

¿Intencionalidad o intermedialidad? Crítica a la recepción historiográfica del tema de Babel en Pieter Bruegel el Viejo y la escuela de Amberes

María Bendito
Universitat de Barcelona ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90543>

Recibido: 17 de julio de 2023 / Aceptado: 28 de septiembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: En el presente artículo se pretende cuestionar una gran parte de la literatura que la Historia del arte ha producido en torno al valor y significado de las dos torres de Babel de Pieter Bruegel el Viejo. Dicho cuestionamiento deriva de una advertencia: los resultados son críticos e insuficientes cuando, en primer lugar, se someten a crisis los conceptos de semántica, autoría, tradición e intencionalidad; conceptos harto habituales en la Historia del arte y especialmente débiles cuando ésta intersecciona con metodologías propias de los Estudios Visuales o Culturales. En segundo, cuando dichas torres se estudian en paralelo a otras imágenes consideradas tradicionalmente menores. Es decir, cuando se advierte que la historiografía ha considerado a Bruegel artífice de novedades en detrimento de otros artistas y medios de un aparente rango menor. Finalmente, cuando se reformula la perspectiva desde donde deberían estudiarse estas imágenes y, en consecuencia, las preguntas.

Palabras clave: Babel; Coliseo; Bruegel; pintura; grabado; intermedialidad.

ENG Intentionality or intermediality? Critique of the historiographical reception of the Babel motif in Pieter Bruegel the Elder and the Antwerp school

ENG Abstract: This article aims to challenge much of the literature that Art history has produced on the value and meaning of Pieter Bruegel the Elder's two towers of Babel. This critique derives from a realization: the outcomes are critical and inadequate when, firstly, the concepts of semanticity, authorship, tradition and intentionality are subjected to crisis; concepts that are quite common in Art history and especially weak when the last intersects with methodologies from Visual or Cultural Studies. Secondly, when these towers are studied in parallel to other images traditionally considered minor, that is to say when we realise that historiography has considered Bruegel to be the author of novelties at the expense of other artists and media of an apparently lower status. Finally, when the perspective from which these images should be studied, and its questions are reformulated.

Keywords: Babel; Colosseum; Bruegel; painting; print; intermediality.

Sumario: 1. Introducción. 2. Problemas en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo. 3. Posibles soluciones en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo. 4. Problemas en torno a la interpretación de la fortuna de las torres de Pieter Bruegel el Viejo: el caso de la escuela de Amberes. 5. Posibles soluciones a la escuela de Amberes. 6. Conclusiones. 7. Fuentes y referencias bibliográficas

Cómo citar: Bendito, María. "¿Intencionalidad o intermedialidad? Crítica a la recepción historiográfica del tema de Babel en Pieter Bruegel el Viejo y la escuela de Amberes". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, Eikón Imago 13 (2024), e 90543. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90543>

Es bien sabido que el mito de la construcción de la Torre de Babel tiene un origen textual en el Libro del Génesis, capítulo 11, versículos 1-9. Este mito textual de naturaleza religiosa pronto empezó a acompañarse de su respectiva traducción visual en manuscritos y pintura mural al principio, grabado y pintura al óleo en adelante. Dicha traducción visual, equiparable al concepto de iconografía, tiene una base ortodoxa pese a matices y diferencias. Elementos que no pueden faltar son la representación de la torre en estado fragmentario, el paisaje alrededor de la misma, los constructores o el soberbio de Nemrod. En tanto que mito fundacional de interés compartido, el tema de Babel goza de una casi ininterrumpida recepción en occidente desde los albores de la Edad Media –no como momento de codificación textual, pero sí como primer momento de amplia difusión social e ilustración– hasta la actualidad. Dentro de esta dilatada diacronía existen, sin embargo, momentos conflictivos en los que el tema de Babel parece desaparecer del plano visual para adentrarse en un territorio indefinido. Esto es especialmente visible cuando damos cuenta de que la imagen artística de la Torre de Babel está vigente hasta el fin de la llamada época barroca. En adelante, Babel prosigue su camino en el imaginario colectivo pero su código de representación transmuta al ámbito de lo literario y, además, intercambia su contenido religioso por otro de orden sociológico. Visto así, Babel y su imagen o no-imagen serían un excelente binomio para plantear cuestiones de intermedialidad o multidisciplinariedad artística.

No obstante lo anterior, el objetivo del presente artículo es otro más concreto y situado. En las siguientes líneas se pretende cuestionar una gran parte de la literatura que la Historia del arte ha producido en torno al valor y significado de las dos torres de Babel de Pieter Bruegel el Viejo para así demostrar fallas en el discurso, el método y la necesidad de reformularlos. Para llevar a cabo este ejercicio, el artículo se subdividirá en los siguientes apartados. El primero de ellos –*Introducción*– aborda de forma sucinta los problemas que, para este tema y texto, son estrictamente relacionables con la disciplina de la Historia del arte y sus metodologías. El segundo –*Problemas en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo*– expondrá un análisis de los obstáculos que ciertas perspectivas historiográficas han causado sobre la comprensión de las dos torres de Bruegel. El tercero –*Posibles soluciones en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo*– se centrará en resolver el segundo apartado mediante un planteamiento intermedial del tema Babel con una sucinta irrupción de la filosofía de los Estudios Visuales. Esto es, considerar otras imágenes artísticas tradicionalmente categorizadas como menores de forma no jerárquica. El cuarto y quinto –*Problemas en torno a la interpretación de la fortuna de las torres de Pieter Bruegel el Viejo: el caso de la escuela de Amberes y Posibles soluciones a la escuela de Amberes*– harán lo propio con la presencia

del mismo tema en el arte pictórico antuerpiense de finales del siglo XVI e inicios del XVII. El sexto –*Conclusiones*– recogerá los resultados del artículo.

1. Introducción

Uno de los problemas básicos de la Historia del arte es el de trabajar con y desde *pre*-supuestos alrededor de las imágenes. Este problema, de raíz metodológica, tiene como punto de partida dos generalizaciones excesivamente empleadas y nefastas en sus resultados. La primera de ellas se relaciona con la dotación de una semántica intrínseca –*per se* para la imagen. Es decir, partir del presupuesto de que las imágenes *significan*. Por bien que los historiadores del arte parecen no recordarlo en demasiadas ocasiones, no es difícil deducir que las imágenes no aportan significados por sí mismas sino que, en realidad, son las personas las que han interpretado y dotado de significado –y siguen haciéndolo– a eso que llamamos imagen. La segunda generalización problemática radica en el vínculo que, también tradicionalmente, ha existido entre ese intento de arqueología semántica y su relación de causalidad con las vicisitudes, personalidad e intenciones de sus artífices o artistas. Es decir, cuando la semántica de la imagen se convierte en una carga de la que se responsabiliza casi unánime y unidireccionalmente al sujeto artífice¹. Por el contrario, pensamos que el índice cualitativo de significación reside no tanto en esta figura singular sino en otra cuestión diferente: cómo la imagen opera sobre el público. En otras palabras. Planteamos que la Historia del arte debería dejar de idear generalizaciones sobre lo que las imágenes dicen o significan y, en su lugar, investigar de qué forma los humanos las pensaban y piensan. En resumen, desatender la cuestión del artista en pos de la recepción en las mentalidades grupales.

Desafortunadamente, según la época sobre la que queramos plantear este problema las evidencias son escasas. Sin embargo, ello no debería entorpecer la responsabilidad de los historiadores para con sus objetos de estudio y menos aún en una época en la que urge una actualización de los métodos de estudio de las imágenes. Por estas razones, las líneas que siguen tienen el objetivo de visibilizar algunos errores metodológicos e historiográficos en torno a los resultados que la Historia del arte ha obtenido alrededor del tema Babel en el arte de la pintura, en concreto durante la Edad Moderna y específicamente a partir de la irrupción de las dos torres de Babel de Pieter Bruegel el Viejo.

2. Problemas en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo

Hasta donde conocemos, Pieter Bruegel el Viejo (1525/30-1569) pintó dos lienzos sobre el tema de la Torre de Babel (figs. 1, 2). Dentro de la basta producción del artista, las dos torres se inscriben en un género que podríamos denominar paisaje bíblico y se fechan en 1563 siendo ésta una datación discutida para la torre ahora en Rotterdam ya que no cuenta

¹ Como se desprende, pretendemos cuestionar ese tipo de narrativa que responsabiliza al artista del resultado final de la obra sin dejar lugar a otras posibles interferencias. Para ello partiremos de Mieke Bal como marco teórico-crítico, en concreto su texto: Mieke Bal, "Intención", en *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje* (Murcia: CENDEAC, 2009), 323-364.

con inscripción de fecha o firma alguna². Dada esta cronología, se encuentran en una etapa de producción madura, posterior a las fases de aprendizaje, y 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 literatura en torno a la producción de estas dos torres ha resultado, hasta fechas recientes, casi unidireccional en sus argumentos y resultados a consecuencia del empleo de una metodología no interdisciplinar y jerárquica en la valoración de los medios artísticos, a lo que sumamos un acusado desconocimiento de la tradición visual del tema Babel en el arte. Es decir, las torres de Bruegel han causado una

fascinación tal que los historiadores no han sido capaces de entrever cómo, dada la relativamente simple tradición visual anterior, Bruegel pudo: a) trasladar el tema al formato técnico del cuadro sin contar con precedentes; b) en consecuencia, ampliar el espacio compositivo del tema; y c) desarrollar un programa iconográfico tan complejo y novedoso.

Por estas razones, apelativos como innovador y provocativo siguen siendo harto habituales en el momento de describir la responsabilidad de Bruegel para con la renovación iconográfica del tema. Así lo recogía Steven A. Mansbach en uno de los artículos más populares en torno a Bruegel: "Bruegel's provocative and innovative treatment of the Tower of Babel was to be of consequence for the intellectual and architectural history of utopian schemes of later centuries, even to our own day"³.



Figura 1, Pieter Bruegel el Viejo, La Torre de Babel, ca. 1563, Kunsthistorisches Museum, Viena (Fotografía: © Google Art Project).



Figura 2, Pieter Bruegel el Viejo, La Torre de Babel, ca. 1563-1565, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam (Fotografía: © Google Art Project).

² Por lo general, la torre de Rotterdam se propone como posterior a la de Viena aunque no hay una base sólida para creerlo. Sí se sabe, con total seguridad, que la tabla fue recortada unos 4-5 cm por su margen derecho y, muy probablemente, también por el margen inferior, motivo que explicaría la pérdida de la fecha y firma. Siendo así, el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam propone una fecha ca. 1565 para su torre, mientras que el Kunsthistorisches Museum de Viena se decide por 1563.

³ Steven A. Mansbach, "Bruegel's Tower of Babel", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, no. 1 (1982): 43, <https://doi.org/10.2307/1482126>

O más recientemente Margaret A. Sullivan, estudiosa del artista: "There is no destruction in Bruegel's conception. Instead, the viewer is again 'in medias res' with the tower under construction"⁴. Finalmente Barbara A. Kaminska: "The sheer scale of *The Tower of Babel*, which measures 114 x 155cm, its iconographic novelty and compositional complexity, certainly establish it as a 'status object'⁵".

Como decíamos, a consecuencia de una falta de rigor en la comprensión del fenómeno han aparecido algunos lugares comunes en el análisis de las razones y significado de estas torres que convendría revisar. Por ejemplo, aquel que explica la elección del tema en base a las tensiones político-religiosas entre católicos y protestantes en la centralidad del siglo XVI en los Países Bajos. Huelga decir que antes del nacimiento de Pieter Bruegel el tema de Babel fue especialmente sugerente para el desarrollo del

protestantismo y tuvo una especial presencia en sus discursos tanto escritos como orales y visuales. En concreto, la analogía conceptual entre la católica Roma y la sacrílega Babilonia fue empleada por Martín Lutero y la visual por Lucas Cranach o Matthias Gerung. También, que durante y después de la aparición de las dos torres de Bruegel, la analogía pervivió en el imaginario religioso-político colectivo pero, probablemente, no tanto en el amplio imaginario social. Volviendo a Bruegel, las interpretaciones que proponen que el objetivo tras las torres era el de reflejar la discordia religiosa en los Países Bajos han llevado, en la amplia mayoría de las veces, a suponer que el autor habría deseado equiparar la tiránica y soberbia actitud de Nemrod (fig. 3) al acoso de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III Duque de Alba y/o Felipe II y, en definitiva, realizar un retrato velado de los últimos a través del primero⁶.



Figura 3, Pieter Bruegel el Viejo, Nemrod, detalle de La Torre de Babel, ca. 1563, Kunsthistorisches Museum, Viena (Fotografía: © Google Art Project).

Sin embargo, por bien que las tensiones católico-protestantes fueron indispensables para la aparición de ciertas iconografías y, desde luego, causantes de fluctuaciones en las condiciones de vida del territorio y sus gentes, pensamos que ello no permite explicar ni la elección del tema ni su desarrollo formal. En primer lugar porque la experiencia visual de la Torre de Babel ya existía y se encontraba ampliamente representada, luego su elección no es tan innovadora como se supone. En segundo lugar, porque en comparación con el resto de su producción pictórica, no parece que Bruegel fuera proclive a la representación

simbólica de personajes contemporáneos sino más bien de grupos culturales, esencialmente campesinos y, en concreto, alegorizados. En tercer lugar, porque poco o nada sabemos sobre la confesionalidad del artista, por lo que resulta sumamente arriesgado situarlo en una facción u otra. Y en cuarto lugar, porque no podemos afirmar que la mayor parte de la población de Amberes y, en concreto, los patrones y/o compradores de obra de Bruegel fueran explícitamente afines a la causa protestante. Este último punto necesita un mayor desarrollo, pues existe en él un factor histórico-documental de lo más determinante,

⁴ Margaret A. Sullivan, *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563* (Nueva York: Routledge, 2018), 193.

⁵ Barbara A. Kaminska, *Pieter Bruegel the Elder. Religious Art for the Urban Community* (Leiden, Boston: Brill, 2019), 21.

⁶ Las referencias bibliográficas son amplísimas, por lo que destacamos: Mansbach, "Bruegel's Tower of Babel", 47; Joanne Morra, "Utopia Lost: Allegory, Ruins and Pieter Bruegel's Tower of Babel", *Art History* 30, no. 2 (2007): 198-216, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00538.x> y recientemente Sullivan: "Seen from this point of view the arches of the tower could recall the Colosseum in Rome, with Philip II, supporter of the papacy, acting like Nimrod, the impious builder in the Bible. Hubris would then reside with the king and the papacy, and the outcome of the Biblical story would predict their eventual downfall.", en: Sullivan, *Bruegel*, 197.

relacionado con el posible comitente o comprador de las dos torres y que, en vistas a los resultados de la historiografía habitual, parece haber sido ignorado.

En la actualidad se acepta sin reticencias que la Torre de Babel en Viena estuvo en posesión –o fue incluso un encargo– de Niclaes Jonghelinck, miembro de una familia involucrada en la vida comercial y artística de Amberes desde hacía generaciones. Otro Jonghelinck –Jacques, de generación más afín a Bruegel–, fue un escultor y medallista nativo de Amberes. A través de él, Bruegel pudo vincularse a uno de sus más importantes patrones en la ciudad de Bruselas, el católico Antoine Perrenot de Granvelle –consejero de la duquesa Margarita de Parma–. También relacionarse con Niclaes. Niclaes Jonghelinck 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*. Entre ellas se encontraban dos ciclos pictóricos de Frans Floris y dieciséis obras de Pieter Bruegel, la Torre de Babel –suponemos que la ahora en Viena– incluida. 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 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 artístico hacia 1570. A partir de este momento se pierde su rastro hasta 1604, fecha en la que aparece *Het Schilder Boek* de Karel van Mander, dentro del cual se identifican las dos torres de Bruegel en la colección imperial de Rodolfo II en Praga.

Siguiendo con nuestra crítica a la lectura tradicional sobre las disputas católico-protestantes cabría preguntarse: ¿por qué iban a estar interesados en comprar obra a un hereje protestante los ultracatólicos Habsburgo? ¿No resulta más probable pensar que Bruegel estuviera alineado ideológicamente con una élite que se ocupó, ya por entonces, de adquirir sus obras como demuestra la amplia colección del Kunsthistorisches Museum de Viena? La respuesta merece un estudio mayor

de lo que nos permiten estas líneas, por lo que pasamos a apuntar brevemente el otro lugar común en la interpretación de las obras a estudio.

La otra gran cantidad de literatura alrededor de las torres de Bruegel se ha centrado en discernir posibles préstamos formales o alusiones a realidades arquitectónicas. Esta línea de trabajo se divide en dos vectores. El primero es el que vincula diversos motivos pictóricos de la ciudad a los pies de las torres con la arquitectura y urbanismo de Amberes⁷. El segundo es el que, al no encontrar referentes a estas monumentales babeles, tiende a ver una reinterpretación del Coliseo romano. Por bien que lo primero podría ser cuestionable, nos interesa especialmente lo segundo.

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. Puede que el pintor viajara acompañado, pues relatos de viajeros contemporáneos revelan que rara vez viajaban solos dado el riesgo del viaje y su duración; además de que viajar en grupo disminuía su 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 Jacques Jonghelinck, ambos documentados en Roma en 1552⁸. Y, mientras que sus compañeros de viaje ya se encontrarían en la ciudad por entonces, 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. 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.

A pesar de estas lagunas de conocimiento, son dos los documentos que se usan para certificar su residencia en Roma: su obra gráfica y el inventario del miniaturista croata Giulio Clovio, que por entonces se encontraba en la ciudad. En cuanto a la obra gráfica, se trata de un dibujo del puerto de Roma, *Vista del puerto de Ripa Grande* (fig. 4), 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 coteráneos, reafirma la hipótesis de que la visualidad 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 observar y bosquejar vistas rurales. Y es que como se desprende del total de su obra, Bruegel fue un artista preocupado por la naturaleza y el folclor tradicional, y no tanto por el mundo antiguo, su significado simbólico o su papel de cuna cultural.

⁷ Sullivan, *Bruegel*, 194. La misma lectura aparece en numerosas referencias anteriores: Arthur L. Klein, Mina C. Klein, *Peter Brueghel the Elder. Artist of abundance* (Nueva York: The MacMillan Company, 1968), 75; Giovanna Massobrio, Paolo Portoghesi, *L'immaginario architettonico nella pittura* (Roma, Bari: Editori Laterza, 1988), 56-57; Kaminska, *Pieter Bruegel*, 23; así como en el último de los catálogos críticos sobre el pintor: Sabine Haag (dir.), *Bruegel. The Master*, cat. exp., 2 octubre 2018 – 13 enero 2019, Kunsthistorisches Museum, Viena (Londres: Thames & Hudson, 2018), 178.

⁸ Con fecha posterior al supuesto viaje, un doctor italiano escribió a Abraham Ortelius traspasándole saludos para Maarten de Vos y Pieter Bruegel, a quienes pudo conocer en Italia. Ver: Nadine M. Orenstein (ed.), *Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints*, cat. exp., 25 septiembre – 2 diciembre 2001, Metropolitan Museum of New York (New Haven, Londres, Nueva York: Yale University Press, The Metropolitan Museum of Art, 2001), 5-6.

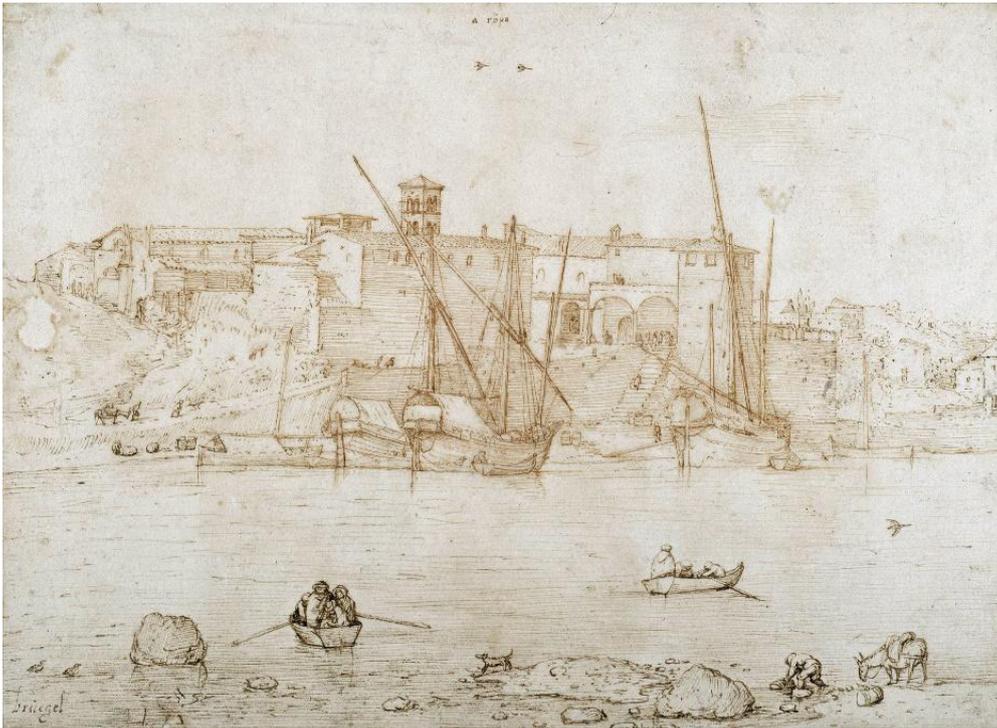


Figura 4, Pieter Bruegel el Viejo, Vista del puerto de Ripa Grande, ca. 1555-1556, The Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth (Fotografía: © Wikimedia).

A partir de la base documental anterior, se ha discutido largo y tendido sobre el tipo de aparato constructivo descrito en las torres 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 la localización de Bruegel en Roma y la suposición de que imitó las formas del Coliseo romano⁹. 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. Éstos, pensamos, podrían estar presentes en Roma pero es posible que otros tantos fueran préstamos indirectos de una de las miniaturas de Babel más ricamente ilustradas, la Torre de Babel del *Breviario Grimani* (fig. 5). Como su nombre indica, este manuscrito flamenco realizado entre Gante y Brujas alrededor de 1515/20, fue propiedad del cardenal Domenico Grimani. A su muerte fue traspasado a su sobrino Marino y este último lo donó a la República de Venecia en 1547¹⁰. En tanto Clovio

había trabajado para el cardenal, es altamente probable que viera la iluminación y tomara prestados muchos de sus aspectos formales para iluminar otro manuscrito, el conocido como *Horas Farnese* realizado en la ciudad de Roma alrededor de 1546 (fig. 6). Éste es el que la historiografía supone que Bruegel habría visto durante su estancia en Roma. Sin embargo, por bien que Bruegel tuviera una etapa de formación como miniaturista y, por ende, fuera afín a este tipo de producción, pensamos que el nivel de influencia que se ha otorgado a esta iluminación sobre las torres en óleo es excesivo ya que sólo se reproducen algunos elementos anecdóticos y, en cualquier caso, no podrían tratarse como una innovación del artista.

Mansbach también vio una influencia directa del Coliseo –bien a causa de su viaje, bien por la circulación de grabados de otros artistas– y señaló la representación superficial de los métodos de construcción romanos¹¹. Marijnissen apuntó a la presencia del Coliseo como modelo de inspiración única¹² y, según Massobrio y Portoghesi, Bruegel habría encontrado una referencia directa en el Coliseo invirtiendo su visualización como ruina en un proceso constructivo inacabado¹³.

⁹ Son de esta opinión: Edward Snow, "The Language of Contradiction in Bruegel's 'Tower of Babel'", *Anthropology and Aesthetics* 5, (1983): 40–48, <https://doi.org/10.1086/RESv5n1ms20166687>; Jane ten Brink Goldsmith, "Bruegel the Elder and the Matter of Italy", *The Sixteenth Century Journal* 23, no. 2 (1992): 205–234, <https://doi.org/10.2307/2541887>; Richard Mühlberger, *What makes a Bruegel a Bruegel?* (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, Viking, 1993), 23; Perez Zagorin, "Looking for Pieter Bruegel", *Journal of the History of Ideas* 64, no. 1 (2003): 78, <https://doi.org/10.2307/3654297>; Haag, *Bruegel*, 179–180. Esta última referencia no hace ninguna mención a Cornelis Anthonisz. –grabado que veremos a continuación– pero sí a las *Horas Farnese*, siendo el manuscrito y el Coliseo los dos únicos estímulos o inspiraciones a las que los historiadores se acercan en general.

¹⁰ Sobre esta secuencia ver: Martina Lorenzoni, "Federico Zuccari e il Breviario Grimani", *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 39, (2015): 11–12, n. 10, <http://www.jstor.org/stable/44843839>

¹¹ Mansbach, "Pieter Bruegel's Tower of Babel", 47.

¹² Roger Hendrik Marijnissen, *Bruegel* (Milán: Rizzoli, 1990), 211.

¹³ Massobrio, Portoghesi, *L'immaginario*, 56–57.



Figura 5, Maestro de Jacobo IV de Escocia o Gerard de Heronbout, La construcción de la Torre de Babel, *Breviario Grimani*, ca. 1510-1520, ms. Lat. I.99, f. 206r, Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia (Fotografía: © Web Gallery of Art).



Figura 6, Giulio Clovio, Detalle de La construcción de la Torre de Babel, *Horas Farnese* o *Officium Virginis*, primera mitad del siglo XVI, ms. 69, f. 107r, The Pierpont Morgan Library, Nueva York (Fotografía: © Morgan Library, New York).

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 de sección cuadrangular del mundo medieval. Las que sí existen son, por lo general, de una cronología próxima a

Bruegel y están en contacto con el mundo romano. Véase, por ejemplo, la torre de Jan van Scorel o la de Amico Aspertini (figs. 7, 8), artistas que pasaron un período de formación en la ciudad y que se inspiraron *de facto* en el Coliseo.

La impronta de motivos arquitectónicos en los artistas septentrionales tras su viaje a Italia, la recepción neerlandesa de Vitruvio y la confección de

nuevos tratados de arquitectura en los talleres de la ciudad de Amberes –motivos que orbitan alrededor de las opiniones favorables sobre la analogía Babel-Coliseo–¹⁴, significaron una cita entre los Países Bajos y la tradición italiana y tuvieron un grandísimo alcance especialmente a partir de la segunda mitad del XVI. Por lo tanto, cabría preguntarse en qué medida la supuesta transferencia del Coliseo a las torres se articuló en Roma o a su vuelta a Amberes y si esta fue integral –el Coliseo en su totalidad– o fragmentaria –motivos arquitectónicos, fragmentos y ruinas dispersas por los dibujos, grabados y tratados–. A tal efecto, no debemos olvidar que el viaje a Roma se produjo diez años antes de la creación de las torres. Además y a diferencia del resto de artistas flamencos que realizaron el viaje, recordamos que no se conserva ningún dibujo del maestro en el que

quedara plasmado el anfiteatro o ruinas y fragmentos romanos.

Antes de concluir nuestra exposición sobre los problemas en torno al estudio de las torres de Bruegel quisiéramos apuntar una última cuestión. Consideramos que el Coliseo no se traduce de forma unívoca en la torre dado que los caracteres genéricos son muy diferentes. El monumento antiguo hubo de ser una arquitectura temporal a ojos de los visitantes, mientras que la torre era, ante todo, un concepto de monumento teo-cósmico y estructura humana que habría de convertirse en ciudad. Por ello pensamos que la traducción del Coliseo no sería tanto visual, sino desde el valor inherente al concepto de monumento, y que las referencias a Roma únicamente habrían sido posibles desde el nivel de la anécdota y el recuerdo y no tanto desde la imitación intencionada.



Figura 7, Jan van Scorel, Torre de Babel, ca. 1530, Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, París (Fotografía: © Fondation Custodia, Collection Frits Lugt, París).

¹⁴ En cuanto a la recepción de la tratadística arquitectónica italiana en la zona flamenco-germánica, sabemos que Pieter Coecke van Aelst, primer maestro de Bruegel, fue un atento lector de *De Architectura libri decem* de Vitruvio y que difundió su contenido en los numerosos tratados de arquitectura que salieron de su taller. Ver: Krista de Jonge, “Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture, or ‘de question der Simmetrien met redene der Geometrien’”, *Architectural Histories* 2, no. 1 (2014): 1-23, <http://doi.org/10.5334/ah.bt> Por último, sabemos que la recepción de dicha tratadística italiana y el contacto de Bruegel con la misma se pudo dar, también, con posterioridad al viaje a Italia a través de los numerosos dibujos y grabados que de ello se producían en el renombrado taller de Hieronymus Cock, *Aux Quatre Vents*, sito en la ciudad de Amberes y donde Bruegel trabajó entre 1554 y 1563.



Figura 8, Amico Aspertini, Torre de Babel, ca. 1535-1540, Codice London II, fol. 2r, The British Museum, Londres (Fotografía: © The Trustees of the British Museum).

3. Posibles soluciones en torno a la interpretación de las torres de Pieter Bruegel el Viejo

Un estudio atento del motivo de Babel en pintura demuestra que las torres de Bruegel no fueron las primeras en aparecer en óleo sobre tabla. De momento, el primer lugar lo ocupa una tabla anónima fechada ca. 1490 actualmente en el Rijksmuseum (fig. 9). Esta Babel 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 *Santa Bárbara y la torre*, ca. 1437, en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes. Stefaan Griener también sugiere que la fuente visual de esta tabla se encuentra en el mundo de los manuscritos, concretamente flamencos y posiblemente del tipo crónicas nacionales como *Les anciennes croniques et conquestes de Charlemaine*¹⁵.



Figura 9, Anónimo, La Torre de Babel, ca. 1490, Rijksmuseum, Ámsterdam (Fotografía: © Rijksmuseum, Amsterdam).

¹⁵ Stefaan Grieter, "Het Toren van Babel-schilderij in het Mauritshuis. Een illustratie van de relatie tussen de 15de-eeuwse miniatuur-en schilderkunst in de Nederlanden", *Oud Holland Jaargang* 108, no. 3 (1999): 109-119, <https://www.jstor.org/stable/42711465>

Entre la tabla del Rijksmuseum, entendida como primera representación en formato cuadro –o proto-cuadro– y Pieter Bruegel encontramos otras dos representaciones. Una Torre de Babel realizada ca. 1530, custodiada en la veneciana Galleria Franchetti

y de problemática autoría, pues se asocia a Jan van Scorel y Jan Swart van Groningen (fig. 10)¹⁶. Y una segunda torre, actualmente en el Royal Pavilion & Museums Trust de Brighton & Hove, fechada ca. 1550 y atribuida con serias dificultades a Joachim Patinir (fig. 11)¹⁷.



Figura 10, ¿Jan van Scorel o Jan Swart van Groningen?, La Torre de Babel, ca. 1530, Galleria Franchetti, Ca d'Oro, Venecia (Fotografía: © Arxiu ACAF/ART).



Figura 11, ¿Joachim Patinir?, La Torre de Babel, ca. 1550, Royal Pavilion, Brighton (Fotografía: © Creative Commons).

En tanto ni el autor ni la cronología de estas torres están convenientemente documentados, no podemos decir que fueran obras de las que Bruegel tomara algunos recursos pictóricos. Y, aunque así fuera, tampoco podríamos demostrar que Bruegel las hubiera visto. Dado lo anterior y en vista a que trabajamos con la cultura material de la que se dispone, que no la que tuvo lugar –es decir, no sabemos qué cantidad de cuadros que representaban la torre se han perdido–, podemos afirmar con relativa

seguridad que el traslado del tema Babel al formato cuadro no fue un aspecto que deba reconocerse a Pieter Bruegel. Dicho lo anterior, como no es nuestra intención realizar un catálogo razonado de torres en sentido cronológico, sino identificar metodologías y conclusiones problemáticas, proseguimos con la exposición de alternativas.

Si al estudio exhaustivo del motivo de Babel en pintura sumamos la miniatura y, en especial, la producción gráfica, advertimos que existen obras que

¹⁶ Wilfried Seipel (ed.), *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Band I: Der babylonische Turm in der historischen Überlieferung, der Archäologie und der Kunst*, cat. exp., 5 abril – 5 octubre 2003, Kunsthistorisches Museum, Viena. (Ginebra: Skira, 2003), 68–69.

¹⁷ Derek Rogers, *Brighton Art Gallery and Museum. Catalogue of Paintings in Oil before 1837* (Brighton: s.e., 1964), 28; Helmut Minkowski, *Vermutungen über den Turm zu Babel* (Alemania: Luca Verlag Freren, 1991), 199.

antecedentes a Bruegel en las que ya se establecen los motivos sobre los que recaerá la supuesta innovación iconográfica y formal de sus torres. A saber: la monumentalidad de la arquitectura respecto a la dimensión de la composición, la representación de la misma en estado de inconclusión o ruina y el enriquecimiento del tema mediante la adición de subiconografías. De entre estas posibles referencias o antecedentes, quisiéramos llamar la atención sobre dos en particular. La torre de Cornelis Anthonisz. (Ámsterdam, 1547) y la de Bernard Salomon para *Quadrins historiques de la Bible* (Lyon, 1553).

A pesar de que la Torre de Babel de Cornelis

Anthonisz. (fig. 12) es habitual en los estudios sobre la visualidad de Babel en la Edad Moderna, no ha recibido el crédito que merece. No solamente por tratarse de una de las primeras torres en destrucción sino porque, hasta la fecha de estas líneas, es la que verdaderamente supone un giro crucial en la imagen de Babel, pues implementa los motivos que se suelen atribuir a Bruegel.

Cornelis Anthonisz. (ca. 1505-1553) fue un pintor, grabador y cartógrafo flamenco sobre el que existen graves problemas para trazar una nota biográfica. En este sentido, no hay forma, y se considera que nunca lo hizo, de localizarlo en Italia¹⁸.



Figura 12, Cornelis Anthonisz., La destrucción de la Torre de Babel, 1547, Rijksmuseum, Ámsterdam. (Fotografía: © Rijksmuseum, Amsterdam).

La imagen de la destrucción de la torre se acompaña de cuatro inscripciones. La primera, *BABELION GENESIS 14*, parece un error de citación –desconocemos si del artista o editor del grabado–. El Libro del Génesis dedica el capítulo 11 a la torre y, sin embargo, aquí se señala el capítulo 14. Éste último narra la historia de Lot, por lo que generalmente se ha considerado que Anthonisz. concurre en un error¹⁹. No obstante, el libro cuyo capítulo 14 está ligado a la torre es el Apocalipsis, pues en su versículo 8 anuncia

la caída 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”²⁰. 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.

¹⁸ El número de publicaciones dedicado a Anthonisz. es limitado en general. Hemos consultado una de las obras de referencia cuyo foco es la producción de grabados: Christine Megan Armstrong, *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz.* (Princeton: Princeton University Press, 1990).

¹⁹ Armstrong, *The Moralizing*, 113. Este error no ha sido resuelto de forma satisfactoria. Por ejemplo, Marco Folin propone que Anthonisz. se basa en Génesis y Jeremías. Ver: Marco Folin, “Transient Cities: Representations of urban Destructions in European iconography in the Fourteenth to Seventeenth Centuries”, en *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)*, eds. Marco Folin, Monica Preti (Leiden, Boston: Brill, 2015), 14.

²⁰ Apocalipsis, 14: 8; en: BAC, *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloiño Nacar Fuster, Alberto Colunga Cueto, O.P.* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2020), 1551. Comparte esta opinión: Margaret Aston, *The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 77; véase el pie de ilustración no. 57.

En la segunda inscripción –margen superior izquierdo y dentro del filacterio– se lee 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 de connotación moral que alude a la necesidad de condenar actitudes como el orgullo, la vanidad y el atrevimiento; conceptos connaturales al episodio de la torre. La tercera inscripción es 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.] y, entre las dos letras, aparece el símbolo de la vara y campanas, atributos del santo homónimo. La cuarta y última es la fecha; más interesante en nuestro propósito de situar a Anthonisz. como fuente de inspiración para Bruegel. En el margen inferior izquierdo el año 1547 aparece grabado sobre uno de los fragmentos que ha caído de la torre. Aunque empleando otro tipo de numeración, Bruegel firmará en una zona similar de la composición y en una superficie parecida: uno de los bloques de la construcción (fig. 13).



Figura 13, Detalles de La destrucción de la Torre de Babel de Cornelis Anthonisz. y La Torre de Babel de Pieter Bruegel el Viejo.

En cuanto a la representación de la torre, Anthonisz. parece haberse interesado en traducir la cólera divina recayendo sobre la torre-ciudad, cómo ésta afecta a la destrucción de otras menores edificaciones y cuáles son las consecuencias humanas; el friso de personajes en primer término traslada con sus gestos la sensación de catástrofe, desesperación, huida; un tipo iconográfico similar a La matanza de los inocentes. Por otro lado, el concepto mismo de destrucción y su traducción visual podrían haber encontrado inspiración en la experiencia vital del grabador en tanto ciertos artefactos bélicos de reciente invención estuvieron omnipresentes a lo largo del siglo y en los numerosos conflictos por la gobernanza de los estados modernos²¹. 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. Un motivo que probablemente surja de su familiaridad para con el imaginario regio de los monarcas europeos y los numerosos retratos ecuestres, bustos o de cuerpo entero que sí les dedicó en su obra.

Minkowski es el único autor que le dedica un cierto espacio. En el momento de abordar el análisis del grabado propone que, en la medida que antecede a Bruegel, podría haber sido un motivo de inspiración, “Vielleicht hat Bruegel hier die Anregung erhalten,

seinen Turm als Rundturm anzulegen” y, tras ello, no investiga cómo pudo producirse esta contaminación o en qué medida el grabado pudo ser transferido a Amberes; al contrario, vuelve a poner el foco de atención en las formas del Coliseo²². Del mismo modo, Seipel se refiere al grabado como una copia de los motivos del Coliseo²³. A nuestro modo de ver, interpretar la torre de Anthonisz. en paralelo al Coliseo nos parece un ejercicio de imprecisión y anacronismo seguramente contagiado por la frecuencia con la que artistas nórdico-flamencos reprodujeron el monumento pues, entre la torre de Anthonisz. y el Coliseo, existen marcadas diferencias. Por ejemplo, el uso de pilastras dóricas en cada registro de la torre advierte que, de haber intentado copiar el monumento romano, el artista habría pecado de una falta de observación importante, luego la similitud entre ambos podría ser fruto, o bien de una mirada anacronista sobre nuestros objetos de estudio y por lo tanto inexistente, o bien fruto de algo tan trivial y denostado académicamente como la coincidencia y/o casualidad; posibilidad ésta última por la que nos decantamos.

Al margen de cuestiones relativas al Coliseo y ahora sí, en relación con las supuestas innovaciones articuladas por Pieter Bruegel, podemos observar que la monumentalidad de Babel en este grabado es

²¹ Para Juan Antonio Ramírez, la iconografía de la Torre de Babel en estado de destrucción aparece en la segunda mitad del siglo XVI a causa de la irrupción de nuevos métodos bélicos utilizados en las guerras entre Italia y Flandes. También debido al desarrollo de la técnica de minas, llevado a cabo por la armada española. En: Juan Antonio Ramírez, “De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica”, *Arquitectura Viva*, no. 79-80, 2001, 100-109.

²² Minkowski, *Vermutungen*, 36.

²³ Seipel, *Der Turmbau*, 68. También: Joachim Marzahn, Béatrice André-Salvini (dirs.), *Babylon. Mythos und Wahrheit*, cat. exp., 26 junio – 05 octubre 2008, Staatliche Museen zu Berlin (Berlín: Hirmer, 2008), 169.

un hecho que antecede casi treinta años a Bruegel, luego el giro crucial en la visualidad de Babel no sería responsabilidad del último sino de Anthonisz. Además de lo anterior, el hecho de que se trate de un grabado hace necesario plantearla como una obra de más fácil acceso tanto para Bruegel como para los artífices de las torres antuerpienses del siglo XVII que veremos a continuación. Es decir, la contaminación intermedial –de grabado a pintura pero también viceversa– es una posibilidad que no ha de descartarse; menos aún teniendo en cuenta que Bruegel fue un artista interdisciplinar en cuanto a medios y

técnicas: miniaturista en su origen, dibujante de grabados *a posteriori* y, desde luego, pintor.

Más allá de la torre de Anthonisz., contamos con otra representación previa a Bruegel donde también están presentes los motivos que harán famosas a sus torres. Se trata de la ilustración de Bernard Salomon para *Quadrins historiques de la Bible* de Claude Paradin (fig. 14), una biblia ilustrada a la manera del famoso *Icones veteris testamenti*, en este caso editada en Lyon por Jean de Tournes en 1553; esto es, diez años antes de la aparición de las torres de Bruegel.



Figura 14, Bernard Salomon, La Torre de Babel, en Claude Paradin, *Quadrins historiques de la Bible*, Lyon: Jean de Tournes, 1553, fol. 8r (Fotografía: © gallica.bnf.fr / BnF).

Es de sobras conocido que este tipo de edición bíblica ilustrada fue un gran fenómeno editorial desde la irrupción de la imprenta. Las reediciones eran numerosas, no se distanciaban en apenas años y, además, podían traducirse a otros idiomas, luego tanto *Quadrins* como otros ejemplares similares han de pensarse como artefactos textuales y visuales de difusión cuantiosa, veloz y paneuropea. Finalmente, y en tanto que ilustradas, se como manuales iconográficos cuyas imágenes se reproducían, copiaban y posiblemente inspiraban a futuros ilustradores hasta la saciedad.

Lamentablemente, debido a razones diversas entre las que bien podría encontrarse que Bernard Salomon fuera un *mero* ilustrador, no se han actualizado los estudios comprensivos de su figura desde finales del XIX y hasta la aparición del monográfico de Peter Sharratt²⁴. Poco se sabe, en cuanto a formación y decurso biográfico, de Bernard Salomon (ca. 1506/8-1561). Sí se conoce, sin embargo, que *Quadrins historiques de la Bible* fue uno de los libros franceses más célebres e influyentes del siglo XVI y que confirma algo habitual en los viajes iconográficos de este contexto: la de copiar e imitar

ilustraciones era una práctica establecida. En este sentido, los esfuerzos por dar el primer lugar a una de las imágenes de forma indiscutible son fútiles. Y es que los motivos no eran copiados por un solo artista, sino diversos y de forma sincrónica. Sea como fuere, la Babel de Salomon puede que tuviera incluso un mayor grado de influencia en la visualidad moderna de Babel en tanto formaba parte de un libro impreso de amplia circulación que llamaba, también, a la copia de motivos. En cualquier caso, lo anterior demuestra la presencia de babeles monumentales en los libros xilográficos de la primera mitad del siglo XVI y, también, la circularidad, economía y reciclaje de iconografías.

Vistas estas dos fuentes previas a Bruegel nos preguntamos. ¿En qué medida existió ese alto grado de innovación e intencionalidad que se le asocia? ¿No es más probable que la idea genérica de torre, con sus pisos concéntricos, arcuaciones, paisaje al fondo, embarcaciones e incluso el personaje de Nemrod estuvieran ya planteados y que Bruegel los filtrara a través de su identidad pictórica –la anécdota social–? ¿Por qué, en otro orden de cosas, asumimos que la idea de pintar las torres y de así pintarlas fue

²⁴ Peter Sharratt, *Bernard Salomon. Illustrateur lyonnais* (Ginebra: Librairie Droz, 2005).

completamente suya? Y, en último lugar: ¿por qué los historiadores del arte no se han acercado con mayor cautela y dignidad al género del grabado para trazar los antecedentes de Bruegel?

4. Problemas en torno a la interpretación de la fortuna de las torres de Pieter Bruegel el Viejo: el caso de la escuela de Amberes

Entre 1563, año acordado para la aparición del primer lienzo sobre la Torre de Babel de Bruegel, y 1680 asistimos a una significativa etapa en lo que se refiere a la cultura visual del 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 cerca de dos centenares de pinturas sobre este tema con similares características para el mercado artístico (figs. 15-17).

Cuando nos referimos a similares características queremos decir que: a) A nivel técnico y formal

parecen tener a Pieter Bruegel como punto de partida y, por lo tanto, tomarían prestadas algunas de sus particularidades: el protagonismo de la torre, la descripción del aparato arquitectónico, el paisaje, los personajes y, desde luego, el formato técnico del cuadro. b) De entre los autores identificados, destacan una serie de artistas que fueron seguidores e imitadores de Bruegel²⁵. c) Hasta donde sabemos, en su mayor parte fueron producidas en Amberes o pasaron por su mercado. d) 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 parece una ocurrencia de carácter autónomo fruto de la innovación e intencionalidad. 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 mercado²⁶.



Figura 15, Lucas van Valckenborch, La construcción de la Torre de Babel, 1594, Musée du Louvre, París (Fotografía: © 2017 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Michel Urtado).

Este concreto fenómeno pictórico supone una suerte de segunda Edad de oro en la visualidad de Babel tras su difusión intercontinental en el medio manuscrito y durante la Edad Media. Lo anterior,

sumado a la singularidad de esta escuela, su repentina irrupción, su concreta localización, la también repentina desaparición del tema en el ámbito pictórico y, cómo no, la larga sombra de Pieter

²⁵ 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. Este último podría haber estado en posesión de las dos torres de Bruegel antes de 1604 cuando aparecen documentadas por Van Mander. Por ello, la posibilidad de que las hubiera visto es ciertamente alta, lo cual ayuda a entender por qué, de entre toda esta serie de torres, las de Van Valckenborch sean quizás las que más estrecha relación formal guardan con Bruegel.

²⁶ Para una información más detallada remitimos a herramienta de búsqueda que ofrece el RKD-Netherlands Institute for Art History, apartado RKDimages: <https://rkd.nl/en/explore/images#query=babel> [Fecha de consulta: 29/06/2023].



Figura 16, Atribuido a Abel Grimmer, La construcción de la Torre de Babel, segunda mitad del siglo XVI, Colección privada (Fotografía: © Wikimedia Commons).



Figura 17, Hendrik van Cleve, La construcción de la Torre de Babel, siglo XVI, Kröller-Müller Museum, Otterlo (Fotografía: © Wikimedia Commons).

Bruegel, son factores que han despertado el interés de los historiadores del arte en general y del arte flamenco y/o la visualidad de Babel en particular. 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 realizaron²⁷.

La primera clasificación de esta serie de torres de Babel fue realizada por Helmut Minkowski. En su estudio, el autor 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 XVII²⁸. Según Minkowski, es singular que ante la gran cantidad de obra pictórica que copia el tema entre 1563 y 1680 –lo que en el presente texto hemos llamado escuela de Amberes– el arte gráfico, que por su naturaleza está destinado a un consumo masivo, no se haga eco de ello. Luego podría parecer que el interés en Babel pervive, sólo, desde la novedad que supone la compra-venta del cuadro como *nuevo* objeto artístico y/o como *nueva* dinámica del conjunto de la sociedad flamenca. Aunque la influencia de las dinámicas del mercado artístico no es nada trivial, la propuesta de Minkowski no es suficientemente honesta con el medio del grabado y, por lo tanto, imposibilita llegar a conclusiones certeras.

Más adelante, en *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*, Ulrike B. Wegener, lúcida –y casi única– impulsora de la relectura de esta serie de babeles, recoge la forma tradicional de acercarse al problema: la posibilidad que tras la presencia de Babel en Amberes se encontrara la conocida dialéctica católico-protestante²⁹. En adelante, desarrolla su propia hipótesis. Para Wegener, esta escuela de torres es la única línea visual del mito que recorre el siglo XVII y que une a Pieter Bruegel el Viejo con Athanasius Kircher marginalizando, así, la importancia de la visualidad de Babel en otros medios u objetos. Su hipótesis presupone que a través de estas versiones el mito recorre un camino de moralización de valores que educa en la autonomía humana; autonomía que señala un desprendimiento de Babel respecto a su origen teológico y se adentra en una nueva relación entre lo humano, la naturaleza y el desarrollo tecnológico a través de la representación de la arquitectura. En definitiva y según Wegener, mediante la construcción de la torre se está aludiendo al progreso tecnológico y epistemológico experimentado en esta fase histórica. A pesar de que consideramos que Wegener asienta bien su hipótesis en tanto estas torres 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–, pensamos que la correlación de causas está preconcebida por el

punto final del viaje –Athanasius Kircher, donde sí se evidencia la tensión entre una Babel teológica y una humana–. Además, es débil pues no está sustentada en un sondeo de fuentes documentales suficientes. Es decir, prioriza el aparente significado simbólico del tema en el ámbito de la intelectualidad en detrimento o ausencia de un sondeo de la opinión de la clase popular que es la que, en realidad, consume el tema.

Esta evidente ausencia de sustento social fue resuelta parcialmente por Barbara A. Kaminska, quien en su último estudio sobre Pieter Bruegel se dedicó a sondear la relación entre los temas y formas de este último para con aspectos de la cotidianeidad antuerpiense. Las conclusiones a las que llega la autora y que, aparentemente habrían de servir para explicar el auge de Babel serían: a) La prosperidad económica de Amberes y el ritmo del mercado artístico. b) La particular población antuerpiense y, dentro de ella, la burguesía comercial –nicho demográfico con mayor acceso al consumo de objetos artísticos–. c) La pluri-confesionalidad de Amberes y la promoción de una producción artística que se alejara de la controversia religiosa. d) La analogía entre Babilonia y Amberes a finales del siglo XVI, una analogía que tiene que ver con los debates religiosos pero también laicos –crecimiento urbano desmesurado e irregularidades sociales–. Finalmente, e) la tradición del *convivium* en la vida social burguesa y la adecuación decorativo-pictórica de un espacio doméstico en el que llevarlo a cabo o, inversamente, la creación de pinacotecas burguesas en el espacio doméstico relacionadas con las preocupaciones del momento y lugar³⁰. A pesar de lo fructífero, transversal e innovador de la perspectiva de Kaminska, consideramos que sus conclusiones no son completamente convincentes puesto que, aun recogiendo el sondeo social del tema, nuevamente ignoran que toda esta serie de torres se produjeron sin necesidad de demanda, luego seguramente para un nicho de mercado artístico que corresponde a las clases medias y medias bajas y no la burguesía. En consecuencia, las conclusiones desoyen cómo funcionaba Babel en este nicho demográfico. Por otro lado, pensar que tanto la torre de Bruegel como las subsiguientes se pensaron desde estrategias laicas –es decir, que las representaciones no fueran explícitamente católicas o protestantes– significa concurrir en un error mayor puesto que son perfectamente ortodoxas en su factura.

En definitiva y recogiendo lo anterior, la Historia del arte ha querido explicar esta abundancia de torres de Babel mediante tres vectores. El primero tiene que ver con la presencia del mismo tema en dos lienzos de Pieter Bruegel. Es decir, como si este grupo de pintores que conforma la escuela de Amberes hubiese decidido reproducir el tema tras la atenta observación de Bruegel y, en adelante, como

²⁷ Siguen siendo estudios parciales cuya escasa cantidad no permite realizar un estudio comparativo exhaustivo para con el tema Babel.

²⁸ Ver: “Die Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts”, en: Minkowski, *Vermutungen*, 80–83. También: Sarah Elliston Weiner, *The tower of Babel in Netherlandish painting* (Tesis doctoral, Columbia University, 2 vols., 1985); Stefaan Grietel, “De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Bruegel: traditie, vernieuwing en navolging”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1988): 97–136. Finalmente: Haag, *Bruegel*; Marzahn, André-Salvini, *Babylon*.

²⁹ Ulrike B. Wegener, *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher* (Zurich, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1995), 11.

³⁰ Kaminska, *Pieter Bruegel*, 23 y ss.



Figura 18, Abel Grimmer, Jesús en casa de Marta y María, 1614, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas (Fotografía: © J. Geleyns, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles).

imitación de las mismas. Una lectura que nos parece cuestionable pues, recordemos, la producción de Bruegel estuvo casi todo el tiempo en manos privadas –ya fuera la familia Jonghelink o la colección imperial– y no se hicieron grabados de las mismas hasta el siglo XVIII –en concreto, de la de Viena–³¹. Dicha lectura parece partir, pues, de una suerte de fascinación, posiblemente más contemporánea que histórica, de la figura de Bruegel³². El segundo vector apunta a algo conocido: la presencia de estas torres sería una suerte de 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. Esta lectura es insuficiente para explicar el auge del tema porque a pesar de que las torres comparten un mismo contexto geográfico-temporal y, por lo tanto, acontecimientos políticos, los puntos fundamentales de los que todas participan son: el protagonismo de la torre, la aparente disolución de los elementos teológicos, el formato de cuadro y su distribución en un mercado de bienes. Estas cuestiones no se explican desde las vicisitudes políticas, militares o religiosas, sino desde otros ámbitos. Como resulta evidente, este segundo vector deriva del primero, pues ha sido una de las líneas de trabajo más prolíficas en torno al posible *significado* de las dos torres de Bruegel. Por lo tanto, si nuestro objetivo es obtener conocimiento en torno a este fenómeno era necesario nuestro apartado previo, esto es, revisar de forma crítica cómo se ha dotado de significado a Bruegel, si existen alternativas a la historiografía imperante y, en consecuencia, si estas alternativas afectan, también, a la lectura

de estas otras torres de Babel. Finalmente, el tercer vector. Aunque más inclusivo en relación con las causas socio-culturales de esta serie y, por lo tanto, próximo a las verdaderas razones de la torre, sigue sin recoger cómo funcionaba el mito en los grupos sociales donde verdaderamente se consumía.

5. Posibles soluciones a la escuela de Amberes

A nuestro parecer y en contraposición a lo que ha dicho la Historia del arte sobre las torres de la escuela de Amberes, no pensamos que sean absolutamente deudoras de Bruegel o que se inspiraran primordialmente en él. Tampoco que la fama de Bruegel o su capacidad de innovación compositiva fueran los responsables últimos e indiscutibles de este fenómeno, por bien que sus torres ocupen un lugar primordial en nuestro imaginario colectivo dado que ello no analiza suficientemente la esencia y particularidad del caso. Y si decimos esto es porque encontramos al menos dos motivos que nos hacen dudar de ello. En primer lugar la presencia del tema en el arte del grabado. En segundo lugar, la falta de una reflexión profunda en torno al marco de aparición de las torres pictóricas: el mercado del arte. Antes de abordar esto último, señalamos una última cuestión en torno a la circulación de motivos grabado-pintura y la reevaluación de la importancia de Pieter Bruegel.

Entre los artistas que conforman la escuela de Amberes y que sí están identificados se encuentra Abel Grimmer (ca. 1570-1619). Sabemos que Grimmer se sirvió de motivos extraídos directamente

³¹ Somos conscientes de que los estudios sobre la fortuna de Bruegel presuponen que sus obras entraron en el mercado artístico ca. 1570 y que no se localizan en Praga hasta 1604 por bien que hubieran podido llegar antes. Pero es probable que no pasaran mucho tiempo en circulación, pues una considerable cantidad de individuos estaban interesados y posibilitados en adquirir su obra.

³² Por ejemplo, Seipel, *Der Turmbau zu Babel*, 76, propone que esta serie de artistas copiaron indistintamente la torre de Bruegel ahora en Viena y también la de Rotterdam, alejándose –eso sí– en algunos motivos. Naturalmente, no somos contrarios a la opinión de que Valckenborch viera e imitara las torres de Bruegel, pero sí de leer el conjunto de torres de la escuela de Amberes como deudoras de la acción de un pintor en un momento determinado.

de Bernard Salomon para la composición del lienzo titulado *Jesús en casa de Marta y María* (fig. 18)³³, entre ellos la Torre de Babel de *Quadrins*. Es decir, por cuanto corresponde a Grimmer, hemos de entender que su estímulo original no fue Bruegel sino Salomon. Al margen de esto, estamos ante un hecho que merece un ulterior estudio y reconocimiento: la transformación de ilustraciones de libros xilográficos en artículos de pinacoteca. En suma, se confirma la necesidad de que la historiografía artística examine más atentamente la jerarquía entre los diferentes medios.

Dejando a un lado el fenómeno del grabado, pasamos ahora a abordar la cuestión del mercado.

En tanto esta serie de babeles se contextualizan en la ciudad de Amberes, 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 y que, quizás, no estén estrictamente relacionadas con la presencia retórica del tema.

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 clientes³⁴. Las obras de la escuela de Amberes forman parte de este segundo mercado. Las de Pieter Bruegel del primero.

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 se encontraban disponibles. 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.

Ante esto, debemos advertir que tras 1680, la Torre de Babel empezará un camino de ausencia en la pintura europea y sólo sobrevivirá residualmente en su forma pictórica y, en mayor variedad, mediante el grabado –literatura bíblica o derivados, tratados de emblemas e iconología, panfletos políticos y otros– pero sin novedades formales o iconográficas e iconológicas destacables. Por lo tanto, consideramos que tras el auge pictórico del tema se encuentra algo que no responde tanto a los criterios de semanticidad, intencionalidad, simbolismo o vicisitudes políticas y culturales burguesas sino a cuestiones de mercado del arte. En suma, la aparición de estas obras –pero también la de otros géneros y temas– es sintomática de la eclosión del mercado de bienes, luego en la comprensión de este fenómeno, la Historia del arte debería interseccionar con la Historia económica, como bien han demostrado los resultados de John Michael Montias. Sabemos que a principios del siglo XVII, en los Países Bajos el 40% de las pinturas en colecciones privadas eran religiosas y que, además, la mayoría eran extremadamente baratas y poseídas por coleccionistas humildes³⁵. Por otro lado, que el motivo de Babel declinara a partir de 1680 no es únicamente una cuestión particular de este tema sino genérico de la pintura religiosa.

Finalmente, quisiéramos apuntar lo siguiente. Nos parece probable que las torres de Babel de la escuela de Amberes tuvieron éxito no gracias a cuestiones simbólicas sino a que se hubiese inventado una fórmula pictórica que resultaba agradable. Es decir, el éxito pictórico de Babel podría deberse a que gustaba sobremedida al público pues había mucho que ver y estimulaba el hedonismo y entretenimiento visual. Finalmente, porque aún existía una gran cantidad de clientela religiosa que quería tener este tipo de obra.

6. Conclusiones

Como hemos podido comprobar, las torres de Babel de Bruegel no fueron las representaciones del mito más populares en su momento; que hoy en día lo sean es una cuestión de otro orden. Por lo tanto, es necesario partir de una desacralización del artista en el momento de abordar la presencia de Babel en el arte de los Países Bajos y en concreto Amberes para los siglos XVI y XVII.

A pesar de haber expuesto nuestra opinión sobre cómo se produjo la transferencia de motivos o a quién corresponde el apelativo de innovador, y visto que es prácticamente imposible realizar un estudio conclusivo sobre quién produjo qué antes –nuevamente, no podemos olvidar que trabajamos con la cultura material disponible–, o de qué medio a qué otro se trasladaron los motivos, consideramos que una de las conclusiones más relevantes de

³³ Sharratt, *Bernard Salomon*, 194.

³⁴ Según Filip Vermeylen, en este contexto se advierte, sin lugar a duda, una producción industrial basada en el sistema de copias y reproducciones, cuyo uso se reconoce ya en el siglo XV. Ver: Filip Vermeylen, "Supply on the Antwerp Art market: The Organization of Production and Distribution", *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age* (Turnhout: Brepols, 2003), 121-140.

³⁵ John Michael Montias, *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century* (Princeton: Princeton University Press, 1982). También: John Loughman, John Michael Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses* (Zwolle: Waanders Publishers, 2000).

este texto apunta a que la Historia del arte debería cuestionar los marcos conceptuales de innovación e intencionalidad del artista. Éstos no acaban sino siendo puntos de partida y de llegada que, en última instancia, provocan que la historiografía recompense a ciertas figuras. Por esto último pensamos que el caso de estudio demuestra que es necesaria una reacción al culto preconcebido y, por ello, al poner entre paréntesis al artista principal –Pieter Bruegel– para hablar de aquello que las obras *significan*, hemos tratado de reconocer que la intencionalidad siempre es limitada.

En la mayor parte de las ocasiones, la lectura en torno a la aparición del tema Babel en Amberes ha tomado en consideración la pintura menoscabando su presencia y singularidad en otro fenómeno artístico-visual considerado tradicionalmente de menor rango: el grabado. En particular, las torres de Anthonisz. y Salomon. Haber ignorado su valor desde una Historia del arte poco transversal y jerárquica es uno de los factores que los han relegado a un espacio de oscuridad provocado, también, por la larga sombra de Pieter Bruegel. A causa de ello, hemos practicado un ejercicio de horizontalidad en el tratamiento de la imagen al dotar del mismo valor a las imágenes pictóricas y los grabados y, en consecuencia, hemos podido trabajar la contaminación de motivos de Babel desde el fenómeno de la intermedialidad. Asimismo, hemos contribuido a una intersección entre los conceptos arte –Bruegel– y artesanía –escuela de Amberes–, *alta* cultura y *baja* cultura.

Otra de las conclusiones que creemos ha ido apareciendo a lo largo del texto es la de la imposibilidad de hacer generalizaciones sobre los temas. Esto es, si sabemos que un alto porcentaje de la obra pictórica realizada en los Países Bajos en esas fechas se ha perdido, resulta impracticable llegar a una conclusión unívoca y final. En este sentido, a pesar de ser mil las lecturas posibles la Historia del arte necesita establecer cuál fue la más probable –que no atractiva– para cada situación y contexto.

Pensamos haber demostrado que la Historia del arte necesita de una metodología científica bien fundada y sofisticada que parta de conceptos y herramientas propias de, por ejemplo, la Historia económica o cultural y desde una perspectiva comparativa. La intersección entre el tema Babel y las vicisitudes demográficas y económicas –aquí resumidas en la cuestión del mercado del arte– son muestra de ello. Necesitamos, pues, nuevos diseños metodológicos plurales que se adapten a cada materia que analizan y que proporcionen hipervínculos entre diferentes disciplinas, ámbitos y conceptos, pues se puede y debe contribuir al tema de la representación artística desde campos culturales amplios e integradores en los que la Historia del arte sería un modo de hacer más.

Esta cuestión no es una licencia, sino que pensamos que es lo adecuado pues evidencia la imposibilidad de proporcionar narraciones unívocas y, al contrario, la existencia de múltiples

posibilidades de practicar exégesis. Tras esto se pretende subrayar la artificialidad de planteamientos que habrían resultado en exceso débiles o no adecuados a nuestro objeto. Esta inclinación a presentar los temas de forma abierta nos parece de considerable valor pues obliga a la historiografía a cuestionarse y, por otro lado, reconoce que el mundo de las imágenes lleva la marca de la confusión, pues éstas aluden a lo que es visible en ellas y lo que no lo es porque se encuentra fuera, a lo que se sabe y a lo que aún no³⁶.

Lo anterior tiene especial relevancia puesto que nos ayuda a identificar límites y deficiencias metodológicas de la disciplina y, en lo siguiente, enfrentarnos a ello buscando un mayor y más ético conocimiento no sólo de la cultura visual del tema Babel a finales del siglo XVI y la primera mitad del XVII sino también de otros fenómenos a estudio.

7. Referencias bibliográficas

- Armstrong, Christine Megan. *The Moralizing Prints of Cornelis Anthonisz.* Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Aston, Margaret. *The King's Bedpost. Reformation and Iconography in a Tudor Group Portrait.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- BAC. *Sagrada Biblia. Versión directa de las lenguas originales por Eloiño Nacar Fuster, Alberto Colunga Cueto, O.P.* Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2020.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje.* Murcia: CENDEAC, 2009.
- Didi-Huberman, George. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.* Murcia: CENDEAC, 2010.
- Brink Goldsmith, Jane ten. "Bruegel the Elder and the Matter of Italy", *The Sixteenth Century Journal* 23, no. 2 (1992): 205-234. <https://doi.org/10.2307/2541887>
- Folin, Marco. "Transient Cities: Representations of urban Destructions in European iconography in the Fourteenth to Seventeenth Centuries". En *Wounded Cities. The Representation of Urban Disasters in European Art (14th-20th Centuries)* editado por Marco Folin, Monica Preti, 3-32. Leiden, Boston: Brill, 2015.
- Grieten, Stefaan. "De iconografie van de Toren van Babel bij Pieter Bruegel: traditie, vernieuwing en navolging", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1988): 97-136.
- Grieten, Stefaan. "Het Toren van Babel-schilderij in het Mauritshuis. Een illustratie van de relatie tussen de 15de-eeuwse miniatuur-en schilderkunst in de Nederlanden", *Oud Holland Jaargang* 108, no. 3 (1999): 109-119. <https://www.jstor.org/stable/42711465>
- Haag, Sabine (dir.). *Bruegel. The Master*, cat. exp., 2 octubre 2018 – 13 enero 2019, Kunsthistorisches Museum, Viena. Londres: Thames & Hudson, 2018.
- Jonge, Krista de. "Early Modern Netherlandish Artists on Proportion in Architecture, or 'de question der Simmetrien met redene der Geometrien'",

³⁶ Las ideas de confusión, de lo visible y no visible y de lo dentro y fuera de la imagen se extraen de Didi-Huberman. Ver: George Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: CENDEAC, 2010).

- Architectural Histories* 2, no. 1 (2014): 1-23. <http://doi.org/10.5334/ah.bt>
- Kaminska, Barbara A. *Pieter Bruegel the Elder. Religious Art for the Urban Community*. Leiden, Boston: Brill, 2019.
- Klein, Arthur L., Klein, Mina C. *Peter Brueghel the Elder. Artist of abundance*. Nueva York: The MacMillan Company, 1968.
- Lorenzoni, Martina. "Federico Zuccari e il Breviario Grimani", *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 39, (2015): 6-29. <http://www.jstor.org/stable/44843839>
- Loughman, John; Montias, John Michael. *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*. Zwolle: Waanders Publishers, 2000.
- Mansbach, Steven A. "Bruegel's Tower of Babel", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45, no. 1 (1982): 43-56. <https://doi.org/10.2307/1482126>
- Marijnissen, Roger Hendrik. *Bruegel*. Milán: Rizzoli, 1990.
- Marzahn, Joachim; André-Salvini, Béatrice (dirs.). *Babylon. Mythos und Wahrheit*, cat. exp., 26 junio - 05 octubre 2008, Staatliche Museen zu Berlin, Berlín. Berlín: Hirmer, 2008.
- Montias, John Michael. *Artists and Artisans in Delft. A Socio-economic Study of the Seventeenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- Morra, Joanne. "Utopia Lost: Allegory, Ruins and Pieter Bruegel's Tower of Babel", *Art History* 30, no. 2 (2007): 198-216. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2007.00538.x>
- Mühlberger, Richard. *What makes a Bruegel a Bruegel?* Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, Viking, 1993.
- Orenstein, Nadine M. (ed.). *Pieter Brueghel the Elder. Drawings and Prints*, cat. exp., 25 septiembre - 2 diciembre 2001, Metropolitan Museum of New York. New Haven, Londres, Nueva York: Yale University Press, The Metropolitan Museum of Art, 2001.
- Ramírez, Juan Antonio. "De la ruina al polvo. Historia sucinta de la destrucción arquitectónica", *Arquitectura Viva*, no. 79-80 (2001): 100-109.
- Rogers, Derek. *Brighton Art Gallery and Museum. Catalogue of Paintings in Oil before 1837*. Brighton: s.e., 1964.
- Seipel, Wilfried (ed.). *Der Turmbau zu Babel. Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift. Band I: Der babylonische Turm in der historischen Überlieferung, der Archäologie und der Kunst*, cat. exp., 5 abril - 5 octubre 2003, Kunsthistorisches Museum, Viena. Ginebra: Skira, 2003.
- Sharratt, Peter. *Bernard Salomon. Illustrateur lyonnais*. Ginebra: Librairie Droz, 2005.
- Snow, Edward. "The Language of Contradiction in Bruegel's 'Tower of Babel'", *Anthropology and Aesthetics* 5, (1983): 40-48. <https://doi.org/10.1086/RESv5n1ms20166687>
- Sullivan, Margaret A. *Bruegel and the Creative Process, 1559-1563*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Vermeylen, Filip. *Painting for the Market: Commercialization of Art in Antwerp's Golden Age*. Turnhout: Brepols, 2003.
- Wegener, Ulrike B. *Die Faszination des Maßlosen. Der Turmbau zu Babel von Pieter Bruegel bis Athanasius Kircher*. Zurich, Nueva York: Georg Olms Verlag, 1995.
- Weiner, Sarah Elliston. *The tower of Babel in Netherlandish painting*. Tesis doctoral, Columbia University, 2 vols., 1985.
- Zagorin, Perez. "Looking for Pieter Bruegel", *Journal of the History of Ideas* 64, no. 1 (2003): 73-96. <https://doi.org/10.2307/3654297>

