

Apocalipsis en Viena. Visiones bíblicas sobre el asedio otomano de la capital danubiana (1529)

Antonio Gozalbo Nadal¹

Recibido: 6 de marzo de 2020 / Aceptado: 20 de mayo de 2020 / Publicado: 3 de julio de 2020

Resumen. El presente artículo pretende analizar varias representaciones artísticas en las que destacados pasajes bíblicos se equipararon con el asedio turco de Viena en 1529. La irrupción de los otomanos en el Mediterráneo y el este de Europa provocó un creciente interés por conocer y definir al *otro* musulmán. La evidencia de su poder militar iba a propiciar la aparición de imágenes en las que el Turco se configuraba como un ser infernal e inmisericorde cuyas acciones, desde una mirada visionaria, representaban el cumplimiento de temibles profecías apocalípticas. Con dichas composiciones se buscó crear afinidades y asegurar el apoyo de la desgarrada Cristiandad al emperador Carlos V, el único legitimado y capaz -según esta eficaz propaganda- de unificar a Europa para afrontar al terrible enemigo infiel.

Palabras clave: Asedio de Viena; Turcos; Apocalipsis; escatología; Carlos V.

[en] Apocalypse in Vienna. Biblical Visions about the Ottoman Siege of the Danube Capital (1529)

Abstract. This article analyzes several artistic representations in which outstanding biblical passages were equated with the Turkish siege of Vienna in 1529. The emergence of the Ottomans in the Mediterranean and Eastern Europe caused a growing interest in knowing and defining the *otther* Ottoman. The evidence of his military power was going to propitiate the appearance of images in which the Turk was defined as an infernal and merciless enemy, whose actions represented the fulfillment of fear some apocalyptic prophecies. These compositions sought to create affinities and ensure the support of the Christianity to Emperor Charles the Fifth, the only legitimized and capable according to this effective messages to unify Europe to overpower the terrible infidel enemy.

Keywords: Siege of Vienna; Turks; Apocalypse; Eschatology; Charles the Fifth.

Sumario. 1. Solimán el Magnífico ante las puertas de Viena. 2. La poliédrica imagen del *otro* turco. 3. Visiones bíblicas del asedio de Viena. 4. Conclusiones. 5. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gozalbo Nadal, Antonio. “Apocalipsis en Viena. Visiones bíblicas sobre el asedio otomano de la capital danubiana (1529)”. En *Guerra y alteridad. Imágenes del enemigo en la cultura visual de la Edad Media a la actualidad*, editado por Borja Franco Llopis. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2020): 105-131.

¹ Universitat Jaume I (Castellón).
Correo electrónico: anadal@uji.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4614-6622>

1. Solimán el Magnífico ante las puertas de Viena

A finales del verano de 1529 un anónimo artista ascendía hasta la vertiginosa altura de la aguja de San Esteban, la catedral de Viena. Desde dicha privilegiada posición, el punto más elevado de la ciudad, pudo contemplar un temible y abrumador espectáculo: ante sus ojos se extendía el aparentemente infinito despliegue del ejército otomano que, bajo la férrea dirección de Solimán el Magnífico, había alcanzado la capital del Danubio con la intención de dar el jaque definitivo a los Habsburgo en su pulso por la hegemonía universal. El 24 de septiembre el grueso del ejército invasor llegaba ante los muros de la ciudad, conformando un gigantesco contingente de más de cien mil hombres integrado por los jenízaros -los guerreros de élite turcos-, la caballería pesada feudal de los *sipahi* y los *akinci* o merodeadores irregulares, además de trescientas piezas de artillería. El inmenso campamento de más de treinta mil tiendas rodeaba en un abrazo mortal las débiles murallas, organizando los pachás de Rumelia, Bosnia, Scutari, Semendria y Narstsky junto con el visir Ibrahim el inabarcable frente, con el pachá de Belgrado en la retaguardia. Entre este mar de posiciones efímeras, cañones y trincheras descollaba el pináculo dorado del lujoso pabellón del sultán, escoltado por los quinientos arqueros de la guardia real.

A pesar del inconmensurable poder de este ejército finalmente la escasez de artillería de asedio, unida a las malas condiciones climatológicas, así como la contundente defensa de las tropas imperiales encabezadas por el veterano conde Nicholas von Salm, convirtieron el cerco otomano en un infierno, forzando a Solimán el Magnífico a ordenar la retirada el 15 de octubre². Una de las consecuencias más destacadas de este éxito militar -tan sonoro como inesperado- fue la eclosión de multitud de imágenes artísticas de corte celebrativo. La más conocida de ellas es fruto, precisamente, de los apuntes tomados por el pintor anónimo del que hemos hablado; el importante impresor de Núremberg Niklas Mendelmann, consciente de las posibilidades de explotación que la buena nueva ofrecía, ensilló hacia la urbe danubiana consiguiendo estos bocetos anónimos así como datos de primera mano del cronista oficial y secretario de guerra Peter Stern von Labach. Toda esta información sería finalmente facilitada a los artistas Hans Sebald Beham y Erhard Schön, quienes se responsabilizaron del diseño de una original composición, de formato circular y gran detalle, del cerco otomano sobre la capital de los Habsburgo (*El sitio de Viena en 1529, 1529-1530*, xilografía coloreada en seis estampas, Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 48.068)³ (fig. 1).

² Rubén Sáez, *El sitio de Viena, 1529* (Zaragoza: HRM, 2013).

³ Ulrich Eckhardt, Henrich Gieseler y Gereon Sievernich eds., *Europa und der Orient: 800-1900* (Berlín: Berliner Festspiele, 1989), 604-605; Fernando Marías y Felipe Pereda eds., *Carlos V. Las armas y las letras* (Madrid-Granada: Sociedad Estatal para la Celebración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000), 369-370; Martha Pollack, *Cities at War in Early Modern Europe*, (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 112-116; Wilfried Seipel ed., *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas* (Viena: Kunsthistorisches Museum, 2000), 191-192; Walter Strauss ed., *Max Geisber. The German single-leaf Woodcut 1500-1550* (Londres: Hacker Art Books, 1974) 1: 261-266.



Figura 1. Hans Sebald Beham y Erhard Schön (diseño) y Niklas Medelmann (edición): *El sitio de Viena en 1529, 1529-1530*, xilografía coloreada en seis estampas; Wien Museum, Viena, inv. 48.068. Fuente: © Wien Museum.

A esta representación visual de los hechos bélicos habría que sumar muchas más, como el más convencional grabado de Erhard Schön (*Asedio de la ciudad de Viena por los otomanos*, 1530, xilografía en cuatro tacos; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 31089); el detallista dibujo debido a Bartel Beham (*Campamento turco ante Viena en 1529*, 1529, dibujo a pluma y aguada sobre papel; Wien Museum Karlsplatz, Viena, inv. 97022); o la gran recreación mural fruto de los pinceles de Marcello Fogollino (*Asedio de Viena*, c.1548, fresco; Palazzo Lantieri, Gorizia). El objetivo del presente trabajo es acercarnos a un grupo de obras artísticas en las que sobre la estricta representación del asedio turco se superpuso una lectura trascendente y escatológica, capaz de equiparar el hecho histórico con pasajes visionarios de origen bíblico; de esta forma el pulso entre los Habsburgo y la Sublime Puerta, entre Carlos V y Solimán el Magnífico, devenía en una cósmica psicomaquia entre Dios y el Anticristo. Con estas imágenes sus interesados ideólogos buscaron asegurar, mediante el arte, el mayor número de inquebrantables adhesiones al proyecto hegemónico e imperial de la Casa de Austria.

2. La poliédrica imagen del *otro turco*

Durante el reinado de Solimán el Magnífico, entre 1520 y 1566, el Imperio otomano se convirtió en el único rival capaz de competir con el también creciente poder de los Habsburgo. La entidad de sus dominios era ciertamente abrumadora: se extendía por tres continentes, alcanzando desde el Golfo Pérsico en el este hasta Hungría y Argel en el oeste; desde la remota segunda catarata del Nilo en el sur a las tierras septentrionales de Ucrania y el kanato de Crimea. Su población ascendía a más de veinte millones de súbditos, dirigidos férreamente desde la capital, Estambul, cuyo más de medio millón de habitantes la convertía probablemente en la ciudad de mayor población en Europa⁴.

La amenaza turca se había hecho evidente para Occidente ya desde años antes, fundamentalmente tras caída de Constantinopla en 1453, cuyo impacto retumbó como una onda expansiva por todo el mundo conocido. Para los nuevos conquistadores representaba la confirmación de su imparable ascenso hacia el dominio universal, legitimando el título que sus soberanos venían otorgándose como emperadores romanos, *Sultan-i-Rum*. Por su parte, para la Cristiandad latina el efecto era exactamente el contrario: en pleno Renacimiento, el sueño humanista de revivir la civilización grecorromana se tornaba en pesadilla ante la desaparición de Bizancio, último eslabón del mundo clásico. Así, Enea Silvio Piccolomini -futuro Pío II- no dudó en definir este hecho como la segunda muerte de Homero y de Platón⁵. A nivel religioso se evidenciaba el fracaso de la unidad cristiana y la certeza de que recuperar los Santos Lugares era cada vez más inviable, como demostraron los continuados fracasos de los papas Nicolás V, Calixto III, Pío II y Pablo II en sus convocatorias a la cruzada⁶. Políticamente, aunque su efecto parezca hoy menor al ser el Imperio bizantino simplemente un estado nominal, también tuvo sus consecuencias: Venecia veía amenazado su dominio mediterráneo, Hungría sentía de forma creciente la presión turca sobre sus fronteras y, sobre todo, la toma en 1480 de Otranto por los otomanos evidenció que Roma y, en última instancia, toda Europa, estaban en peligro. Así, las escasas buenas nuevas como la heroica resistencia de Belgrado en 1456 o de Rodas en 1480 no enmascaraban la realidad del imparable avance de los herederos de Osmán; Mehmet II también tomaría Bosnia, Serbia y Albania, mientras que Selím I centró sus esfuerzos en Siria y Egipto. El sucesor de este último, Solimán el Magnífico, iba a fijar de nuevo sus anhelos expansivos en Europa tras llegar al trono en 1520: de forma inmediata se lanzó sobre Belgrado, llave del Danubio, para posteriormente expulsar a los caballeros sanjuanistas de Rodas (1522) y, ya en 1526, aplastar a Luís II Jagellón en el llano de Mohács, acabando así con el reino de Hungría. La derrota cristiana sería recordada en diversas piezas artísticas, como una medalla atribuida a Christoph Füssl, en la que se reproducen los retratos de los soberanos húngaros -Luís II y María de Habsburgo, hermana de Carlos V- y una

⁴ Matthias Pfaffenbichler, "Die Türkenkriege während der Regierungszeit Ferdinands I", en *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgerich und türkenkriegen*, ed. Christian Baufort-Spontin y Christian Koppenteiner (Wiener Neustadt: Stadtmuseum, Wiener Neustadt, 2003), 35.

⁵ David Nicolle, *La caída de Constantinopla* (Barcelona: Osprey-RBA, 2011), 91.

⁶ Víctor Mínguez, *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)* (Castellón: Universitat Jaume I, 2017), 101-104.

imagen del choque armado en el reverso (1531-5, plata; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. 2641bss); o en una amplia miniatura presente en el libro *Espejo honorario de la casa de Austria* (Jörg Breu el Joven (taller) (?): *Batalla de Mohács*, 1559, miniatura sobre pergamino, en Clemens Jäger: *Ehrenspegel des Hauses Österreich*, libro VII; Biblioteca de la Universidad de Baviera, Múnich). Los dominios otomanos alcanzaban, de esta forma, la frontera centroeuropea de las posesiones de los Habsburgo: el duelo a muerte entre los dos imperios estaba servido.

A nivel cultural, una de las consecuencias más importantes del imparable avance turco en Europa fue el creciente interés por el conocimiento de este pueblo rival, como bien ha planteado José Julio García Arranz⁷. Paulatinamente iba a articularse una compleja visión del *otro* de carácter poliédrico, oscilante entre la demonización, el terror militar, el interés casi etnográfico, la admiración como un modelo político alternativo e ideal o la ensoñación por un mundo exótico reflejado en las fiestas cortesanas. Estas representaciones pueden rastrearse, además, en gran parte de los estados europeos de la época, especialmente en aquellos donde el contacto con el Islam y el Imperio otomano era más directo. Así, la toma de Granada por los Reyes Católicos en 1492 fue motivo de brillantes celebraciones pues la desaparición del último reino musulmán en Europa occidental se vio, de alguna forma, como contrapunto a la rendición de Constantinopla. Esta conquista renovó los aires de Cruzada en los reinos peninsulares, cruzándose el estrecho de Gibraltar para atacar estratégicos enclaves norteafricanos. Algunos de estos hechos de armas tuvieron su reflejo artístico, como los frescos que recrean la toma de Orán en 1509 por parte del Cardenal Cisneros pintados en la Capilla Mozárabe de la catedral de Toledo (Juan de Borgoña: *Asedio y toma de Orán*, 1514, fresco). Portugal no se quedaría atrás en esta carrera, ocupando también importantes posiciones según podemos ver en los fastuosos tapices que Passchier Grenier tejió para conmemorar las gestas del monarca luso Alfonso V (*Tapices de la conquista de Arcilla y Tánger*, 1472-1475, lana, seda e hilo metálico, Museo Parroquial de los tapices, Pastrana). En Italia cabe destacar el caso de Venecia, donde la preocupación por la creciente presión sobre sus posesiones en el Egeo convivía con el deslumbramiento ante el fasto y la riqueza oriental: el mismo Giovanni Bellini retrató a Mehmet II (1479-1481, óleo sobre lienzo; National Gallery, Londres), y la presencia de tipos orientalizantes también la podemos ver en pinturas de Tiziano como su *Ecce Homo* de 1543 (óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG. 73).

⁷ José Julio García, "Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI", en *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, coord. Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón (Málaga: Universidad de Málaga, 2012), 231-260. Otros interesantes estudios acerca de la imagen del Turco son Robert Born, Michel Dziewulski y Guido Messling eds., *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art* (Bruselas: Bozar, 2015); Anna Contadini y Claire Norton eds., *The Renaissance and the Ottoman World* (Farnham: Ashgate, 2013); Robert Chowebel, *The shadow of the Crescent: the Renaissance image of the turk (1453-1517)* (Nueva York: St. Martin's Press, 1967); Beate Dorfey y Mario Kramp eds., *Die Turken kommen!* (Coblenza: Mittelrhein-Museum, 2006); James G. Harper ed., *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual imagery before Orientalism* (Farnham: Ashgate, 2011); David J. Roxburgh ed., *Turks. A Journey of Thousand Years* (Londres: Academy of Arts, 2005).

En el entorno de los Habsburgo, por su parte, la visión que iría fraguando del Turco fue cada vez más dura y tendenciosa, especialmente tras el referido hundimiento del estado magiar en 1526 y la fijación de posiciones otomanas en el mismo Danubio: los territorios patrimoniales de la Casa de Austria pasaban ahora a estar directamente amenazadas. Para Carlos V el choque era inevitable, pues a estas razones geoestratégicas habría que sumar otras de motivación política e ideológica; como emperador interiorizó plenamente su obligación de defender la *Universitas Christiana* ante el infiel enemigo común, y a ello había que sumar además su condición de guerrero cruzado al ser heredero de los Reyes Católicos y además rey de Jerusalén. De esta forma el César Habsburgo no estaría en Viena en 1529, pero sí que marchó al frente de sus hombres en la infructuosa campaña húngara de 1532 o en las acciones mediterráneas de Túnez -1535- y Argel -1541-. Entre estas acciones bélicas la que mayor relevancia estratégica y plástica iba a tener fue la *Jornada* de Túnez, en la que expulsó de dicha ciudad al corsario *Barbarroja*, almirante al servicio de la Sublime Puerta. La gesta fue celebrada con grandes entradas triunfales en Italia ya en 1536, cuando el emperador se dio un anticuario baño de masas como un Escipión revivido; a nivel visual esta victoria propició el mayor encargo artístico nunca costado por la Corte imperial: la monumental serie de doce paños de la *Jornada de Túnez* tejidos en el obrador flamenco de Willem de Pannemaker según cartones de Jan Cornelisz Vermeyen (1548-1554, lana, seda e hilo metálico; Patrimonio Nacional, Madrid, inv. 13/12)⁸. A lo largo del siglo XVI la rivalidad por la hegemonía universal entre los otomanos y la Casa de Austria llevaría, pues, a nuevas grandes batallas con estallidos celebrativos y artísticos como los derivados de la batalla de Lepanto -1571-, ya durante el reinado de Felipe II; o de la *Guerra de los Trece Años* liderada por el emperador Rodolfo II. Paulatinamente en ellas la imagen del otomano devendría -según veremos- en la de un irreconciliable enemigo impío, inhumano e incluso yendo más allá, demoníaco.

Desde la óptica militar -la que más nos interesa aquí- la creciente y amenazadora presencia otomana llevó en paralelo la aparición de multitud de breves, relaciones y hojas volantes donde se narraban victorias y derrotas. Muchas de ellas cuentan con xilografías, generalmente modestas, en las que suele destacar la voluntad de representar con realismo al enemigo musulmán. Uno de los ejemplos más antiguos es la recreación de un grupo de músicos marciales presente en el frontispicio de la crónica del viaje de Bernhard von Breydenbach, publicada en 1486 en Mainz con el título *Peregrinatio in Terram Sanctam* (Erhard Rewich: *Banda militar turca*, 1486, xilografía, Bibliothèque Royale de Belgique, sign. Inc B223). Estos breves panfletos permitieron respirar a la atemorizada Europa con las noticias de la resistencia de Belgrado en 1456 ante las huestes de Mehmet II, gracias a la heroica resistencia de János Hunyadi y Juan de Capistrano, representada en una pintura en la iglesia de la Inmaculada Concepción de la Virgen, en Olomuc (Anónimo: *Asedio de Belgrado*, 1468, grisalla); igualmente fue

⁸ Fernando Checa, *Tesoros de la Corona de España. Tapices flamencos en el Siglo de Oro* (Bruselas: Fonds Mercator- Fundación Carlos de Amberes, 2010); Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, Etchings, Drawings, Cartoons & Tapestries* (Doornspijk: Davaco, 1989); Sylvie Deswarte-Rosa, "L'expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles", en *Chrétien et Musulmans à la Renaissance*, ed. Bartolomé Benassar y Robert (Sauzet París: Honoré Champion Editeur, 1988).

celebrado el fracaso otomano ante los bastiones de Rodas en 1480, contando con gran difusión la relación del caballero hospitalario Guillaume Caoursin. Las distintas ediciones se complementaron con ilustraciones como la estampa con caballería otomana de la versión impresa en Ulm (Anónimo: *Jinetes turcos*, 1496, xilografía), o las ricas miniaturas recogidas en un manuscrito francés (Anónimo: *Conquista de Rodas*, 1483, miniatura sobre pergamino, Bibliothèque Nationale, Paris, inv. Ms Latin 6067)⁹. Los protagonistas de estas gestas fueron cobrando fama, conociéndose en toda la Cristiandad la heroica lucha de líderes como Matías I Corvino de Hungría, gran comitente artístico, o Vlad III Tepes de Valaquia. La imagen de este último se difundió mediante retratos (Peter Wagner: *Drácula*, 1490, xilografía coloreada; Bayerische Staatsbibliothek, Múnich, inv. 4 Inc.s.a. 697) o escenas de sus terribles prácticas (Mathias Hupfuff: *Drácula comiendo ante empalados turcos*, 1500, xilografía, Martinus Bibliothek, Mainz, inv. 605)¹⁰ (fig. 2). Pero también a través de estas relaciones ilustradas conoció la Cristiandad malas nuevas como la conquista de Albania por Murad II, campaña cuya gran dureza aún era recordada setenta años más tarde en una entalladura (Jörg Breu el Viejo: *El campamento turco enfrente de Svetigrado*, c.1530, xilografía)¹¹; o la victoria otomana en Kbrava, que precipitó la ocupación de Croacia en 1493, reflejada por Leonhard Beck (*Batalla de Krbava*, c.1514-1516, xilografía; Staatsgalerie, Stuttgart, inv. A1955/GVL 133)¹².

Más allá de estas descripciones veristas del enemigo y de sus tácticas bélicas, tanto escritas como visuales, las derrotas cristianas en el frente fueron abriendo el camino a una estrategia propagandística destinada a mostrar al *otro* turco como bestial, inhumano e inmisericorde. Así, la caída de Belgrado en 1520 propició la impresión de llamadas de auxilio, generalmente poemas o relatos breves donde se incidía en la devastación provocada por los otomanos. Destaca en este sentido el texto anónimo titulado *Ain Ermanungwider die Türken, und wiesy die Christen durchechtent. Im Land Ungern* (Museo Nacional de Hungría, Budapest, sign. 39)¹³. Fue publicado en Augsburg, en la imprenta de Heinrich Steiner. Este editor solía cuidar sus impresiones encargando a algún artista de la ciudad -Hans Burgkmair, Hans Schäuffelin o Daniel Hopfer- ilustraciones para las portadas. Quizá al buril de alguno de ellos se deba la xilografía presente en este caso: en ella aparece un grupo de cristianos -hombres, mujeres y niños- capturados como esclavos por los hombres de Solimán, quienes cabalgan tras ellos portando animales tomados como botín. Este tipo de imágenes, más allá de su correcta calidad, son importantes al abrir el género de “atrocidades turcas”, tan exitoso en la década de 1530.

⁹ U. Eckhardt, H. Gieseler y G. Sievernich, *Europa und der Orient*, 302.

¹⁰ Peter Farbary ed., *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490* (Budapest: Museo de Historia, 2008); Margot Rauch ed., *Dracula. Woiwode und Vampir* (Innsbruck: Kunsthistorisches Museum-Castillo de Ambras, 2008), 34-35.

¹¹ W. Strauss, ed., *Max Geisberg*, 250-251.

¹² R. Born, M. Dziewulski y G. Messling, eds., *The Sultan's World*, 92.

¹³ Orsolya Romhányi, Beatrix F. Spekner y Eniko Rethelyi, *Mary of Hungary. The Queen and her Court, 1521-1531* (Budapest: Museo de Historia de Budapest, 2005), 244.



Figura 2. Mathias Hupfuff: *Drácula comiendo ante empalados turcos*, 1500, xilografía; Martinus Bibliothek, Mainz, inv. 605. © Bistum Mainz.

La conquista de Hungría a partir de 1526 y los zarpazos lanzados sobre territorio austríaco en 1529 y 1532 llevaron a la eclosión de este tipo de estampas de brutalidad extrema. Así, y como consecuencia de la ofensiva de 1529, el taller de Hans Guldenmund imprimió xilografías donde los invasores son representados atendiendo de forma realista a su diversidad tipológica y a sus mortíferos armamentos, acompañadas por textos explicativos de sus tácticas de combate. Los diseños de Erhard Schön en colaboración con Niklas Stör representan a tres figuras ecuestres distintas, concretamente a un *estradiota* -tipo de guerrero mercenario balcánico-, cuya inscripción refiere a las rápidas maniobras sorpresivas de este cuerpo, usando las técnicas de avance y retirada conocidas como “tiro parto”; un jinete armado con escudo de tipo húngaro, turbante y alfanje; y a un mameluco montando un dromedario (1529, xilografías coloreadas, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam)¹⁴. Pero estas miradas atentas y casi etnográficas forman parte de una serie mayor de quince ilustraciones cuyo objetivo era mostrar el “terror turco”, en las que el enemigo otomano cristalizaba como una figura terrible, aborrecible y casi inhumana. La dureza de las imágenes se complementaba además con versos de Hans Sachs, conformando un lamento continuado acerca del castigo atroz al que los demoníacos enemigos sometían a la desamparada población civil. Podemos ver, de esta forma, temibles escenas de empalamientos de niños y ejecuciones inmisericordes de campesinos (Erhard Schön: *Turcos empalando*

¹⁴ R. Born, M. Dziewulski y G. Messling, eds., *The Sultan's World*, 216-218.

niños, 1530, xilografía). Se trata del traslado visual de escritos como los de Peter Stern, quien explicaba como “los niños fueron arrancados de los vientres de sus madres y clavados en picas; las mujeres jóvenes fueron abusadas hasta la muerte y sus cadáveres abandonados en los caminos. Dios salve sus almas y toma venganza sobre los sabuesos que cometieron este mal”¹⁵.

Estas cruentas imágenes se solapaban con el contenido de las relaciones del momento, provocando en el aterrado público la impresión de vivir en un infierno desatado por el invasor. También las estampas de Schön recogen a soldados otomanos portando atados a filas de prisioneros (*Turcos con dos cautivos*, 1530, xilografía, Schlossmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 44.27; y *Dos turcos con dos mujeres cautivas*, 1529, xilografía, Schlossmuseum- Kupferstichkabinett, Gotha, inv. 49.13)¹⁶. En ellas cabizbajos campesinos o burgueses de ambos sexos -representando la amenaza que se cierne sobre toda la sociedad- son arrastrados, con sogas atadas al cuello, por los orgullosos jinetes al servicio del sultán. En otra de ellas vemos como un jenízaro montado porta a un niño ensartado en su pica; le siguen dos cautivos con ropajes campesinos, presumiblemente los padres, clamando al cielo (*Jinete turco con dos cautivos cristianos*, 1530, xilografía, Schlossmuseum, Gotha, inv. 44.27). El destino de muchos de ellos se iba a decidir en mercados de esclavos como el que representó el mismo artista en una estampa publicada por Nichlas Medelmann (*Mercado turco de esclavos*; 1530-1532, xilografía; Herzogliches Museum, Gotha) (fig.3). La escena acontece en la plaza de un pueblo donde los otomanos, carentes de toda humanidad, maltratan e intercambian a los cautivos desnudos.



Figura 3. Erhard Schön (diseño) y Nichlas Medelmann (edición): *Mercado turco de esclavos*, 1530-1532, xilografía; Herzogliches Museum, Gotha. Fuente: © Stiftung Schloss Friedenstien Gotha.

¹⁵ F. Marías y F. Pereda, eds., *Carlos V. las armas y las letras*, 371-376; R. Sáez, *El sitio de Viena 1529*, 72.

¹⁶ F. Marías y F. Pereda, eds., *Carlos V. las armas y las letras*, 371-376.

En estas estampas Schön exhibe su dominio sobre los resortes de la propaganda política, aprendidos durante su participación junto a Dürero en los programas de comisión imperial y también gracias a su trabajo en pro de la difusión visual del protestantismo. El objetivo buscado es evidente: difundir un claro y maniqueo mensaje anti-turco mostrándolos como capaces de los mayores horrores, con la finalidad de activar el ánimo de la aterrorizada población ante el avance enemigo¹⁷.

La gran efectividad de estas imágenes se evidencia en la repetición de escenas construidas a partir de similares tópicos representativos durante todo el siglo XVI. En este sentido el espacio ideal fueron las ilustraciones de las hojas volanderas y relaciones breves, destinadas a exaltar la política imperial y demonizar a los otomanos. Buen ejemplo de este uso lo encontramos en la estampa presente en una relación de mediados del XVI debida a Andreas Musculus (Anónimo: *Atrocidades turcas*, 1557, xilografía, en Andreas Musculus: *Beyder Antichrist des Constantinopolitanischen und Rhömischen enstimmig und gleichförmig lehr glauben und religion wider Christum den son des lebendigen gottes*; Staatliche Bibliothek, Regensburg, inv. 999/4). En primer plano un guerrero secciona a espadazos el cuerpo de un pequeño, flanqueado por un jinete con otro infante en la punta de la pica. La línea del horizonte la forman una fila de estacas con cadáveres de ejecutados¹⁸. Las mismas escenas se repiten en otra estampa ya de finales de siglo y firmada por Leonhardt Fronsperger, presente en un panfleto centrado en los combates de la década de 1540 impreso en Frankfurt (Anónimo: *Atrocidades turcas*, 1596, xilografía, Staatsbibliothek zu Berlin, Berlín, inv. Gy 17514A). En ella se asiste al avance de una columna de desesperados presos, vestidos con harapos y dirigidos brutalmente por su escolta otomana. Uno de los jinetes turcos, que centra la composición, porta una cabeza ensartada en la lanza. La larga fila de niños, ancianos, mujeres, etc. se pierde en un desolador paisaje de cuerpos empalados y edificaciones en llamas¹⁹.

Pero esta visión maniquea del pulso entre los turcos y la Europa liderada por los Habsburgo iría más allá de la simple representación del *otro* musulmán como un enemigo implacable, ante el cual no cabía ninguna compasión ni empatía; así, el pulso entre los dos grandes poderes del momento empezó a ser planteado como una auténtica psicomaquia entre el Bien y el Mal, Dios y el Demonio. De esta forma pronto iban a aparecer representaciones de esta rivalidad en clave religiosa, vinculadas con pasajes hagiográficos o de la Biblia. Buen ejemplo de ello podemos verlo en la obra de Dürero; precisamente a él se debe en gran medida la introducción de figuras “a la turca” en Alemania, gracias a piezas de gran relevancia como la segunda estampa de su serie del Apocalipsis en la que se representa el *Martirio de San Juan Evangelista* (1497, xilografía, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruselas, inv.S.I12047 ill.). En ella el seguidor de Cristo es hervido vivo en Roma, ante la *Porta Latina*, por orden de Domiciano, quien se representa aquí con larga barba y destacado turbante. El mismo creador germano

¹⁷ J. J. García, “Entre el miedo y la curiosidad”; F. Marías y F. Pereda, eds., *Carlos V. las armas y las letras*, 371-376.

¹⁸ Peter Wolff ed., *Ritter bauern Lutheraner* (Augsburgo: Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst, 2017), 244.

¹⁹ Marie Louise von Plessen, *Idee Europe. Entwürfe zum “Ewigen Frieden”* (Berlín: Deustchen Historischen Museums), 95.

pintaría para el elector sajón Federico el Sabio *El martirio de los diez mil*, con la finalidad de decorar la capilla del castillo de Wittenberg donde se atesoraban las reliquias de estos mártires (1508, tabla al óleo transferida a lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena; GG 835) (fig. 4). Probablemente la pintura refiera a la crucifixión en el monte Ararat de cientos de cristianos por orden del rey persa Sapor II en el siglo II d.C., tradición proveniente de un original griego -hoy desaparecido- traducido por Anastasio el Bibliotecario ya en el siglo IX. El tema favoreció la introducción de tipos orientalizantes en la composición, donde se representa un tremendo y caótico *pandemónium* en el que más de ciento cuarenta figuras son torturadas en una zona montañosa. La obra, además, parte de una estampa anterior tallada por el mismo Durero, de espíritu muy similar en la que también vemos los mismos personajes con turbantes y apariencia exótica (*El martirio de los Diez Mil*, c.1497-1498, xilografía; British Museum, Londres, inv. 1895, 0122.698)²⁰. Rastreando la obra de Durero podemos advertir, no obstante, como la fascinación de sus primeras representaciones orientalistas -*Tres orientales* (c.1494-1495, dibujo coloreado; British Museum, Londres, inv. 1895,0915.974)- va dando paso a un creciente temor: el paralelismo entre el martirio de los primeros cristianos y las terribles noticias del reguero de muertes dejado a su paso por los turcos en su irrefrenable expansión resulta evidente²¹.



Figura 4. Alberto Durero: *El martirio de los diez mil*, 1508, tabla al óleo transferida a lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, inv. GG 835. Fuente: © KHM.

²⁰ Larry Silver, "East is East: Images of the Turkish nemesis in the Habsburg world", en *The Turk and Islam in the Western Eye, 145-1750*, ed. James G. Harper (Farnham: Ashgate, 2011), 185-215.

²¹ Larry Silver, "Europe's Turkish Nemesis", en *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, ed. Herbert Karner et al. (Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014).

Dentro de la producción artística de otro importante creador del momento, Lucas Cranach el Viejo, podemos encontrar representaciones similares. Es el caso, por ejemplo, de su *Martirio de Santa Catalina* (c.1505, óleo sobre tabla; Biblioteca de la Congregación reformada, Budapest). Los textos hagiográficos consideran a esta mártir como integrante de una rica familia alejandrina del siglo III d.C. Tras aparecersele Cristo decidió consagrarle su vida, siendo finalmente muerta por orden del emperador romano Majencio. Decapitada, fue condenada en un primer momento a sufrir el martirio en una rueda acuchillada que fue rota gracias a la acción divina; la pintura muestra este momento, huyendo ante la furia de Dios varios testigos y sayones paganos, representados con turbantes “a la turquesca”.

Lucas Cranach fue uno de los principales artistas vinculados a la Reforma; en este sentido la propaganda protestante, tan eficaz en el dominio del grabado como medio de difusión masivo, también recurrió a la identificación del Anticristo con el Turco, en alianza muchas veces con el papado; es el caso, por ejemplo, de una xilografía tallada por el anónimo “Monogramista BVD” bajo el título *Alegoría de la coalición del Papado y el Gran Turco contra Cristo defendido por Lutero* (1528, xilografía; Musée d’Erasmé, Bruselas, Inv. MEH 0115); o de otra composición debida a Matthias Gerung, en las que unos grotescos demonios, tocados respectivamente con un turbante coronado y con la tiara papal, son precipitados a los infiernos junto a su corte de monjes y diablillos por parte de Cristo y sus fieles seguidores (*El Papa y el Turco, representados como demonios, son precipitados al Averno*; 1545-1548, xilografía, en Sebastian Meyer: *Comentarios al Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia*; British Museum, Londres, inv. 1895, 0122. 45) (fig. 5).



Figura 5. Matthias Gerung: *El Papa y el Turco, representados como demonios, son precipitados al Averno*, 1545-1548, xilografía, en Sebastian Meyer: *Comentarios al Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia*; British Museum, Londres, inv. 1895, 0122.45. © The British Museum.

En paralelo a estas identificaciones alegóricas entre el maléfico Anticristo y el Turco también surgieron otras imágenes, vinculadas a acciones bélicas concretas, que se revistieron con componentes escatológicos y visionarios. Así, tras la debacle de Mohács y el hundimiento del reino de Hungría en 1526 el clima de terror se extendió por toda Europa, amplificado en gran medida gracias a los espeluznantes relatos impresos, reforzados además por una potente iconografía tremendista. De esta forma aparecieron a nivel gráfico ese tipo de estampas del que ya hemos hablado y que podríamos llamar genéricamente como de “terror turco”, y que tanto éxito tendrían en los años siguientes. Un buen ejemplo son los grabados que acompañan a una de las numerosas relaciones publicada por el impresor Heinrich Steiner (Anónimo: *asalto de ciudad y matanza de niños*, 1526, xilografías, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts, der sych nennedt ein Türckischen Keiser, gethaten, so er vnd die seinen, nach eroberüg der schlacht, auff den xxvij. tag Augusti nechstuergangē geschehē, an vnser nmítbrüderñ der Vngrischē lantschafftē gätz vnmēschlich tribē hat, vñ noch teglichs tüt*; Österreichisches National Bibliothek (ONB), Viena, sign. MF 2849). La imagen de la portada narra con todo detalle el asalto sobre una de las aldeas magiares: incendios, asesinatos, robos... (fig. 6).

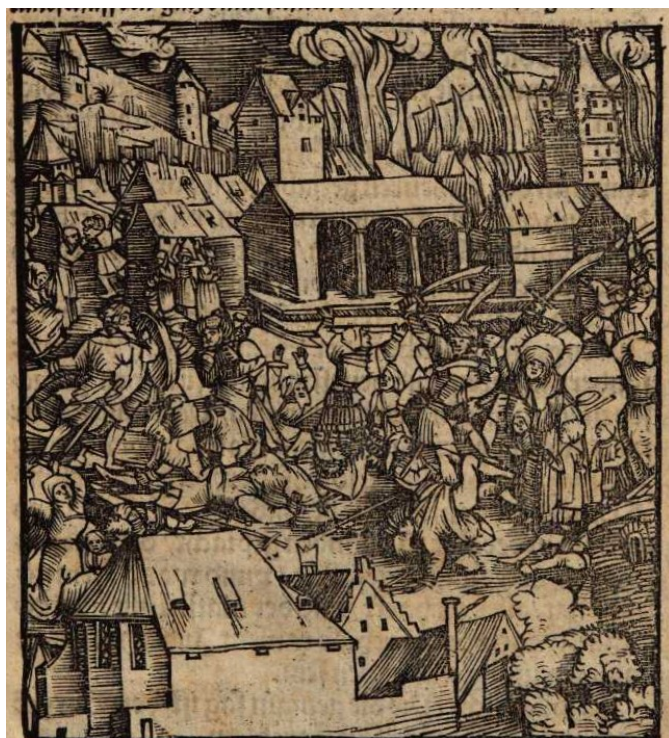


Figura 6. Anónimo: *Asalto turco a una ciudad*, 1526, xilografía, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts, ...*, f. 1r.; Österreichisches National Bibliothek, Viena, sign. MF 2849. Fuente: © ONB.

La segunda xilografía, en el interior, pretende mostrar a turcos asesinando niños. La apariencia de los jenízaros resulta similar en esta última composición a soldados de la Antigüedad, armados *a la romana*; quizá fuese un taco ya usado, destinado en un principio a representar una bíblica Matanza de los Inocentes. Este pasaje únicamente es narrado por el Evangelio de San Mateo, quien explica cómo

Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo que había precisado por los magos. Entonces se cumplió el oráculo del profeta Jeremías: “Un clamor se ha oído en Ramá, mucho llanto y lamento: es Raquel que llora a sus hijos, y no quiere consolarse, porque ya no existen” (Mt 2, 16-18).

Dicho fragmento tuvo gran repercusión artística, forjando un tipo representativo que pudo influir sobre el creador de esta estampa. El hecho de reutilizar precisamente una composición dedicada a este tema es prueba evidente del impacto que el ataque otomano provocó en la mentalidad de la época, donde la lectura escatológica de la realidad contemporánea que, de forma sistemática, realizaban los predicadores, afectó en gran medida a los atemorizados europeos. Estas imágenes se corresponden a nivel visual, además, con las brutales descripciones escritas (fig.7).

No es difícil encontrar paralelismos entre estas escenas de devastación y la relación del saqueo del reino magiar que compuso, por ejemplo, Paolo Giovio:

Estuvo el gran Turco en Buda cerca de veynte días: en el qual tiempo dio lugar a la natural crueldad de su gente: por que salieron diversas compañías de caballería, a correr y robar en las provincias más cercanas. Y corriendo una parte hasta Javarino, y la otra hasta el río Eibisco, toda aquella región con la no pensada y terrible correría, fue assidestruyda, que se dezia ser muertos por espada y presos por esclavos más de cinquenta mil personas entre pequeños y grandes, y entre hombres y mujeres²².

El momento en que este ambiente apocalíptico llegaría a su *climax* se corresponde, precisamente, con el cerco otomano sobre Viena entre septiembre y octubre de 1529, cuando la ciudad danubiana fue vista –también gráficamente– como la *Jerosolima caelestis* y las legiones de Solimán el Magnífico trasunto de las hordas infernales.

²² Paolo Giovio, *Pauli Jovii historiarum sui temporis* ed. Gaspar de Baeza (Salamanca: Andrea de Portonariis, 1562-1563), f. 46v.



Figura 7. Anónimo: *Matanza de niños por parte de los turcos*, 1526, xilografía, en Anónimo (autor) y Heinrich Steiner (editor): *Hernach volgt des Blüthundts*, ..., f. 4r.; Österreichisches National Bibliothek, Viena, sign. MF 2849. © ONB.

3. Visiones bíblicas del asedio de Viena

Como hemos visto la confrontación entre otomanos y Habsburgo, entre el Islam y la Cristiandad, propició la irrupción de relecturas visionarias y milenaristas acerca del conflicto. Numerosos intelectuales y teólogos escribieron sobre la amenaza turca vinculándola con pasajes bíblicos, fundamentalmente de carácter apocalíptico, con la pretensión de configurar una visión escatológica de los sucesos de su tiempo. Los turcos eran, pues, la evidencia de la llegada del Anticristo, del Fin del Mundo, o también la “Vara de Dios” enviada para castigar a la pecadora Cristiandad y a una Iglesia corrupta. El asedio de Viena iba a devenir de esta forma en una auténtica psicomaquia. Buenos ejemplos de este tipo de textos son la obra *Kriegsrüstung und behendigkeit der Türcken* de Erasmo de Rotterdam, cuya edición de Frankfurt porta una estampa con otomanos montando camellos (anónimo, 1531, xilografía)²³, o el panfleto *Europae dissidiis et bello turcico* de Juan Luís Vives.

²³ U. Eckhardt, H. Gieseler y G. Sievernich, eds., *Europa und der Orient*, 154.

Pero probablemente fue Martín Lutero quien mayor preocupación mostró en sus escritos por la invasión otomana y sus efectos trascendentes. El teólogo alemán siempre tuvo interés por el pensamiento milenarista de figuras como Joaquín de Fiore, quien ya había identificado hechos contemporáneos con las profecías bíblicas. Esta visión se amplificó con la lectura de las terribles narraciones acerca de las atrocidades cometidas por los jenízaros, en la estela de su colega en Wittenberg Justus Jonas, quien describía como “Los turcos no sólo mataron a mujeres, niños y pobres viejos enfermos, sino que los cortaron con sables como un carnicero con la carne”²⁴. Así pues, Lutero dejó constancia de su pensamiento sobre la problemática otomana en varios de sus escritos, redactados en paralelo a los acontecimientos vieneses. En 1529, regresando del Coloquio de Marburgo, Lutero conoció las profecías del franciscano John Hilten -muerto hacia 1500-, quien identificaba a Roma con la prostituta del Apocalipsis y a los turcos con los demoníacos pueblos de Gog y Magog (Ezequiel, 38-39). Esta influencia se evidencia en su *Vom Kriege wider die Türken* del mismo año, donde relaciona a los otomanos con la visión de las cuatro bestias del libro de Daniel, equivalentes a los cuatro imperios de la historia del Mundo. En su relectura plantea que el último de dichos monstruos sería el Imperio romano: según el pasaje bíblico de la cabeza de este ser brotarán diez cuernos; de entre ellos crecería otro más pequeño capaz finalmente de capturar a los otros tres reinos. Según Lutero dicha asta menor puede identificarse con Mahoma y, por ende, con los turcos; los reinos devorados serían Egipto, Asia y Grecia. El texto, redactado con ayuda de Melancton, se reimprimió unas dieciséis veces entre 1529 y 1601 -en plena escalada bélica entre los Habsburgo y la Sublime Puerta-, y también figura en recopilaciones como *Antiturcica Lutheri* (1596) o *Ottomanus theologicus* (1601). En 1530 el reformador, al traducir el Antiguo Testamento al alemán, adelantó su trabajo para publicar por separado los capítulos treinta y ocho y treinta nueve de Ezequiel, donde se narra el ataque de Gog contra Israel. También el mismo año iba a ampliar en gran medida su prefacio al libro del Apocalipsis, citando literalmente que “Satanás, habiendo sido capturado miles de años antes, está suelto de nuevo después de mil años y trae a Gog y Magog, los turcos, los judíos rojos. Pero pronto irán con él al lado del fuego”²⁵.

De forma paralela, en muchos de sus discursos clamó por la unidad contra el enemigo infiel, llamando a una doble guerra: la espiritual, que debía ganarse con el arrepentimiento y la oración; pero también terrenal, para la cual era necesaria la conjunción de todos los cristianos apoyando a Carlos V en la lucha. De hecho, su panfleto anti-turco de 1529 lo dedicó al landgrave de Hesse, uno de los principales cabecillas protestantes, como forma de reclamar dicha alianza ante el peligroso enemigo exterior. Es interesante comparar estos escritos con estampas como, por ejemplo, la ya citada escena apocalíptica ideada por Matthias Gerung presente en los comentarios al Apocalipsis de Sebastian Meyer (c. 1545-1548, xilografía, British Museum, Londres, inv. 1895,0122.45). En ella el Turco y el papado son representados como horribles demonios que se alían contra la cristiandad reformada. La realidad de la amenaza otomana, no obstante, acabó propiciando que

²⁴ Jourden Travis, “Gog at Vienna: Three Woodcut Images of the Turks as Apocalyptic Destroyers in Early Editions of the Luther Bible”, *Journal of the Bible and its Reception* 3, no. 2 (2016): 255-277.

²⁵J. Travis, “Gog at Vienna,” 269-271.

el gran líder de la Reforma llamara aterrorizado a la unión entre todos los cristianos, más allá de las diferencias de credo.

Las obras de Martín Lutero que mayor éxito tuvieron fueron las traducciones de la Biblia a lengua germana. En 1522 aparecía en Wittenberg su versión del Nuevo Testamento, impresa en el taller de Melchior Lotter con la ayuda financiera de Christian Döring. Esta inyección económica propició que se ilustrara ricamente con grabados de Lucas Cranach el Viejo y su taller. Varias tiradas posteriores vieron acompañadas sus páginas del libro del Apocalipsis con escenas donde la visión de san Juan de la llegada de los pueblos de Gog y Magog se equiparaba al asedio de Viena por parte de Solimán el Magnífico. Las referencias bíblicas al ataque de estas hordas infernales contra los condenados seres humanos se pueden rastrear en el libro de Ezequiel y en el Apocalipsis. El primero de estos textos recoge, entre otras cuestiones, siete de las visiones que el profeta veterotestamentario tuvo durante su largo exilio en Babilonia (593-571 a.C.), describiendo cómo

Vino a mí la palabra de Jehová, diciendo: Hijo de hombre, pon tu rostro contra Gog en tierra de Magog, príncipe soberano de Mesec y Tubal, y profetiza contra él, y di: Así ha dicho Jehová el Señor: He aquí, yo estoy contra ti, oh Gog, príncipe soberano de Mesec y Tubal. Y te quebrantaré, y pondré garfios en tus quijadas, y te sacaré a ti y a todo tu ejército, caballos y jinetes, de todo en todo equipados, gran multitud con paveses y escudos, teniendo todos ellos espadas; Persia, Cus y Fut con ellos; todos ellos con escudo y yelmo; Gomer, y todas sus tropas; la casa de Togarma, de los confines del norte, y todas sus tropas; muchos pueblos contigo. Prepárate y apércíbete, tú y toda tu multitud que se ha reunido a ti, y sé tú su guarda. De aquí a muchos días serás visitado; al cabo de años vendrás a la tierra salvada de la espada, recogida de muchos pueblos, a los montes de Israel, que siempre fueron una desolación; mas fue sacada de las naciones, y todos ellos morarán con fiadamente. Subirás tú, y vendrás como tempestad; como nublado para cubrir la tierra serás tú y todas tus tropas, y muchos pueblos contigo. Así ha dicho Jehová el Señor: En aquel día subirán palabras en tu corazón, y concebirás mal pensamiento, y dirás: Subiré contra una tierra indefensa, iré contra gentes tranquilas que habitan con fiadamente; todas ellas habitan sin muros, y no tienen cerrojos ni puertas; para arrebatar despojos y para tomar botín, para poner tus manos sobre las tierras desiertas ya pobladas, y sobre el pueblo recogido de entre las naciones, que se hace de ganado y posesiones, que mora en la parte central de la tierra. Sabá y Dedán, y los mercaderes de Tarsis y todos sus príncipes, te dirán: ¿Has venido a arrebatar despojos? ¿Has reunido tu multitud para tomar botín, para quitar plata y oro, para tomar ganados y posesiones, para tomar grandes despojos? Por tanto, profetiza, hijo de hombre, y di a Gog: Así ha dicho Jehová el Señor: En aquel tiempo, cuando mi pueblo Israel habite con seguridad, ¿no lo sabrás tú? Vendrás de tu lugar, de las regiones del norte, tú y muchos pueblos contigo, todos ellos a caballo, gran multitud y poderoso ejército, y subirás contra mi pueblo Israel como nublado para cubrir la tierra; será al cabo de los días; y te traeré sobre mi tierra, para que las naciones me conozcan, cuando sea santificado en ti, oh Gog, delante de sus ojos. Así ha dicho Jehová el Señor: ¿No eres tú aquel de quien hablé yo en tiempos pasados por mis siervos los profetas de Israel, los cuales

profetizaron en aquellos tiempos que yo te había de traer sobre ellos? En aquel tiempo, cuando venga Gog contra la tierra de Israel, dijo Jehová el Señor, subirá mi ira y mi enojo (Ezequiel, 38-39).

Tal y como hemos dicho también el Apocalipsis refiere al ataque de estos invasores malignos, explicando el visionario relato como

Cuando los mil años se cumplan, Satanás será soltado de su prisión, y saldrá a engañar a las naciones que están en los cuatro extremos de la tierra, a Gog y a Magog, a fin de reunir las para la batalla; el número de ellas es como la arena del mar. Y subieron sobre la anchura de la tierra, y rodearon el campamento de los santos y la ciudad amada; y de Dios descendió fuego del cielo, y los consumió. Y el diablo que los engañaba fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde estaban la bestia y el falso profeta; y serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos. (Apocalipsis, 20, 7-10).

Así pues, los artistas germanos se inspiraron en estos pasajes para idear las composiciones presentes en las ediciones bíblicas de Lutero. Siguieron para ello la narración apocalíptica de forma prácticamente literal -como veremos-, localizando la irrupción de las legiones infernales ante las puertas de la misma Viena, que sería dicho “campamento de los santos y la ciudad amada”. El primer caso lo encontramos en la edición del Nuevo Testamento publicada en 1530 en la imprenta de Hans Lufft, ubicada en Wittenberg. Con la finalidad de decorar el Apocalipsis el “Monogramista AW” diseñó una estampa donde la llegada de Gog y Magog previa a la batalla definitiva entre el Bien y el Mal se identifica de forma explícita con el ataque turco sobre la capital danubiana. Así, sobre las murallas almenadas de la cercada Jerusalén Celestial se lee perfectamente la palabra *WIEN*, e igualmente se reconocen hitos urbanos de su interior como la gran aguja de la catedral o, a su derecha, la iglesia de Santa Maria am Gestade. En el exterior aparece el campamento atacante, en una de cuyas tiendas se recoge la inscripción *GOG- MAGOG*, aquí representados como turcos a caballo y armados con lanzas. Según Jourden Travis la perspectiva y escala errónea con que se disponen los jinetes parece sugerir que más que moverse por detrás de la urbe la estén sobrevolando, hecho que refuerza el tan marcado onirismo de la composición. En primer plano, frente a los muros, un sarraceno con bigote y ataviado de forma exótica -identificable con el mismo Solimán- es tragado por la tierra; sobre él aparece un dragón serpentiforme de rostro grotesco, al tiempo que los cielos se abren para castigar a estos seguidores de Satán (“Monogramista AW”: *Llegada de Gog y Magog*, 1530, xilografía, en Martín Lutero. *Das Neue Testament Mar. Luthers*. Wittenberg: Hans Lufft, 1530) (fig. 8).



Figura 8. “Monogramista AW”: *Llegada de Gog y Magog*, 1530, xilografía, en Martín Lutero. *Das Neue Testament Mar. Luthers*. Wittenberg: Hans Lufft, 1530; JKM Library, Chicago. Fuente: © Lutheran School of Theology at Chicago.

Pocos años más tarde, en 1533 o 1534, Erhard Altdorfer partió de esta misma estampa para realizar una xilografía presente en otra versión de la Biblia de Lutero, publicada esta vez en Lübeck. El artista ideó cerca de ochenta ilustraciones, conformando una obra de gran importancia al ser la primera edición completa impresa en alemán. La edición tuvo gran difusión y éxito, por lo que este grabado se incluyó en distintas versiones, algunas coloreadas como la conservada en la biblioteca de la Universidad de Princeton (*Llegada de Gog y Magog*, 1533-1534, xilografía, en Martín Lutero (1534): *De Biblie vth der vthleggine Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlitich vthgesettet, mit sundergen vnderrichtigen, als men seen mach*. Lübeck: Ludwig Dietz, 1534)²⁶ (fig. 9).

²⁶ Pierre Behar, “The Holy Roman Empire on the Eve of the Thirty Years’ War: A New Worlds in the Making”, en *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern*, ed. Ronnie Mulryne et al. (Farnham: Ashgate, 2004); J. Travis, “Gog at Vienna,” 257-258 y 266-267.

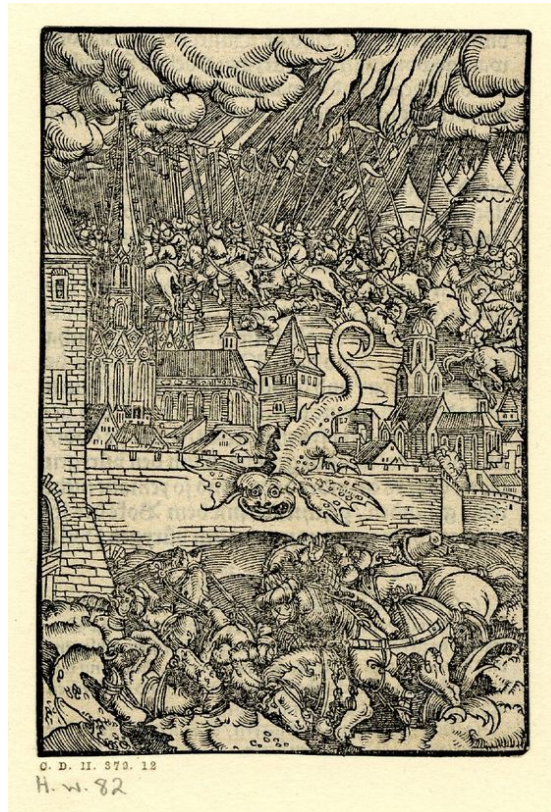


Figura 9. Erhard Altendorfer: *Llegada de Gog y Magog*, 1533-1534, xilografía, en Martín Lutero (1534): *De Bible vth der vthleggine Doctoris Martini Luthers...* Lübeck: Ludwig Dietz, 1534; British Museum, Londres, inv. 1907, 1029.25. Fuente: © The British Museum.

Además de las entalladuras ya referidas, el “Monogramista MS” -artista desconocido vinculado al taller de Lucas Cranach- diseñó otra estampa de espíritu similar, aunque con una concreción visual muy distinta, para la edición completa de la Biblia alemana publicada en 1534 (“Monogramista MS” (¿Melchior Schwarzenberg?): *Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martin Lutero. *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch*. Witenberg: Hans Lufft, 1534) (Fig.10). La lujosa publicación está dotada de un importante grupo de grabados debidos al taller de Lucas Cranach el Viejo. Destacan especialmente el gran frontispicio, donde Dios contempla el orbe que acaba de crear, además de centenares de iniciales y las varias decenas de ilustraciones, como la aquí estudiada; estas composiciones de formato apaisado acompañan a los pasajes bíblicos correspondientes, ocupando aproximadamente un tercio de folio. En este caso, la escena apocalíptica presenta un carácter más verista que las anteriores; vemos en ella avanzar desde la izquierda al contingente otomano, dotado de lanzas y picas, cuyos guerreros intentan entrar en la urbe a través de las brechas abiertas en sus muros. La guarnición responde al ataque con gran dureza, disparando armas de fuego desde las troneras y las torres. De nuevo la Ciudad Santa está presidida en

su interior por una torre campanario coincidente con la de San Esteban -la catedral de Viena-, en este caso aun no rematada por la aguja que la singulariza en la actualidad. En primer plano se representa el hecho concreto que aporta a la estampa su carácter visionario: la tierra se abre en un mar de humo y llamas bajo los cascos del caballo de un poderoso jinete -Solimán el Magnífico-, escoltado por un dragón. A su vez el cielo también descarga sobre los impíos atacantes una lluvia de fuego y azufre, señal del castigo divino²⁷.



Figura 10. “Monogramista MS” (¿Melchior Schwarzenberg?): *Llegada de Gog y Magog*, 1534, xilografía, en Martin Lutero: *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrifft Deudsch*. Wittenberg: Hans Lufft, 1534; JKM Library, Chicago. Fuente: © Lutheran School of Theology at Chicago.

Varios años más tarde, en 1544, Matthias Gerung se inspiraría en estas composiciones para acompañar el mismo pasaje en la edición latina de los *Comentarios del Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia* de Sebastian Meyer, traducida por Laurentius Agricola. Esta versión lujosa -finalmente nunca terminada- fue comisionada por el Conde Palatino Otto Heinrich, por lo que se encargó al artista alemán un importante número de grabados para ilustrarla. En esta xilografía el avance de las legiones infernales y el hundimiento del Anticristo-Sultán se inspira claramente en las ideas del “Monogramista MS”, pero la Jerusalén Celestial es representada aquí como una ciudad convencional: de alguna forma, la psicosis sobre la inminente caída de Viena y, con ello, de toda Centroeuropa y el Imperio alemán, ya se había difuminado tras los fracasos turcos de 1529 y 1532 (Matthias Gerung: *Llegada de Gog y Magog*, 1544-1548, xilografía; en Sebastian Meyer: *Comentarios del Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia*; British Museum, Londres, inv. 1911, 0708.149) (fig. 11).

²⁷ J. Travis, “Gog at Vienna,” 257-258 y 266-267.



Figura 11. Matthias Gerung: *Llegada de Gog y Magog*, 1544-1548, xilografía, en Sebastian Meyer: *Comentarios del Apocalipsis y alegorías satíricas de la Iglesia*; British Museum, Londres, inv. 1911, 0708.149. Fuente: © The British Museum.

Este tipo de lecturas y representaciones escatológicas de la invasión otomana no fueron excepcionales, pudiéndose afirmar que el tema tuvo cierto éxito en el mundo protestante. Así, podemos recordar cómo el elector Mauricio de Sajonia encargó al pintor y músico bresciano Gabriele Tola un ciclo de pinturas apocalípticas para la antecámara de la capilla de su castillo en Dresde, hoy desaparecidas. Entre los bocetos conservados aparece una representación de la conquista del mundo por los turcos -en claro paralelismo con el apocalíptico ataque perpetrado por Gog y Magog-. En él un grupo de amenazadores jinetes de gusto oriental contempla un barco repleto de cautivos, que parece zozobrar ante un fondo de destrucción urbana. También se conserva el dibujo de la última escena, la futura caída del dominio otomano, en la que los jenízaros huyen inútilmente del castigo divino en forma de nube destructora (Gabriele Tola: *Caída de la dominación turca del mundo*, 1553-5, tinta negra y marrón, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, inv. C-1966-38) (fig. 12)²⁸.

²⁸ R. Born, M. Dziewulski y G. Messling, eds., *The Sultan's World*, 124.



Figura 12. Gabriele Tola: *Caída de la dominación turca del mundo*, 1553-5, tinta negra y marrón; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresde, inv. C-1966-38.7. Fuente: © SKD.

El fallido zarpazo que Solimán el Magnífico descargó sobre el corazón de los dominios de los Habsburgo también fue equiparado con otros pasajes bíblicos, distintos al Apocalipsis. Es el caso de un espectacular grabado debido a Hans Sebald Lautensack, en el cual el cerco de 1529 se transmuta en el ataque asirio a Jerusalén (*Vista de la ciudad de Viena con la derrota del rey asirio Senaquerib*, 1559, aguafuerte en tres planchas; Wien Museum Karlplatz, Viena, inv. 31.041) (Fig.13), recogido tanto en el Libro de los Reyes como en Crónicas²⁹:

Los oficiales de Senaquerib, dirigiéndose a la gente de Jerusalén que estaba en la muralla, gritaron bien fuerte en hebreo para asustarlos y aterrorizarlos, y así poder conquistar la ciudad. Hablaban del Dios de Jerusalén como de los dioses de las otras naciones de la tierra, que son dioses hechos por los hombres. En esta situación, el rey Ezequías y el profeta Isaías, hijo de Amós, oraron y pidieron ayuda al cielo. Entonces el Señor envió un ángel que exterminó a todos los soldados, capitanes y comandantes del campamento del rey de Asiria, quien tuvo que volverse a su país lleno de vergüenza. Y cuando entró en el templo de su dios, allí mismo lo asesinaron sus propios hijos.

De este modo, el Señor libró a Ezequías y a los habitantes de Jerusalén del poder de Senaquerib, rey de Asiria, y del poder de todos los demás, y les concedió paz con todos sus vecinos. Entonces hubo muchos que llevaron a Jerusalén ofrendas

²⁹ *Ibid.* 92; U. Eckhardt, H. Gieseler y G. Sievernich, eds., *Europa und der Orient*, 696; Wilfried Seipel ed., *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564* (Viena: Kunsthistorisches Museum-Skira, 2003), 408-409.

para el Señor, y regalos valiosos para Ezequías, rey de Judá. Y a partir de entonces, su prestigio aumentó frente a las demás naciones (2 Crónicas, 32-18,23).

En este aguafuerte de nuevo se otorga al fallido asedio un profundo valor escatológico, como un giro en la historia humana provocado por la intervención directa de la divinidad, en la que se identificaría la capital de los Habsburgo con Jerusalén. De esta forma la estampa reproduce el campamento de los atacantes, repleto de guerreros dotados de armas de inspiración anticuaria, en el que ha estallado el caos: los soldados huyen en todas direcciones, se protegen con sus escudos, caen, gritan atemorizados, disparan flechas hacia el cielo...La razón capaz de provocar el colapso entre las filas asirias aparece en la parte superior de la escena, donde vemos al ángel vengador, enviado por Dios para proteger al pueblo elegido y la Ciudad Santa:

Y aconteció que aquella misma noche salió el ángel de Jehová, y mató en el campamento de los asirios a ciento ochenta y cinco mil; y cuando se levantaron por la mañana, he aquí que todo era cuerpos de muertos. Entonces Senaquerib rey de Asiria se fue, y volvió a Nínive, donde se quedó» (Reyes 2-19).

El justiciero celestial emerge, en medio de un halo de luz, entre un cielo de nubes tormentosas; su túnica se mueve por el desatado viento, al tiempo que empuña una espada deseosa de sangre.

La articulación visual de la imagen deriva, pues, de la combinación de dos planos de realidad distintos: la escena bíblica de venganza divina no acontece ante Jerusalén, sino delante de una imagen de Viena muy atenta topográficamente. Sobre el cielo del fondo se recortan los campanarios y torres de iglesias o monasterios como San Esteban, Santa Clara, los Agustinos...identificados además por inscripciones para incidir en el completo realismo representativo.



Figura 13. Hans Sebald Lautensack: *Vista de la ciudad de Viena con la derrota del rey asirio Senaquerib*, 1559, aguafuerte en tres planchas; Wien Museum, Viena, inv. 31.041. Fuente: © Wien Museum.

La estampa se editó treinta años más tarde del cerco otomano, de forma que podemos apreciar incluso como las antiguas murallas medievales están siendo sustituidas por nuevas fortificaciones según «traza italiana» con bastiones estrellados, recogidos igualmente en otros mapas contemporáneos como los de Augustin Hirschvogel (*Planta de Viena*; 1547, dibujo coloreado, Wien Museum Karlsplatz, Viena), Bonifaz Wolmuet (*Mapa de Viena*, 1547, dibujo a pluma coloreado, Wien Museum Karlsplatz, Viena) o Paolo Furlani (*Planta de Viena*, 1568, xilografía, en Giulio Ballino (1568): *Civitatum Aliquot Insigniorum, et locorum, magis munitorum exacta delineatio: Cum ómnium quae ad eorum historiamp ertinent, breuie narratione*, B. Zaltirie, Venecia).

Para enriquecer su carácter conmemorativo la representación se completaba con un texto del médico Wolfgang Lazius en el que se incide en la misma idea reflejada en la imagen, es decir, el paralelismo entre los sitios de Jerusalén y el de la urbe danubiana, corazón de los dominios habsbúrgicos en Centroeuropa. La primera edición de 1558 se amplió al año siguiente con nuevos añadidos, como las cimas de las torres y, sobre todo, la presencia superior del ángel y un vacío cartucho para inscripciones, del que penden los escudos de Viena y Austria.

4. Conclusiones

El creciente poder del Imperio otomano provocó en Europa el interés por conocer con mayor profundidad a este poderoso enemigo, temible a la par que fascinante. Sobre el *otro* otomano iban a converger, por tanto, diversas miradas y a fraguarse multitud de visiones. Su expansión por el Egeo, el norte de África y Centroeuropa propiciaría una creciente sensación de peligro, capaz de condicionar en gran medida la imagen que desde la amenazada Cristiandad iba fraguando del pueblo turco. Fueron generalizándose de esta manera textos e imágenes centradas sobre todo en su poder militar y en los conflictos abiertos, prestando atención a equipos y armamentos, a la eficacia de sus estrategias...; pero, en paralelo, aparecieron igualmente otras imágenes en las que este -en apariencia- imbatible enemigo se transformaba en un ente inmisericorde, demoníaco e infernal. La diferencia religiosa de los contendientes -musulmanes frente a cristianos- propició que la rivalidad fuese planteada como una psicomaquia entre el Bien y el Mal, Dios y el Anticristo.

En la práctica esta visión escatológica cristalizó en la aparición de escritos y obras de arte en los que este pulso por la hegemonía política entre el Imperio otomano y la Europa liderada por los Habsburgo se identificaba con distintos pasajes bíblicos. El momento álgido de este tipo de visiones coincidió con el asedio de Viena en 1529 por parte de los jenízaros de Solimán el Magnífico; dicho hecho político- militar se equipararía, pues, con otros cercos bíblicos resueltos favorablemente gracias a la intervención divina: sería el caso de ataque de Senaquerib a Jerusalén -narrado en el Antiguo Testamento-, o el asalto apocalíptico de Gog y Magog a la *Jerosolima caelestis*. Indudablemente la persistencia temporal de estos *toppos* visuales se debió al eficaz cumplimiento de su función ideológica: crear afinidades entre los distintos sectores poblacionales de la sociedad europea frente al cruento asalto por parte del atávico *enemigo hereditario de la Cristiandad*,

como fue llamado el Imperio otomano por grupos intelectuales de la época. El líder natural de la atemorizada Europa debía ser, además, el emperador Habsburgo, Carlos V, el único capaz de unificar a la desgarrada *Universitas Christiana* en el proyecto común de vencer al Turco, enemigo en lo político e infiel en lo espiritual.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Behar, Pierre. "The Holy Roman Empire on the Eve of the Thirty Years' War: A New Worlds in the Making". En *Europa Triumphans: Court and Civic Festivals in Early Modern*, editado por Ronnie Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly, Margaret Shewring, Elizabeth Goldring y Sarah Knight. Farnham: Ashgate, 2004.
- Born, Robert, Michel Dziewulski y Guido Messling, eds. *The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art*. Bruselas: Bozar, 2015.
- Bunes, Miguel Ángel de. *El Imperio otomano*. Madrid: Síntesis, 2015.
- Bunes, Miguel Ángel de. "La construcción del Imperio otomano y la visión del enfrentamiento mediterráneo según los musulmanes". En *Antemurales de la fe. Conflictividad confesional en la monarquía de los Habsburgo, 1516-1714*, editado por Pedro García, Roberto Quirós y Cristina Bravo. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid-Ministerio de Defensa, 2015.
- Capriotti, Giuseppe y Borja Franco, eds. *Changing the Enemy, visualizing the Other: contacts between Muslims and Christians in the Early Modern Mediterranean Art*. Macerata: Università di Macerata, 2017.
- Chowebel, Robert. *The shadow of the Crescent: the Renaissance image of the turk (1453-1517)*. Nueva York: St. Martin's Press, 1967.
- Contadini, Anna y Claire Norton, eds. *The Renaissance and the Ottoman World*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Crowley, Roger. *Constantinople. The last great siege*. Londres: Faber & Faber, 2005.
- Dorfev, Beate y Mario Kramp, eds. *Die Turken kommen!* Coblenza: Mittelrhein-Museum, 2006.
- Eckhardt, Ulrich, Henrich Gieseler y Gereon Sievernich, eds. *Europa und der Orient: 800-1900*. Berlín: Berliner Festspiele, 1989.
- Farbary, Peter, ed. *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458-1490*. Budapest: Museo de Historia, 2008.
- García, José Julio. "Entre el miedo y la curiosidad: tendencias y variantes en la imagen europea del turco durante los siglos XV y XVI". En *Fiesta y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, editado por Rosario Camacho, Eduardo Asenjo y Belén Calderón, 231-260. Málaga: Universidad de Málaga, 2012.
- Goodwin, Jason. *Los señores del horizonte. Una historia del Imperio otomano*. Madrid: Alianza, 2004.
- Harper, James G., ed. *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual imagery before Orientalism*. Farnham: Ashgate, 2011.
- Kafadar, Cemal. *Between Two Worlds: The Construction of the Ottoman State*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Kumrular, Özlem. *Las relaciones entre el Imperio otomano y la Monarquía Católica entre los años 1520-1535 y el papel de los estados satélites*. Estambul: The Isis Press, 2003.
- Kumrular, Özlem. *El duelo entre Carlos V y Solimán el Magnífico*. Estambul: The Isis Press, 2005.
- Marías, Fernando y Felipe Pereda, eds. *Carlos V. Las armas y las letras*. Madrid-Granada: Sociedad Estatal para la Celebración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

- Martínez, Fernando. *La guerra del Turco. España contra el Imperio otomano. La guerra de dos gigantes*. Madrid: Edaf, 2010.
- Mínguez, Víctor. *Infierno y gloria en el mar. Los Habsburgo y el imaginario artístico de Lepanto (1430-1700)*. Castellón: Universitat Jaume I, 2017.
- Nicolle, David. *La caída de Constantinopla*. Barcelona: Osprey-RBA, Barcelona, 2011.
- Pfaffenbichler, Matthias. "Die Türkenkriege während der Regierungszeit Ferdinands I". En *Ferdinand I. Herrscher zwischen blutgerich und türkenkriegen*, editado por Christian Baufort-Spontin y Christian Koppensteiner. Wiener Neustadt: Stadtmuseum, Wiener Neustadt, 2003.
- Pollack, Martha. *Cites at War in Early Modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Rauch, Margot, ed. *Dracula. Woiwode und Vampir*. Innsbruck: Kunsthistorisches Museum-Castillo de Ambras, 2008.
- Romhányi, Orsolya, Beatrix F. Spekner y Eniko Rethelyi. *Mary of Hungary. The Queen and her Court, 1521-1531*. Budapest: Museo de Historia, de Budapest, 2005.
- Roxburgh, David J., ed. *Turks. A Journey of Thousand Years*. Londres: Academy of Arts, 2005.
- Runciman, Steven. *La caída de Constantinopla*. Barcelona: El Reino de Redonda, 2006.
- Sáez Abad, Rubén. *El sitio de Viena, 1529*. Zaragoza: HRM, 2013.
- Seipel, Wilfried. *Kaiser Karl V (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*. Viena: Kunsthistorisches Museum- Skira, 2000.
- Seipel, Wilfried, ed. *Kaiser Ferdinand I. 1503-1564*. Viena: Kunsthistorisches Museum-Skira, 2003.
- Silver, Larry. "East is East: Images of the Turkish nemesis in the Habsburg world". En *The Turk and Islam in the Western Eye, 145-1750*, editado por James G. Harper. Farnham: Ashgate, 2011.
- Silver, Larry. "Europe's Turkish Nemesis". En *The Habsburgs and their Courts in Europe, 1400-1700. Between Cosmopolitanism and Regionalism*, editado por Herbert Karner, Ingrid Ciulisová, Krista De Jonge y Bernardo García. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2014.
- Strauss, Walter, ed. *Max Geisberg. The German single-leaf Woodcut 1500-1550*, vol. 1. Londres: Hacker Art Books, 1974.
- Travis, Jourden. "Gog at Vienna: Three Woodcut Images of the Turks as Apocalyptic Destroyers in Early Editions of the Luther Bible." *Journal of the Bible and its Reception* 3, no. 2 (2016): 255-277.
- Turnbull, Stephen. *El Imperio de la Media Luna*. Madrid: Osprey-RBA, 2011.
- Veinstein, Gilles. *État et société dans l'Empire Ottoman, XVI-XVIII siècles*. París: Aldershot, 1994.
- Von Plessen, Marie Louise. *Idee Europe. Entwürfe zum "Ewigen Frieden"*. Berlín: Deutschen Historischen Museums, 2003.
- Wheatcroft, Andrew. *The enemy at the gate: Habsburgs, Ottomans and the battle for Europe*. Nueva York: Basic Books, 2008.
- Wolff, Peter, ed. *Ritter bauern Lutheraner*. Augsburg: Bayerisches Staatsministerium für Bildung und Kultur, Wissenschaft und Kunst, 2017.