquecimiento semántico, sumatorio de nuevas fuentes oficiales, extraoficiales, occidentales y orientales, participación en diversas tipologías literarias y codificación visual-, no debe extrañarnos que ciertos momentos históricos representen tan denso campo de fuerzas que sea practicable una reelaboración del mito de forma integral tomando todos los elementos acumulados. Al existir, pues, esta posibilidad, podemos decir que en las primeras décadas del siglo XIV este ejercicio es real y que recaerá sobre la figura de Dante Alighieri.

Hay tres cuestiones que Dante Alighieri aporta respecto a Babel. Dos son de orden inmanente -factores o ingredientes habituales del mito-, la tercera es de orden abstracto y final -subtexto del mito-.

En Dante, como sucedía de forma sincrónica en el *Ovide moralisé*, se hizo explícito el sincretismo Babel-Gigantomaquia a través de valores morales y, también, cualidades físicas. Recordemos que Dante confundió a los gigantes con torres debido a su altura y magnitud. Dante se apoyaba, pues, en la torre, pero no fue ésta el elemento fundamental de su discurso. Sí lo fueron los gigantes y, gracias a la inmediata recepción de su obra, su reedición, comentario e ilustración, asistimos a un despliegue visual en el que Nemrod apareció representado junto a los gigantes clásicos. Como apuntábamos, ésta es una cuestión inmanente, una reflexión habitual sobre los elementos -torre, gigantes- más visibles del mito. La segunda, también de este orden, tiene que ver con el debate o *questione della lingua*.

Hace escasas líneas aludimos a la posibilidad de que el mito convergiera en debates coetáneos. Dante es un ejemplo paradigmático de ello. A través de *De vulgari eloquentia* primero, y la *Divina Comedia* después, abordó la cuestión de la lengua pre-babélica para concluir que no fue la torre la responsable última de la confusión, pues la lengua original ya se había perdido por aquel entonces. El trasfondo que subyace es que no existe tal confusión o, cuanto menos, que debiera matizarse el término confusión, pues a Dante le parecía lógico que las lenguas evolucionasen. Apologeta, pues, del uso de la lengua vulgar y su capital histórico y humano, Dante abrió un nuevo espacio para la comprensión del *statu quo* lingüístico: el argumento de

orden bíblico que había servido para explicar la multiplicidad lingüística se desplazaba hacia el espacio, aún precoz, de la historia o lingüística natural.

Al margen de estas diversas cuestiones, existe una última, de orden abstracto, totalitarista y final y que justifica que hayamos presentado a Dante como ejemplo de reelaboración del mito. La *Divina Comedia* puede pensarse, por ejemplo, desde la idea de manual teológico. Dicho manual se fundamenta en el concepto de progreso y no de ciclo. Ésta es una diferencia fundamental respecto a la forma de experimentar la existencia en otras culturas como la grecolatina o la mesopotámica. Esta idea de progreso no era original de Dante, pues vimos que fue la cultura hebrea la que elaboró la existencia de un espacio de recompensa, de comunión con Yavé y, también, eterno: el Cielo. Un Cielo que no es inmediato, sino que requiere de un tránsito vital y, su gozo, de una adecuación de las disposiciones y conducta. Sirviéndose de esa concepción que distinguía geografías o arquitecturas humanas y divinas, inferiores y superiores, terrenas y trascendentes, Dante invirtió lo heredado. Es decir, si la aspiración trascendente y de elevación habían tenido una connotación negativa y, si un cierto temor a Dios como forma de control de las acciones era aquello que había imperado, Dante abrió una falla en el discurso y encontró la forma de que esa elevación no significara soberbia, sino ascensión piadosa. Así, la *Divina Comedia* procura un manual de ascensión que repara la connotación negativa del axis vertical. El ascenso al Paraíso, previo paso por el Infierno y Purgatorio, no es sino redención.

Ya sea en este aspecto como en el del debate sobre la lengua original, si pensamos en Babel como metáfora de la histórica condición humana, es decir, si leemos la historia como repleta de problemáticos levantamientos de metafóricas torres en contra de otras identidades, de destrucciones de dichas torres *vs* procesos de unificación, comunión y reparación de los antagonismos post-Babel, Dante es un claro ejemplo de lo último.

6. Sobre la concepción norte-reformista *vs* la italo-humanista de la torre.

No parece que así fuera el primer caso de estudio de la investigación, Alberto Durero, quien preparó la recepción nórdica de Babilonia-Babel en Edad Moderna y, con ello, la advertencia de la diferente reflexión flamenco-germánica *vs* italo-renacentista. La primera cayó, en breve tiempo, en consideraciones de orden teológico-reformista. En este contexto de antagonismos identitarios, los discursos de orden textual -Martín Lutero- y de orden

iconográfico -Alberto Durero y los posteriores grabadores reformistas- reaparecen con fuerza. De las imágenes disponibles del mito, no será la torre aquella que cobre protagonismo, sino la imagen de Babilonia alegorizada mediante la Ramera y la bestia de siete cabezas. Además, en una ya clara y explícita alusión a Roma y al papado.

Para plantear esta cuestión es importante constatar de nuevo que la concepción diacrónica del mito opera a partir de una distinta selección de uno de sus dos textos fundamentales - Génesis *vs* Apocalipsis-, de una de sus dos explicaciones simbólicas -soberbia y multiplicación de lenguas *vs* falsa idolatría y destrucción- y de una de sus dos imágenes nucleares -torre *vs* ciudad- según qué inseguridades estén presentes en dichos procesos históricos. Esto nos permite concluir la existencia de un patrón discontinuo en el uso de los textos, acepciones e imágenes que responde a las diferentes necesidades sociales. En el contexto de Alberto Durero y el inmediatamente posterior, el mensaje apocalíptico, en tanto que populista y especialmente efectista en los estratos más bajos de la población, era una forma muy rentable de propaganda, cuestión que, si no explica, al menos ayuda a entender la profusión de las imágenes. En este contexto, decíamos, el posicionamiento respecto a Babel respondía a la proyección de esperanza sobre un nuevo escenario mejor que el del presente, más que a la comprensión histórica del devenir humano en pueblos y lenguas. Esto no ha de significar que en dichas mentalidades existiera una preocupación y no otra; eso sería imposible de demostrar además de altamente improbable. Pero sí que una cuestión sobresalía por encima de la otra y, en consecuencia, que prevalecieran unos textos, acepciones e imágenes.

Al margen de esto, el caso de estudio de Alberto Durero nos ha permitido asistir al irreversible proceso de configuración de identidades nacionales -sean éstas políticas, confesionales o lingüísticas- en el que participa, como condición *sine qua non*, una violenta oposición con el/lo otro.

Tal y como se constata en ese caso de estudio, parte de la fortuna del relato e iconografía alrededor de la Babilonia del Apocalipsis se debe al hecho de que el continente europeo ha vivido importantes períodos pivotando en torno a una entidad implícita y, a la vez, consciente: la ciudad de Roma. La potencialidad multicapa de la ciudad -capital imperial pagana, ciudad entre ruina y monumento de la Antigüedad, capital católica y epicentro artístico-, ha sido un factor decisivo en el despliegue de Babel-Babilonia en la historia intelectual y cultural europea. Tras la obsesión protestante por aludir a la ciudad papal, a partir de los años centrales del XVI asistimos a una nueva capa semántica e iconográfica de Babel en artistas como Cornelisz Anthonisz., Maarten van Heemskerck, Hans Collaert, Pieter

Bruegel el Viejo y tantos otros. Es altamente singular que sean estos artistas nórdicos los que simbolizan constantemente la ciudad a través de una analogía visual hasta el momento inédita: la representación de la Torre de Babel a través de los préstamos del Coliseo romano. Éste fue un hito en la historia visual del mito de Babel, pero también participó del orden especulativo. La analogía entre las imágenes activaba civilizaciones míticas del pasado, construía el concepto de monumento o arquitectura colosal, se utilizaba para revelar procesos de destrucción y de ruina, en definitiva, se realizaba desde una actitud de romantización del pasado.

Esta cuestión la representaron de forma paradigmática las torres de Anthonisz. y Heemskerck y, con ellos, asistimos a la democratización de la iconografía de Babel en destrucción. Dicha iconografía no fue gratuita, es decir, producto de la invención de los artistas flamenco-germánicos mencionados, sino que tras ella puede sentirse la experiencia de procesos de destrucción reales, fueran éstos el Saco o la iconoclastia reformista. Es decir, la retórica alrededor de las ciudades destruidas superaba ya los *exempla* del Antiguo Testamento, y fueron Roma y los Países Bajos los que proporcionaron nuevos -o revisitados- modelos.

Ha sido significativo atender a esto, pues confirma la permeabilidad del mito respecto a procesos de experiencia colectiva ajenos al marco teológico. Como hemos apuntado, sus torres son, también, evocación de un pasado mítico. Iconos de la memoria colectiva, recordatorios de la decadencia de los imperios, procesos de abuso y destrucción, romantizaciones del pasado, *memento mori*. Proceso, este último, que se sentirá especialmente en las torres del XVII.

A partir de las cuestiones mencionadas podemos concluir que en el contexto de finales del XV y principios del XVI, es el mundo nórdico el que, en líneas generales y conscientemente, elabora el debate alrededor de Babel y el que, también, proporciona sus imágenes paradigmáticas. Más propensos a elaborar un discurso que considerara de forma crítica la naturaleza y tratamiento del capítulo bíblico, hicieron frente a un mundo culturalmente distinto -Italia- que no practicaba esa teología de los textos y las imágenes, sino que revisaba y construía nuevos modelos teóricos del arte y la arquitectura. En definitiva, un cosmos histórico, social y cultural que procuró significativos modelos plásticos para los artistas del norte.

Los años centrales del siglo XVI no ofrecen, como se pone de manifiesto en el desarrollo de la tesis, uno de los más singulares procesos respecto al mito. Si habíamos anunciado ya diversos síntomas de des-teologización y participación de Babel en las esferas sociales, que este proceso de apoyase en esos años en un nuevo soporte artístico lo favoreció sustancialmente. Es decir, que la imagen artística tenga lugar en un soporte móvil, el cuadro, no es que tenga una responsabilidad absoluta en que el mito de Babel se desplace hacia fuera del campo semántico religioso, pero desde luego pone de manifiesto que no necesita ubicarse en lugares connotados de dichas cargas semánticas. Que de este hecho derivara una laicización del tema es algo connatural. Intervinieron en este proceso la idea de propiedad privada y la desacralización de la práctica artística. Una propiedad privada de la que participaron una clase burguesa a través del encargo de obra, como sujeto o tema de la misma y/o mediante su adquisición en el mercado de bienes. Todos estos novedosos hechos evidencian una separación de la imagen de Babel de su propio texto, una no necesidad, una transformación de imagen explicativa en icono.

Con esto no planteamos, en ningún momento, que, por norma, la sociedad se esté laicizando, pero sí que en los debates en torno a Babel participe algo más que aquello descrito en el texto del Génesis y que, además, posea un peso social y no romántico-especulativo como así hacían las crónicas o viajes medievales. Además, el hecho de que este fenómeno tuviera lugar en un contexto geográfico concreto -el flamenco-, explica esta laicización que, repetimos, no supone una ruptura con una experiencia mística de la vida, pero sí explica tantas otras cuestiones de cómo Babel se formalizó en el dispositivo cuadro.

Con una fuerte influencia del mundo del manuscrito iluminado, las torres del pseudo-Patinir y de Pieter Bruegel partieron de ese lugar para maximizar todos los elementos ya codificados en su primera edad de oro y destacar otros nuevos. Ambas torres, desprovistas completamente de inscripción o relato, se presentaban a ojos del espectador como relevantes formaciones de carácter tectónico -pseudo-Patinir- y tectónico-humano -Pieter Bruegel-.

En esta reaparición del elemento torre, a nuestro parecer, no vinculada con las confrontaciones religiosas en ninguno de los dos casos, el debate giró en torno a otras cuestiones. En el pseudo-Patinir, la presencia de la naturaleza y su significado simbólico, la naturaleza como nexo entre la divinidad y la humanidad y, en última instancia, la existencia de cataclismos de orden cósmico. O, visto de otra manera, la Torre de Babel se convirtió en una imagen explicativa del peso cósmico del (des)orden cultural del mundo. Y en este explicar el peso cósmico, también pudo haber una reflexión sobre el origen, la composición, el

equilibrio del universo y las leyes de la naturaleza. En Bruegel, la estructura cósmica evoluciona, aparentemente, hacia la forma de una ciudad. Su estructura, también telúrica-rocosa, traduce la presencia de un primer orden, matriz, útero, ónfalo de la sociedad. Una torre reflexiva, adventista y mística, como corresponde al mundo nórdico. Este subtexto, presente en pseudo-Patinir y Bruegel, aunque de forma relativamente ambigua, será lo que un siglo más tarde haga explícito el jesuita Athanasius Kircher.

No obstante lo anterior, existen evidentes diferencias entre el pseudo-Patinir y Bruegel. Esas diferencias -como la popularidad de uno u otro- explicarían, que una se impusiera sobre la otra en términos de fortuna visual posterior. Nos estamos refiriendo a que en una, la de Bruegel, se hace más evidente que Babel está desandando un camino teológico y andando uno social-moralizante en torno al *status quo* de Amberes, su agenda política y las tradiciones culturales del lugar. Esto, efectivamente, está presente en Bruegel y no en el pseudo-Patinir.

Pero si hay algo que podemos aportar como novedad y conclusión respecto a la Torre de Babel de Bruegel no es tanto el qué -laicización, *status quo*- sino el cómo. Consideramos que tras lo que la imagen plantea superficialmente, se esconde un posicionamiento personal. Este posicionamiento de Bruegel poco tiene que ver con las vicisitudes políticas -católicos *vs* protestantes o viceversa- del momento. Sino que se eleva a otro orden de reflexión. La torre de Bruegel es una negación: Bruegel propone una respuesta diferente a la determinada por las Sagradas Escrituras, es decir, es antítesis del dogma o idea de causa-consecuencia y así lo advertimos al presentarla como un anti Juicio Final. Sumado a esto, quisiéramos aportar que uno de los ejercicios más relevantes de Bruegel fue poner en cuestión las bases culturales del momento. Puede apreciarse en su pensamiento sobre el aparato arquitectónico y, tras él, de lo que sabemos de su experiencia vital.

Es decir, tras el viaje a Italia y especialmente Roma, tras haber observado los restos antiguos y haber hecho -según tenemos constancia- pocos o ningún boceto de ellos, tras haber frecuentado imprentas y una vívida iniciativa artística de arqueología de la Antigüedad clásica en términos de teoría arquitectónica, lo que Bruegel hizo fue desafiar toda sistematización arquitectónica, toda la claridad, toda la tratadística que circulaba a su alrededor. En ello residía nuestro objetivo de contraponerla a la idea de *città ideale*. Esta es una cuestión que no se advierte de forma nítida pues, parafraseando a Kaminska, una de las estrategias del maestro fue no ser excesivamente explícito en sus obras, es decir, ni protestante ni católico, ni apologeta ni crítico. Ahí reside, pues, el misterio. No cabe duda de que Bruegel incorporó elementos vitruvianos en sus torres y de que, vistas en primera instancia, parecen perfectos

programas constructivos, catálogos de materiales, técnicas y procesos. Y, sin embargo, una lectura atenta de las torres y realizada desde un ejercicio de comparación, nos permite concluir que sus torres no son un ejercicio arquitectónico coetáneo.

La Torre de Babel de Bruegel es la gran torre del XVI, pero él era gótico culturalmente y de su torre podemos decir algo parecido, no tanto por definición sino por la negación de su alternativa y contrario. Aunque no se advierta explícitamente -porque ése es el juego de Bruegel, el del miniaturismo, el del puzle, el del divertimento, el del macrocosmos-microcosmos pero, también, el del engaño o, cuanto menos, el de la opinión velada- dada la aparente afinidad con el Coliseo y a pesar de la numerosa literatura que lo ha reiterado, en realidad, Bruegel problematiza la concepción renacentista de la torre. Tras ello los presupuestos del Renacimiento italiano y, en definitiva, sus ideales epistemológicos: no todo puede medirse, no todo puede aprehenderse.

Su torre, sus torres, son problemáticas en lo que respecta a la medida renacentista e idea de construcción. Consideramos que, para Bruegel, la Torre de Babel no es un sueño arquitectónico que pueda realizarse, no hay futuro en el eje vertical. Al contrario, en su intento de ascender al cielo se suspende y abandona; su utópico absoluto o compleción pasa, pues, por otro lugar. *Città ideale vs Torre*, intentos de sistematización mediante tratados *vs confusio architectonica*. La Babel de Bruegel no es un tema arquitectónico, sino social.

Ahora bien, si desde ese concreto lugar flamenco se estaban produciendo reflexiones de este tipo, desde otros lugares del continente -meridionales sustancialmente- se llevaban a cabo otras. En la Camera dei giganti Babel fue una reflexión elaborada en términos geopolíticos, concretamente sobre el problema del asalto al poder. De ahí que la pervivencia y uso de la metáfora Babel-Gigantomaquia sea clarividente. En El Escorial, aunque partícipes de una misma forma de entender el juego de la política, sus artífices -y ahora pensamos en Benito Arias Montano- se centraron en otras realidades.

La Babel de El Escorial permite el debate sobre cuestiones más complejas, determinantes en las décadas finales del XVI pero que, no por ello, abandonan algunos de los conceptos originales del mito. Así, a partir del Génesis e ignorando la reflexión de orden inmanente-social, Babel sirvió para debatir en torno a las vías del conocimiento: la pérdida de la lengua original, el carácter complejo de las vulgares, la correcta comprensión de las fuentes religiosas

a través de ellas y, en definitiva, la adecuación de los modelos retóricos heredados para la totalización de una experiencia histórica humana ahora más compleja y volátil.

Eso era lo que se debatía. La acumulación de todo lo posible, la erudición totalizadora y el *tour de force* que ello suponía, ponía en entredicho la existencia de cuadros teóricos capaces de formular un modelo global y apto. Otra vez, el mito del Humanismo en entredicho. Con ello no decimos que no pudiera operarse una sistematización de los saberes. A la vista están todos los intentos de depuración filológica, de estudios sistematizados y de múltiples teorizaciones que, al menos por cuanto respecta a impulso, serán decisivos para que un siglo más tarde se empiecen a plantear métodos epistemológicos demostrables.

Ahora bien, la tensión de estos modelos universalistas reside en una inviabilidad. La historia y los intentos humanos demostraban que un retorno al estado pre-Babel no era posible. Esa sensación provocó dos modelos de respuesta diferentes. Uno, el de Bruegel. Otro, el que realizaba penúltimos esfuerzos para lograrlo. El Escorial representa esto: aunar las diferentes posibilidades, movimientos, retóricas pasadas y presentes en un ejercicio de totalización imposible. Ya no podría gobernar una visión sobre la otra en términos políticos, pues dejó de ser posible la idea de Imperio. Tampoco en lo retórico, sirva de ejemplo la multiplicidad de escuelas filosóficas; algunas vivieron una segunda vida desde la Antigüedad como el neoplatonismo o el neostoicismo, mientras que otras como el cabalismo o el ocultismo emergieron con fuerza desde su lugar no canónico en la historia de Occidente. Menos aún la lingüística si se tiene en cuenta la irreversible multiplicidad idiomática y la referencia a escuelas de gramática. Y menos, todavía, la religiosa, pues la escisión cristiana no pudo resolverse. De eso, creemos, trataba esa sucinta Babel escurialense. Naturalmente, no lo planteaba por sí misma, sino desde el programa del lugar y desde el marco de actuación de sus artífices. Así, aunque a nivel formal sea relativamente pobre, a nivel iconológico es riquísima. Que signifique un impulso hacia un lugar totalizador e imposible merece poner en valor el tipo de reflexión y la relevancia de ésta. Si consideramos la relación que establecen ambos, tema y lugar, torre y biblioteca, la primera es mito, la segunda ciencia. Ambas arquitecturas: la primera de desorden, la segunda de orden.

7. Sobre la moralización y el pensamiento de lo moderno

A lo largo de la investigación dedicada a las babeles del siglo XVI hemos asistido a reformulaciones icónicas y préstamos literarios. Respecto a lo primero, hemos visto a Babel participar de las más variadas técnicas y soportes artísticos: manuscrito, grabado, mosaico, pintura mural y pintura de caballete. También hemos citado dibujos. Respecto a relaciones literarias, hemos destacado los textos del Génesis y Apocalipsis, la relación metafórica con la Gigantomaquia y lo que, sobre Babel, propuso la *Divina Comedia*. Si alguna característica primera tiene el siguiente marco cronológico y su índice de casos de estudio, es el sumatorio de nuevas referencias textuales e incursiones literarias: literatura emblemática, literatura de ficción y ámbito mercantil y literatura dramática, en concreto isabelina y española. Visto así, la historia de la Torre de Babel en el siglo XVII traza dos caminos, uno de continuidad y otro novedoso. La continuidad la pusieron en valor las series de grabados y las torres de la escuela de Amberes. La novedad, el hecho de que la Torre de Babel sirviese como moralización de la existencia o como forma de pensar lo moderno en términos de drama. Esta moralización tuvo una base literaria de gran importancia y, de ello, fueron muestra los casos destinados al teatro.

Pero antes surgió la secuencia de grabados. Que hayamos destinado un caso de estudio a tratar de elaborar una comprensión relativamente homogénea, es decir, que sin destruir sus variables nos permita obtener una comprensión general del caso, ha significado salir del espacio seguro y de confort que representa el caso de estudio tradicional basado en una obra asignada a un artista. También transitar por uno de los fenómenos más relevantes y, paradójicamente, menos y peor estudiados respecto a Babel.

El dispositivo técnico del grabado es anterior al de la pintura de caballete. Este fenómeno registra, desde muy temprano, el mito de Babel y seguirá haciéndolo tras la aparición de la pintura de caballete. Nuestro objetivo fue, aquí, poder valorar qué grado de responsabilidad tuvo en el salto de dispositivo al cuadro. La respuesta hallada es problemática. Los autores de grabados sobre Babel y, por lo tanto, los centros difusores de iconografías, son un fenómeno paneuropeo. Los cánones de recepción de la visualidad no existen: algunas torres derivan de iconografías propias de las Biblias incunables, otras se acercan a las propuestas por Bruegel o las de la escuela de Amberes. Otras son tan sintéticas que no parece que necesiten de referentes, otras muestran contaminaciones con la idea de faro, las últimas, nuevamente, con la Gigantomaquia. Podemos decir, pues, que en el grabado el mito de Babel aparece y permea donde y como puede. Al no existir un canon de recepción o línea de

sucesión clara, no podemos determinar en qué secuencia se produjeron contaminaciones entre grabados de literatura emblemática o grabados de creación.

Sí podemos decir que hemos constatado que los grabados empiezan a describir algo más que la torre, a saber, la elección del lugar, los momentos previos a la construcción y la dispersión tras el castigo. Ahora bien, la singularidad de este caso, por paradójico que parezca, no reside tanto en la imagen de Babel sino en el uso que de ella se hizo. Este uso es didáctico y moralizante y se operó desde un espacio de crisis, mediante todo un aparato de representación principalmente alegórica.

Que entre la fecha de factura de las torres de Pieter Bruegel, *c.* 1563, y 1680 se produjeran casi dos centenares de babeles reviste de significativa importancia. La así llamada segunda edad de oro de Babel no es comparable, sin embargo, a la primera, formulada en manuscrito e inserida en un contexto cultural y literario determinado. Por otro lado, tampoco es un fenómeno aislado. La irrupción de la pintura de caballete y la estratificación de géneros pictóricos señala, también, que Babel no es el único tema que se pinta febrilmente. Ahora bien, que esto se diera en un contexto geográfico determinado y que no gozara de continuidad, es decir, que se interrumpiera o cayera en desuso, sí nos dice una serie de cosas. Babel es, a fin de cuentas y aparezca en una época u otra, un mito sobre el origen. Otros mitos de su calibre como el del Paraíso, que bien podría haberse desarrollado como subgénero de paisaje, no estaban vinculados como sí lo hacía la torre a los debates públicos, pues no hablaban del origen de las culturas y naciones, de las diferencias entre ellas, de los modelos sociales o los modelos lingüísticos. Babel, a diferencia del Paraíso, permitía la reflexión a aquellos interesados en las situaciones contemporáneas y sus desajustes. Es decir, Babel es un tópico que por derecho propio permite vehicular reflexiones sobre el pasado, pero también sobre el presente y el futuro: el deseo por la fábrica arquitectónica, el sueño comunitario de habitar la ciudad, las expansiones demográficas y las múltiples identidades.

Paradójicamente, las torres de la escuela de Amberes supusieron el último impulso visual de Babel en términos de cantidad. Quizás de forma antagónica a como apareció en el formato grabado -concretamente en la literatura emblemática-, el contenido moral de las torres de Amberes no tenía que ver con la educación, moralización o adecuación del sujeto a su contexto, sino con la educación en la autonomía. Mediante sus programas iconográficos y la presencia de importantes motivos y gestos -Nemrod y el arquitecto, el plano de la obra, los personajes domésticos, entre otros-, estas torres señalaron una ruptura de la histórica relación

entre lo humano y lo divino y, en consecuencia, su sustitución por una nueva dialéctica entre lo humano, la naturaleza y el desarrollo tecnológico.

Nos parece evidente que, al decir esto, no estamos exigiendo a los artífices de estas torres una aconfesionalidad, pero sí estamos subrayando que un tema tan ambivalente y múltiple como Babel fuera síntoma de nuevos intereses y relaciones. Si Babel había servido para hablar del *statu quo* cultural en lo geopolítico, en lo religioso, en lo lingüístico y en torno a la idea de prosperidad social, resulta manifiesto que pudiera vehicular debates en torno al progreso técnico y a la arquitectura. Que esta serie de torres adquiriesen un carácter manierista en sus formas y que se volvieran cada vez más dramáticas, no es sino un síntoma del giro semántico: la Torre de Babel era, en ese momento, una oda al arte de la arquitectura.

8. Sobre Babel y la dramaturgia

Los dos casos de estudio en torno a las propuestas que la dramaturgia hace de Babel no han sido estudiados desde el orden visual del mito sino desde el orden conceptual y literario. En consecuencia, no hemos podido expresarnos en términos de imagen por bien que nos hayamos acercado, en la medida de lo posible, a las que Calderón debió proponer. Ahora bien, si hay algo que ha sido de interés en la presente investigación, y que subyace tanto en la dramaturgia isabelina como la áurea española, es que ambas ponen en valor la autonomía de su lenguaje, es decir, la autonomía del aparato de representación y de su forma literaria.

Respecto a la autonomía literaria, ésta queda evidenciada por el uso de variables retóricas, de juegos semánticos, de alegorías y tropos lingüísticos que, en nuestro caso, no han hecho sino enriquecer el relato de Babel. A partir de esta cuestión, podemos aseverar que el mundo barroco, y en particular su teatro, plantean la imposibilidad de cerrar Babel como concepto. Para Marlowe, Babel es el ansia de conquista, el imperialismo, la confusión lingüística y su divertido juego y dominio como herramienta de sumisión política. Por otro lado, su Tamerlán recuerda vívidamente a las figuras heroicas y áulicas que analizamos en las fuentes mesopotámicas.

Para Calderón, Babel es una cuestión de orden, no ya político sino teológico. El dramaturgo procuró un rescate de las fuentes primeras -Génesis, Libro de Daniel- y, sin actualizar sustancialmente el relato, llevó a cabo una visión dramática y moralizante del texto mítico. A diferencia de anteriores usos explícitos de dichas fuentes, hay que recordar, en vistas a asignar

esta capacidad de moralización, que Calderón no es teatro sino dramatización y que esta dramatización fue moralizante en tanto se inscribía en el contexto de fiestas populares.

9. Sobre el punto de no retorno

Nuestro último caso de estudio plantea el valor que para con el mito de Babel tiene el primer tratado monográfico conocido sobre la torre. *Turris Babel* representó un esfuerzo ingente por dar cabida, peso y explicación a la Torre de Babel como una narración verídica sobre el origen de la humanidad. Su demostración contrafactual elevaba la torre a un lugar inédito en la historia humana de Occidente.

Kircher vio positivamente el arte de la arquitectura, vio las cualidades de la torre y supo explicarlas. Lo que no vio posible era la conciliación entre su dimensión y las consecuencias que ello acarrearía en el orden cosmológico. *Turris Babel* es un caso excepcional dentro de la historia del mito. Una fuerza centrífuga recorre su argumento y éste va implementando, cita a cita, ilustración a ilustración, toda la tradición pasada. En Kircher convergen mito religioso y mito pagano, reflexión proto-arqueológica e indicios de realidad. Pero dijimos -y mantenemos- que el jesuita representaba un punto de no retorno y este punto de no retorno se explica y comprende al dibujar el horizonte que su época de Kircher y el de la inmediatamente posterior.

Dicho esto, para argumentar esta compleja cuestión, que será la última de nuestras reflexiones, debemos hacerlo por partes diferenciadas. En cierta medida, éstas exceden nuestro ámbito cronológico, pero sin ellas es inviable entender nuestra decisión de posicionar a Athanasius Kircher en el lugar de la reflexión última de Babel como mito antiguo. Finalmente sucede que, dada la singularidad del caso, el punto final de la investigación - Kircher y el siglo XVII- se concilia con el punto de partida -la arqueología mesopotámica-.

9.1. El problema del modelo explicativo del mundo

Cuando hablamos de Babel estamos hablando de un mito religioso y esto significa, tal y como hemos tratado de presentar al inicio de esta investigación, que Babel funciona como un modelo explicativo. Si partimos de esta consideración es más fácil comprender por qué en este momento cronológico en el que empieza a operar una crisis epistemológica que llevará al nacimiento de la modernidad, o en palabras de Paul Hazard una *crisis de la conciencia*

européa,¹⁴¹² la presencia de Babel en el orden de lo visual, lo literario, pero también lo conceptual se transforme dramáticamente. Bajo ninguna circunstancia diremos que Babel desaparece en ninguno de esos ámbitos porque tal hecho no es así, pero sí es cierto que la fascinación que suscitaba como forma de entender el origen de las diferentes comunidades y lenguas se debilita y también sucede que, para su revivificación como metáfora de otras diferentes cosas y nuevas acepciones, habrá de esperar al siglo XX.¹⁴¹³

A partir de aquí podemos afirmar que adentrarse en la etapa final del siglo XVII con la intención de reconstruir el fin de la Edad Moderna y el nacimiento de la Contemporánea es igual de sugerente que problemático. Las opiniones polarizadas que sugieren que en el siglo XVII se produjo una fractura entre los mundos de la religión y la ciencia pecan de ser excesivamente simples y poco fieles a la realidad. Tal divorcio es implausible en el siglo XVII y, si se advierte, es de forma extravagante, débil y periférica.

Conocemos, también, que el sistema religioso sobrevive a todo ello, quizás desde la inercia de la propia institución, quizás desde su sólida interrelación con el poder político y, así, hasta nuestro presente. Ahora bien, matizando los conceptos -por ejemplo, sustituyendo los términos «separación» y «divorcio» por «adecuación a una nueva visión de las cosas»- podemos llegar a concebir los primeros pasos de una tradición que se debilita y que ha de reformularse: la tradición del mundo religioso.

Uno de los más potentes e importantes dinamizadores de esta transformación fue la adecuación de la tradicionalmente sólida y estrecha relación entre religión y cosmología, entendida esta última como forma de comprender el conjunto del universo. Se ha especulado

¹⁴¹² Ver, por ejemplo, este fragmento del prefacio: «Alors une crise s'est opérée dans la conscience européenne; entre la Renaissance, dont elle procède directement et la Révolution française, qu'elle prépare, il n'y en a pas de plus importante dans l'histoire des idées. A une civilisation fondée sur l'idée de devoir, les devoirs envers Dieu, les devoirs envers le prince, les «nouveaux philosophes» ont essayé de substituer une civilisation fondée sur l'idée de droit: les droits de la conscience individuelle, les droits de la critique, les droits de la raison, les droits de l'homme citoyen» (Hazard, 1961: 9).

¹⁴¹³ El estudio del mito de Babel durante los siglos XVIII, XIX y XX es un campo aún pobremente analizado. A lo largo de esta investigación hemos ido realizando numerosas incursiones en estas cronologías y, sin embargo, no disponemos del espacio para presentar los caminos que Babel transita a partir de Athanasius Kircher. No obstante y en tanto estamos indiciando el siglo XX como nuevo horizonte, podemos apuntar lo siguiente. A lo largo del XVIII las novedades en Babel van a ser relativamente escasas, pues los intereses se centran en el estudio del objeto de su explicación, es decir, la diversidad de las lenguas, su origen y naturaleza. El nacimiento de la Enciclopedia con su modelo taxonómico es muestra de ello; pero más aún el de las escuelas nacionales de gramática y/o el nacimiento de la filología como disciplina. Entre el siglo XIX y el XX, las posibilidades técnicas permitirán que en el campo de la verdadera arquitectura, la practicable queremos decir, surjan los primeros modelos de edificación que poéticamente recuerdan o emulan la Torre de Babel, a saber, el rascacielos. En este mismo *impasse* sucederá la excavación arqueológica de Babel en, también, su forma verdadera, Etemenanki. Finalmente, el hiato cultural producido por las dos guerras mundiales entre otros conflictos bélicos, aceleran los tiempos hasta la segunda mitad del siglo XX y la era de la posmodernidad. En consecuencia, la advertencia de un mundo múltiple y fragmentado. Así, si siguiéramos sumando una sucesión de acontecimientos desde luego mal resumidos en estas pocas líneas, atenderíamos al momento en el que cristaliza el nuevo paradigma de la globalización y donde, ahora sí, Babel aparece como metáfora explicativa rejuvenecida con nuevos órdenes y acepciones en algunos casos diametralmente opuestos a su tradición histórica. La investigación de Babel en los siglos XVIII, XIX y XX es algo que, como decíamos, ha escapado a nuestro estudio, pero no por ello hemos dejado de incorporar algunas referencias en este texto, así como de acumular otras tantas para posibles líneas de investigación futuras.

sobre si fue en la Grecia clásica donde tuvo lugar el primer intento de desambiguar la cosmología de la creencia religiosa. El atomismo como forma de proponer la existencia de ciertas leyes para el universo que le son propias podría ser buena muestra de ello. También el modelo de universo concéntrico con rotaciones mecánicas y esferas celestes formulados por Platón o Aristóteles. El auge e imposición del cristianismo tuvo profundas implicaciones para la cosmología, empezando por tomar como fuente explicativa el Libro del Génesis -especialmente los seis días de la Creación- y prosiguiendo con la cristianización de la filosofía griega. En paralelo a Platón y Aristóteles encontramos aquí otros dos grandes nombres, Agustín de Hipona y más tardíamente Tomás de Aquino. El primero se esfuerza por reinterpretar a Platón, el segundo se encarga de recuperar a Aristóteles. En conjunto, abogan por un universo en el que Dios es el creador absoluto y responsable de todos sus movimientos. Ahora bien, la cosmología cristiana estaba basada en un modelo explicativo sustentado en la metáfora y alegoría y esto es, precisamente, lo que no iba a durar *ad eternum*. Es decir, para entender el desuso de Babel no habremos de fijarnos tanto en el desarrollo científico moderno, como en los modelos que se utilizan o no para explicar el origen de dicho universo y la humanidad.

La cosmología cristiana era una cosmología teológica, esto quiere decir mística y que estaba divinizada de principio a fin. En lo causal se basaba en unas correspondencias y analogías entre lo macro y lo micro: el macrocosmos o universo y el microcosmos u hombre; analogía presente en los primeros filósofos griegos y alentada especialmente por el neoplatonismo -a efectos de ilustrar el sistema del microcosmos véase, por ejemplo, el dibujo de Leonardo conocido como el Hombre de Vitruvio-. Pero tanto la correspondencia total como las herramientas metáfora y alegoría fueron demostrándose inviables.

Nicolás Copérnico, piedra angular del desarrollo científico moderno, no fue el primero en pensar en la posibilidad de un universo heliocéntrico -Nicolás de Cusa lo hizo primero-, pero sí le correspondió la transformación de dicha posibilidad en un cálculo matemático que demostraba satisfactoriamente varias cuestiones respecto al heliocentrismo y los movimientos planetarios. A Giordano Bruno le valió la condena a muerte su propuesta de un universo infinito y, en consecuencia, la posibilidad de mundos infinitos y la pérdida de jerarquía para la Tierra. Esto no quiere decir, naturalmente, que no fueran creyentes, sino que apostaban por actualizar la conversación sobre el origen, naturaleza y formas del universo. Por ejemplo, los descubrimientos telescópicos de Galileo Galilei demostraron la imposibilidad del modelo aristotélico. Pero tanto él como Johannes Kepler se esforzaron por reconciliar la nueva cosmología con las Sagradas Escrituras. ¿Cómo? Adecuando su función

y lenguaje. Es decir, los dos plantearon que las Sagradas Escrituras eran escritos fundamentales pero primitivos, redactados en un momento en el que no se tenía conocimiento cosmológico profundo y que, por otra parte, adecuaban su contenido teniendo en cuenta la capacidad de sus receptores, por lo que no podían ser tomados en consideración a la hora de abordar fenómenos naturales. En suma, la batalla la libraban aquellos que seguían tomando la Biblia como fuente de información verídica y primera -véase Athanasius Kircher- y aquellos que se desplazaban hacia nuevas formas, metáforas o leyes de comprensión del todo.

Cuando a René Descartes le llegaron noticias de la condena de Galileo, abandonó el tratado en el que estaba trabajando y con el que pretendía demostrar la existencia de una base mecánica para el sistema heliocéntrico de Copérnico. Pero en el *Discurso del método*, publicado en 1637, anunció que hasta los más complejos organismos del universo podían explicarse con leyes mecánicas y, así, estableció un precedente para una cosmología que no necesitaba la participación de la divinidad para explicarse a sí misma. Ahora bien, que Dios no se encargara de los movimientos y el desarrollo de las partículas del universo no significaba que no hubiera existido un Diseñador o Creador primero. Descartes fue fundamental para Isaac Newton y, este último, era consciente de que la nueva cosmología implicaba un cierto relativismo o ateísmo, por lo que su esfuerzo también se dirigió a defender la necesidad de Dios, por ejemplo, como Creador omnipotente y mantenedor de la estabilidad del universo.

Este breve análisis en el que hemos privilegiado ciertos nombres y conceptos sobradamente conocidos nos permite ver cómo religión y ciencia eran dos fuerzas culturales que se estaban adecuando -la primera a la segunda y posiblemente también a la inversa- y que, de la interacción entre ellas y hasta la consolidación de la modernidad, surgió una nueva forma de leer y explicar el mundo que podemos llamar teología o filosofía natural. Natural en tanto estaba inmersa en cuestiones de orden físico. Teología o filosofía en tanto era una ciencia que proponía, hipotetizaba. Por ejemplo, el tratado de Newton sobre teoría gravitacional de 1687 se tituló *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, es decir, *Principios matemáticos de filosofía natural* que no *de ciencia natural* y, al así titularlo, Newton seguía proponiendo que existían vacíos que aún no podía explicar científicamente sino teológico-filosóficamente. A su vez, se vinculaba con tradiciones intelectuales antiguas que se ocupaban de espectros más amplios que meras tecnicidades científicas. Para Newton la tarea de la filosofía natural era explicar los atributos de Dios y su relación con el mundo físico, y su trabajo, como el del resto de los filósofos naturales era el de buscar un orden en el universo regulado por un Creador supremo, éste había ejercido su voluntad revisando las leyes que la naturaleza debía obedecer.

Por eso, tanto él como Descartes, hablaban en términos de descubrir las leyes divinas de la naturaleza. Cuando al principio de estas líneas decíamos que no podemos hablar de divorcio entre religión y ciencia -ahora más bien filosofía natural- nos estábamos refiriendo precisamente a esto.

9.2. La débil literalidad de las Sagradas Escrituras

Lo que acabamos de presentar podría sintetizarse brevemente mediante la idea de que lo que se estaba poniendo en duda era la cosmogonía bíblica, empezando por la Creación en un total de seis días, pero también siguiendo con el episodio del Arca de Noé y el de la Torre de Babel. El Génesis suponía, definitivamente, un problema. Su sumaria longitud y su lenguaje metafórico y alegórico para explicar cuestiones como el origen y desarrollo de los elementos naturales, la configuración del mundo, el lugar de éste en un sistema más amplio, la vida animal y sus especies, las formaciones naturales y sus cambios o las lenguas y las naciones eran insuficientes.

El episodio del Arca de Noé sobre el que también trabajó Athanasius Kircher y que precede por muy poco al de Babel, fue fundamental para advertir la fragilidad de tomar las Sagradas Escrituras al pie de la letra. Por ejemplo, el descubrimiento de nuevas especies de animales y fósiles, la variabilidad de la geografía física de un planeta cada vez más aprehendido, con su orografía de valles y montañas, mares y lagos y la distribución animal sobre el mismo, hacían altamente improbable que todo dependiera de un solo acontecimiento o episodio. A saber, que Noé, tras haber salvado a su familia y una pareja de animales de cada especie, volvió a poblar la tierra tras el Diluvio. Y en relación con el episodio de Babel sucedía lo mismo. «Nuevas» culturas con «nuevos» alfabetos, sumados a una sofisticación de los métodos de estudio llevaban a taxonomías que quizás podían descubrir que el origen de las lenguas y la jerárquica antigüedad de las mismas no era como se proponía en los capítulos bíblicos. Por otro lado, se empezó a advertir otra posibilidad: el Génesis no era un libro unitario y, por lo tanto, pudo no ser obra del gran profeta Moisés sino de diferentes y anónimos autores en, también, diferentes momentos históricos.

Así, la paulatina integración de conceptos como astronomía, geología, paleontología, biología y más adelante las teorías evolucionistas dentro de la memoria colectiva empezaban a transformar la percepción del lugar del ser humano en la creación y la naturaleza y, a la vez, contribuían al criticismo bíblico. Y el Génesis, que había funcionado durante siglos como

ciencia primitiva se encontraba frente a otra que buscaba un método para explicar la realidad y que podía, al fin, demostrarla

9.3. Modelos alternativos intermedios

Frente a esta pérdida de la seguridad y por lo que al mito religioso respecta, surgieron modelos o propuestas que intentaron reconciliar ambas partes con mayor o menor partidismo y éxito, por ejemplo la del teólogo Thomas Burnet (Croft, 1635 – Londres, 1715).

Burnet había advertido lo siguiente: si el conocimiento científico avanzaba, la autoridad de las Sagradas Escrituras se vería amenazada y, en consecuencia, la afirmación de que lo allí dicho era firme se demostraría falso. Ahora bien, cuando presentó el tratado *Sacred Theory of the Earth* entre 1681 y 1690, cayó en su propia trampa pues pretendía presentar una cosmogonía del mundo que, aun siendo mecanicista, observaba cómo el Diluvio del Génesis fue parte constituyente de la historia física del planeta. O el monje católico-francés Bernard Lamy (Le Mans, 1640 – Rouen, 1715). Su obra *La Rhétorique ou l'Art de parler* editada a partir de 1675 y que podemos definir como una poética sobre la naturaleza de la lengua, sus componentes y las normas para su buen uso que, además, tomaba algunos presupuestos de la importante escuela de Port-Royal, consideraba que en la multiplicidad de las lenguas tenían parte de responsabilidad las interacciones culturales, los sucesos históricos y el devenir orgánico de las mismas; eso sí, tomando como posibilidad de punto de partida la Torre de Babel:

Nous apprenons de ce Livre divin, de l'autorité duquel personne ne peut douter, que Dieu forma Adam le premier de tous les hommes, & qu'il lui donna un langage qui fut le seul dont ses enfants se servirent jusqu'au temps qu'ils voulerent élever la tour de Babel, quelques années après le déluge. [...] Mais cette confusion que Dieu mit dans les paroles de ceux qui voulient élever la tour de Babel n'est pas la seule cause de cette grande diversité & multiplicité des langues. [...] Il n'est pas difficile de trouver la veritable origine des langues, pourveu que l'on connoisse un peu leur antiquité; mais mon dessein ne me permet pas de m'arréter plus long-temps sur cette matiere. De ce que nous avons dit, il suit clairement que l'usage change les langues, qu'il les fait ce qu'elles sont, & qu'il exerce sur elles souverain empire.¹⁴¹⁴

¹⁴¹⁴ La cita corresponde a: Livre I, Chapitre XIII. De l'origine des Langues; ver: Lamy, 1688: 59-65.

Un tercero. El también eclesiástico, católico y francés Richard Simon (Dieppe, 1638 – 1712). *Histoire critique du Vieux Testament*, editada a partir de 1678, marca simbólicamente el momento en que crítica y filología se inmiscuyen en la exégesis bíblica moderna y, gracias a ellas, Simon apunta muy relevantes consideraciones. La primera, que el Génesis no fue escrito por Moisés sino por diversos autores:

il est inutile de rechercher avec trop de curiosité, comme on fait ordinairement, qui ont été les Auteurs de chaque Livre de la Bible en particulier [...] Moÿse n'est point entierement l'Auteur des livres que nous avons presentement sous son nom ¹⁴¹⁵

La segunda, que éstos ejercieron la libertad de reconfigurar el texto suprimiendo o añadiendo lo que consideraron oportuno:

donner à ces mêmes Actes une nouvelle forme en y ajoûtant ou diminuant ce qu'ils jugeoient à propos¹⁴¹⁶

Finalmente, que la diversidad y crecimiento de las lenguas no tuvo origen divino ni relación con la idea de confusión, sino que fue una cuestión natural y práctica:

La nécessité où les hommes étoient de parler les uns aux autres, les obligea d'inventer des mots à proportion qu'on trouvoit de nouvelles choses.

Utilitas expressit nomina rerum.

Ce fut la raison pourquoy il fallut inventer de nouveaux mots, lorsqu'on bâtit cette fameuse Tour de Babylone, & on ne doit pas s'étonner s'il y arriba tant de confusion, dautant qu'il se presentoit quantité de choses qui n'avoient pas encore leurs noms.¹⁴¹⁷

¹⁴¹⁵ La cita se extrae del prefacio; ver: Simon, 1678: s. p.

¹⁴¹⁶ La cita se extrae del prefacio; ver: Simon, 1678: s. p.

¹⁴¹⁷ La cita pertenece al Livre Premier. Chapitre XV. L'on explique plus particulièrement de quelle manière les Langues ont été inventées; ver: Simon, 1678: 105.

9.4. Los puntos de conciliación o retorno

La imperante improductividad de explicar el cosmos, la tierra, el mundo animal y el mundo cultural mediante las Sagradas Escrituras puede ayudarnos a entender por qué mitos sobre el origen como el de la Torre de Babel cayeron en un relativo desuso. Esto sumado a la paulatina sofisticación epistemológica provocó que adherirse literalmente a las Sagradas Escrituras no pareciera, *a priori*, una buena credencial en el mundo moderno.

Ahora bien, si estamos subtitulando este último subapartado como *puntos de conciliación o retorno* es porque el conocimiento de los mitos antiguos y sus civilizaciones no se abandonó sino que se empezó a investigar desde otros lugares y con nuevas estrategias. No es que se hubiera completado el conocimiento sobre Babel, sino que esa forma teológica de visitarlo había empezado a agotarse. ¿Cuál es, pues, este retorno o nueva mirada sobre nuestro mito a estudio? Hemos identificado tres y, si las hemos aunado bajo la consideración de retorno, es porque en esta investigación suponen cerrar un círculo, es decir, se acoplan a lo expuesto en la sección sobre las fuentes documentales y visuales de Mesopotamia y el mundo hebreo, en suma, aquello que creó el mito en su origen.

El primer punto de retorno tiene que ver con lo constatado por Richard Simon: el libro del Génesis y en general el Pentateuco no fueron compuestos de forma unitaria. A tal efecto, recordamos lo expuesto en el apartado «Fuentes del contexto del exilio I. El libro del Génesis» sobre las consecuencias de esta advertencia: que el episodio de la Torre de Babel se compone de una o dos unidades narrativas mínimas que no encajan ni se relacionan con el resto, al igual que el Libro del Génesis al completo se compone de unidades narrativas de diferente naturaleza no conectadas entre sí.

Igualmente planteamos que dada la dilatada tradición de la exégesis bíblica -los textos bíblicos se empiezan a apostillar, comentar y matizar incluso antes de su canonización-, es posible pensar que tales comentarios permiten obtener una comprensión panorámica del texto hasta el punto de proponer fases de composición y cronología, ya que suponen intentos de resolver las dificultades y/o vacíos de algunos pasajes, una inmersión semántica en el texto y/o una explicación moral del contenido. Consecuentemente, fue la exégesis desarrollada en el último tercio del siglo XIX -y precedida por la advertencia de nuevas posibilidades metodológicas para el estudio de los textos religiosos, ya en el siglo anterior- la que planteó definitivamente la deconstrucción de las fuentes para proponer una lógica científica de su composición.

Y, cuando dijimos *ya en el siglo anterior*, es decir, el XVIII, en realidad podríamos haber retrotraído esta advertencia a finales del XVII. Luego, dentro de esta investigación, el apologético *Turris Babel* de Athanasius Kircher presenta esa forma de considerar el mito que morirá simbólicamente con él y el nacimiento de una exégesis filológica que propondrá, algo después, la conocida Hipótesis documental.

El segundo punto de retorno también surge simbólicamente a partir de Athanasius Kircher. Cuando presentamos el aparato visual del tratado y analizamos los grabados basados en las vistas de los restos de la Torre de Babel -que para nosotros es el zigurat de Birs Nimrud- según el viaje de Pietro della Valle, estábamos apuntando que en Kircher se daban cita mito y realidad, Génesis y prospección de las ruinas sobre el terreno. Kircher y Della Valle creían estar realizando un verdadero ejercicio de arqueología bíblica. Ahora bien, como también vimos en las primeras secciones de esta tesis, el descubrimiento arqueológico de Babel ya no se sostenía tanto en la literatura antigua secular o religiosa -aunque Robert Koldewey sí la utilizó en ocasiones-, sino en el desarrollo de una escuela técnica de orientalistas. El mítico nombre Torre de Babel se sustituye por el arqueológicamente correcto zigurat de Etemenanki y, a instancia de los museos prusianos, Koldewey inicia una secuencia de expediciones a tierras mesopotámicas a partir de 1887 con el fin de localizar las ruinas de la ciudad.

La distancia entre el binomio Kircher-Della Valle y Koldewey es mucha, y entre los primeros y la excavación del zigurat durante la primera mitad del año 1913 suceden múltiples acontecimientos. Pero una cosa es evidente, la voluntad arqueológica de Kircher, que creía tener en su museo uno de los ladrillos de Babel-Etemenanki, nos permite reunir el fin de Babel como mito teológico con el encuentro de su realidad arqueológica. Otra cosa es que la advertencia de Etemenanki desactivara la fuerza del mito y su imagen. Sabemos que eso nunca fue así. Las grandes imágenes de Babel -Bruegel, Kircher- fueron entonces y siguen siendo dispositivos culturales recreativos. Recreativos por su capacidad para captar nuestra atención y desarrollar pensamiento; recreativos, también, por su fuerza para activar un mito que, aunque antropológicamente ya no cumple las mismas funciones que entonces, pervive imaginariamente.

Esta dualidad entre mito y realidad estaba en *Turris Babel* pero también en el conjunto del siglo XVII. Aquel siglo, los libros más leídos fueron los redactados por el conjunto de

filósofos naturales y las *Metamorfosis* del poeta latino Ovidio, es decir, sobre el método demostrable y sobre la recreación de mitos.

El tercer punto de retorno está vinculado con los dos anteriores. El desencanto de la veracidad bíblica experimentado en el siglo XVII iba a avanzar dramáticamente en las generaciones siguientes y, en relación con el mito de Babel en particular y el Libro del Génesis en general, hemos asistido a ello en el ejercicio de encontrar aquellos temas y fórmulas de la literatura mesopotámicas que fueron adoptados por la cultura hebrea. Nos referimos a cuando en la sección titulada «El origen del mito en los poemas épicos mesopotámicos. Conceptos, significados y analogías con el relato bíblico», analizamos los poemas mesopotámicos conocidos como la *Epopéya de Gilgameš, Enmerkar y el Señor de Aratta, Atra-ḥasīs y Enūma eliš* y encontramos los precedentes al Diluvio bíblico, la analogía entre Gilgameš y Nemrod, el concepto de hacerse un nombre, la tarea de construcción, la idea de una lengua original, su confusión y multiplicidad y, finalmente, la de construcción de una identidad nacional distintiva basada en la lengua y la cultura.

Si conocemos esto es gracias a las campañas arqueológicas modernas y a una definitiva habilidad para traducir el contenido de las tablillas cuneiformes. Y, recordemos, estos dos factores llevaron a que el 3 de diciembre de 1872, 200 años después del tratado de Athanasius Kircher y tras sus estudios en el British Museum, George Smith publicó la noticia de que había encontrado un poema sobre el Diluvio mucho anterior al redactado por el pueblo hebreo. El descubrimiento fue providencial para la comprensión y disciplina de las religiones comparadas y el futuro de la religión monoteísta. Se acababa de descubrir la producción literaria más antigua de la historia de la humanidad y ésta contenía ya diversos ítems del Génesis hebreo. En consecuencia, se sintió un ferviente interés por la reconstrucción de la cultura y religión mesopotámica. Finalmente, contribuyó a la revolución científico-cultural de finales del siglo XIX, pues se publicó tan sólo doce años después de que Charles Darwin presentara su *Origen de las especies*.

Consecuentemente, que a finales del siglo XVII se intuyera la imposibilidad de que el Génesis explicara fenómenos germinales de la humanidad -entre ellos, la construcción de la Torre de Babel y la multiplicidad de las lenguas- quedaba definitivamente aceptado.

*** Abstract of Conclusions based on Points 1, 2, and 9**

As a result of the analysis and, at the same time, the distancing that the elaboration of the conclusions of doctoral research requires, we consider that the myth of the Tower of Babel can be conceived as a sort of arrow that crosses the totality of Western history. In this traversing history, each time Babel appears in a different cultural, political, or geographical context, it has an effect. This effect highlights the insecurities of the period and produces new textual - theological, literary, moral - and iconographic relations. It could be said, then, that each epoch has thought of its own Babel and developed its own relationship with Babel. Thus, from our starting point in the heart of Semitic culture until 1680, the year of the death of the Jesuit Athanasius Kircher and of the last modern towers of Babel, different discourses and images have arisen that have done nothing but point to the following. The myth of the Tower of Babel raises a question whose answer is multiple and problematic: there is no certain measure in the cultural relations of the world, or, in terms of Babel, it is not possible to complete its construction or, in other words, its meaning. The dream of the ascent to heaven is always present but is either suspended or abandoned. It must be reworked. This problem of impossibility was best described by Paul Zumthor through the concept of *inachèvement*.

If this is the focus of the research, it is because we have selected one of the various meanings of Babel. That is to say, Babel as a myth and, at the same time, as a symbol of reality has been thought of from many places other than those chosen here. One, which is immediate and obvious, is Babel as a linguistic dilemma. What we have investigated from Mesopotamia to the end of the 17th century is the potential of Babel to refer to the discourses -of a theological nature- of pride and punishment through cultural multiplicity -not only linguistic- and, consequently, the shaping of collective identities. Or, in short: Babel as a religious myth in a conceptual network in which it is interwoven as a social and at the same time political myth.

In their most primary form, all these concepts and materials have their origin in what is, to date, humanity's earliest literary testimony. In this sense, Babel goes back to Sumerian mythopoetic thought and its written codification during the second half of the 3rd millennium B.C.E. That is its origin and, from there, it has been elaborated by the different civilisations, highlighting what was critical for each one of them.

Among the Mesopotamian literary production analysed, it is the *Epic of Gilgamesh* which had the greatest degree of influence not only on Babel but also on the canonisation of the Hebrew monotheistic cosmogony. And, among the concepts shared in the epic and the Genesis chapter are mainly those of an abstract and explanatory order: making a name, conquering a power, or building, for example. Other Mesopotamian poems -*Enmerkar and the Lord of Aratta*, *Atra-ḫasīs* and *Enūma eliš*- contain concepts equally present in Babel: captivity and emigration, the constructive work of the deportees, the existence of a single language at the outset of civilisation, the subsequent linguistic confusion and multiplication, confrontations, subjugations, and uprisings of a national-political order and, again, the constructive task.

Studying the proto-history of Babel gave us an insight into the operating mechanism of the myth, or rather, into its creative process or conceptual basis. This base is to be found in Mesopotamian culture and, starting from it, it drags complex concepts to unite and synthesise them: linguistic and cultural multiplicity and relations with the divinity. In other words, as a future myth, it was based on a recognisable primordial model with an enlightening function. Babel has, on the other hand, an iconic basis. That is to say, it is related to an original image -ascending architecture- but it has a metaphorical capacity to adjust to the changing reality -Hebrew culture from Mesopotamian and so on-. This iconic base found, as is well known, its initial stimulus in one of the most characteristic forms of the culture of the Tigris and Euphrates valley: the ziggurat. The ziggurat provided the ascending axis in sections or terraces to the imagery of Babel. In terms of meaning, the idea of the encounter between heaven and earth. Both issues are sealed by a symbolic pact: vertical is the axis of architecture, and vertical is also the axis on which pride or the assault on divinity is practised.

Now, although all these primary indicators are to be found in the primordial cultures of Mesopotamia, we know that the architect of Babel as a mythical narrative is not to be found in those cultures but in the Hebrew world. As might be expected, the primary indicators have to be reconverted or, better, filtered through the values of this new cultural world that is drastically different from the Mesopotamian one. And although they share genealogy and formal and symbolic elements, we cannot ignore the fact that we are facing the emergence of the codification of monotheistic religious thought. This question, which is complex and goes beyond our study, must be partially deconstructed to understand its relationship with the myth under study.

In other words, the Hebrew tradition is based on some basic precepts that are present in Babel but also in most of its religious literature, such as, for example, the idea of punishment and reward, not to mention the fundamental question of limits. Throughout the Hebrew sources analysed, we have seen that the limits of human beings are constantly defined in contrast to divine ones: all the elements of Creation are subordinated to Yahweh, this limit must be accepted and, consequently, any human attempt to transgress its condition will be aborted. The Babel of Genesis is a clear illustration of this: it is not possible to reach heaven or conquer the eternal, it is not possible to make a name for oneself, and it is not possible to evade punishment. This idea of limit and its frustrated attempts at evading it can be related to the final condition of existence: death as the necessary limit for life. This latter idea is central to Hebrew culture and was an essential trigger for giving Babel its full meaning.

Given the problem of death as a threat to the social enterprise, and to overcome the contradiction of enjoying life while awaiting death, not only the Hebrew, but practically all religions have had to construct symbolic mediating models to make existence something more acceptable. That is why -and we are now focusing on the strictly Hebrew- in the face of the negative experience of the Babylonian Captivity -punishment, suffering, abduction, destruction, and death- creating a world afterlife was a value that could not be annulled, since the divine promises do not belong to the realm of earthly life. One of the consequences of this is that in contexts of persecution or abduction -such as the one that catalysed the Babel episode- some arguments that pointed to the coming of an intercessor who would guarantee the salvation of peoples emerged with strength -apocalyptic and prophetic writings-. This was especially relevant in the Hebrew world in the chronological context we have been working on, for not only individual but also national salvation was at stake.

In other words, the abduction and transfer of the Hebrew community to Babylon forced the projection of a sense of identity that did not rely on spatial or earthly references, as much of its community was outside its original ascription or geographical boundaries. On the contrary, national identity participated or was expected in a conceptual, transcendental space outside the framework of physical, earthly life. The absence of the Jerusalem Temple, the impossibility of building another, the longing to survive life outside the community and the expectation of a reward for such profound suffering led to a state of expectation. After overcoming the present moment, a new union would take place at the moment when Yahweh decided to save his people and reunite them with him. Since exile was not to be overcome in life by all the generations involved, such a union was to take place in an

imaginary space, a *post-mortem* yet eternal place. In other words, this experience catalysed the construction of the religious and thus physical concept of Heaven.

This framework was the context of the textual configuration of the Babel episode in Genesis. This context involved a plethora of proposals -textual commentaries on exilic and post-exilic literature, communal experiences- that revolved around the idea of identity construction and the concept of nation; the latter is essential to the history of the myth since the social and political evolution of the continent from the chronology we have been working on and onwards is configured around the terms nation and state.

We, therefore, consider that the Tower of Babel is a narrative whose subtext alludes directly to this situation of national-political identity. If it explains it through territorial dispersion and linguistic division it is because that is the communicative strategy that remains on the surface, that is to say, the text. We consider, therefore, that the notion of division and reunification in a new common space is at the core of the myth of Babel -subtext-, and that it is this mythical core the one which is transformed but never ceases to be present, as we can see through the conceptualisation of Babel today.

Having said that, for what refers to Babel's history throughout the chronological scope of this research -Semitic origins until the 17th century- it has been the ideas of dispersion and fragmentation of peoples, linguistic diversity, construction of national identities, antagonism or the need for reparation, the ones that have surrounded each textual and visual appearance of Babel. For example, its novel interpretation represented by Dante Alighieri, its interaction with *status quo* sequences such as the establishment of vernacular languages, its instrumentalisation to trigger politico-religious debates -Reformist Babylon-, its relation to geo-political power as shows the diachronic history with the myth of the Gigantomachy-Palazzo Te, its mirroring of destruction processes -Anthonisz. and Heemskerck-, its isolation in the pictorial format -first within the pseudo-Patinir and then Bruegel-, its relation to social concerns and debates -the Antwerp school-, its shift to the world of theatre and finally, the last attempt to read Babel as a myth about the origin of the multiplication of languages -Athanasius Kircher-.

The last of these cases meant a singular challenge since, from this moment onwards and as has been repeatedly announcing, the myth of Babel no longer operates effectively in the order of social debate. In view of this fact, it is worth recalling that when we talk about Babel

we are talking about a religious myth and this means, as we have tried to present at the beginning of this research, that Babel functions as an explanatory model. If we start from this consideration, it is easier to understand why at the end of our research, the 17th century as a period when an epistemological crisis begins to emerge and will eventually lead to the birth of modernity, or in Paul Hazard's words *a crisis of the European mind*,¹⁴¹⁸ the presence of Babel in the visual, literary, but also in the conceptual order is dramatically transformed.

Under no circumstances would we say that Babel disappears in any of these spheres because it does not, but it is true that the fascination it aroused as a way of understanding the origin of different communities and languages weakens and it is also true that its revival as a metaphor for other different matters and new meanings will not appear prior to the 20th century.¹⁴¹⁹

From this point on, we can affirm that approaching the late 17th century with the aim of reconstructing the end of the Modern Age and the birth of the Contemporary Age is as suggestive as it is problematic. Polarised views that suggest that the 17th century saw a schism between the worlds of religion and science tend to be over-simplistic and untrue to reality. Such a divorce is implausible in the 17th century and, if it is noticed, it is in an extravagant, weak and peripheral form.

We also know that the religious system survives all this, perhaps from the inertia of the institution itself, perhaps from its solid interrelation with political power, and so on, right up to the present day. However, by qualifying the concepts -for example, replacing the terms «separation» and «divorce» with «adaptation to a new vision of things»- we can conceive the

¹⁴¹⁸ See, for instance, this excerpt from the preface: «Alors une crise s'est opérée dans la conscience européenne; entre la Renaissance, dont elle procède directement et la Révolution française, qu'elle prépare, il n'y en a pas de plus importante dans l'histoire des idées. A une civilisation fondée sur l'idée de devoir, les devoirs envers Dieu, les devoirs envers le prince, les «nouveaux philosophes» ont essayé de substituer une civilisation fondée sur l'idée de droit: les droits de la conscience individuelle, les droits de la critique, les droits de la raison, les droits de l'homme citoyen» (Hazard, 1961: 9).

¹⁴¹⁹ The study of the myth of Babel during the 18th, 19th and 20th centuries is still a poorly analysed field. Throughout this research, we have made numerous incursions into these chronologies, and yet we do not have the space to present the paths that Babel follows from Athanasius Kircher onwards. Nevertheless, and insofar as we are pointing to the 20th century as a new horizon, we can note the following. Throughout the 18th century, there were relatively few new developments in Babel, as interests are centred on the study of the object of its explanation, i.e. the diversity of languages, their origin and nature. The birth of the Encyclopedia with its taxonomic model is proof of this, even more, so that of the national grammar schools and/or the birth of philology as a discipline. Between the 19th and 20th centuries, technical possibilities allowed the first building models poetically reminiscent of the Tower of Babel, namely the skyscraper. This same *impasse* will be followed by the archaeological excavation of Babel in its true form, Etemenanki. Finally, the cultural hiatus produced by the two world wars, among other military conflicts, accelerate this narrative until the second half of the 20th century, the post-modern era and, consequently, the warning of multiple and fragmented worlds. Thus, if we were to continue to add up a succession of events that would be poorly summarised in these few lines, we would attend to the moment in which the new paradigm of globalisation crystallises and where, now, Babel appears as a rejuvenating explanatory metaphor with new orders and meanings in some cases opposed to its historical tradition. The investigation of Babel in the 18th, 19th and 20th centuries is something that, as we said, has escaped our study, but we have nevertheless included some references in this text, as well as accumulating as many others for possible future lines of research.

first steps of a tradition that is weakening and needs to be reformulated: the tradition of the religious world.

One of the most powerful and important catalysts of this transformation was the adaptation of the traditionally strong and close relationship between religion and cosmology, the latter being understood as a way of understanding the universe as a whole. It has been speculated whether it was in classical Greece that the first attempt to disambiguate cosmology from religious belief took place. Atomism as a way of proposing the existence of certain laws for the universe that are proper to it could be a good example of this. Also, the model of a concentric universe with mechanical rotations and celestial spheres formulated by Plato or Aristotle. The rise and imposition of Christianity had profound implications for cosmology, starting with using the Book of Genesis -especially the six days of Creation- as an explanatory source and continuing with the Christianisation of Greek philosophy. Parallel to Plato and Aristotle we find two other great names in this area, Augustine of Hippo and, later, Thomas Aquinas. The former endeavoured a reinterpretation of Plato, the latter tried to recover Aristotle. Together, they advocate a universe in which God is the absolute creator and responsible for all its movements. However, Christian cosmology was based on an explanatory model based on metaphor and allegory, and this is precisely what was not going to last *ad eternum*. In other words, to understand the disuse of Babel, we should not look so much at modern scientific development as at the models that are or are not used to explain the origin of the universe and humanity.

Christian cosmology was a theological cosmology, i.e., mystical and divinised from beginning to end. Causally it was based on correspondences and analogies between the macro and the micro: the macrocosm or universe and the microcosm or man; an analogy present in the early Greek philosophers and encouraged especially by Neoplatonism -for an illustration of the microcosm system see, for example, Leonardo's drawing known as the Vitruvian Man-. But both total correspondence and the tools of metaphor and allegory proved to be unfeasible.

Nicolaus Copernicus, the cornerstone of modern scientific development, was not the first to think of the possibility of a heliocentric universe -Nicholas of Cusa did so first- but he was responsible for transforming that possibility into a mathematical calculus that satisfactorily demonstrated several issues regarding heliocentrism and planetary motions. Giordano Bruno was condemned to death for his proposal of an infinite universe and, consequently, the possibility of infinite worlds and the loss of hierarchy for the Earth. This is not to say, of

course, that they were not believers, but rather that they were committed to updating the conversation about the origin, nature, and forms of the universe. For example, Galileo Galilei's telescopic discoveries demonstrated the impossibility of the Aristotelian model. But both he and Johannes Kepler strove to reconcile the new cosmology with Scripture. How? By adapting its function and language. That is, they both argued that the Holy Scriptures were fundamental but primitive writings, written at a time when there was no deep cosmological knowledge and that, on the other hand, they adapted their content to the capacity of their recipients, so that they could not be taken into consideration when dealing with natural phenomena. In short, the battle was fought between those who continued to regard the Bible as the first and true source of information -see Athanasius Kircher- and those who moved towards new forms, metaphors, or laws of understanding the whole.

When news of Galileo's condemnation reached René Descartes, he abandoned the treatise he was working on, which was intended to demonstrate the existence of a mechanical basis for Copernicus' heliocentric system. But in the *Discourse on the Method*, published in 1637, he announced that even the most complex organisms in the universe could be explained by mechanical laws, and thus set a precedent for a cosmology that did not need the participation of divinity to explain itself. However, that God was not in charge of the motions and development of the particles of the universe did not mean that there was no Prime Designer or Creator. Descartes was central to Isaac Newton, and Newton was aware that the new cosmology implied a certain relativism or atheism, so his efforts were also directed towards defending the necessity of God, for example, as an omnipotent Creator and maintainer of the stability of the universe.

This brief analysis, in which we have privileged certain well-known names and concepts, allows us to see how religion and science were two cultural forces that were adapting -the former to the latter and possibly also vice versa- and that, from the interaction between them and until the consolidation of modernity, a new way of reading and explaining the world emerged that we may call theology or natural philosophy. Natural insofar as it was immersed in questions of physical order. Theology or philosophy insofar as it was a science that proposed and hypothesised. For example, Newton's treatise on the gravitational theory of 1687 was entitled *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, i.e., *Mathematical principles of natural philosophy* rather than *of natural science*, and in so entitling it, Newton was still proposing that there were gaps that he could not yet explain scientifically but theologically-philosophically. At the same time, he was linking himself to ancient intellectual traditions that were concerned with broader spectrums than mere scientific technicalities. For Newton, the task of natural

philosophy was to explain the attributes of God and his relation to the physical world, and his work, like that of all other natural philosophers, was to seek an order in the universe regulated by a supreme Creator. A Creator who had exercised his will by regulating the laws that nature had to obey.

That is why he and Descartes spoke in terms of discovering the divine laws of nature. When we said at the beginning of these lines that we cannot speak of a divorce between religion and science -now rather natural philosophy- we were referring precisely to this.

What we have just presented could be briefly synthesised by the idea that what was being challenged was the biblical cosmogony, starting with the Creation in a total of six days, but also continuing with the episode of Noah's Ark and that of the Tower of Babel. Genesis was a problem. Its summary length and its metaphorical and allegorical language used to explain matters as the origin and development of the natural elements, the configuration of the world, its place in a larger system, animal life and its species, natural formations and their changes, and languages and nations were insufficient.

The episode of Noah's Ark, on which Athanasius Kircher also worked, and which precedes the Babel episode by a short distance, was fundamental to realise the fragility of taking the Holy Scriptures literally. For example, the discovery of new species of animals and fossils, the variability of the physical geography of an increasingly apprehended planet, with its orography of valleys and mountains, seas and lakes, and the distribution of animals on it, made it highly improbable that everything depended on a single event or episode. Namely, that Noah, having saved his family and a couple of animals of each species, repopulated the earth after the Flood. And in relation to the Babel episode, it happened in the same way. «New» cultures with «new» alphabets, together with a sophistication of study methods, led to taxonomies that could perhaps discover that the origin of tongues and the hierarchical antiquity of languages was not as proposed in the biblical chapters. On the other hand, another possibility began to emerge: Genesis was not a unitary book and, therefore, may not have been the work of the great prophet Moses but of different and anonymous authors at different times in history.

Thus, the gradual integration of concepts such as astronomy, geology, palaeontology, biology, and later evolutionary theories into the collective memory began to transform the perception of man's place in creation and nature and, at the same time, contributed to biblical

criticism. And Genesis, which had functioned for centuries as a primitive science, was confronted with another kind of science that sought a method to explain reality and could, at last, demonstrate it.

In the face of this loss of certainty, and as far as religious myth was concerned, some models or proposals that attempted to reconcile the two sides with varying degrees of partisanship and success emerged. For example, that of the theologian Thomas Burnet (Croft, 1635 - London, 1715).

Burnet had warned that if scientific knowledge progressed, the authority of the Holy Scriptures would be threatened and, consequently, the claim that what was said therein was solid would be proved false. Yet, when he presented the treatise *Sacred Theory of the Earth* between 1681 and 1690, he fell into his own trap, for he claimed to present a cosmogony of the world that, while mechanistic, observed how the Genesis Flood was a constituent part of the physical history of the planet. Or the French Catholic monk Bernard Lamy (Le Mans, 1640 - Rouen, 1715). His work *La Rhétorique ou l'Art de parler*, published from 1675 onwards, which we can define as a poetics on the nature of language, its components and the rules for its proper use, and which also took some assumptions from the important school of Port-Royal, considered that cultural interactions, historical events and the organic development of languages were partly responsible for the multiplicity of languages, albeit taking the Tower of Babel as a possible starting point:

Nous apprenons de ce Livre divin, de l'autorité duquel personne ne peut douter, que Dieu forma Adam le premier de tous les hommes, & qu'il lui donna un langage qui fut le seul dont ses enfants se servirent jusqu'au temps qu'ils voulerent élever la tour de Babel, quelques années après le déluge. [...] Mais cette confusion que Dieu mit dans les paroles de ceux qui voulient élever la tour de Babel n'est pas la seule cause de cette grande diversité & multiplicité des langues. [...] Il n'est pas difficile de trouver la veritable origine des langues, pourveu que l'on connoisse un peu leur antiquité; mais mon dessein ne me permet pas de m'arrêter plus long-temps sur cette matiere. De ce que nous avons dit, il suit clairement que l'usage change les langues, qu'il les fait ce qu'elles sont, & qu'il exerce sur elles souverain empire.¹⁴²⁰

¹⁴²⁰ Quote is from Livre I, Chapitre XIII. De l'origine des Langues; see: Lamy, 1688: 59-65.

A third. Richard Simon (Dieppe, 1638 - 1712), catholic as well. *Histoire critique du Vieux Testament*, published from 1678 onwards, symbolically signals the moment when criticism and philology became involved in modern biblical exegesis and, thanks to it, Simon draws some very important considerations. The first is that Genesis was not written by Moses but by various authors:

il est inutile de rechercher avec trop de curiosité, comme on fait ordinairement, qui ont été les Auteurs de chaque Livre de la Bible en particulier [...] Moïse n'est point entierement l'Auteur des livres que nous avons presentement sous son nom ¹⁴²¹

Secondly, that they freely reconfigured the text by deleting or adding what they considered appropriate:

donner à ces mêmes Actes une nouvelle forme en y ajoutant ou diminuant ce qu'ils jugeoient à propos¹⁴²²

Finally, that the diversity and evolution of languages had no divine origin or relationship to the idea of confusion, but was a natural and practical matter:

La nécessité où les hommes étoient de parler les uns aux autres, les obligea d'inventer des mots à proportion qu'on trouvoit de nouvelles choses.

Utilitas expressit nomina rerum.

Ce fut la raison pourquoi il fallut inventer de nouveaux mots, lorsqu'on bâtit cette fameuse Tour de Babylone, & on ne doit pas s'étonner s'il y arriva tant de confusion, d'autant qu'il se presentoit quantité de choses qui n'avoient pas encore leurs noms.¹⁴²³

¹⁴²¹ Quote is from Preface; see: Simon, 1678: s. p.

¹⁴²² Quote is from Preface; see: Simon, 1678: s. p.

¹⁴²³ Quote is from Livre Premier. Chapitre XV. L'on explique plus particulièrement de quelle manière les Langues ont été inventées; see: Simon, 1678: 105.

The prevailing unproductiveness of explaining the cosmos, the earth, the animal world, and the cultural world through Scripture may help us understand why origin myths such as the Tower of Babel fell into relative disuse. This, together with gradual epistemological sophistication, meant that adhering literally to Scripture did not, *a priori*, seem a good credential in the modern world.

Nevertheless, we can talk about points of conciliation or return because the knowledge of ancient myths and their civilisations was not entirely abandoned but rather began to be researched from other perspectives and with new strategies. It is not that the knowledge about Babel had been completed, but that this theological way of approaching it started to be completed. What, then, is this return or a new approach to our myth under study? We have identified three points of conciliation and, if we have combined them under the consideration of return, it is because in this research they imply the closing of a circle, that is to say, they fit in with what was exposed in the section on the documentary and visual sources of Mesopotamia and the Hebrew world, in short, what created the myth in its origin.

The first point of return has to do with Richard Simon's observation: the book of Genesis and the Pentateuch as a whole were not composed in a unitary form. To this end, we recall what was stated in the section «Exile I. The Book of Genesis» on the consequences of this warning: that the Tower of Babel episode is composed of one or two minimal narrative units that do not fit together or relate to the rest, just as the entire Book of Genesis is composed of unconnected narrative units of a different nature.

We also argue that given the long tradition of biblical exegesis -biblical texts begin to be apostilled, commented upon and nuanced even before their canonisation- it is possible to think that such commentaries allow for a panoramic understanding of the text to the point of proposing phases of composition and chronology since they involve attempts to resolve the difficulties and/or gaps in some passages, a semantic immersion in the text and/or a moral explanation of the content. Consequently, it was the exegesis developed in the last third of the 19th century -and preceded by the warning of new methodological possibilities for the study of religious texts, already in the previous century- which definitively proposed the deconstruction of the sources to propose a scientific logic of their composition.

And when we say already in the previous century, i.e., the 18th century, we could have taken this warning back to the end of the 17th century. Then, within this research, Athanasius

Kircher's apologetic *Turris Babel* presents this way of considering the myth that will die symbolically with it and the birth of a philological exegesis that will propose, somewhat later, the well-known Documentary Hypothesis.

The second point of return also arises symbolically from Athanasius Kircher. When we described the visual apparatus of the treatise and analysed the engravings based on the views of the remains of the Tower of Babel -which for us is the ziggurat of Birs Nimrud- according to Pietro della Valle's journey, we were pointing out that in Kircher myth and reality, Genesis and the prospection of the ruins on the site, came together. Kircher and Della Valle believed they were carrying out a genuine exercise in biblical archaeology. However, as we also saw in the earlier sections of this thesis, the archaeological discovery of Babel was no longer sustained so much by ancient secular or religious literature -although Robert Koldewey did use it on occasion- but by the development of a technical school of orientalists. The mythical name Tower of Babel was replaced by the archaeologically correct ziggurat of Etemenanki and, at the request of the Prussian museums, Koldewey began a series of expeditions to Mesopotamia from 1887 onwards to locate the ruins of the city.

The distance between the Kircher-Della Valle pair and Koldewey is vast, and between the former and the excavation of the ziggurat in the first half of 1913, many events took place. But one thing is clear: the archaeological will of Kircher, who believed he had in his museum one of the bricks of Babel-Etemenanki, allows us to bring together the end of Babel as a theological myth with the encounter of its archaeological reality. It is another matter of whether Etemenanki's warning deactivated the force of the myth and its image. We know that this was never the case. The great images of Babel -Bruegel, Kircher- were then and remain recreational cultural devices. Recreational in their capacity to capture our attention and stimulate thought; recreational, too, in their power to activate a myth which, although anthropologically no longer fulfilled the same functions as it did then, survives in the imagination.

This duality between myth and reality was present in *Turris Babel* and in the 17th century as a whole. In that century, the most widely read books were those written by the group of natural philosophers and the *Metamorphoses* of the Latin poet Ovid, i.e., on the demonstrable method and on the recreation of myths.

The third point of return is linked to the previous two. The disenchantment with biblical veracity experienced in the 17th century was to advance dramatically in subsequent generations. Concerning the myth of Babel in particular and the Book of Genesis in general, we have witnessed this in the exercise of finding those themes and formulas from Mesopotamian literature that were adopted by Hebrew culture. We are referring to when during the section entitled «The myth's origin in Mesopotamian epic poems. Concepts, meanings and analogies with the Biblical story», we analysed the Mesopotamian poems known as the *Epic of Gilgameš*, *Enmerkar and the Lord of Aratta*, *Atra-ḫasis*, *Enūma eliš* and found the precedents to the Biblical Flood, the analogy between Gilgameš and Nemrod, the concept of making a name for oneself, the task of construction, the idea of an original language, its confusion and multiplicity, and finally that of building a distinctive national identity based on language and culture.

If we know this, it is thanks to modern archaeological campaigns and a definitive ability to translate the contents of cuneiform tablets. And, let us remember, these two factors led to the announcement on December 3, 1872 -200 years after Athanasius Kircher's treatise- and following his studies at the British Museum, that George Smith had found a Flood poem much earlier than the one written by the Hebrew people. The discovery was providential for the discipline of comparative religions and the understanding and future of monotheistic religion. The oldest literary production in human history had just been discovered, and it already contained several items from the Hebrew Genesis. Consequently, there was a fervent interest in the reconstruction of Mesopotamian culture and religion. Finally, it contributed to the scientific-cultural revolution of the late 19th century, as it was published only twelve years after Charles Darwin presented his *On the Origin of Species*.

Consequently, at the end of the 17th century, the impossibility of Genesis explaining the germinal phenomena of mankind -among them, the construction of the Tower of Babel and the multiplicity of languages- was definitively accepted.

* Imagen de la portada:

Johannes Willemsz. Munnickhuysen según Gerard de Lairese, Detalle del Fronstispicio, en Athanasius Kircher, *Turris Babel, sive archontologia qua Primo Priscorum post diluuium hominum vita, mores rerumque gestarum magnitudo, Secundo Turris fabrica civitatumque exstructio, confusio linguarum, & inde Gentium transmigrationis, cum principalium inde enatorum idiomatum historia, multiplici eruditione describuntur & explicantur.* Ámsterdam: Ex Officina Janssonio-Waesbergiana, 1679.

* Imagen de la contraportada:

Anónimo (¿Maître de Dunois?), Detalle de La construcción de la Torre de Babel, en Jean de Courcy, *La Boucquechardière*, c. 1460, ms. Français 329, fol. 216r. Bibliothèque nationale de France, París.