



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales

Las Siete Maravillas de la Antigüedad.
Humanismo, transmisión cultural e influencias
artísticas.

Autor:

D^a. Ainhoa De Miguel Irureta

Director:

Dr. D. Juan Ramón Carbó García

Murcia, Septiembre de 2021



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Programa de Doctorado en Ciencias Sociales

Las Siete Maravillas de la Antigüedad.
Humanismo, transmisión cultural e influencias
artísticas.

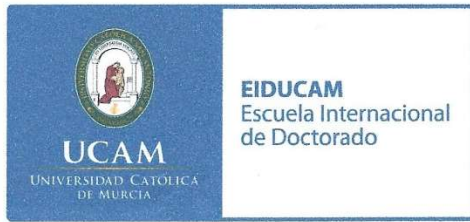
Autor:

D^a. Ainhoa De Miguel Irureta

Director:

Dr. D. Juan Ramón Carbó García

Murcia, Septiembre de 2021



AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN

El Dr. D. Juan Ramón Carbó García, como Director de la Tesis Doctoral titulada “Las 7 Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias artísticas” realizada por D^a. Ainhoa De Miguel Irureta en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales, **autoriza su presentación a trámite**, dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al Real Decreto 99/2011 de 28 de enero, en Murcia, a 1 de Septiembre de 2021.

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'Juan Ramón Carbó García', written in a cursive style.

A mi marido, el amor de mi vida.

A mis hijos, luz de mis días.

A mis padres, por todo, siempre.

Mi familia y mis amigos son parte de mí, y debo reconocer su huella en todos los actos de mi vida; en esta experiencia su apoyo y ánimos han sido incalculables. Gracias a mi amatxi, mis tíos y primos, que siempre han creído en mí, más de lo que yo misma creo; gracias a mis suegros, Juan y Mari Luz, cuyo apoyo ha sido constante y total; y gracias a todos mis amigos, vosotros sabéis quiénes sois, los buenos ratos que pasamos juntos son el mejor acicate para seguir adelante y crecer.

Mi familia es el pilar fundamental de mi vida; ante todo, gracias a mis padres, Miguel Ángel y Charo, por la formación que me han dado, en primer lugar como persona, siempre creyendo en mí y alentándome a superarme día a día, y después proporcionándome la mejor educación y las mejores experiencias de mi vida al apoyarme, económica y emocionalmente, para estudiar en Salamanca, muchas veces por encima de sus posibilidades. Nunca podré agradecer el esfuerzo y los sacrificios que habéis hecho para que yo sea quien soy y esté donde estoy ahora, los resultados son fruto vuestro.

Por supuesto, gracias a mis dos pequeños milagros, mis hijos Diego y Valeria, a los que he robado un tiempo maravilloso e irrecuperable para poder realizar este trabajo y que, aún así, siempre me han apoyado con una fe ciega y un amor incondicional que nunca podré agradecer como se merece. Este trabajo es por y para vosotros.

Y a mi marido, Juancho, sin ti todo esto no sería una realidad, sino un sueño; gracias por convertir todos mis sueños en realidad y por ser la roca que me mantiene firme. Somos un equipo y juntos podemos hacer cualquier cosa, infinitas gracias por hacerme volar.

Καὶ πρῶτον γέ μοι πάνυ μικρὰν δόκει τινὰ τὴν γῆν ὄρᾶν, πολὺ λέγω τῆς
σελήνης βραχυτέραν, ὥστε ἐγὼ ἄφνω κατακύψας ἐπὶ πολὺ ἠπόρουν ποῦ εἶη
τὰ τηλικαῦτα ὄρη καὶ ἡ τοσαύτη θάλαττα: καὶ εἶ γε μὴ τὸν Ῥοδίων κολοσσὸν
ἐθεασάμην καὶ τὸν ἐπὶ τῇ Φάρῳ πύργον, εὖ ἴσθι, παντελῶς ἄν με ἡ γῆ
διέλαθε. Νῦν δὲ ταῦτα ὑψηλὰ ὄντα καὶ ὑπερανεστηκότα καὶ ὁ Ὠκεανὸς
ἠρέμα πρὸς τὸν ἥλιον ὑποστίλβων διεσήμαινέ μοι γῆν εἶναι τὸ ὁρώμενον.

En primer lugar, imagina que ves una Tierra muy pequeña, mucho más pequeña
que la Luna, tanto que me tuve que asomar y durante un buen rato no supe
dónde estaban las grandes cordilleras y tan extenso mar. De no haber visto el
Coloso de Rodas y la torre de Faro, ten por seguro que la Tierra me habría
pasado inadvertida. Pero el caso es que estos monumentos tan altos y
destacados, así como el Océano, ligeramente brillante, me indicaron que lo que
estaba viendo era la Tierra.

Luciano de Samosata: *Icaromenipo*, 12.

RESUMEN

La noción de maravilla tiene su origen en el sentimiento de asombro o admiración, emociones que para Aristóteles suponen el inicio de la filosofía, y de esos vocablos, surge, ya desde Heródoto, un léxico relativo a lo maravilloso y/o asombroso. Desde los $\theta\omega\mu\alpha$ o $\theta\acute{\omega}\mu\alpha\tau\alpha$, como prodigios de la naturaleza, hasta los $\theta\acute{\epsilon}\alpha\mu\alpha$ o $\theta\epsilon\alpha\mu\acute{\alpha}\tau\alpha$, entendidos como portentos dignos de verse, los términos relativos a las maravillas, en definitiva, se refieren a lo que es digno de admiración; de hecho, la palabra maravilla deriva etimológicamente del latín *mirabilia*, que a su vez procede del verbo *mirari* –admirar– y del adjetivo *mirus*, como algo extraordinario, sorprendente y hermoso.

En la filosofía de Platón encontramos el término “arquetipo” o “modelo”, que va ligado a la idea de maravilla pues, siguiendo el pensamiento platónico, las Maravillas de la Antigüedad se convierten en las ideas primigenias, en los modelos a emular. Esta idea se extendió con el Humanismo; el gran interés por la Antigüedad clásica retomó la concepción aristotélica de la maravilla como principio del saber, como documento que sanciona el proceso intelectual del conocimiento. En el Renacimiento se fijó, además, la lista canónica de las Siete Maravillas y comenzó el fenómeno de creación de compilaciones visuales de las mismas, así como de recreaciones e interpretaciones.

Del Renacimiento a nuestros días, la idea de maravilla ha ido cambiando, de imagen poética de perfección a epítome científico-tecnológico. Lo que se ha mantenido es el número siete, que tiene un significado cultural y religioso muy antiguo. En el caso de las Maravillas, entendidas como obras como no hay otras iguales, el número siete tiene más relación con su sentido de número único, ninguna es superior o inferior a otra, son todas iguales, y no se pueden agrupar ni dividir en subgrupos. El siete simboliza la totalidad, y de ahí su elección para las listas de maravillas, que compilan la totalidad de lo asombroso.

La noción de maravilla asociada al número siete está presente en nuestra cultura de muy distintas maneras, ya desde la Antigüedad, con las obras que han quedado como arquetipos o modelos. A partir de ese momento, la transmisión cultural protagonizada por la influencia de las Siete Maravillas, va a tener su reflejo en el arte, las ciencias, las ideas, las tradiciones, las fiestas, la organización

social y en todos los aspectos que conforman nuestra sociedad, y va a dejar su impronta en todos estos ámbitos de conocimiento y en diversas manifestaciones culturales. La concepción de “maravilla” que surge en el mundo antiguo va a llegar hasta nuestros días como algo perfectamente asumido en nuestro imaginario colectivo.

La visión humanista de la transmisión cultural que pretendemos mostrar enlaza con la idea original de las listas de maravillas y su devenir a lo largo de los siglos. Estas maravillas de los antiguos, a menudo olvidadas, son tratadas en ocasiones como mitos o leyendas, conocidos a través de recopilaciones muchas veces repletas de absurdos y errores que se toman por verdaderos, lo que hace difícil dilucidar lo verdadero de lo fabuloso. El tiempo no ha podido borrar estas maravillas de los antiguos de las páginas de la historia y de ser las primeras de su género se han convertido en ejemplos y prototipos.

El estudio de las Maravillas del mundo antiguo es un tema que ha despertado el interés del hombre desde la creación de las primeras listas. De igual manera, la influencia artística de esas obras también se ha analizado, pero en casos concretos. Por ello se pretende aunar en este trabajo una investigación sobre las diversas listas y sus diferencias en cada época y/o autor, así como plantear una visión global de su herencia en la historia del arte, mostrando los casos más característicos.

En el tema que nos ocupa se echa en falta una investigación profunda y general de las influencias, sobre todo artísticas, de las Maravillas de la Antigüedad. La mayoría de estudios sobre el tema no trascienden el mero afán divulgativo, sin una perspectiva científica y exhaustiva. Resulta de gran interés hacer una recopilación general de las distintas listas de maravillas, y sobre todo, crear un repertorio de imágenes que demuestren las influencias artísticas, ideológicas y simbólicas y que nos permita profundizar en el estudio de la herencia clásica de nuestra civilización.

La transmisión cultural analizada en este trabajo pone en evidencia la necesidad de conocer mejor nuestro pasado, para valorarlo en su justa medida, y así preservarlo y legarlo a las generaciones futuras, poniendo de manifiesto el interés de la humanidad por las grandes obras realizadas por la mano del hombre en diferentes épocas y que, cuando han destacado entre las de su mismo tipo, han sido caracterizadas como maravillosas.

En el s. II a.C. surgieron las primeras listas de maravillas, y desde entonces y hasta nuestros días, la elaboración de distintas listas ha sido una constante que demuestra ese interés ya no sólo por las sobradamente conocidas Siete Maravillas de la Antigüedad, sino también por otras grandes obras que, según los diversos autores, pudieran merecer esa distinción, tanto a nivel mundial como a niveles más localizados.

Este trabajo pretende analizar no sólo la lista canónica de las Siete Maravillas del mundo antiguo, sino todo el fenómeno de confección de las distintas listas que han existido y que han formado parte del conocimiento común occidental, entendiendo este hecho como el inicio de la valoración de las obras humanas, del interés por el arte y del turismo cultural.

Así mismo, parte central de nuestra investigación se centra en poner de manifiesto la gran influencia que estas obras han tenido a lo largo de la historia del arte, marcando una serie de tipologías y arquetipos que han quedado grabados en el imaginario colectivo como esencia de nuestra propia civilización. Esta transmisión cultural fue creando un poso artístico, iconográfico y simbólico que definió el legado del mundo clásico que se irá viendo en las representaciones artísticas posteriores.

Por estas cuestiones se alude en el título de la tesis al Humanismo, a la transmisión cultural y a las influencias artísticas; la idea de destacar en un listado las grandes obras maestras creadas por el hombre es un valor claramente humanista, ya que sitúa al ser humano como medida y eje central de cualquier propósito. Al mismo tiempo, esa noción humanista se mantiene a lo largo de toda la transmisión cultural que presentamos en este trabajo, reflejada sobre todo en el arte.

El objetivo general de nuestra investigación es analizar la influencia de las Maravillas del mundo antiguo sobre todo en su vertiente artística, pero también en su vertiente simbólica o de la ideología del poder. El principal interés de nuestro trabajo es, precisamente, lo que hemos dado en llamar “el arte en el arte”, es decir, mostrar esa corriente de influencia iconográfica, tipológica, e ideológica a lo largo de la historia del arte. Nuestro propósito es analizar toda esa transmisión cultural desde distintos ámbitos, apoyándonos en el espejo de las obras artísticas, para comprobar que el legado del mundo clásico es un pilar fundamental que sustenta la cultura occidental.

Para ello necesitaremos concretar cómo se llegó a la lista canónica de las Siete Maravillas del mundo antiguo, a través de la recopilación y estudio de las distintas listas que se han realizado a lo largo de la historia y cómo esta búsqueda de la excelencia artística ha ido creando lo que hoy podríamos denominar turismo cultural, siendo muchas de ellas auténticas guías de viaje. A través del examen de estas listas nuestra intención es llegar a la explicación de por qué han quedado esas siete y no otras, y cómo han surgido listas de maravillas posteriores, que ponen de manifiesto esa continua búsqueda de la perfección y su deseo de mostrarla al mundo. Para ello, hemos basado nuestro estudio fundamentalmente en fuentes literarias antiguas y medievales, y también posteriores, sobre todo de la Edad Moderna. La riqueza de estas fuentes y su importancia capital para este trabajo se refleja en el Apéndice que se adjunta al final, donde se recogen en su idioma original los textos a los que se hace referencia.

En cuanto a la realización de un catálogo de imágenes que nos permita poner de manifiesto esas influencias iconográficas, simbólicas, etc. mediante la comparación visual de las diversas obras artísticas de diferentes épocas y distintos espacios culturales y geográficos se han recopilado imágenes de las maravillas en sí, como modelos que van a servir de inspiración y, por otra parte, obras posteriores inspiradas o influenciadas por esos modelos.

El análisis comparativo entre las maravillas antiguas y las obras posteriores nos lleva a establecer diferentes modelos de influencia: la creación de unas tipologías arquitectónicas específicas, la formación de unos arquetipos iconográficos, la apropiación ideológica con fines legitimadores y la interpretación simbólica.

Partimos de una concepción claramente humanista, con un estudio de corte cualitativo que abarca las ciencias humanas en general, tomando como base las propias fuentes clásicas, la Historia y la Geografía, y con el Arte como hilo conductor llegaremos a la Literatura e incluso al Cine.

A lo largo de las páginas de este trabajo hemos podido comprobar cómo la sensación de entusiasmo y asombro que embargó a los pueblos de la Antigüedad cuando se encontraban en presencia de una de las Maravillas continúa presente en nuestro ánimo. A lo largo de los siglos, el hombre ha buscado aquello que sobresalía del resto por su excelencia y así, la noción de “maravilla” ha perdurado en el lenguaje y en el imaginario colectivo.

La maravilla tiene el encanto de lo excepcional, de lo inesperado, de lo increíble; es un sentimiento inherente al hombre que se manifiesta en contacto con los prodigios de la naturaleza o, si se refiere a obras de arte, expresa la perfección y la admiración. Cuando el hombre percibe un fenómeno natural o artificial como algo nuevo en comparación con lo que sabía anteriormente, se encuentra en una situación de asombro. Las Maravillas, como paradigmas del arte, adquieren un valor universal y de permanencia más allá de los límites temporales marcados por su deterioro y destrucción, ya que están presentes en la imaginación aunque hayan sido arruinadas por el tiempo.

Siguiendo las palabras de Filón de Bizancio, el viaje a las Maravillas nos ha llevado a navegar por el Mediterráneo según el itinerario propuesto por las fuentes clásicas para admirar los espectáculos; hemos descubierto la vara de medir usada por los antiguos para crear el canon de las Siete Maravillas, que aúna el genio tecnológico con la belleza artística, entrelazando la Filosofía, la Ciencia y el Arte para reconstruir la interdisciplinariedad con la que se perfilan los modelos o arquetipos que hemos comentado.

Leyendas y mitos se han mezclado con datos más objetivos para ofrecernos un apasionante ejemplo de transmisión cultural que abarca desde el inicio de las primeras listas en torno al siglo II a. C. hasta los proyectos más recientes, que ni siquiera están realizados todavía.

Estas primeras listas que analizamos en el primer capítulo han constituido el germen de todo un fenómeno de confección de distintas compilaciones de maravillas que ha perdurado en el tiempo hasta la fijación de la lista canónica en el Renacimiento, aunque, como también hemos podido comprobar, han existido variaciones que no han hecho sino enriquecer esta cuestión.

La experiencia de autopsía y la literatura periegética fueron la base sobre la que se apoyaron las primeras listas de maravillas, que utilizaron la enumeración, en forma de catálogo o lista, como un proceso habitual de expresión y transmisión de ideas. La experiencia del viaje o periégesis suscitó un gran interés por las obras que despertaban una especial admiración y, de esta manera, apareció en el imaginario colectivo la idea de maravilla.

Tomando como antecedente directo la obra de Heródoto y el ambiente erudito en torno a la Gran Biblioteca de Alejandría, sobre todo con Calímaco y el ejemplo de los *Laterculi Alexandrini*, hemos podido analizar el fenómeno de

confección de distintas listas de maravillas. En primer lugar, con las listas de Antípatro de Sidón, la primera conservada de forma íntegra, y de Filón de Bizancio, la más importante de todas las listas, pues supone una exposición dedicada ex profeso al estudio de las Maravillas.

La popularidad de las Siete Maravillas se ha debido en gran medida a su inclusión en estos catálogos de obras maestras que fueron las distintas listas. Las obras de Antípatro y de Filón determinaron un núcleo bastante bien definido, pero en las posteriores listas se ha completado el septeto de manera distinta. A lo largo de la recopilación y el estudio de las compilaciones posteriores, de Diodoro Sículo, Propertio, Varrón, Vitruvio, Estrabón y Valerio Máximo hemos podido constatar que la idea de las Siete Maravillas del mundo se había ido extendiendo, sobre todo en los círculos de poetas y eruditos.

Con la obra de Plinio se vuelve al listado completo. De hecho, es el primero en nombrar el Faro de Alejandría y con él, hemos podido analizar la idea de nacionalismo cultural asociado a la idea de las Maravillas, pues ensalza la ciudad de Roma por encima del resto. Este interés patriótico lo hemos podido comprobar sobre todo en el poema de Marcial y en el trabajo de Pausanias; patriotismo, romano y heleno respectivamente, que será una constante hasta nuestros días, pues sólo hay que ver el resultado de la votación de las Nuevas Siete Maravillas del Mundo Moderno en 2007 para comprobar este nacionalismo cultural.

Otros autores completaron el septeto de diferentes maneras e incluso algunos sin mantener el número siete, sino que se limitaron a describir grandes obras y calificarlas como “maravillas”, como hemos visto en el caso de Quinto Curcio Rufo, Aulo Gelio, Higino o Ampelio.

A partir de la Antigüedad Tardía, se ha podido demostrar que los datos, tanto reales como más fantásticos, transmitidos por las fuentes clásicas se tomaron como fuentes de autoridad a la par que los escritos de las fuentes cristianas. Así, los autores cristianos tardoantiguos y medievales posteriormente se enfrentaron al problema de tener que presentar monumentos de claro sentido pagano como la estatua de Zeus en Olimpia o el Templo de Artemisa, por lo que algunas maravillas se eliminaron, otras se reemplazaron por monumentos bíblicos (el Artemisión de Éfeso por el Templo de Salomón) o se reinterpretaron desde la óptica cristiana (como las pirámides egipcias entendidas como los graneros de José). La estatua del Zeus de Olimpia desapareció o fue sustituida por otra, la

mayor parte de las ocasiones, una referencia a Belerofonte. No obstante, el Coloso de Rodas, aun siendo imagen de Helios, se mantuvo presente en las referencias de esos mismos autores cristianos, pero sin aludir al dios pagano y sólo haciendo referencia a su denominación de “coloso”.

En este contexto, hemos podido observar que las listas se fueron confeccionando cada vez con mayor libertad, apareciendo algunas maravillas recurrentes como el palacio de Ciro en Ecbatana y la ciudad de Roma entera, y otras de lo más variopinto; parece que la realidad o su recuerdo se fue desdibujando con el paso del tiempo y las nuevas intencionalidades de los autores, como Gregorio Nacianceno, Cosme de Jerusalén o Nicetas de Heraclea.

Con el paso del tiempo, hemos podido percibir cierto cambio en el criterio de selección de las obras incluidas en las listas de maravillas, pues hizo su aparición cierta arbitrariedad en la elección, cuyos detonantes fueron el gusto particular y la subjetividad personal, junto a lo heredado de la tradición escrita de las listas antiguas, para crear una fusión de monumentos de diversa índole, como hemos visto con Gregorio de Tours, Casiodoro o San Isidoro de Sevilla. Así, aparecieron como maravillas el Arca de Noé y el Templo de Salomón.

La idea de las maravillas llegó al mundo medieval rodeada de misterio, magnificando los aspectos más fantásticos e incorporándose a cuentos y relatos de viajeros que peregrinaban a Roma o Jerusalén, como el viaje de Benjamín de Tudela o la proliferación de los *Mirabilia Urbis Romae*, y que en sus viajes admiraron las ruinas de un pasado que no terminaban de comprender, pero que no pudieron dejar de admirar. Los *Mirabilia* evidenciaron un gran interés por el mundo clásico, examinado con un nuevo espíritu investigador, deseoso de recuperar el significado del arte antiguo, una sensibilidad que podemos decir que auguró el Humanismo y el Renacimiento.

A partir de la Edad Moderna, la ciudad de Roma apareció como maravilla en sí misma, debido a la herencia de los *Mirabilia*, en los inicios del Humanismo renacentista y al comienzo de lo que podríamos denominar “proteccionismo cultural”. Dentro de esta concepción humanista de la Maravillas, se establece la lista canónica de las Siete Maravillas; en primer lugar, con La historia de los Siete maravillosos edificios de Pedro Mejía, que supuso el establecimiento escrito de la misma y, posteriormente, con la serie *Octo Mundi Miracula*, de Maarten van Heemskerck, que estableció la lista visual de las Siete Maravillas.

La difusión de la obra de van Heemskerck ha contribuido a fijar el canon de las Siete Maravillas, como hemos visto con las series de grabados del siglo XVII, de Tempesta, Maarten de Vos, Jacques Picart, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, Pierre Valleran, Pierre le Moyne y Stefano della Bella. Así como también hemos podido rastrear su influencia en la utilización científica de estos grabados, en las cosmografías de Willem Janszoon Blaeu, André Thevet y Sebastian Münster; en los tratados de arquitectura de Caramuel, Kircher y Fischer von Erlach; en los tapices, como tema decorativo de moda; en las series sobre las Siete Maravillas en la pintura del siglo XVII, en el castillo de Velturmo o la abadía de Novacella o en las obras de Bernard Rantwick, Louis de Caullery y van Ehrenberg; e incluso en la exportación de estos mismos modelos fuera de Europa, hacia Asia, con Ferdinand Verbiest, y a América, con las pinturas de la Escuela de Cuzco.

Estos últimos ejemplos de la influencia de van Heemskerck fuera de Europa nos han permitido hablar también de un proceso de “asimilación”, pues hemos constatado la manera en que esta temática se ha llevado al terreno propio de cada destino, integrando las Siete Maravillas en su propio bagaje cultural e imaginario colectivo, como hemos podido comprobar también posteriormente en la Edad Contemporánea, con las obras de Utagawa Kunitora, Utagawa Kuninaga, Utagawa Sadahide, el calendario Galván o las Liebig Cards.

A partir del siglo XIX, tuvo lugar un proceso de racionalización de las Maravillas, gracias a la aportación de la Arqueología y los nuevos descubrimientos que han brindado información sobre las mismas, y a la divulgación erudita de principios del siglo XX.

Nuevas series visuales, como las de Kupka o Dalí, así como la potencia evocadora de las Maravillas en los soportes de la cultura popular, como las ilustraciones de Roy Krenkel y Dan Mumford o los mundos fantásticos de Star Wars y Juego de Tronos, nos han permitido poner en evidencia la actualidad del concepto de maravilla, pues todas ellas se erigen en listas visuales actuales de las Siete Maravillas.

Una vez examinado el fenómeno de la confección de diversas listas de maravillas a lo largo de la historia y antes de pasar a analizar la influencia que estas grandes obras han ejercido en la Historia del Arte, es necesario presentar cada una de las Siete Maravillas de la lista canónica para poder conocerlas mejor

y entender su legado a partir del conocimiento de su realidad histórica como grandes obras monumentales. Las Pirámides de Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, la Estatua de Zeus en Olimpia, el Templo de Artemisa en Éfeso, el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría forman la legendaria lista de maravillas que ha estimulado la imaginación de los hombres desde la Antigüedad.

La influencia de las Siete Maravillas del mundo antiguo ha ido más allá de la fijación de unos modelos o arquetipos que están presentes en la conciencia colectiva como referentes de un pasado grandioso que sigue ejerciendo una gran fascinación. La herencia de esos paradigmas a los que podemos considerar parte importante de la base de nuestra civilización ha calado en la imaginación de los hombres como germen de la inspiración creativa a varios niveles. En primer lugar, las Siete Maravillas han servido de inspiración directa para la realización de distintas obras de arte, los modelos arquitectónicos de las Pirámides, el Templo de Artemisa o el Mausoleo se han copiado en otras estructuras similares, el Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas han servido de referencia para la estatuaría colosal, los Jardines Colgantes se han interpretado de diversas maneras a lo largo de la Historia y el Faro ha creado una edificación funcional y práctica utilizada hasta hoy en día.

Por otro lado, la idea sobre su apariencia ha quedado reflejada en muchos cuadros, constituyéndose en una temática a tener en cuenta por parte de muchos artistas, que encontraban en esos modelos prodigiosos la inspiración para su arte. Y ese poso cultural, artístico y visual que se ha ido alimentando a lo largo de los siglos ha dado lugar a muchas creaciones artísticas basadas, en mayor o menor medida, tanto en los modelos de las Siete Maravillas como en la imagen romántica, poética o idealizada que se tiene de ellas. Las interpretaciones que se han hecho sobre ellas a lo largo de la Historia del Arte presentan un viaje que refleja una transmisión cultural tan rica que ha contribuido a forjar nuestra propia esencia como civilización.

La herencia de estas grandes obras maestras de la Antigüedad no ha quedado reflejada sólo en el ámbito artístico a un nivel iconográfico o representativo, sino que ha calado en el propio significado de los términos, en la carga simbólica y en las propias connotaciones inherentes a su origen. Así, las Pirámides han estado asociadas la mayoría de las veces con la muerte,

constituyéndose en la forma preferida para tumbas y enterramientos, y con el sentido de inmortalidad o recuerdo para la posteridad, como se puede comprobar en memoriales o monumentos conmemorativos. Esta idea de legado eterno se ha aplicado a otro tipo de construcciones que, aunque no conservan la funcionalidad original, han pretendido utilizar ese sentido de rememoración como homenaje o exaltación, derivando a una estructura geométrica que se iría asimilando a edificaciones para masas, como hoteles, pabellones o estadios.

En el caso de los Jardines, su utilización como lugar de recreo, esparcimiento y deleite de los sentidos se ha mantenido a lo largo de los siglos, generalmente asociada a centros de poder político y económico, como palacios o mansiones. Con el tiempo, su uso se ha ido democratizando hasta convertirse en lugares imprescindibles en la configuración de las ciudades y, precisamente en las grandes urbes, los jardines han vuelto a ser “colgantes”, aprovechando el espacio vertical, como hemos podido comprobar.

Como ya señalamos al hablar del Templo de Artemisa, su influencia no ha sido tanto como prototipo de templo clásico, sino que más bien su fama ha quedado vinculada a la unión perfecta entre arquitectura y escultura, y a la propia concepción del edificio como museo. En este sentido, hemos podido rastrear la herencia de la obra maestra de Éfeso en construcciones posteriores dedicadas a la cultura; y, por otro lado, en arquitecturas basadas no en su aspecto original, sino en las representaciones visuales que la reflejaron siguiendo los cánones de su tiempo, como hemos podido ver en iglesias renacentistas y barrocas, y en construcciones que perseguían una finalidad laudatoria.

En este punto, debemos señalar que la influencia de las Siete Maravillas ha ido frecuentemente unida a la noción de monumento conmemorativo; se retoma la idea de un pasado glorioso que dio como fruto esas siete obras maestras, sobre todo a partir del neoclasicismo, para crear monumentos conmemorativos que pueden presentar la forma de una pirámide, de un templo, de un mausoleo, incluso de un faro, o adoptar la postura del Zeus o del Coloso. La noción de “maravilla” perdura como sinónimo de lo prominente, y de esta manera, hemos visto la adopción de los modelos y arquetipos de las Siete Maravillas para enaltecer un acontecimiento, una idea o un personaje.

En esta línea se entienden también la mayoría de influencias del Mausoleo, no sólo como arquetipo del monumento funerario occidental, sino que podemos

decir que trascendió su función como morada eterna del difunto para erigirse en recuerdo y monumento conmemorativo, desde los mausoleos y trofeos de emperadores romanos hasta la arquitectura efímera y los memoriales.

En cuanto al Faro, su herencia ha sido más variada. Por una parte, hemos visto su influencia como origen de la tipología básica de faro como torre de señales marítima, y posteriormente, su utilización en la arquitectura islámica, como precedente del alminar o minarete, y nueva torre de la arquitectura contemporánea, precedente de los rascacielos.

La figura del Coloso se ha convertido en paradigma de lo colosal, y hemos constatado que su legado va más allá de la apropiación terminológica; desde la Estatua de la Libertad como “nuevo Coloso” de nuestros días, la escultura contemporánea colosal ha presentado siempre, en mayor o menor medida, la influencia de esta iconografía heredada del Coloso de Rodas, no sólo en cuanto a su tamaño, sino también en lo que respecta a su significado y simbología como acción de gracias y como emblema de una identidad religiosa y/o nacional, tanto en figuras de Cristo como en estatuas colosales de figuras históricas relevantes.

En lo que se refiere al Zeus de Olimpia, se ha podido trazar una línea de influencia iconográfica como referente del poder y la majestad. Como arquetipo de imagen divina e imperial, hemos comprobado que ha servido de referencia para la representación de emperadores romanos y carolingios, de Cristo pantocrátor, la Maiestas Domini, el “Trono de Gracia”, los nuevos reyes y emperadores de la Europa moderna hasta llegar a Napoleón y los presidentes norteamericanos. Su modelo ha representado una nueva apropiación de símbolos de la Antigüedad como legitimadores del poder, pues si el pasado histórico detenta un gran poder de legitimación, el pasado antiguo lo hace en mayor medida.

Además de la fuerza de las Siete Maravillas como modelos o arquetipos perfectamente asumidos en el imaginario colectivo, hemos evidenciado su poder evocador como inspiración artística en múltiples manifestaciones, sobre todo pictóricas, que reflejan alguna de estas grandes obras no ya tanto como elementos protagonistas, sino como anécdotas o referencias dentro de un discurso más amplio, muchas veces como referente geográfico o histórico.

La carga simbólica de estas obras maestras de la Antigüedad es otro de los factores que hemos analizado; en este sentido, han tenido un papel importante en

la Emblemática, como representaciones icónicas universalmente conocidas y arquetipos poseedores de múltiples connotaciones. Así, hemos podido demostrar que la utilización de las imágenes de las Maravillas en los emblemas ha sido amplia y diversa, puesto que respondía perfectamente a la intencionalidad didáctica y filosófica de los mismos, poniendo en evidencia un conocimiento culto y un acercamiento a las fuentes clásicas. El acercamiento a las Maravillas no ha sido en este sentido arqueológico-reconstructivo, sino un ejercicio de extrapolación de la propia imagen; esta manipulación ha generado significados diversos e incluso opuestos, que hemos podido observar en las distintas imágenes analizadas que, en cualquier caso, lo que hacían era reforzar el sentido pedagógico de la literatura emblemática y fijar el mensaje que pretendían transmitir en la memoria del receptor, gracias, una vez más, a estos siete modelos inmortales.

Por último, hemos examinado la presencia de las Siete Maravillas en la cultura popular, lo que ha demostrado no sólo la pervivencia de esta idea, sino su asimilación profunda en la cultura occidental a todos los niveles. El profundo calado del legado de las Siete Maravillas del mundo antiguo en nuestro bagaje cultural es innegable, como hemos puesto de manifiesto, y podemos afirmar que constituyen un pilar fundamental de nuestra propia esencia como civilización. Su influencia no se circunscribe sólo a ámbitos académicos o eruditos como los que comentábamos en la primera parte de la tesis, sino que se puede rastrear en la cultura popular, sobre todo en la cultura de masas, a través de industrias como el cine, la televisión, el cómic o el videojuego.

El mundo de la imaginación ha tomado con frecuencia los modelos de las Siete Maravillas como referente, surgiendo gran cantidad de interpretaciones de estas grandes obras en ámbitos tan dispares como Juego de Tronos o Star Wars, que llegan a tener una propia lista de maravillas inclusive, hasta monumentos en las Fallas valencianas. De los colosos efímeros que se levantaban en los festivales barrocos a dioramas de Playmobil o juegos de construcciones, la imagen de las Maravillas forma parte de nuestro bagaje cultural. En este contexto, hemos podido observar la influencia de las Maravillas en ámbitos tan dispares como etiquetas de cervezas, colecciones de sellos o estilográficas, parques de atracciones temáticos y juegos de mesa.

Estos ejemplos nos han demostrado que la idea de las Siete Maravillas no es prerrogativa del ámbito erudito o del arte, sino que es de dominio público. Ya

hemos comentado que poca gente podría enumerar las Siete Maravillas de la Antigüedad sin vacilar, pero la inmensa mayoría podría reconocer los modelos derivados de ellas y la noción de grandes obras maestras que han destacado por encima del resto de realizaciones humanas, y que se han venido denominando maravillas.

PALABRAS CLAVE

Arqueología, arquitectura, artes decorativas, civilizaciones y caracteres nacionales, iconografía, historia del arte, historia de la arquitectura, historiografía, pintura, simbolismo.

THE SEVEN WONDERS OF ANTIQUITY. HUMANISM, CULTURAL TRANSMISSION AND ARTISTIC INFLUENCES

ABSTRACT

The notion of wonder has its origin in the feeling of astonishment or admiration. For Aristotle, these emotions represent the beginning of philosophy, and from these words arises –already with Herodote– a lexicon relating to the wonderful and/or amazing things. From the *θῶμα* or *θώματα*, as prodigies of nature, to the *θέαμα* or *θεαμάτα*, understood as portents worth seeing, the terms relating to wonders, in short, refer to what is worthy of admiration; in fact, the word wonder derives etymologically from the Latin *mirabilia*, which in turn comes from the verb *mirari* –to admire– and from the adjective *mirus*, as something extraordinary, surprising and beautiful.

In Plato's philosophy we find the term "archetype" or "model", which is linked to the idea of wonder because –following Platonic thought– the Wonders of Antiquity become the original ideas, the models to be emulated. This idea spread with Humanism; the great interest in Classical Antiquity took up the Aristotelian conception of wonder as a principle of understanding, as a document which sanctions the intellectual process of knowledge. In the Renaissance, the canonical list of the Seven Wonders was also fixed and the phenomenon of creating visual compilations of them, as well as recreations and interpretations, began then.

From the Renaissance to the present day, the idea of wonder has changed, from a poetic image of perfection to a scientific-technological epitome. What has remained is the number seven, which has a very old cultural and religious significance. In the case of the Wonders, understood as works without equals, the number seven has more relation to its sense of unique number, none is higher or lower than another, they are all equal, and cannot be grouped or divided into subgroups. The number seven symbolizes the totality, and hence his choice for the lists of wonders, which compile the totality of the amazing things.

The notion of wonder, associated with the number seven, is present in our culture in very different ways, since Antiquity, with the works that have remained as archetypes or models. From that moment on, the cultural transmission starring the influence of the Seven Wonders will have its reflection in art, sciences, ideas, traditions, festivals, social organization and in all aspects that make up our society and will leave its mark on all these areas of knowledge and various cultural manifestations. The conception of "wonder" that arises in the ancient world will reach our days as something perfectly assumed in our collective imaginary.

We intend to show that this humanist vision of cultural transmission links with the original idea of the lists of wonders and their evolution over the centuries. These ancient wonders, often forgotten, are sometimes treated as myths or legends, known through compilations often full of absurdities and errors that are taken for true, which makes it difficult to elucidate the true of the fabulous. Time has not been able to erase these ancient wonders from the pages of history and from being the first of their kind they have become examples and prototypes.

The study of the Wonders of the Ancient World is a subject that has aroused the interest of scholars since the creation of the first lists. Similarly, the artistic influence of these works has also been analyzed, but in specific cases. For this reason in this work we pose to combine an investigation on the various lists and their differences in each era and/or author, as well as to propose a global vision of their heritage in the history of art, showing the most characteristic cases.

The subject at hand lacks a deep and general research of the influences of the Wonders of Antiquity, especially the artistic ones. Most studies on the subject do not go beyond the mere desire for information, without a scientific and exhaustive perspective. It is of great interest to make a general compilation of the different lists of wonders, and above all, to create a repertoire of images that demonstrate the artistic, ideological and symbolic influences and that allows us to deepen the study of the classical heritage of our civilization.

The cultural transmission analyzed in this work highlights the need to know our past better, to value it in its proper measure, and thus preserve it and bequeath it to future generations. This shows the interest of humanity in the great works made by the hand of man at different times and which have been characterized as wonderful, when they have stood out among those of the same type.

In the second century B.C., the first lists of wonders emerged, and since then and until today, the elaboration of different lists has been a constant that demonstrates this interest not only for the well-known Seven Wonders of Antiquity, but also for other great works that, according to the various authors, could deserve that distinction, both globally and at more localized levels.

This work aims to analyze not only the canonical list of the Seven Wonders of the Ancient World, but the whole phenomenon of making the different lists that have existed, and that have been a part of western common knowledge. We can understand this fact as the beginning of the valuation of human works, interest in art and cultural tourism.

Likewise, a central part of our research focuses on highlighting the great influence that these works have had throughout the history of art, marking a series of typologies and archetypes that have been engraved in the collective imaginary as the essence of our own civilization. This cultural transmission created an artistic, iconographic and symbolic sediment that defined the legacy of the classical world, which we will be able to see in the subsequent artistic representations.

For these reasons we allude to Humanism in the title of the thesis, jointly with cultural transmission and artistic influences; the idea of highlighting the great masterpieces created by man in a list is a clearly humanistic value, since it places the human being as a measure and central axis of any purpose. At the same time, this humanist notion is maintained throughout the cultural transmission that we present in this work, especially reflected in art.

The general objective of our research is to analyze the influence of the Wonders of the Ancient World especially in its artistic aspect, but also in its symbolic aspect, or concerning the ideology of power. The main interest of our work is precisely what we have called "art in art", that is, to show that current of iconographic, typological, and ideological influence throughout the history of art. Our purpose is to analyze all this cultural transmission from different areas, relying on the mirror of artistic works, to verify that the legacy of the classical world is a fundamental pillar that sustains Western culture.

For this we will need to specify what was the way to get to the canonical list of the Seven Wonders of the Ancient World, through the compilation and study of the different lists which have been made throughout history and how

this search for artistic excellence has created over time what today we could call cultural tourism, if we take into account that many of those lists have been authentic travel guides. Through the examination of these lists our intention is to arrive at the explanation of why these seven wonders have remained and not any other and how different lists of subsequent wonders have emerged with time, which demonstrates this continuous search for perfection and the desire to show it to the whole world. To this end, we have based our study mainly on ancient and medieval literary sources, and also later ones, especially from the Early Modern Age. The richness of these sources and their central importance for this work is reflected in the Appendix that is attached at the end, where the texts to which we make reference are collected in their original language.

As for the realization of a catalogue of images that allows us to highlight these iconographic and symbolic influences through the visual comparison of the various artistic works of different eras and various cultural and geographical spaces, we have collected images of the wonders themselves. They are models that served as inspiration and, on the other hand, we have collected later works inspired or influenced by these models too.

The comparative analysis between ancient wonders and later works leads us to establish different models of influence: the creation of specific architectural typologies, the formation of iconographic archetypes, ideological appropriation for legitimizing purposes and symbolic interpretation.

We start from a clearly humanist conception, with a qualitative study that covers the human sciences in general, based on the classical sources themselves, History and Geography, and with Art as a common thread we will arrive at Literature and even Cinema.

Throughout the pages of this work, we have been able to see how the feeling of enthusiasm and wonder that overwhelmed the peoples of Antiquity when they were in the presence of one of the Wonders continues to be present in our spirits. Over the centuries, man has sought that which stood out from the rest for its excellence and thus, the notion of "wonder" has endured in the language and in the collective imaginary.

Wonder has the charm of the exceptional, of the unexpected, of the incredible; it is a feeling inherent in man that manifests itself in contact with the wonders of nature or, if it refers to works of art, expresses perfection and

admiration. When man perceives a natural or artificial phenomenon as something new compared to what he knew previously, he finds himself in a situation of amazement. The Wonders, as paradigms of art, acquire an universal value and permanence beyond the time limits marked by their deterioration and destruction, since they are present in the imagination although they have been ruined by time.

Following the words of Philo of Byzantium, the journey to wonders has led us to sail the Mediterranean according to the itinerary proposed by classical sources to admire the spectacular. We have discovered the yardstick used by the ancients to create the canon of the Seven Wonders, which combines technological genius with artistic beauty. It intertwines Philosophy, Science and Art to reconstruct the interdisciplinary process with which the models or archetypes that we have discussed are outlined.

Legends and myths have mixed with data that are more objective. They offer us an exciting example of cultural transmission that spans from the beginning of the first lists around the second century B.C. to the most recent projects, not even developed yet.

These first lists that we analyze in the first chapter have constituted the germ of a whole phenomenon of making different compilations of wonders that has lasted in time until the fixation of the canonical list in the Renaissance. However, as we have also seen, there have been variations that have only enriched this issue.

The *autopsía* experience and *periegetic* literature were the basis on which the first lists of wonders were based. They used enumeration, in the form of a catalogue or list, as a habitual process of expression and transmission of ideas. The experience of the trip or *periégesis* aroused a great interest in the works that provoked a special admiration and, in this way, the idea of wonder appeared in the collective imaginary.

Taking as a direct antecedent the work of Herodote and the scholarly atmosphere around the Great Library of Alexandria, especially with Callimachus and the example of the *Laterculi Alexandrini*, we have been able to analyze the phenomenon of making different lists of wonders. In this sense, we began the study with the list of Antipater of Sidon, the first preserved in its entirety, and

that of Philo of Byzantium, the most important of all the lists, since it is an exhibition dedicated *ex profeso* to the study of wonders.

The popularity of the Seven Wonders has been largely due to its inclusion in these catalogues of masterpieces that were the various lists. The works of Antipater and Philo determined a fairly well defined nucleus, but in the later lists, other authors completed the septet differently. Throughout the compilation and study of the later selections of Diodorus Siculus, Propertius, Varro, Vitruvius, Strabo and Valerius Maximus, we have been able to observe that the idea of the Seven Wonders of the World had been spreading, especially in the circles of poets and scholars.

Pliny's work returns to the full list. In fact, it is the first one to name the Lighthouse of Alexandria and with it, we have been able to analyze the idea of cultural nationalism associated with the idea of Wonders, because he praises the city of Rome above the rest. This patriotic interest we have seen above all in the poem of Martial and in the work of Pausanias. Therefore, they represent Roman and Hellenic patriotism, respectively, which will be a constant to this day, because we only have to pay attention to the result of the vote of the New Seven Wonders of the Modern World in 2007 to see this kind of cultural nationalism.

Other authors completed the septet in different ways and even some of them, without keeping the number seven, but limited themselves to describing great works and qualifying them as "wonders", as we have seen in the case of Quintus Curtius Rufus, Aulus Gellius, Hyginus or Lucius Ampelius.

Since Late Antiquity, it has been possible to show that the real and the more fantastic data transmitted by classical sources were taken as sources of authority on a par with the writings of Christian sources. Thus, late ancient and medieval Christian authors later faced the problem of having to present monuments of clear pagan meaning such as the statue of Zeus in Olympia or the Temple of Artemis. For this reason, some wonders were removed, others replaced by biblical monuments (the Artemision in Ephesus by the Temple of Solomon in Jerusalem) or reinterpreted from the Christian perspective (such as the Egyptian pyramids understood as Joseph's barns). The statue of Zeus in Olympia disappeared or was replaced by another one, most of the time, a reference to Bellerophon. However, the Colossus of Rhodes, although it was the image of Helios, the Greek Sun-god, remained present in the references of those same

Christian authors, but without alluding to the pagan god and only referring to its general denomination as "colossus".

In this context, we have seen that the various authors draw up the lists with increasing freedom. Some recurring wonders appeared, such as the palace of Cyrus in Ecbatana or as the city of Rome as a whole, and other very diverse wonders. It seems that reality or its memory was blurring with the passage of time and the new intentions of the authors, as we see in the cases of Gregory of Nazianzus, Cosmas of Jerusalem or Nicetas of Heraclea.

Thus, with the passage of time, we have been able to perceive a certain change in the selection criteria of the works included in the lists of wonders. A certain arbitrariness appeared in the election, whose triggers were particular taste and personal subjectivity, together with the legacy from the written tradition of the ancient lists, to create a fusion of monuments of various kinds. We have seen this with the works of Gregory of Tours, Cassiodorus or Isidore of Seville, and in this way, we have seen how Noah's Ark and the Temple of Solomon made their appearance as wonders.

The idea of wonders came to the medieval world surrounded by mystery, magnifying the most fantastic aspects and being incorporated into tales and stories of travelers who pilgrimaged to Rome or Jerusalem, such as the journey of Benjamin of Tudela or the proliferation of the *Mirabilia Urbis Romae*. In their travels they admired the ruins of a past that they did not fully understand, but that they could not stop admiring. The *Mirabilia* showed a great interest in the classical world, examined with a new research spirit, eager to recover the meaning of ancient art, a sensibility that predicted Humanism and the Renaissance, we could say.

From the Early Modern Age, the city of Rome appeared as a wonder itself, due to the heritage of the *Mirabilia*, in the beginnings of Renaissance Humanism and at the beginning of what we could call "cultural protectionism". Within this humanist conception of the Wonders, the canonical list of the Seven Wonders was established: firstly, with *La historia de los Siete maravillosos edificios*, by Pedro Mejía, which was the written establishment of it and, later, with the series *Octo Mundi Miracula*, by Maarten van Heemskerck, which established the visual list of the Seven Wonders.

The diffusion of van Heemskerck's work has helped to fix the canon of the Seven Wonders, as we have seen with the series of engravings of the seventeenth century, by Tempesta, Maarten de Vos, Jacques Picart, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, Pierre Valleran, Pierre le Moyne and Stefano della Bella. In the same way, we have been able to trace their influence on the scientific use of these engravings, in the cosmographies of Willem Janszoon Blaeu, André Thevet and Sebastian Münster; in the architectural treatises of Caramuel, Kircher and Fischer von Erlach; in the tapestries, as a fashionable decorative theme; in the series on the Seven Wonders in seventeenth-century painting, in the Velthurns Castle or Novacella Abbey, or in the works of Bernard Rantwick, Louis de Caullery and van Ehrenberg; and even in the export of these same models out of Europe, to Asia, with Ferdinand Verbiest, and to America, with the paintings of the School of Cuzco.

These latest examples of van Heemskerck's influence outside Europe have also allowed us to speak of a process of "assimilation", since we have seen the way in which this theme has been taken to the proper terrain of each destination, integrating the Seven Wonders into its own cultural baggage and collective imaginary. We have also seen this later in the Modern Age, with the works of Utagawa Kunitora, Utagawa Kuninaga, Utagawa Sadahide, the Galvan calendar or the Liebig Cards.

From the nineteenth century, a process of rationalization of the Wonders took place, thanks to the contribution of Archaeology and the new discoveries that have provided information about them. Also thanks to the scholarly dissemination, which takes place at the beginning of the twentieth century.

New visual series, such as those by Kupka or Dalí, as well as the evocative power of wonders in the media of popular culture have allowed us to highlight the current concept of wonder. Such are the cases of the illustrations by Roy Krenkel and Dan Mumford, or the fantastic worlds of Star Wars and A Game of Thrones: all of them show themselves as current visual lists of the Seven Wonders.

Having examined the phenomenon of making various lists of wonders throughout history and before going on to analyze the influence that these great works have exerted on the History of Art, it has been necessary to present each of the Seven Wonders of the canonical list. Certainly, this presentation and study answers to the need to know them better and understand their legacy, from the

knowledge of their historical reality as great monumental works. The Pyramids of Egypt, the Hanging Gardens of Babylon, the Statue of Zeus in Olympia, the Temple of Artemis in Ephesus, the Mausoleum of Halicarnassus, the Colossus of Rhodes and the Lighthouse of Alexandria form the legendary list of wonders that has stimulated the imagination of men since antiquity.

The influence of the Seven Wonders of the Ancient World has gone beyond the fixation of models or archetypes, which are present in the collective consciousness as references of a great past that continues to exert a great fascination. The heritage of these paradigms that we can consider an important part of the basis of our civilization has penetrated the imagination of men as the germ of creative inspiration on various levels. First of all, the Seven Wonders have served as a direct inspiration for the realization of different works of art: the architectural models of the Pyramids, the Temple of Artemis and the Mausoleum have been copied in other similar structures; the Zeus of Olympia and the Colossus of Rhodes have served as a reference for colossal statuary; the Hanging Gardens of Babylon have been interpreted in various ways throughout history; and the Lighthouse of Alexandria has created a functional and practical building, used until present day.

On the other hand, the ideas about their appearance have been reflected in many paintings, constituting a theme to be taken into account by many artists, who found in these prodigious models the inspiration for their art. In addition, that cultural, artistic and visual sediment that has been fed over the centuries has given rise to many artistic creations based, to a greater or lesser extent, both on the models of the Seven Wonders and on the romantic, poetic or idealized image that we have of them. The interpretations that have been made of them throughout the History of Art present a journey that reflects a cultural transmission so rich that it has helped to forge our own essence as a civilization.

The heritage of these great masterpieces of Antiquity has not been reflected only in the artistic field at an iconographic or representative level, but has penetrated the very meaning of the terms, the symbolic charge and the very connotations inherent in their origin. Thus, the Pyramids have been associated most of the time with death, constituting the preferred form for monumental tombs and burials, and with the sense of immortality or remembrance for posterity, as can be seen in memorials. This idea of eternal legacy has been applied

to other types of constructions which have tried to use this sense of remembrance as a tribute or exaltation, although they do not retain the original functionality. This has led to a geometric structure that would be assimilated to buildings for the masses, such as hotels, pavilions or stadiums.

In the case of the Hanging Gardens, their use as a place of recreation, joy and delight of the senses has been maintained over the centuries, generally associated with centers of political and economic power, such as palaces or mansions. Over time, their use has been democratized to become essential places in the configuration of cities. In addition, precisely in large cities, gardens have returned to be "hanging" ones, taking advantage of the vertical space, as we have seen.

As we pointed out when talking about the Temple of Artemis, its influence has not been so much as a prototype of a classical temple, but rather its fame has been linked to the perfect union between architecture and sculpture, and to the very conception of the building as a museum. In this sense, we have been able to trace the heritage of Ephesus' masterpiece in later constructions dedicated to culture. On the other hand, we have also been able to verify its visual legacy in architectures based not on its original appearance, but on the visual representations that reflected it following the canons of their time. In this way, we have been able to verify its influence in Renaissance and Baroque churches, and in constructions that pursued a laudatory purpose.

At this point, we should note that the influence of the Seven Wonders has often been linked to the notion of memorial. The idea of a glorious past that resulted in these seven masterpieces returns again, especially from neoclassicism, to create memorials that can present the form of a pyramid, a temple, a mausoleum, even a lighthouse, or adopt the posture of the Zeus or the Colossus. The notion of "wonder" endures as a synonym for prominent things, and in this way, we have seen the adoption of the models and archetypes of the Seven Wonders to enhance an event, an idea or a character.

In this line we can understand most influences of the Mausoleum, not only as an archetype of the western funerary monument, but we can say that it transcended its function as an eternal abode for the deceased to stand as a memorial. Thus, we can see it from the mausoleums and trophies of Roman emperors to the ephemeral architecture and memorials.

As for the Lighthouse, its heritage has been more varied. On the one hand, we have seen its influence as the origin of the basic typology of lighthouse as a maritime signal tower, and later, its use in Islamic architecture, as a precedent of the minaret, and new tower of contemporary architecture, precedent of skyscrapers.

The figure of the Colossus of Rhodes has become a paradigm of the colossal sculptures, and we have found that its legacy goes beyond terminological appropriation. Since the Statue of Liberty as the "new Colossus" of present day, colossal contemporary sculpture has always presented, to a greater or lesser extent, the influence of this iconography inherited from the Colossus of Rhodes. And it has been so not only in terms of its size, but also in terms of its meaning and symbology as thanksgiving and as an emblem of a religious and/or national identity, both in figures of Christ and in colossal statues of relevant historical figures.

As far as the Zeus of Olympia is concerned, we have been able to draw a line of iconographic influence as a reference of power and majesty. As an archetype of divine and imperial image, we have seen that it has served as a reference for the representation of Roman and Carolingian emperors, of Christ Pantocrator, the *Maiestas Domini*, the "Throne of Grace", the new kings and emperors of modern Europe, until reaching Napoleon and the American presidents. Its model has represented a new appropriation of symbols of Antiquity as legitimizers of power, because if the historical past holds a great power of legitimation, the old past does so to a greater extent.

Thus, we have been able to verify the strength of the Seven Wonders as models or archetypes perfectly assumed in the collective imaginary. In addition, we have exposed their evocative power as an artistic inspiration in multiple manifestations – especially pictorial ones–, which reflect some of these great works not so much as protagonist elements, but as anecdotes or references within a broader discourse, often as a geographical or historical reference.

The symbolic charge of these masterpieces of Antiquity is another of the factors we have analyzed. In this sense, they have had an important role in Emblematic, as universally known iconic representations and archetypes possessing multiple connotations. Thus, we have been able to demonstrate that the use of the images of the Wonders in the emblems has been wide and diverse,

since it responded perfectly to the didactic and philosophical intentionality of those, highlighting a cultured knowledge and an approach to the classical sources. The approach to the Wonders has not been in this archaeological-reconstructive sense, but an exercise of extrapolation of the image itself. This manipulation has generated diverse and even opposite meanings, which we have been able to observe in the different images analyzed. In any case, they reinforced the pedagogical sense of the emblematic literature and fixed the message that they intended to transmit in the memory of the receiver, thanks, once again, to these seven immortal models.

Finally, we have examined the presence of the Seven Wonders in popular culture, which has demonstrated not only the survival of this idea, but its profound assimilation into Western culture at all levels. The deep depth of the legacy of the Seven Wonders of the Ancient World in our cultural baggage is undeniable, as we have shown. We can say that they are a fundamental pillar of our very essence as a civilization. Their influence is not limited only to academic or scholarly fields such as those discussed in the first part of our study, but it can be traced in popular culture, especially in mass culture, through industries such as Cinema, television, comics or video games.

The world of imagination has often taken the models of the Seven Wonders as a reference. A large number of interpretations of these great works have emerged in areas as diverse as the fictional worlds of *A Game of Thrones* or *Star Wars*, which come to have their own lists of wonders, to ephemeral monuments as the Fallas in Valencia. From the ephemeral colossi that rose in baroque festivals to Playmobil dioramas or construction games, the image of Wonders is a part of our cultural baggage. In this context, we have been able to observe the influence of Wonders in areas as diverse as beer labels, stamp or fountain pen collections, theme parks and board games.

These examples have shown us that the idea of the Seven Wonders is not an exclusive prerogative of the scholarly or artistic fields, but it is in the public domain. We have already commented that few people could list the Seven Wonders of Antiquity without hesitation, but most could recognize the models derived from them and the notion of great masterpieces that have stood out above the rest of human realizations, and which have been called Wonders.

KEY WORDS

Archaeology, architecture, decorative arts, civilizations and national characters, iconography, art history, architectural history, historiography, painting, symbolism.

**LAS SIETE MARAVILLAS DE LA
ANTIGÜEDAD.
HUMANISMO, TRANSMISIÓN CULTURAL E
INFLUENCIAS ARTÍSTICAS.**

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS _____	p. VII
INTRODUCCIÓN _____	p. 1
PRIMERA PARTE _____	p. 23
1. LAS LISTAS DE MARAVILLAS DEL MUNDO ANTIGUO _____	p. 25
1.1. EL FENÓMENO DE LA ELABORACIÓN DE LISTAS _____	p. 25
1.2. ANTECEDENTES _____	p. 34
1.3. LAS PRIMERAS LISTAS _____	p. 45
1.3.1. Antípatro de Sidón y Filón de Bizancio _____	p. 45
1.3.2. Diodoro Sículo, Propercio, Varrón, Vitruvio, Estrabón, Valerio Máximo _____	p. 50
1.4. ROMA Y EL COMIENZO DEL “NACIONALISMO CULTURAL” _____	p. 63
1.4.1. Plinio el Viejo _____	p. 63
1.4.2. Marcial, Quinto Curcio Rufo, Aulo Gelio, Higinio, Ampelio _____	p. 72
1.4.3. Pausanias (nacionalismo cultural griego, por oposición) _____	p. 80
1.5. LA VISIÓN DE LAS MARAVILLAS EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA _____	p. 87
1.5.1. El cambio de paradigma _____	p. 87
1.5.2. Gregorio de Tours, Casiodoro, Isidoro de Sevilla _____	p. 98

2. LAS LISTAS DE MARAVILLAS EN LA EDAD MEDIA _____	p. 109
2.1. LA VISIÓN DE OCCIDENTE_____	p. 109
2.2. LOS CATÁLOGOS DE MARAVILLAS EN ORIENTE_____	p. 119
2.3. <i>MIRABILIA URBIS ROMAE</i> _____	p. 125
3. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA EDAD MODERNA_____	p. 141
3.1. LA CIUDAD DE ROMA COMO MARAVILLA: LA HERENCIA DE LOS <i>MIRABILIA</i> , EL HUMANISMO Y EL INICIO DEL “PROTECCIONISMO CULTURAL” _____	p. 141
3.2. LA LISTA CANÓNICA DE LAS SIETE MARAVILLAS: PEDRO MEJÍA Y MAARTEN VAN HEEMSKERCK_____	p. 159
3.2.1. “La historia de los Siete maravillosos edificios” de Pedro Mejía_____	p. 159
3.2.2. La “lista visual” de Maarten van Heemskerck _____	p. 159
3.2.2.a) Las Pirámides _____	p. 181
3.2.2.b) Babilonia _____	p. 182
3.2.2.c) El Zeus de Olimpia _____	p. 186
3.2.2.d) El Templo de Artemisa en Éfeso _____	p. 190
3.2.2.e) El Mausoleo de Halicarnaso _____	p. 193
3.2.2.f) El Coloso de Rodas _____	p. 196
3.2.2.g) El Faro de Alejandría_____	p. 200
3.2.2.h) El Anfiteatro Flavio _____	p. 203
3.3. LA DIFUSIÓN DE LA SERIE DE VAN HEEMSKERCK _____	p. 208
3.3.1. La iconografía de las maravillas en las series de	

grabados del siglo XVII	p. 209
3.3.1.a) Antonio Tempesta	p. 209
3.3.1.b) Maarten de Vos y Jacques Picart	p. 213
3.3.1.c) <i>Le cose maravigliose dell'alma citta</i> <i>di Roma</i>	p. 220
3.3.1.d) Pierre Valleran, Pierre le Moyne y Stefano della Bella	p. 223
3.3.2. La utilización científica de los grabados:	
las cosmografías	p. 228
3.3.2.a) Willem Janszoon Blaeu	p. 229
3.3.2.b) André Thevet	p. 230
3.3.2.c) Sebastian Münster	p. 238
3.3.3. Las Maravillas como temática decorativa:	
los tapices	p. 249
3.3.4. Las series sobre las Siete Maravillas en la pintura del siglo XVII	p. 256
3.3.5. La exportación de las imágenes de las Siete Maravillas fuera de Europa	p. 274
3.4. LAS SIETE MARAVILLAS EN LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS: LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA	p. 280
3.4.1. Juan Caramuel de Lobkowitz	p. 280
3.4.2. Athanasius Kircher	p. 292
3.4.3. Johann Bernhard Fischer von Erlach	p. 304

4. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA	p. 319
4.1. UN CONCEPTO UNIVERSAL Y POPULAR	p. 319
4.2. LAS LISTAS DE MARAVILLAS EN EL SIGLO XIX	p. 327
4.3. LA RACIONALIZACIÓN DE LAS MARAVILLAS. LA APORTACIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA	p. 335
4.4. LAS PROPUESTAS DE MARAVILLAS DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO	p. 342
4.4.1. Las Siete Maravillas en la divulgación erudita de principios del siglo XX	p. 342
4.4.2. František Kupka	p. 346
4.4.3. Salvador Dalí	p. 350
4.4.4. La fuerza evocadora de las Maravillas en los soportes de la cultura popular: de las ilustraciones de Roy Krenkel y Dan Mumford a los mundos fantásticos de Star Wars y Juego de Tronos	p. 357
4.5. EL MUNDO ACTUAL Y EL NACIONALISMO CULTURAL A ESCALA GLOBAL	p. 373
SEGUNDA PARTE	p. 377
5. LAS SIETE MARAVILLAS DE LA ANTIGÜEDAD	p. 379
5.1. LAS PIRÁMIDES DE EGIPTO	p. 380
5.2. LOS JARDINES COLGANTES DE BABILONIA	p. 393
5.3. EL TEMPLO DE ARTEMISA EN ÉFESO	p. 401
5.4. LA ESTATUA DE ZEUS EN OLIMPIA	p. 409

5.5. EL MAUSOLEO DE HALICARNASO_____	p. 425
5.6. EL COLOSO DE RODAS _____	p. 432
5.7. EL FARO DE ALEJANDRÍA _____	p. 443
TERCERA PARTE _____	p. 457
6. MODELO ARQUITECTÓNICO: TIPOLOGÍAS _____	p. 461
6.1. LA PIRÁMIDE _____	p. 462
6.2. LOS JARDINES_____	p. 483
6.3. EL TEMPLO _____	p. 503
6.4. EL MAUSOLEO_____	p. 513
6.5. EL FARO _____	p. 539
7. MODELO ICONOGRÁFICO: ARQUETIPOS_____	p. 567
7.1. EL COLOSO DE RODAS_____	p. 572
7.2. EL ZEUS DE OLIMPIA _____	p. 592
8. MODELO SIMBÓLICO: INTERPRETACIONES _____	p. 616
8.1. LAS MARAVILLAS COMO INSPIRACIÓN ARTÍSTICA ____	p. 617
8.1.1. Las Pirámide _____	p. 617
8.1.2. Los Jardines Colgantes de Babilonia _____	p. 624
8.1.3. El Zeus de Olimpia_____	p. 628
8.1.4. El Templo de Artemisa _____	p. 631
8.1.5. El Mausoleo de Halicarnaso _____	p. 635
8.1.6. El Coloso de Rodas_____	p. 638

8.1.7. El Faro de Alejandría _____	p. 647
8.2. EL PAPEL DE LAS MARAVILLAS	
EN LA EMBLEMÁTICA _____	p. 655
8.2.1. La Pirámide _____	p. 657
8.2.2. El Coloso _____	p. 674
8.2.3. El Faro _____	p. 680
8.2.4. Las otras Maravillas _____	p. 686
8.3. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA CULTURA POPULAR__	p. 695
8.3.1. El Coloso _____	p. 695
8.3.2. Otras Maravillas _____	p. 705
CONCLUSIONES _____	p. 715
RESUMEN Y CONCLUSIONES EN ITALIANO _____	p. 727
BIBLIOGRAFÍA _____	p. 767
FUENTES _____	p. 843
APÉNDICE 1: TEXTOS _____	p. 853
APÉNDICE 2: TABLA DE FUENTES Y AUTORES _____	p. 1039
APÉNDICE 3: MAARTEN VAN HEEMSKERCK	
<i>OCTO MUNDI MIRACULA</i> _____	p. 1043
ÍNDICES ANALÍTICOS _____	p. 1061

ÍNDICE DE FIGURAS.*

Fig. 1. Cesare Cesariano: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 155.
Fig. 2. Francesco Colonna: <i>Templo piramidal</i> .	p. 155.
Fig. 3. Maarten van Heemskerck: <i>Panorama con el rapto de Helena en medio de las Maravillas del Mundo Antiguo</i> .	p. 173.
Fig. 4. Theodore Galle: <i>Opticorum libri</i> .	p. 180.
Fig. 5. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Piramides Aegypti</i> .	p. 181.
Fig. 6. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Babylonis Muri</i> .	p. 183.
Fig. 7. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Olympy Iovis Simulacrum</i> .	p. 187.
Fig. 8. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Dianae Ephesiae Templum</i> .	p. 192.
Fig. 9. Hendrik van Cleve III: <i>La construcción del Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 193.
Fig. 10. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Mausoleum</i> .	p. 194.
Fig. 11. Crispijn van de Passe y Maarten de Vos: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 195.
Fig. 12. Wilhelm van Ehrenberg: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 195.
Fig. 13. Georg Balthasar Probst: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 195.
Fig. 14. André Thevet: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 197.
Fig. 15. Maarten van Heemskerck: <i>Diseño original para Colossus Solis</i> .	p. 198.
Fig. 16. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Colossus Solis</i> .	p. 198.
Fig. 17. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Pharos</i> .	p. 200.
Fig. 18. Georg Balthasar Probst: <i>Faro de Egipto</i> .	p. 203.
Fig. 19. Maarten van Heemskerck: <i>Autorretrato con el Coliseo</i> .	p. 204.
Fig. 20. Maarten van Heemskerck: <i>Tauromaquia en las ruinas del Coliseo</i> .	p. 204.
Fig. 21. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Amphitheatrum</i> .	p. 206.
Fig. 22. Franciscus van Aelst: <i>Li sette miracoli del mondo</i> .	p. 209.
Fig. 23. Antonio Tempesta: <i>Pirámides de Egipto</i> .	p. 212.
Fig. 24. Antonio Tempesta: <i>Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 212.
Fig. 25. Antonio Tempesta: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 212.
Fig. 26. Antonio Tempesta: <i>Faro de Alejandría</i> .	p. 212.
Fig. 27. Antonio Tempesta: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 213.
Fig. 28. Antonio Tempesta: <i>Zeus de Olimpia</i> .	p. 213.
Fig. 29. Antonio Tempesta: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 213.
Fig. 30. Maartin de Vos: <i>Pirámides de Egipto</i> .	p. 213.
Fig. 31. Maartin de Vos: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 213.
Fig. 32. Maartin de Vos: <i>Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 216.

* Salvo que se especifique su procedencia en el pie de las figuras, las imágenes están sujetas a Licencia de Wikimedia Commons.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Fig. 33. Maartin de Vos: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 216.
Fig. 34. Maartin de Vos: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 217.
Fig. 35. Maartin de Vos: <i>Zeus de Olimpia</i> .	p. 217.
Fig. 36. Maartin de Vos: <i>Faro de Alejandría</i> .	p. 217.
Fig. 37. Jacques Picart: <i>Pirámides de Egipto</i> .	p. 218.
Fig. 38. Jacques Picart: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 218.
Fig. 39. Jacques Picart: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 219.
Fig. 40. Jacques Picart: <i>Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 219.
Fig. 41. Jacques Picart: <i>Zeus de Olimpia</i> .	p. 219.
Fig. 42. Jacques Picart: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 219.
Fig. 43. Jacques Picart: <i>Faro de Alejandría</i> .	p. 219.
Fig. 44. Girolamo Francino: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 221.
Fig. 45. Girolamo Francino: <i>Faro de Alejandría</i> .	p. 221.
Fig. 46. Girolamo Francino: <i>Zeus de Olimpia</i> .	p. 221.
Fig. 47. Girolamo Francino: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 221.
Fig. 48. Girolamo Francino: <i>Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 221.
Fig. 49. Girolamo Francino: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 221.
Fig. 50. Girolamo Francino: <i>Pirámides de Egipto</i> .	p. 221.
Fig. 51. Pierre Valleran: <i>Pirámide de Egipto</i> .	p. 225.
Fig. 52. Pierre Valleran: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 225.
Fig. 53. Pierre Valleran: <i>El Templo de Diana</i> .	p. 225.
Fig. 54. Pierre Valleran: <i>El Mausoleo de Artemisia</i> .	p. 225.
Fig. 55. Pierre Valleran: <i>La estatua de Júpiter</i> .	p. 225.
Fig. 56. Pierre Valleran: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 225.
Fig. 57. Pierre Valleran: <i>La torre de Pharos</i> .	p. 225.
Fig. 58. Pierre le Moyne: <i>Faraón</i> .	p. 226.
Fig. 59. Pierre le Moyne: <i>Artemisia</i> .	p. 226.
Fig. 60. Pierre le Moyne: <i>Antíope</i> .	p. 226.
Fig. 61. Pierre le Moyne: <i>Sphiron</i> .	p. 227.
Fig. 62. Pierre le Moyne: <i>Artemisia</i> .	p. 227.
Fig. 63. Pierre le Moyne: <i>Teágenes</i> .	p. 227.
Fig. 64. Pierre le Moyne: <i>Ptolomeo</i> .	p. 227.
Fig. 65. Stefano della Bella: <i>Cleopatra</i> .	p. 228.
Fig. 66. Stefano della Bella: <i>Semíramis</i> .	p. 228.
Fig. 67. Stefano della Bella: <i>Artemisia</i> .	p. 228.
Fig. 68. Willem Janszoon Blaeu: <i>Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula</i> .	p. 229.
Fig. 69. André Thevet: <i>Pirámide</i> .	p. 232.
Fig. 70. Sebastian Münster: <i>Pyramides Aegypti</i> .	p. 239.
Fig. 71. Sebastian Münster: <i>De horto pensili in Babylone constructo</i> .	p. 245.
Fig. 72. Sebastian Münster: <i>Ionia</i> .	p. 246.
Fig. 73. Sebastian Münster: <i>Caria</i> .	p. 247.
Fig. 74. Sebastian Münster: <i>Alexandria Aegypti</i> .	p. 248.

Fig. 75. Willem Janszoon Blaeu: <i>Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula</i> , (detalle).	p. 249.
Fig. 76. Antoine Caron: <i>La campaña contra Rodas</i> .	p. 250.
Fig. 77. Tapiz flamenco: <i>El Coliseo</i> .	p. 251.
Fig. 78. Tapiz Rodopis y el rey Psamético.	p. 252.
Fig. 79. Tapiz El Templo de Zeus.	p. 252.
Fig. 80. Jacob Geubels: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 253.
Fig. 81. Tapiz Artemisia y el Mausoleo de Halicarnaso.	p. 254.
Fig. 82. Francesco Salviati: <i>Il Carro del Sole o le Età del mondo</i> .	p. 255.
Fig. 83. Francesco Salviati: <i>Il Carro del Sole o le Età del mondo</i> , (detalle).	p. 255.
Fig. 84. Tapiz El Coloso de Rodas.	p. 255.
Fig. 85. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Zeus de Olimpia</i> .	p. 257.
Fig. 86. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Faro de Alejandría y Babilonia</i> .	p. 257.
Fig. 87. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Faro de Alejandría</i> .	p. 258.
Fig. 88. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Templo de Diana en Éfeso</i> .	p. 258.
Fig. 89. Gualtiero Padovano: <i>Vista de Rodas</i> .	p. 259.
Fig. 90. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 259.
Fig. 91. Pietro Maria Bagnatore: <i>El Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 260.
Fig. 92. Bernard Rantwick: <i>Las Pirámides de Egipto</i> .	p. 261.
Fig. 93. Bernard Rantwick: <i>Las murallas de Babilonia</i> .	p. 261.
Fig. 94. Bernard Rantwick: <i>El Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 261.
Fig. 95. Bernard Rantwick: <i>El Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 261.
Fig. 96. Bernard Rantwick: <i>El Zeus de Olimpia</i> .	p. 261.
Fig. 97. Bernard Rantwick: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 261.
Fig. 98. Bernard Rantwick: <i>El Coliseo</i> .	p. 262.
Fig. 99. Louis de Caullery: <i>El Coliseo</i> .	p. 262.
Fig. 100. Louis de Caullery: <i>El Escorial</i> .	p. 263.
Fig. 101. Pedro Perret: <i>El Escorial</i> .	p. 263.
Fig. 102. Louis de Caullery: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 267.
Fig. 103. Louis de Caullery: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 267.
Fig. 104. Louis de Caullery: <i>El Zeus de Olimpia</i> .	p. 268.
Fig. 105. Louis de Caullery: <i>Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 269.
Fig. 106. Louis de Caullery: <i>El Faro de Alejandría</i> .	p. 270.
Fig. 107. Louis de Caullery: <i>El Faro de Alejandría</i> .	p. 270.
Fig. 108. Louis de Caullery: <i>Babilonia</i> .	p. 270.
Fig. 109. Louis de Caullery: <i>Babilonia</i> .	p. 270.
Fig. 110. Wilhelm Schubert van Ehrenberg: <i>El Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 271.
Fig. 111. Wilhelm Schubert van Ehrenberg: <i>El Templo de Artemisa en Éfeso</i> .	p. 271.
Fig. 112. Abadía de Novacella: <i>Fuente de las Maravillas</i> .	p. 272.
Fig. 113. Nikolaus Schiel: <i>Pirámides</i> .	p. 272.
Fig. 114. Nikolaus Schiel: <i>Murallas de Babilonia</i> .	p. 272.
Fig. 115. Nikolaus Schiel: <i>Templo de Diana</i> .	p. 273.
Fig. 116. Nikolaus Schiel: <i>Mausoleo</i> .	p. 273.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Fig. 117. Nikolaus Schiel: <i>Júpiter Olímpico</i> .	p. 273.
Fig. 118. Nikolaus Schiel: <i>Coloso</i> .	p. 273.
Fig. 119. Nikolaus Schiel: <i>Faro</i> .	p. 273.
Fig. 120. Ferdinand Verbiest: <i>Pirámide</i> .	p. 275.
Fig. 121. Ferdinand Verbiest: <i>Babilonia</i> .	p. 275.
Fig. 122. Ferdinand Verbiest: <i>Templo de Diana</i> .	p. 275.
Fig. 123. Ferdinand Verbiest: <i>Mausoleo</i> .	p. 275.
Fig. 124. Ferdinand Verbiest: <i>Zeus de Olimpia</i> .	p. 275.
Fig. 125. Ferdinand Verbiest: <i>Coloso</i> .	p. 275.
Fig. 126. Ferdinand Verbiest: <i>Faro</i> .	p. 276.
Fig. 127. Ferdinand Verbiest: <i>Coliseo</i> .	p. 276.
Fig. 128. Melchor Pérez de Holguín: <i>Emblema del Coloso de Rodas</i> .	p. 277.
Fig. 129. Escuela de Cuzco: <i>Las Pirámides de Egipto</i> .	p. 278.
Fig. 130. Escuela de Cuzco: <i>Babilonia</i> .	p. 278.
Fig. 131. Escuela de Cuzco: <i>El Zeus de Olimpia</i> .	p. 278.
Fig. 132. Escuela de Cuzco: <i>El Coloso de Rodas</i> .	p. 278.
Fig. 133. Escuela de Cuzco: <i>El Mausoleo de Halicarnaso</i> .	p. 278.
Fig. 134. Escuela de Cuzco: <i>El Faro de Alejandría</i> .	p. 278.
Fig. 135. Juan Caramuel de Lobkowitz: <i>Pirámides de Egipto</i> .	p. 292.
Fig. 136. Athanasius Kircher: <i>Nino y Semíramis</i> .	p. 294.
Fig. 137. Athanasius Kircher: <i>Semíramis a caballo</i> .	p. 294.
Fig. 138. Athanasius Kircher: <i>Babilonia Muris</i> .	p. 295.
Fig. 139. Athanasius Kircher: <i>Ars Babylonica</i> .	p. 296.
Fig. 140. Athanasius Kircher: <i>Horti Pensiles</i> .	p. 297.
Fig. 141. Athanasius Kircher: <i>Descriptio Hortorum Semiramidis</i> .	p. 398.
Fig. 142. Athanasius Kircher: <i>Descriptio Pontis Babylonici</i> .	p. 399.
Fig. 143. Sebastiano Serlio: <i>Pirámide</i> .	p. 301.
Fig. 144. Athanasius Kircher: <i>Pyramides</i> .	p. 301.
Fig. 145. Athanasius Kircher: <i>Colossus Solis apud Rhodios</i> .	p. 304.
Fig. 146. Fischer von Erlach: <i>Mapa de las Maravillas y otras construcciones</i> .	p. 307.
Fig. 147. Fischer von Erlach: <i>Spectacula Babylonica</i> .	p. 308.
Fig. 148. Fischer von Erlach: <i>Pyramides Aegyptiaca</i> .	p. 309.
Fig. 149. Fischer von Erlach: <i>Estatua de Júpiter Olímpico</i> .	p. 310.
Fig. 150. Fischer von Erlach: <i>Mausoleo</i> .	p. 311.
Fig. 151. Fischer von Erlach: <i>Templo de Diana</i> .	p. 313.
Fig. 152. Tetradracma de época de Claudio.	p. 314.
Fig. 153. Fischer von Erlach: <i>Coloso de Rodas</i> .	p. 315.
Fig. 154. Fischer von Erlach: <i>Faro de Alejandría</i> .	p. 316.
Fig. 155. Fischer von Erlach: <i>Coloso del monte Athos</i> .	p. 318.
Fig. 156. Utagawa Kunitora: <i>Navíos holandeses entrando al puerto de la isla de Rodas</i> .	p. 319.
Fig. 157. Utagawa Kuninaga: <i>La ciudad de Babilonia en Asia</i> .	p. 320.
Fig. 158. Utagawa Kuninaga: <i>Los plintos altos y puntiagudos de Egipto</i> .	p. 320.

Fig. 159. Utagawa Kuninaga: <i>La colosal estatua de un hombre de bronce en la isla de Rodas.</i>	p. 321.
Fig. 160. Utagawa Kuninaga: <i>La tumba del rey Mausolo en Asia.</i>	p. 321.
Fig. 161. Utagawa Kuninaga: <i>El edificio de piedra y la figura de Júpiter en Europa.</i>	p. 321.
Fig. 162. Utagawa Sadahide: <i>Asahina visitando la Tierra de los Enanos.</i>	p. 323.
Fig. 163. Calendario Galván.	p. 325.
Fig. 164. Liebig Cards: <i>Die sieben Weltwunder.</i>	p. 326.
Fig. 165. Fischer von Erlach: <i>Torre de Porcelana de Nankín.</i>	p. 328.
Fig. 166. Fischer von Erlach: <i>Stonehenge.</i>	p. 328.
Fig. 167. Fischer von Erlach: <i>Santa Sofía.</i>	p. 329.
Fig. 168. Carl Wilhelm Gropius: <i>Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 330.
Fig. 169. Carl Wilhelm Gropius: <i>Laberinto de Egipto.</i>	p. 330.
Fig. 170. Carl Wilhelm Gropius: <i>Babilonia.</i>	p. 330.
Fig. 171. Carl Wilhelm Gropius: <i>Templo de Diana.</i>	p. 330.
Fig. 172. Carl Wilhelm Gropius: <i>Pirámides de Egipto.</i>	p. 330.
Fig. 173. Carl Wilhelm Gropius: <i>Coloso de Rodas.</i>	p. 330.
Fig. 174. Carl Wilhelm Gropius: <i>Zeus de Olimpia.</i>	p. 331.
Fig. 175. John Martin: <i>La séptima plaga de Egipto.</i>	p. 331.
Fig. 176. John Martin: <i>La caída de Babilonia.</i>	p. 332.
Fig. 177. John Martin: <i>La caída de Babilonia.</i>	p. 332.
Fig. 178. John Martin: <i>El festín de Baltasar.</i>	p. 332.
Fig. 179. Ferdinand Knab: <i>Pirámides de Egipto.</i>	p. 333.
Fig. 180. Ferdinand Knab: <i>Jardines de Babilonia.</i>	p. 333.
Fig. 181. Ferdinand Knab: <i>Templo de Diana.</i>	p. 333.
Fig. 182. Ferdinand Knab: <i>Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 333.
Fig. 183. Ferdinand Knab: <i>Zeus de Olimpia.</i>	p. 333.
Fig. 184. Ferdinand Knab: <i>Coloso de Rodas.</i>	p. 333.
Fig. 185. Ferdinand Knab: <i>Faro de Alejandría.</i>	p. 333.
Fig. 186. Sidney Barclay: <i>Pirámides de Egipto.</i>	p. 336.
Fig. 187. Sidney Barclay: <i>Jardines de Babilonia.</i>	p. 336.
Fig. 188. Sidney Barclay: <i>Templo de Artemisa.</i>	p. 336.
Fig. 189. Sidney Barclay: <i>Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 336.
Fig. 190. Sidney Barclay: <i>Zeus de Olimpia.</i>	p. 337.
Fig. 191. Sidney Barclay: <i>Coloso de Rodas.</i>	p. 337.
Fig. 192. Sidney Barclay: <i>Faro de Alejandría.</i>	p. 337.
Fig. 193. Hutchinson's History of the Nations: <i>Las Pirámides de Giza.</i>	p. 343.
Fig. 194. Hutchinson's History of the Nations: <i>El puerto de Rodas.</i>	p. 343.
Fig. 195. Hutchinson's History of the Nations: <i>Babilonia restaurada.</i>	p. 343.
Fig. 196. Hutchinson's History of the Nations: <i>Los Jardines Colgantes de Babilonia.</i>	p. 343.
Fig. 197. Hutchinson's History of the Nations: <i>El Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 343.
Fig. 198. František Kupka: <i>La antigua ciudad de Rodas con el Coloso.</i>	p. 344.
Fig. 199. Charles M. Sheldon: <i>Estatua de Zeus en el Templo de Zeus.</i>	p. 345

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Fig. 200. Charles M. Sheldon: <i>Hermosa Reconstrucción de los Jardines Colgantes de Babilonia.</i>	p. 345.
Fig. 201. Charles M. Sheldon: <i>El Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 346.
Fig. 202. František Kupka: <i>Babilonia.</i>	p. 347.
Fig. 203. František Kupka: <i>La Esfinge y las Pirámides.</i>	p. 347.
Fig. 204. František Kupka: <i>El Coloso de Rodas.</i>	p. 347.
Fig. 205. Élisée Reclus: <i>Fotografía de la Esfinge y las Pirámides.</i>	p. 348.
Fig. 206. Milwaukee Road Magazine: <i>The Seven Wonders of the Ancient World.</i>	p. 350.
Fig. 207. Cartel para la película "Las Siete Maravillas del Mundo".	p. 351.
Fig. 208. Salvador Dalí: <i>El Coloso de Rodas.</i>	p. 352.
Fig. 209. Salvador Dalí: <i>El Faro de Alejandría.</i>	p. 352.
Fig. 210. Salvador Dalí: <i>El Faro de Alejandría.</i>	p. 352.
Fig. 211. Salvador Dalí: <i>Las Murallas de Babilonia.</i>	p. 353.
Fig. 212. Salvador Dalí: <i>Las Murallas de Babilonia.</i>	p. 353.
Fig. 213. Relieve del Palacio de Assurnasirpal II.	p. 354.
Fig. 214. Salvador Dalí: <i>Las Pirámides.</i>	p. 355.
Fig. 215. Salvador Dalí: <i>La estatua del Zeus Olímpico.</i>	p. 355.
Fig. 216. Salvador Dalí: <i>El Templo de Diana en Éfeso.</i>	p. 356.
Fig. 217. Roy G. Krenkel: <i>Puerto de Alejandría.</i>	p. 357.
Fig. 218. Roy G. Krenkel: <i>Las Pirámides de Egipto.</i>	p. 358.
Fig. 219. Roy G. Krenkel: <i>Los Jardines de Babilonia.</i>	p. 358.
Fig. 220. Roy G. Krenkel: <i>El Templo de Diana.</i>	p. 358.
Fig. 221. Roy G. Krenkel: <i>El Zeus de Olimpia.</i>	p. 358.
Fig. 222. Roy G. Krenkel: <i>El Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 358.
Fig. 223. Roy G. Krenkel: <i>El Coloso de Rodas.</i>	p. 358.
Fig. 224. Roy G. Krenkel: <i>El Faro de Alejandría.</i>	p. 358.
Fig. 225. Dan Mumford: <i>Pirámides de Egipto.</i>	p. 360.
Fig. 226. Dan Mumford: <i>Jardines Colgantes de Babilonia.</i>	p. 360.
Fig. 227. Dan Mumford: <i>Templo de Artemisa en Éfeso.</i>	p. 360.
Fig. 228. Dan Mumford: <i>Zeus de Olimpia.</i>	p. 361.
Fig. 229. Dan Mumford: <i>Mausoleo de Halicarnaso.</i>	p. 361.
Fig. 230. Dan Mumford: <i>Coloso de Rodas.</i>	p. 361.
Fig. 231. Dan Mumford: <i>Faro de Alejandría.</i>	p. 361.
Fig. 232. Juego de mesa <i>Seven Wonders.</i>	p. 363.
Fig. 233. Parque Jaime Duque: <i>Coloso.</i>	p. 363.
Fig. 234. Parque Jaime Duque: <i>Zeus.</i>	p. 363.
Fig. 235. Parque Jaime Duque: <i>Jardines Colgantes.</i>	p. 363.
Fig. 236. Parque Jaime Duque: <i>Faro.</i>	p. 363.
Fig. 237. Terra Mítica: <i>Pirámide.</i>	p. 363.
Fig. 238. Terra Mítica: <i>Zeus.</i>	p. 363.
Fig. 239. Terra Mítica: <i>Faro.</i>	p. 363.
Fig. 240. Colecciones de sellos de diversos países sobre las Siete Maravillas.	p. 364.
Fig. 241. Colección de cervezas <i>Seven Wonders</i> , Milton Brewery.	p. 364.

Fig. 242. Colección de estilográficas <i>Siete Maravillas del Mundo</i> , Pelikan.	p. 364.
Fig. 243. Fotograma de "Juego de Tronos": Meereen.	p. 368.
Fig. 244. Fotograma de "Juego de Tronos": Qarth.	p. 369.
Fig. 245. Fotograma de "Juego de Tronos": Gran Septo de Baelor.	p. 369.
Fig. 246. Fotograma de "Juego de Tronos": Titán de Braavos.	p. 371.
Fig. 247. Fotograma de "Juego de Tronos": Faro de Antigua.	p. 372.
Fig. 248. Las pirámides de Gizeh.	p. 381.
Fig. 249. Relieve del Palacio de Asurbanipal en Nínive.	p. 397.
Fig. 250. Sidney Barclay: <i>Jardines de Babilonia</i> .	p. 400.
Fig. 251. Reconstrucción de los Jardines Colgantes según Koldewey.	p. 400.
Fig. 252. Tetradracma cistóforo de Claudio.	p. 407.
Fig. 253. Reconstrucción del Templo de Artemisa en Éfeso según Wood.	p. 408.
Fig. 254. Quatremere de Quincy: <i>Le Jupiter olympien</i> .	p. 409.
Fig. 255. Sian Frances: <i>Estatua de Zeus en su Templo en Olimpia</i> .	p. 410.
Fig. 256. Mapa del centro monumental de Constantinopla.	p. 423.
Fig. 257. Plano del Palacio de Lausos y el Palacio de Antíoco.	p. 423.
Fig. 258. Propuesta museográfica de Mango para el Zeus.	p. 423.
Fig. 259. Reconstrucciones del Mausoleo.	p. 431.
Fig. 260. Reconstrucción del Coloso de Louis Bernier.	p. 442.
Fig. 261. Estatuilla de <i>Sol Invictus</i> .	p. 442.
Fig. 262. Reconstrucción del Coloso de Höpfner.	p. 442.
Fig. 263. Reconstrucción del Coloso de Maryon.	p. 442.
Fig. 264. Relieve del Coloso de Rodas.	p. 442.
Fig. 265. Dibujo del Faro de Alejandría, en Abu Hamid al-Gharnati.	p. 448.
Fig. 266. Moneda de bronce de Cómodo.	p. 450.
Fig. 267. Dracma con el Faro e Isis Pharia.	p. 450.
Fig. 268. Reconstrucción del Faro en época Ptolemaica según Thiersch.	p. 451.
Fig. 269. Reconstrucción del Faro en el s. X según Thiersch.	p. 451.
Fig. 270. El Faro de Alejandría en un mosaico de la basílica de San Marcos.	p. 452.
Fig. 271. Pirámide de Cayo Cestio.	p. 464.
Fig. 272. Mausoleo de Clerk en Penicuik.	p. 466.
Fig. 273. Mausoleo de la familia Darnley en Cobham Park, Kent.	p. 466.
Fig. 274. Mausoleo de Blickling Park en Norfolk.	p. 466.
Fig. 275. Mausoleo de Francis Douce en Nether Wallop.	p. 466.
Fig. 276. Mausoleo de Jack Fuller, Brightling, Sussex.	p. 466.
Fig. 277. Friedrich Weinbrenner: <i>Pirámide de Karlsruhe</i> .	p. 466.
Fig. 278. Pirámide de Kinnitty.	p. 467.
Fig. 279. Pirámide del Príncipe Alberto, Balmoral.	p. 468.
Fig. 280. Pirámide de Stierngranat.	p. 468.
Fig. 281. Mausoleo de Schoenhofen, Chicago.	p. 469.
Fig. 282. Forest Lawn Funeraria, Florida.	p. 470.
Fig. 283. Étienne-Louis Boullée: <i>Cénotaphe dans le Genre Égyptien</i> .	p. 471.
Fig. 284. Charles Heathcote Tatham: <i>Mausoleo piramidal</i> .	p. 472.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Fig. 285. Thomas Willson: <i>Metropolitan Sepulchre</i> .	p. 472.
Fig. 286. Thomas Willson: <i>Metropolitan Sepulchre</i> .	p. 472.
Fig. 287. Francisco José de Goya: <i>Proyecto de monumento</i> .	p. 474.
Fig. 288. Francisco José de Goya: <i>Gran Pirámide</i> .	p. 474.
Fig. 289. Jean-Laurent Legeay: <i>Puerta de ciudad</i> .	p. 474.
Fig. 290. Étienne-Louis Boullée: <i>Proyecto de puerta triunfal</i> .	p. 474.
Fig. 291. Pirámide del Museo del Louvre.	p. 475.
Fig. 292. Hotel Luxor, Las Vegas.	p. 477.
Fig. 293. Pyramid Arena, Memphis.	p. 477.
Fig. 294. Nima Sand Museum, Oda.	p. 477.
Fig. 295. Hotel Ryugyong en Pionyang.	p. 478.
Fig. 296. Pirámide de Alexander Golod.	p. 478.
Fig. 297. Walter Pyramid, California.	p. 479.
Fig. 298. Palacio de la Paz y la Reconciliación, Nursultán.	p. 479.
Fig. 299. Via 57 West, Nueva York.	p. 480.
Fig. 300. Pirámide Transamerica, San Francisco.	p. 480.
Fig. 301. Al Faisaliyah Center, Riad.	p. 480.
Fig. 302. The Shard, Londres.	p. 480.
Fig. 303. Burj Khalifa, Dubai.	p. 480.
Fig. 304. Jeddah Tower, Yeda.	p. 480.
Fig. 305. Proyecto Tour Triangle, París.	p. 480.
Fig. 306. Ziggurat Pyramid, Dubai.	p. 481.
Fig. 307. NOAH, Nueva Orleans.	p. 481.
Fig. 308. Silos Acatlán.	p. 482.
Fig. 309. Bagh-i-Takht, Shiraz.	p. 487.
Fig. 310. Mario Cartaro: <i>Jardines del Belvedere</i> .	p. 488.
Fig. 311. Plano de Villa Madama.	p. 488.
Fig. 312. Étienne Dupérac: <i>Proyecto original de Pirro Ligorio para la Villa d'Este</i> .	p. 488.
Fig. 313. Jacques-Androuet du Cerceau: <i>Planta y vista de Blois</i> .	p. 489.
Fig. 314. Jardines de Villandry.	p. 489.
Fig. 315. Claude Chastillon: <i>St Germain en Laye</i> .	p. 490.
Fig. 316. Isola Bella, Lago Maggiore.	p. 491.
Fig. 317. Johann David Schleuen: <i>Sanssouci</i> .	p. 491.
Fig. 318. Vista aérea del Palacio de Sanssouci, Potsdam.	p. 491.
Fig. 319. Johann Bernhard Fischer von Erlach: <i>Primer diseño para Schönbrunn</i> .	p. 492.
Fig. 320. Le Corbusier: <i>Inmueble-villa</i> .	p. 493.
Fig. 321. Le Corbusier: <i>Proyecto de Villa Meyer</i> .	p. 494.
Fig. 322. Maqueta del Mausoleo de Augusto, Ara Pacis.	p. 495.
Fig. 323. Maqueta del Mausoleo de Adriano, Museo de la Civilización Romana.	p. 495.
Fig. 324. Terrazas de los edificios del Rockefeller Center, Nueva York.	p. 496.
Fig. 325. Museo de Oakland, EE.UU.	p. 496.
Fig. 326. Edificio de la Fundación Ford, Nueva York.	p. 497.
Fig. 327. Edificio Planeta, Barcelona.	p. 498.

Fig. 328. The Tower Flower, París.	p. 498.
Fig. 329. Pabellón de Francia en la Exposición de Shanghai 2010.	p. 499.
Fig. 330. The Cloud Forest, Singapur.	p. 499.
Fig. 331. Supertree Grove, Singapur.	p. 499.
Fig. 332. Bosco Verticale, Milán.	p. 500.
Fig. 333. Edificio Santalaia, Bogotá.	p. 501.
Fig. 334. Tree House, Singapur.	p. 501.
Fig. 335. Maqueta de Agora Garden Tower, Taipéi.	p. 501.
Fig. 336. Santiago Calatrava: Diseño de Torre de Dubai.	p. 502.
Fig. 337. Santiago Calatrava: Diseño de Torre de Dubai (detalle).	p. 502.
Fig. 338. James Fergusson: <i>Ilustración de la columnæ celatæ del Templo de Artemisa.</i>	p. 507.
Fig. 339. Detalle de la Columna Trajana, Roma.	p. 507.
Fig. 340. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: <i>Dianae Ephesiae Templum.</i>	p. 508.
Fig. 341. Proyectos para la fachada de Il Gesù en Roma de Vignola y Giacomo della Porta.	p. 508.
Fig. 342. Iglesia de Santa María in Vallicella, Roma.	p. 508.
Fig. 343. Iglesia de San Juan de los Florentinos, Roma.	p. 508.
Fig. 344. Iglesia de Sant'Andrea della Valle, Roma.	p. 508.
Fig. 345. Iglesia de San Ignacio de Loyola, Roma.	p. 508.
Fig. 346. Fischer von Erlach: <i>Templo de Diana.</i>	p. 509.
Fig. 347. John Nash: <i>Cumberland Terrace</i> , Londres.	p. 509.
Fig. 348. La Madeleine, París.	p. 510.
Fig. 349. Walhalla, Ratisbona.	p. 511.
Fig. 350. Ferdinand Knab: <i>Templo de Diana en Éfeso.</i>	p. 511.
Fig. 351. Fachada del Museo Británico, Londres.	p. 511.
Fig. 352. Monumento a Thomas Jefferson, Washington D. C.	p. 511.
Fig. 353. Antoine Augustin Calmet: <i>Tumba de los Macabeos en Modin.</i>	p. 516.
Fig. 354. Tumba de Zacarías, Jerusalén.	p. 516.
Fig. 355. Mausoleo de Hermel, Líbano.	p. 517.
Fig. 356. Torre-tumba de Elahbel, Palmira (exterior).	p. 518.
Fig. 357. Torre-tumba de Elahbel, Palmira (interior).	p. 518.
Fig. 358. Mausoleo de Ateban, Dougga, Túnez.	p. 519.
Fig. 359. Tumba N180 en Cirene y Mausoleo de Kalat Fakra, Líbano.	p. 520.
Fig. 360. Gümüşkesen, Milas, Turquía.	p. 520.
Fig. 361. Tumba del León en Cnido según Fletcher.	p. 520.
Fig. 362. Altar de Pérgamo.	p. 521.
Fig. 363. Mausoleo de Medracen, Argelia.	p. 522.
Fig. 364. Jean-Claude Golvin: <i>Reconstrucción del Mausoleo de Medracen.</i>	p. 522.
Fig. 365. Pirro Ligorio: <i>Mausoleo de Augusto.</i>	p. 524.
Fig. 366. Étienne Dupérac: <i>Reconstrucción del Mausoleo de Augusto.</i>	p. 524.
Fig. 367. Aureo de Marco Aurelio.	p. 526.
Fig. 368. Maqueta del Mausoleo de Adriano, Museo de la Civilización Romana.	p. 527.
Fig. 369. Collezione Gatteschi: <i>Mole Adriana.</i>	p. 527.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Fig. 370. Trofeo de Augusto en Los Alpes. p. 528.
Fig. 371. Maqueta del Trofeo de Augusto en Los Alpes. p. 528.
Fig. 372. *Tropaeum Traiani* en Dobruja, Rumanía. p. 528.
Fig. 373. Sebastián Herrera Barnuevo: *Catafalco de Felipe IV en Madrid*. p. 530.
Fig. 374. Nicholas Hawksmoor: Torre de St. George en Bloomsbury, Londres. p. 531.
Fig. 375. Friedrich Weinbrenner: *Monumento a la Batalla de las Naciones*. p. 531.
Fig. 376. Friedrich Weinbrenner: *Monumento a la Batalla de las Naciones*. p. 531.
Fig. 377. John Duncan: Tumba del General Grant, Nueva York. p. 532.
Fig. 378. Henry Hornbostel: Soldiers and Sailors Memorial Hall, Pittsburgh. p. 533.
Fig. 379. Cass Gilbert: 4th & Vine Tower, Cincinnati. p. 534.
Fig. 380. Thomas Hastings: 26 Broadway, Nueva York. p. 534.
Fig. 381. Ayuntamiento de Los Ángeles. p. 534.
Fig. 382. John Russell Pope: House of the Temple, Washington D.C. p. 535.
Fig. 383. Friedrich Adler: *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso*. p. 535.
Fig. 384. Indiana War Memorial, Indianápolis. p. 536.
Fig. 385. Civil Courts Building de San Luis. p. 536.
Fig. 386. National Newark Building, Nueva Jersey. p. 536.
Fig. 387. Shrine of Remembrance, Melbourne. p. 537.
Fig. 388. Edificio de la Dieta, Tokyo. p. 538.
Fig. 389. Graffitis romanos representando el Faro de Gades. p. 541.
Fig. 390. Faro de Abusir, Egipto. p. 542.
Fig. 391. Dibujo axonométrico del Faro de Leptis Magna. p. 543.
Fig. 392. Sestericio de Nerón. p. 544.
Fig. 393. Mosaico del Foro de las Corporaciones, Ostia Antica. p. 544.
Fig. 394. Relieve del Museo Torlonia, Roma. p. 544.
Fig. 395. Torre de Hércules, La Coruña. p. 545.
Fig. 396. Faro de Dover, Inglaterra. p. 546.
Fig. 397. Louis Figuier: *La tour d'Ordre de Boulogne-sur-mer*. p. 546.
Fig. 398. Linterna de Génova. p. 548.
Fig. 399. Torre Embriaci, Génova. p. 548.
Fig. 400. Claude Chatillon: *L'Exellent bastiment de la tour ou phanal de Cordouan*. p. 549.
Fig. 401. Alminar de la Gran Mezquita de Samarra. p. 551.
Fig. 402. Dibujo del Minar Firuzabad, Irán. p. 551.
Fig. 403. Alminar de Qalawun, El Cairo. p. 553.
Fig. 404. Alminar de la madraza de Al-Nasir Muhammad, El Cairo. p. 553.
Fig. 405. Alminar de Sangar el Gauli, El Cairo. p. 553.
Fig. 406. Alminar de Khanqah of Baybars al-Gashanqir, El Cairo. p. 553.
Fig. 407. Gran Mezquita de Cairuán, Túnez. p. 554.
Fig. 408. Mezquita de Sfax, Túnez. p. 554.
Fig. 409. Torre Hassan, Rabat. p. 556.
Fig. 410. Alminar de la mezquita Kutubía, Marrakech. p. 556.
Fig. 411. Alejandro Guichot: *La Giralda*. p. 556.
Fig. 412. Étienne-Louis Boullée: *Faro Troncocónico*. p. 557.

Fig. 413. Étienne-Louis Boullée: <i>Faro por plantas.</i>	p. 557.
Fig. 414. Jean-Jacques Lequeu: <i>Le château de plaisance.</i>	p. 557.
Fig. 415. Harvey Wiley Corbett: Diseño para el George Washington Masonic National Memorial.	p. 558.
Fig. 416. George Washington Masonic National Memorial, Alexandria.	p. 558.
Fig. 417. Luis Moya y Joaquín Vaquero: <i>Diseño para el Faro de Colón.</i>	p. 559.
Fig. 418. Luis Moya y Joaquín Vaquero: <i>Maqueta del Faro de Colón.</i>	p. 559.
Fig. 419. Ricardo Jaxa Malachowski: <i>Anteproyecto del Faro de Colón.</i>	p. 560.
Fig. 420. Tony Garnier: <i>Anteproyecto del Faro de Colón.</i>	p. 560.
Fig. 421. Alvar Aalto: <i>Maqueta del Anteproyecto del Faro de Colón.</i>	p. 560.
Fig. 422. Rodulfo A. Oyarzún Philippi: <i>Anteproyecto del Faro de Colón.</i>	p. 560.
Fig. 423. Torre Trevithick.	p. 561.
Fig. 424. Centennial Tower.	p. 561.
Fig. 425. Jules Bourdais: <i>Proyecto de faro monumental para París.</i>	p. 562.
Fig. 426. Edificio Chrysler, Nueva York.	p. 564.
Fig. 427. Empire State Buildings, Nueva York.	p. 564.
Fig. 428. Iofán, Shchouko y Gelfreich: <i>Diseño para el Palacio de los Sóviets.</i>	p. 565.
Fig. 429. Maqueta del Palacio de los Sóviets.	p. 565.
Fig. 430. <i>Mechanix Illustrated</i> : Comparativa del Palacio de los Sóviets con la Torre Eiffel y el Empire State Building.	p. 565.
Fig. 431. Coloso de Nerón ya como Helios junto al Anfiteatro Flavio.	p. 570.
Fig. 432. Moneda de Gordiano III.	p. 570.
Fig. 433. Restos del Coloso de Constantino.	p. 571.
Fig. 434. Restos del Coloso de Constantino.	p. 571.
Fig. 435. Cabeza colosal de Augusto, Cortile della Pigna.	p. 571.
Fig. 436. Estatua colosal de Trajano, Museo de Cádiz.	p. 571.
Fig. 437. Estatua colosal de Lucio Vero en Perge.	p. 571.
Fig. 438. Coloso de Barletta, Italia.	p. 572.
Fig. 439. Coloso de Barletta, Italia.	p. 572.
Fig. 440. Toro Farnesio.	p. 574.
Fig. 441. Laocoonte y sus hijos.	p. 574.
Fig. 442. Alegoría del Nilo.	p. 574.
Fig. 443. Victoria alada de Samotracia.	p. 575.
Fig. 444. Tetradracma de la época de Demetrio I de Macedonia.	p. 575.
Fig. 445. Miguel Ángel: <i>David.</i>	p. 576.
Fig. 446. Giambologna: <i>Colosal Apenino.</i>	p. 576.
Fig. 447. Bernini: <i>San Longinos.</i>	p. 577.
Fig. 448. Antonio Cánova: <i>Hércules y Licas.</i>	p. 577.
Fig. 449. Estatua de la Libertad, Nueva York.	p. 578.
Fig. 450. Frédéric Auguste Bartholdi: <i>Maqueta para Egipto iluminando Asia.</i>	p. 579.
Fig. 451. Frédéric Auguste Bartholdi: <i>Maqueta para Egipto iluminando Asia.</i>	p. 579.
Fig. 452. William Blake: <i>Britannia.</i>	p. 580.
Fig. 453. Cristo Redentor, Río de Janeiro.	p. 581.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Fig. 454. Cristo de La Habana.	p. 582.
Fig. 455. Cristo del Pacífico, Perú.	p. 582.
Fig. 456. Cristo de la Misericordia, Nicaragua.	p. 583.
Fig. 457. Cristo De Cochabamba, Bolivia.	p. 583.
Fig. 458. Cristo Roto, México.	p. 583.
Fig. 459. Cristo Rey del Otero, Palencia.	p. 583.
Fig. 460. Cristo Rey de Lisboa.	p. 583.
Fig. 461. Cristo Redentor de Maratea.	p. 583.
Fig. 462. Cristo Rey de Świebodzin.	p. 584.
Fig. 463. Cristo de Vung Tau.	p. 584.
Fig. 464. Cristo de Dili.	p. 584.
Fig. 465. Virgen de la Paz, Venezuela.	p. 584.
Fig. 466. Virgen del Socavón, Bolivia.	p. 584.
Fig. 467. Yevgeny Vuchetich: <i>La Madre Patria Llama</i> .	p. 585.
Fig. 468. Yevgeny Vuchetich: <i>Madre Patria (Rodina-Mat)</i> .	p. 585.
Fig. 469. Yevgeny Vuchetich: <i>Estatua de Lenin</i> .	p. 586.
Fig. 470. Estatua colosal del Stadio dei Marmi, Foro Italico.	p. 587.
Fig. 471. Monte Rushmore.	p. 588.
Fig. 472. Tallado de una de las imágenes del Monte Rushmore.	p. 588.
Fig. 473. Crazy Horse Memorial, Dakota del Sur.	p. 588.
Fig. 474. Monumento a Decéballo en el Danubio.	p. 589.
Fig. 475. Estatua de la Unidad, Guyarat, India.	p. 589.
Fig. 476. Edward Linley Sambourne: <i>The Rhodes Colossus</i> .	p. 591.
Fig. 477. Chicago Tribune: Colossus of the Pacific.	p. 591.
Fig. 478. Zapiro: <i>The Rhodes Colossus 118 Years Later</i> .	p. 591.
Fig. 479. Júpiter. Hall del Palacio de Invierno, Museo del Hermitage.	p. 593.
Fig. 480. Júpiter Verospi, Museos Vaticanos.	p. 593.
Fig. 481. Zeus, bronce del s. II de la región de Haskovo, Bulgaria.	p. 593.
Fig. 482. Zeus-Helios-Serapis entronizado con águila a sus pies.	p. 594.
Fig. 483. <i>Vergilius Romanus</i> .	p. 595.
Fig. 484. Estatua de Octavio Augusto como Júpiter. Museo del Hermitage.	p. 596.
Fig. 485. Estatua de Tiberio de Priverno.	p. 596.
Fig. 486. Díptico de Aerobindo.	p. 597.
Fig. 487. Díptico de Flavio Anastasio.	p. 597.
Fig. 488. Disco de Teodosio.	p. 597.
Fig. 489. Díptico de Cristo entronizado.	p. 598.
Fig. 490. Mosaico absidal de la basilica de Santa Prudenciana, Roma.	p. 601.
Fig. 491. León VI ante el Pantocrátor. Mosaico de la Puerta Imperial del nártex de Santa Sofía.	p. 602.
Fig. 492. Mosaico de la emperatriz Zoe, pared oriental de la galería sur de Santa Sofía.	p. 602.
Fig. 493. Elias Moskos: <i>Cristo Pantocrátor</i> .	p. 602.
Fig. 494. The Tretyakov Gallery: Cristo en Majestad.	p. 602.

Fig. 495. Evangeliario de Otón III.	p. 603.
Fig. 496. Salterio de Carlos el Calvo.	p. 603.
Fig. 497. <i>Maiestas Domini</i> del Bestiario de Aberdeen.	p. 604.
Fig. 498. Pantocrátor de San Clemente de Tahull.	p. 604.
Fig. 499. Pantocrátor del Panteon de los Reyes, San Isidoro de León.	p. 604.
Fig. 500. Tabla de los Apóstoles, altar de la Seo de Urgell.	p. 604.
Fig. 501. Puerta del Juicio Final, Notre Dame de París.	p. 605.
Fig. 502. Puerta del Sarmental, Catedral de Burgos.	p. 605.
Fig. 503. Masaccio: <i>La Trinidad</i> .	p. 606.
Fig. 504. Robert Campin: <i>Santa Trinidad</i> .	p. 606.
Fig. 505. Giotto: <i>Tríptico Stefaneschi</i> .	p. 607.
Fig. 506. Van Eyck: <i>Políptico de la Adoración del Cordero Místico</i> .	p. 607.
Fig. 507. Duccio di Buoninsegna: <i>Madonna Rucellai</i> .	p. 608.
Fig. 508. Cimabúe: <i>Maestà di Santa Trinitá</i> .	p. 608.
Fig. 509. Giotto: <i>Maestà di Ognissanti</i> .	p. 608.
Fig. 510. Miguel Ángel: <i>Moisés</i> .	p. 609.
Fig. 511. Zurbarán: <i>Padre Eterno</i> .	p. 609.
Fig. 512. Antonio Rafael Mengs: <i>San Pedro</i> .	p. 610.
Fig. 513. Frontispicio del Manuscrito de Enrique VII.	p. 611.
Fig. 514. Frontispicio de Sic ego su[m]Cesar Maxi[ilianus] orbis herus.	p. 611.
Fig. 515. Jean-Auguste-Dominique Ingres: <i>Napoleón I en su trono imperial</i> .	p. 612.
Fig. 516. Jean-Paul Laurens: <i>El Emperador Honorio</i> .	p. 612.
Fig. 517. Horatio Greenough: <i>George Washington</i> .	p. 613.
Fig. 518. Daniel Chester French: <i>Abraham Lincoln</i> .	p. 613.
Fig. 519. Athanasius Kircher: <i>Pirámides</i> .	p. 617.
Fig. 520. Johann Baptist Homann: <i>Aegyptus Hodierna</i> .	p. 617.
Fig. 521. Johann Baptist Homann: <i>Aegyptus Hodierna</i> (detalle).	p. 617.
Fig. 522. Antonio Basoli: <i>África</i> .	p. 618.
Fig. 523. Georg Balthasar Probst: <i>Les Pyramides de l'Egypte</i> .	p. 619.
Fig. 524. François-Louis-Joseph Watteau: <i>La Batalla de las pirámides</i> .	p. 619.
Fig. 525. Antoine-Jean Gros: <i>Batalla de las Pirámides</i> .	p. 619.
Fig. 526. Louis-François, Baron Lejeune: <i>Vue générale de la bataille des Pyramides, le 21 juillet 1798</i> .	p. 620.
Fig. 527. Charles-Théodore Frère: <i>El camino a las Pirámides</i> .	p. 620.
Fig. 528. Charles-Théodore Frère: <i>La Esfinge</i> .	p. 620.
Fig. 529. Charles-Théodore Frère: <i>Las Pirámides de Giza</i> .	p. 621.
Fig. 530. William James Müller: <i>Las Pirámides</i> .	p. 621.
Fig. 531. Grünewald y Rüppell: <i>Pirámides de Giza, El Cairo</i> .	p. 621.
Fig. 532. Eugenio Lucas Velázquez: <i>Esfinge y Pirámide</i> .	p. 622.
Fig. 533. John Martin: <i>Las Siete Plagas de Egipto</i> .	p. 622.
Fig. 534. Wilhelm Kotarbiński: <i>Los ángeles de las Pirámides</i> .	p. 623.
Fig. 535. Paul Klee: <i>Ad Parnassum</i> .	p. 623.
Fig. 536. Paul Klee: <i>Pyramiden</i> .	p. 623.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Fig. 537. Charles Le Brun: *Entrée d'Alexandre dans Babylone*. p. 624.
- Fig. 538. Edgar Degas: *Semíramis construyendo Babilonia*. p. 625.
- Fig. 539. John Martin: *Las hijas de Jerusalén llorando junto a las aguas de Babilonia*. p. 625.
- Fig. 540. Gustav Doré: *La visión de Isaías de la destrucción de Babilonia*. p. 626.
- Fig. 541. Fernando Rey Camarena: *Jardines Colgantes*. p. 626.
- Fig. 542. Gillian Ayres: *Hanging Gardens of Babylon*. p. 627.
- Fig. 543. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter y Tetis*. p. 628.
- Fig. 544. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La apoteosis de Homero*. p. 629.
- Fig. 545. Arquelao de Priene: *Apoteosis de Homero*. p. 630.
- Fig. 546. Paul Sandby: *El incendio del Templo de Éfeso*. p. 631.
- Fig. 547. Pieter Coecke van Aelst: *San Pablo dirigiendo la quema de los libros paganos*. p. 632.
- Fig. 548. Eustache Le Sueur: *La predicación de San Pablo en Éfeso*. p. 632.
- Fig. 549. Eustache Le Sueur: *La predicación de San Pablo en Éfeso*. p. 632.
- Fig. 550. Giovanni Paolo Panini: *Sermón de San Pablo en medio de las ruinas*. p. 633.
- Fig. 551. Adolf Pirsch: *San Pablo predicando ante el Templo de Artemisa en Éfeso*. p. 633.
- Fig. 552. Templo de Artemisa en Éfeso, grabado del s. XIX. p. 634.
- Fig. 553. Francesco Curradi: *Artemisia bebiendo las cenizas de Mausolo*. p. 635.
- Fig. 554. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Artemisia recibe las cenizas de su marido Mausolo*. p. 635.
- Fig. 555. Joseph Werner: *Artemisia preparándose para beber las cenizas de su marido Mausolo*. p. 636.
- Fig. 556. Simon Vouet: *Reina Artemisia construyendo el Mausoleo*. p. 636.
- Fig. 557. Wenceslaus Hollar: *El león y el guardabosques*. p. 637.
- Fig. 558. Figura del Coloso en *Scholia mythologica* de Pseudo-Nono. p. 638.
- Fig. 559. Perrin Remiet: *Coloso*. p. 638.
- Fig. 560. Jacques de Guyse: *Chroniques de Hainaut*. p. 639.
- Fig. 561. Hieronymus Megiser: *Propugnaculum Europae*. p. 640.
- Fig. 562. Pietro da Cortona: *El artista Dinócrates y Pietro da Cortona entregan al papa Alejandro VII el proyecto de Dinócrates para tallar el Monte Athos con la imagen de Alejandro Magno*. p. 640.
- Fig. 563. Pierre-Henri de Valenciennes: *Monte Athos esculpido como monumento a Alejandro Magno*. p. 641.
- Fig. 564. Lawrence Alma-Tadema: *Escultores en la antigua Roma*. p. 641.
- Fig. 565. Abraham Storck: *El puerto de Rodas*. p. 642.
- Fig. 566. Simon Fokke: *Caída del Coloso de Rodas*. p. 642.
- Fig. 567. Antonio Muñoz Degrain: *El Coloso de Rodas*. p. 643.
- Fig. 568. Alain Manesson Mallet: *Colosse*. p. 644.
- Fig. 569. Bernard-Eugène-Antoine Rottier: *Le Colosse de Rhodes*. p. 644.
- Fig. 570. John Clark Ridpath: *The Colossus of Rhodes*. p. 644.
- Fig. 571. George Bickham el Joven: *La estatura de un gran hombre o el coloso inglés*. p. 645.
- Fig. 572. William Blake: *El ángel de las revelaciones*. p. 645.
- Fig. 573. Francisco de Goya: *Grabado del Coloso*. p. 646.

Fig. 574. Francisco de Goya: <i>El Coloso</i> .	p. 646.
Fig. 575. El Faro de Alejandría en un mosaico romano de finales del siglo II.	p. 647.
Fig. 576. El Faro de Alejandría en un mosaico de Qasr Libya.	p. 647.
Fig. 577. El Faro de Alejandría en el Mosaico del Nilo, Séforis.	p. 647.
Fig. 578. Mosaico del Foro de las Corporaciones, Ostia Antica.	p. 648.
Fig. 579. Relieve del Puerto de Augusto en Ostia, Museo Torlonia.	p. 648.
Fig. 580. Ignazio Danti: <i>Reconstrucción de las ruinas del Puerto de Ostia</i> .	p. 648.
Fig. 581. Georg Braun y Frans Hogenberg: <i>Ostia, Civitates Orbis Terrarum</i> .	p. 649.
Fig. 582. Georg Braun y Frans Hogenberg: <i>Alexandria, Civitates Orbis Terrarum</i> .	p. 649.
Fig. 583. Mapamundi del Beato de Burgo de Osma.	p. 650.
Fig. 584. <i>Tabula Peutingeriana</i> .	p. 651.
Fig. 585. Mapa de Piri Reis.	p. 651.
Fig. 586. Andrea Mantegna: <i>El Triunfo de Alejandría</i> .	p. 652.
Fig. 587. Andrea Mantegna: <i>Carros triunfales, trofeos y máquinas bélicas</i> .	p. 652.
Fig. 588. Henri Merke: <i>Vista del puerto y la ciudad de Alejandría desde la torre de Faro</i> .	p. 652.
Fig. 589. Francois Pouqueville: <i>El Faro de Alejandría</i> .	p. 652.
Fig. 590. El Faro de la isla de Pharos en Alejandría.	p. 653.
Fig. 591. Sebastián de Covarrubias: <i>Cuncta fluunt</i> .	p. 656.
Fig. 592. Huddleston Wynne: <i>Pirámide de la Virtud</i> .	p. 657.
Fig. 593. Bartolomé Del Bene: <i>Pirámide de la Justicia</i> .	p. 658.
Fig. 594. Bartolomé Del Bene: <i>Pirámide de la Injusticia</i> .	p. 658.
Fig. 595. Silvestro Pietrasanta: <i>Umbrae nescia</i> .	p. 659.
Fig. 596. Joseph Mayer: <i>Umbrae nescia</i> .	p. 659.
Fig. 597. Daniel Meisner: <i>Virtus cum pietate fides</i> .	p. 659.
Fig. 598. Alcibiade Lucarini: <i>Abit et umbra</i> .	p. 660.
Fig. 599. Filippo Picinelli: <i>Suas devorat umbras</i> .	p. 660.
Fig. 600. Cesare Ripa: <i>Gloria del Príncipe</i> (ed. Roma, 1603).	p. 661.
Fig. 601. Cesare Ripa: <i>Gloria del Príncipe</i> (ed. París, 1644).	p. 661.
Fig. 602. Cesare Ripa: <i>Gloria del Príncipe</i> (ed. Parma, 1759).	p. 661.
Fig. 603. Girolamo Ruscelli: <i>Ut ipse finiam</i> .	p. 662.
Fig. 604. Pittoni y Dolce: <i>Ut ipse finiam</i> .	p. 662.
Fig. 605. Camillo Camilli: <i>In dies</i> .	p. 663.
Fig. 606. Daniël Heinsius: <i>Te stante virebo</i> .	p. 663.
Fig. 607. Girolamo Ruscelli: <i>Sic persistet amor</i> .	p. 664.
Fig. 608. Hadrianus Junius: <i>Securitas perpetua</i> .	p. 664.
Fig. 609. Camillo Camilli: <i>Insidet et cineri</i> .	p. 664.
Fig. 610. Jacobus Typotius: <i>Sine fine</i> .	p. 665.
Fig. 611. Girolamo Ruscelli: <i>Sine fine</i> .	p. 665.
Fig. 612. Camillo Camilli: <i>Immota manet</i> .	p. 666.
Fig. 613. Jacobus Typotius: <i>Undique frustra</i> .	p. 666.
Fig. 614. Joseph Zoller: <i>Undique firma</i> .	p. 666.
Fig. 615. Filippo Picinelli: <i>Fortiora supersunt</i> .	p. 667.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Fig. 616. Jean Jacques Boissard: *Vis consilii expers mole ruit sua.* p. 668.
- Fig. 617. Juan de Solórzano Pereira: *Sic docti a potentibus sublimandi.* p. 668.
- Fig. 618. Félibien, Krauss y Le Brun: *Crescit in immensum.* p. 669.
- Fig. 619. Jacobus Typotius: *Immobilis.* p. 670.
- Fig. 620. Jacobus Typotius: *Per ardua virtus.* p. 671.
- Fig. 621. Gabriel Rollenhagen: *Nescit labi virtus.* p. 671.
- Fig. 622. Huddleston Wynne: *Of silence.* p. 671.
- Fig. 623. Juan de Borja: *Satiabor cum apparuerit.* p. 672.
- Fig. 624. Guido Casoni: *Roma.* p. 674.
- Fig. 625. Franz Xaver Andreas Jungwirth: *Fortis in adversis.* p. 674.
- Fig. 626. Casimiro Fuesslin: *Martyrum maximus non surrexit maior.* p. 675.
- Fig. 627. Joseph Cajetan Khuen: *Plaudite abire licet.* p. 676.
- Fig. 628. Juan de Solórzano Pereira: *Splendor mendax.* p. 677.
- Fig. 629. Henry Peacham: *Ulterius durabit.* p. 678.
- Fig. 630. Camillo Camilli: *Velata lucet.* p. 679.
- Fig. 631. Ignacio de Loyola: *Dum vitare dum dat videre.* p. 680.
- Fig. 632. Gabriel Francisco Le Jay: *Monstrant portumque viamque.* p. 681.
- Fig. 633. Joseph Mayer: *Nil fulmina terrent.* p. 682.
- Fig. 634. Jacob Bruck: *Vigilantia et fide.* p. 682.
- Fig. 635. Félibien, Krauss y Le Brun: *In publica commoda fulget.* p. 682.
- Fig. 636. Julius Wilhelm Zingref: *Salus tantillo publica constat.* p. 683.
- Fig. 637. Antonius Ginther: *Errantibus una micat.* p. 683.
- Fig. 638. Francisco Nuñez de Cepeda: *Nubila si obducant coelum,
tamen excubat ignis.* p. 684.
- Fig. 639. Sebastián de Covarrubias: *Fortuna in porto.* p. 684.
- Fig. 640. Claude Francois Menestrier: *Vibrata in superbos fulmina.* p. 685.
- Fig. 641. Juan de Borja: *Nulla sors longa.* p. 686.
- Fig. 642. Jean Jacques Boissard: *Iusti Iovis arbitrato.* p. 687.
- Fig. 643. Andrés Mendo: *Consulendum in arduis.* p. 688.
- Fig. 644. Sebastián de Covarrubias: *Piger ad poenas princeps, ad proemia velox.* p. 688.
- Fig. 645. Juan de Horozco y Covarrubias: *Iove ultori.* p. 689.
- Fig. 646. Gerard de Jode: *Foemina bellicosa.* p. 690.
- Fig. 647. Giulio Cesare Capaccio: *I curiosi di trovar tesori.* p. 690.
- Fig. 648. Paolo Giovio: *Alter ultra clarescere fama.* p. 691.
- Fig. 649. Jean Jacques Boissard: *Amore perenni.* p. 692.
- Fig. 650. Sébastien Bourdon: *Magnificentia.* p. 693.
- Fig. 651. Juan Cristóbal Calvete de la Estrella: *Druon Antigonus.* p. 695.
- Fig. 652. Ioanne Bochio: *Antigon.* p. 696.
- Fig. 653. Ioanne Bochio: *Antigonus.* p. 696.
- Fig. 654. Antonio Tempesta: *Torneo en la Piazza Castello.* p. 696.
- Fig. 655. *El Coloso de Rodas*, especieros Valencia. p. 698.
- Fig. 656. *La sexta Maravilla, El Coloso de Rodas.* Valencia. p. 698.
- Fig. 657. Octavio Vicent Cortina: Falla "El Coloso de Rodas". p. 699.

Fig. 658. Comic "El Coloso / El príncipe de Rodas".	p. 700.
Fig. 659. Fotografía del rodaje de "El Coloso de Rodas".	p. 700.
Fig. 660. Fotografía del rodaje de "El Coloso de Rodas".	p. 700.
Fig. 661. Fotograma de "Jasón y los Argonautas".	p. 701.
Fig. 662. Fotograma de "Furia de titanes".	p. 701.
Fig. 663. Fotograma de "El Planeta de los Simios".	p. 702.
Fig. 664. Fotograma de "El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo".	p. 702.
Fig. 665. Fotograma de "Lost".	p. 703.
Fig. 666. Fotograma de "Lost".	p. 703.
Fig. 667. Fotograma de "God of War".	p. 704.
Fig. 668. Fotograma de "Civilization VI".	p. 704.
Fig. 669. Sello de Grecia.	p. 704.
Fig. 670. Sello de Hungría, 1980.	p. 704.
Fig. 671. Diorama de Playmobil con el Coloso.	p. 704.
Fig. 672. Fotograma de <i>Stargate</i> .	p. 705.
Fig. 673. Fotograma de "X-Men Apocalipsis".	p. 705.
Fig. 674. Fotograma de "Exodus: Dioses y Reyes".	p. 706.
Fig. 675. Fotograma de "Exodus: Dioses y Reyes".	p. 706.
Fig. 676. Cartel promocional de "Ágora".	p. 706.
Fig. 677. Fotograma de "Ágora".	p. 706.
Fig. 678. Fotograma de "Alejandro Magno".	p. 707.
Fig. 679. Fotograma de "Alejandro Magno".	p. 707.
Fig. 680. Fotograma de "Alejandro Magno".	p. 707.
Fig. 681. Fotograma de "Alejandro Magno".	p. 707.
Fig. 682. Fotograma de "Intolerancia".	p. 708.
Fig. 683. Fotograma de "El Señor de los Anillos: El retorno del Rey".	p. 708.
Fig. 684. Diseño de la Torre <i>Al Noor</i> .	p. 709.
Fig. 685. Torre de Barad-dûr.	p. 709.
Fig. 686. Fotograma de "Hércules".	p. 710.
Fig. 687. Fotograma de "Ira de Titanes".	p. 710.
Fig. 688. Viñeta de <i>Astérix y Cleopatra</i> .	p. 710.
Fig. 689. Viñeta de <i>Astérix y los Juegos Olímpicos</i> .	p. 711.
Fig. 690. Viñeta de <i>Astérix y los Juegos Olímpicos</i> .	p. 711.
Fig. 691. Viñeta de <i>Astérix y Cleopatra</i> .	p. 711.
Fig. 692. <i>La Pirámide de Egipto</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 711.
Fig. 693. <i>Los Jardines de Babilonia</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 711.
Fig. 694. <i>El Templo de Artemisa</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 711.
Fig. 695. <i>La Estatua de Zeus</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 711.
Fig. 696. <i>El Mausoleo de Halicarnaso</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 712.
Fig. 697. <i>El Coloso de Rodas</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 712.
Fig. 698. <i>El Faro de Alejandría</i> , serie de cómics <i>Las Siete Maravillas</i> , ed. Delcourt.	p. 712.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- | | |
|--|---------|
| Fig. 699. Fotograma de <i>Civilization VI</i> . | p. 712. |
| Fig. 700. Fotograma de <i>Assassins' Creed, Origins</i> . | p. 713. |
| Fig. 701. Fotograma de <i>Assassins' Creed, Odyssey</i> . | p. 713. |
| Fig. 702. Fotograma de <i>Assassins' Creed, Odyssey</i> . | p. 713. |
| Fig. 703. Fotograma de <i>Assassins' Creed, Odyssey</i> . | p. 713. |
| Fig. 704. Fotograma de <i>Assassins' Creed, Odyssey</i> . | p. 713. |
| Fig. 705. Faro del parque temático <i>Window of the World</i> , de Shenzhen. | p. 713. |
| Fig. 706. Mausoleo de Halicarnaso con piezas <i>Legó</i> . | p. 713. |

INTRODUCCIÓN.

Un trabajo de investigación de la categoría de una tesis doctoral es una experiencia vital compleja y llena de altibajos; a lo largo de los años de trabajo se pasa por diversas fases, unas más productivas que otras, por dudas, por períodos de gran inspiración y momentos críticos en los que uno se plantea hacia dónde va. En mi caso, esta travesía ha sido más larga de lo normal, ya que terminé mi licenciatura en Historia del Arte en la Universidad de Salamanca en el año 2000 y voy a defender mi tesis doctoral más de veinte años después. Cuando acabé mis estudios y el Curso de Adaptación Pedagógica (C.A.P.), que después se convertiría en el Máster en Profesorado, tenía el firme propósito de continuar la carrera investigadora y comencé el trabajo para el Grado de Salamanca –la llamada tesina–, pero la vida tenía otros planes y surgió un buen trabajo que, con el tiempo, conllevó mayor implicación y responsabilidades y, de esa manera, abandoné la labor de investigación y me concentré en mi trabajo y en los nuevos compromisos que la vida me presentó, sin ninguna duda y con nuevas ilusiones.

Me casé, tuve dos hijos y por circunstancias familiares y laborales dejé el trabajo y, de repente, quince años después de terminar mis estudios, me encontré con el tiempo y las ganas de volver a lo que siempre había querido hacer. De no ser por mi marido, que fue quien me dio la idea y me animó a retomar el trabajo de investigación, seguramente no estaría aquí ahora, presentando con estas líneas una tesis doctoral que nació de él y que he realizado con inmensa ilusión por y para él, y por mi familia.

Ha sido un camino largo y no siempre fácil: las necesidades familiares, los niños y la dificultad de retomar una disciplina de trabajo aparcada durante mucho tiempo han pesado en ocasiones, pero la ilusión por un proyecto motivador y de superación personal han superado con creces los momentos complicados.

Siempre me enamoró el Arte, las obras artísticas me conmueven y su significado como reflejo de distintas épocas históricas me ha apasionado desde niña. Tuve muy claro que quería estudiar Historia del Arte y, años después,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

cuando mi director, Juan Ramón Carbó, me sugirió la idea de trabajar sobre las Siete Maravillas y su transmisión cultural, al momento me entusiasmó el proyecto.

A lo largo de los años que han transcurrido desde el ingreso en el Programa de Doctorado en Ciencias Sociales de la UCAM han sido varias las actividades realizadas dentro y fuera de la EIDUCAM, todas ellas encaminadas a profundizar y afianzar los conocimientos y las herramientas necesarias para llevar a cabo una labor de investigación de estas características. Las experiencias más enriquecedoras han sido las participaciones en congresos con distintas ponencias relacionadas con el tema de la tesis, como «El Zeus de Olimpia y la imagen de Dios en el arte cristiano. Iconografía del poder y la majestad», en el Congreso Internacional Cuerpo y Espíritu. Deporte y Cristianismo en la Historia, desarrollado en la Universidad Católica de Murcia en 2016; «El Coloso de Rodas: de maravilla de la Antigüedad a paradigma iconográfico de lo colosal en el Arte», en International Congress on Visual Culture, que tuvo lugar en la Pontificia Università della Santa Croce, Roma, en 2018; «La pasarela de los dioses. Zeus y Helios como modelos iconográficos divinos en el Cristianismo», en el XVII Coloquio Internacional ARYS: "Vestir divinamente: deidades y cultores arropados o desnudos", realizado en Jarandilla de la Vera también en 2018; «*Ludus Thronis: de novem orbis miraculis*. Las maravillas del mundo antiguo en la saga "Canción de hielo y fuego" de George R. R. Martin», en el Congreso Internacional Juego de Tronos, Claves desde las Humanidades, que tuvo lugar en Sevilla en 2019; "The Mausoleum of Halicarnassus in the series on the seven wonders in the painting of the 17th century. Following the wake of Maarten van Heemskerck", en el simposio internacional Re-Conceiving an Ancient Wonder, the Afterlife of the Mausoleum of Halicarnassus, 1500-1850, en Aquisgrán, Alemania, en 2021.

Otro de los resultados más satisfactorios han sido los artículos y capítulos de libro publicados, como «El Zeus de Olimpia y la imagen de Dios en el arte cristiano. Iconografía del poder y la majestad»¹; «La recepción de las Maravillas de la Antigüedad en España a través de los testimonios de viajeros a Egipto entre

¹ De Miguel Irureta, A.: «El Zeus de Olimpia y la imagen de Dios en el arte cristiano. Iconografía del poder y la majestad», en J.R. Carbó (ed.): *Cuerpo y Espíritu. Deporte y Cristianismo en la Historia*, colección Ensayo nº 11, Ediciones Universitarias UCAM, Murcia, 2021, pp. 153-184.

el s. XII y los albores del XVI»²; «La pasarela de los dioses. Zeus y Helios como modelos iconográficos divinos en el Cristianismo»³, y «La visión de la Cruz y las maravillas de Roma en la sala de Constantino de las estancias de Rafael en Vaticano»⁴.

Pero, sin duda, una de las vivencias más importantes y gratificantes fue la estancia de investigación de cuatro meses en Roma, en 2018, que no sólo me ha permitido obtener una abundante bibliografía en las distintas bibliotecas en las que estuve trabajando, la *British School*, el *Deutsche Archeologische Institut* y *L'École Française* sino que me dio la oportunidad de conocer y trabajar con la Dra. Giulia Rocco. Ella no sólo me abrió las puertas de las más importantes bibliotecas de Roma y me ayudó con sus consejos y guía, sino que, junto a su marido, me proporcionó una de las mejores visitas de mi vida, a las catacumbas del Vaticano, una experiencia única y privada que nunca olvidaré. Desde aquí mi más profundo agradecimiento por su amabilidad y sus gestiones, así como a la Dra. Pilar Díez del Corral, que me puso en contacto con ella y siempre me ha animado a seguir adelante con entusiasmo. Para una historiadora del Arte, poder investigar en Roma, empapándome del arte de distintas épocas en cada rincón de la ciudad, supuso un privilegio y un placer.

El capítulo de agradecimientos profesionales debe incluir a los doctores del Departamento de Ciencias Humanas y Religiosas de la UCAM, Jose María Sesé y Ángel Martínez, y a la doctora de Magisterio Patricia Gutiérrez, quienes siempre me han animado y confiado en mi trabajo; grandes profesionales y amigos a los que agradezco enormemente su aliento y consejos.

El agradecimiento más importante es para mi director, el doctor Juan Ramón Carbó García, que me sugirió un tema tan apasionante como satisfactorio y ha trabajado incansablemente con sus consejos, correcciones y ánimos. Siempre

² De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas de la Antigüedad en España a través de los testimonios de viajeros a Egipto entre el s. XII y los albores del XVI», en *El Futuro del Pasado*, 11, 2020, pp. 31-52.

³ De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses. Zeus y Helios como modelos iconográficos divinos en el Cristianismo», en *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 17, 2019, pp. 277-319.

⁴ De Miguel Irureta, A.: «La visión de la Cruz y las maravillas de Roma en la sala de Constantino de las estancias de Rafael en Vaticano», en J.R. Carbó García (ed.): *El Edicto de Milán. Perspectivas interdisciplinares después de 1700 años*, colección Ensayo nº 10, Ediciones Universitarias UCAM, Murcia, 2017, pp. 345-382.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ha estado disponible y a mi lado, convirtiéndose en un pilar de sabiduría y fortaleza, y guiándome hacia la meta con su profesionalidad.

Cada una de las experiencias y vivencias por las que he pasado a lo largo de mi vida, junto a mi familia y amigos, y sobre todo en estos últimos años en los que me he dedicado a esta labor de investigación, me han enriquecido como persona y como profesional, dando como fruto este trabajo, que pretende ser no sólo un estudio específico, sino un viaje a través de la historia y el arte que demuestre la transmisión cultural que nos ha forjado como sociedad.

Tomando a Heródoto como precedente directo del género paradoxográfico y de las listas de maravillas, tal y como veremos en el primer capítulo, encontramos en su obra todo un léxico relativo a lo maravilloso y/o asombroso⁵. En las primeras líneas de su texto hace alusión a los ἔργα como monumentos u obras arquitectónicas, pero dentro de un marco más amplio que abarca cualquier acción humana digna de mención⁶. Las obras extraordinarias de carácter natural que despertaran admiración –maravillas de la naturaleza–, serían calificadas de θῶμα o θώματα, términos que designarían no sólo el objeto que genera asombro, sino también el propio sentimiento de asombro⁷. La idea de θαῦμα se podría definir como algo “cualitativamente extraordinario o cuantitativamente notable”⁸ pero en lo que se refiere a las maravillas como obras extraordinarias recogidas en las diferentes listas, se utiliza más la noción de «algo que ver», utilizando el término θέαμα o θεαμάτα, como si se estuviesen refiriendo a “los imprescindibles”, los monumentos que merecen ser contemplados y conservados para la posteridad. Este último término y sus derivados serán los recurrentes en los catálogos de las Siete Maravillas, como veremos, entendidas éstas como algo “digno de verse” –θέης ἄξιον–, vocablo que comparte la misma raíz y que, en

⁵ Vignolo Munson, R.: *Telling Wonders: Ethnographic and Political Discourse in the Work of Herodotus*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001, cap. 4: “Thoma”, pp. 232-265.

⁶ Las distintas interpretaciones del término se recogen en Asheri, D.: «Commentary: Book I», en Asheri, D., Lloyd, A. y Corcella, A. (eds.): *A Commentary on Herodotus, Books I-IV*, Oxford University Press, Oxford, 2007, pp. 8-9 y 73.

⁷ Barth, H.: «Zur Bewertung und Auswahl des Stoffes durch Herodot», en *Klio*, 50, 1968, p. 107.

⁸ Hartog, F.: *The mirror of Herodotus. The representation of the other in the writing of History*, University of California Press, Berkeley, 1988, p. 232.

definitiva, se refiere a algo digno de admiración; de hecho, la palabra maravilla deriva etimológicamente del latín *mirabilia*, que a su vez procede del verbo *mirari* –admirar– y del adjetivo *mirus*, como algo poco común, sorprendente y bello⁹.

La noción de maravilla tiene su origen, por tanto, en el sentimiento de asombro o admiración –θαυμάζειν–, emoción que, para Aristóteles, siguiendo el punto de vista de Platón, es el origen de la filosofía¹⁰. No tomar algo por común y cotidiano es característico de la admiración y en esto precisamente reside la esencia de la maravilla; y como consecuencia del maravillarse está el querer ir más allá y no conformarse con la comprensión cognitiva corriente¹¹.

Precisamente en la filosofía de Platón encontramos el término “arquetipo” o “modelo”, que tanto vamos a utilizar en las siguientes páginas. Para Platón, el demiurgo es un ser divino que produce el Universo contemplando las Ideas y utilizándolas como modelos para plasmarlas o realizarlas en la materia¹², de la misma forma que los artistas usan el arquetipo de las Siete Maravillas para crear sus obras. Las Maravillas de la Antigüedad se convierten, de esta manera, en las ideas primigenias, en los modelos a emular.

Esta idea, al igual que la fijación de la lista canónica de las Siete Maravillas, como veremos, se extiende con el Humanismo; el gran interés por la Antigüedad clásica retomará la concepción aristotélica de la maravilla como principio del saber, como documento físico que garantiza el proceso intelectual del conocimiento.

Desde el Renacimiento hasta nuestros días, la idea de maravilla ha ido cambiando, de imagen poética de perfección a epítome científico; en la sociedad occidental contemporánea, dominada por la técnica y la tecnología, la ciencia y el racionalismo, el sentido de lo maravilloso no ha desaparecido, sino que ha cambiado –*mutatis mutandis*– fuera de los límites de la religión y hoy ocupa los

⁹ Sassi, M.M.: «Mirabilia», en Cambiano, G., Canfora, L. y Lanza, D. (eds.): *Lo spazio letterario della Grecia Antica, Vol I: La produzione e la circolazione del testo, tomo II: L'Ellenismo*, Roma, 1993, p. 460.

¹⁰ Aristóteles: *Metafísica*, 982^b 12-13: “Διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν οἱ ἄνθρωποι καὶ νῦν καὶ τὸ πρῶτον ἤρξαντο φιλοσοφεῖν”: “Es a través del asombro que los hombres ahora comienzan y originalmente comenzaron a filosofar”. Traducción propia.

¹¹ Held, K.: «Asombro, tiempo, idealización. Sobre el comienzo griego de la filosofía», en *Estudios de Filosofía*, 26, 2002, pp. 63-74.

¹² Platón: *Timeo*, 28c-29b.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

márgenes de la ciencia¹³. Tras la desilusión por la religión y la filosofía, el hombre se dirige hacia un sincretismo científico-maravilloso, que responde a sus deseos de racionalidad e irracionalidad al mismo tiempo¹⁴.

Hoy en día, la capacidad del hombre para aprovechar las fuerzas naturales y alterar radicalmente su entorno natural da cierta apariencia de inmortalidad y permite superar la fragilidad de la vida. Los sentimientos de asombro y orgullo por los monumentos más notables de pasado y presente naturalmente llevan a maravillarse pero, como hemos señalado, no fue como “maravillas” que estas grandes obras fueron recopiladas, sino como “lugares de interés”. A medida que estos lugares de interés fueron maravillando a los visitantes, así se convirtieron en maravillas en sí mismas¹⁵.

Y, ¿por qué siete?; se podrían haber listado los diez mejores lugares, o los tres monumentos más visitados. El número siete tiene un significado cultural y religioso muy antiguo. Pitágoras lo calificó como “el número perfecto”, pues es el resultado de la suma de 3 –lo celestial– y 4 –lo terrenal– y simboliza la relación de lo divino y lo humano.

En el caso de las Maravillas, entendidas como obras como no hay otras iguales, el número siete tiene más relación con su sentido de número único; es único entre los diez primeros números porque sólo él no puede ser multiplicado o dividido dentro del grupo; es decir, no produce ni es producido, y no se puede dividir en grupos, por lo que hace que todos sus elementos sean iguales. Éste es el sentido de utilizar el número siete en la lista de Maravillas, pues de esta manera, ninguna es superior o inferior a otra, son todas iguales, y no se pueden agrupar ni dividir en subgrupos. El siete simboliza la totalidad, y de ahí su elección para las listas de maravillas, que compilan la totalidad de lo asombroso.

La propiedad simbólica del número siete como perfecto o total se aplica a otros muchos escenarios: los siete sabios de Grecia, en su momento los cinco planetas conocidos junto al Sol y la Luna, los días de la semana, las siete notas musicales, los siete pecados capitales o las siete colinas de Roma, por poner algunos ejemplos.

¹³ Renard, J. B.: «Il meraviglioso e l'uomo contemporaneo», en Meslin, M. (ed.): *Il meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale*, Mursia, Milán, 1988, p. 58.

¹⁴ *Ibid.*... p. 66.

¹⁵ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 4.

Y, desde luego, las Siete Maravillas de la Antigüedad, idea que ha generado la expresión “siete maravillas”, que ha quedado asimilada en el vocabulario común como ejemplos excelsos del campo al que se refiera. La noción de maravilla asociada al número siete está presente en nuestra cultura de muy distintas maneras, como ya hemos señalado, pero el origen de esta idea se remonta a esas grandes obras de la Antigüedad, que han quedado como arquetipos o modelos. La cultura manifiesta la transmisión del conocimiento, es un reflejo del legado social que se hereda a través de generaciones y que forma parte de una tradición histórica que conforma nuestra estructura social. Este proceso de endoculturación integra al individuo en el grupo, sociedad y cultura de pertenencia a través de la transmisión de costumbres, ideas y comportamientos de una generación a otra¹⁶. Esta cultura tiene su reflejo en el arte, las ciencias, las ideas, las tradiciones, las fiestas, la organización social y en todos los aspectos que conforman una sociedad. Como veremos a lo largo de este trabajo, las Siete Maravillas van a dejar su impronta en todos estos ámbitos de conocimiento y en diversas manifestaciones culturales.

Por todo esto se alude en el propio título al Humanismo, entendido como el desarrollo de las cualidades que distinguen al ser humano, en la convicción de la necesidad del desarrollo de la reflexión crítica y la creatividad, la preocupación por los problemas éticos y morales y la búsqueda de una visión de conjunto por encima del saber más técnico, especializado y fragmentado.

La visión humanista de la transmisión cultural que pretendemos mostrar enlaza con la idea original de las listas de maravillas y su devenir a lo largo de los siglos. Estas maravillas de los antiguos parecen haber caído en el olvido y en ocasiones se las trata como mitos conocidos a través de recopilaciones muchas veces repletas de absurdos y errores que son tenidos por verdad, lo que hace difícil dilucidar lo verdadero de lo fabuloso. El tiempo no ha podido borrar estas maravillas de los antiguos de las páginas de la historia y de ser las primeras de su género se han convertido en ejemplos y prototipos.

La necesidad de estudiar las Siete Maravillas y su legado desde un punto de vista humanista, que destaque la importancia de la educación y el

¹⁶ Weber, E.: *Estilos de educación*, Herder, Barcelona, 1970, cap. 1.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

conocimiento y su transmisión, es algo que ya defendió Filón de Bizancio, por lo que podemos deducir de sus palabras:

“Todo el mundo ha oído hablar de cada una de las Siete Maravillas del Mundo, pero pocos las han visto todas con sus propios ojos. (...) A causa de esto, la educación puede hacer un trabajo valioso y remarcable (...) Si una persona investiga de forma verbal las maravillas y la ejecución de su construcción, y si contempla, como mirando la imagen de un espejo, todo el trabajo técnico, conserva de forma indeleble las impresiones de cada imagen en su mente. La razón de esto es que ha visto cosas increíbles con su mente.

Lo que digo parecerá cierto si mis palabras hacen una descripción clara de cada una de las Siete Maravillas, y convencen al lector de que tiene una idea del espectáculo. Naturalmente, sólo Siete Maravillas son consideradas comúnmente como dignas de elogio y descritas con palabras grandilocuentes, aunque otras obras pueden serlo tanto como éstas, pero la admiración provocada por las Siete Maravillas y por otras visiones es diferente. Para la belleza, como el sol, es imposible ver otras cosas cuando es, en sí misma, radiante”.¹⁷

El texto de Filón parece creado exprofeso para servir de resumen e introducción de nuestro trabajo y evidencia la actualidad de un tema que ya apasionó hace más de dos mil años y que hoy en día se entiende como uno de los pilares de nuestra cultura.

El estudio de las Maravillas del mundo antiguo obviamente no es algo nuevo, sino que es un tema que ha despertado el interés del hombre desde la creación de las primeras listas. De igual manera, la influencia artística de esas obras también se ha analizado, pero en casos concretos. De ahí, a priori, el interés y originalidad que puede tener este trabajo: aunar una investigación sobre las diversas listas y sus diferencias en cada época y/o autor, así como plantear una visión global de su herencia en la historia del arte, mostrando los casos más

¹⁷ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis, Praefatio*, trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 241. Ver Apéndice 1: Textos, 1.

característicos. La concepción de “maravilla” que surge en el mundo antiguo va a llegar hasta nuestros días como algo perfectamente asumido en nuestro imaginario colectivo. Incluso existe la expresión “octava maravilla” para referirse a algo excepcional o significativo; y se utiliza la frase “siete maravillas de” para referirse a los mejores ejemplos de un campo concreto. Así, existen las siete maravillas del mundo, las siete maravillas naturales, las siete maravillas de una región, las siete maravillas de la astronomía, de la física, de la gastronomía e incluso de la brujería. Se trata de una expresión y de un tema adoptados en el lenguaje habitual y el conocimiento común; de hecho, en el curso 20/21, en algunos Colegios de Educación Infantil, en las aulas de 6 años han trabajado en el tercer trimestre precisamente con un proyecto escolar sobre las maravillas del mundo¹⁸.

Respecto al estudio de las Siete Maravillas del mundo antiguo hay diversos trabajos. Ya desde finales del siglo XIX podemos encontrar estudios sobre las Siete Maravillas, muchos de ellos pensados como guías de viaje, como la de Buckley¹⁹ o la de Augé²⁰, quien presenta su obra como el relato de un viajero y no de un erudito; o relatos de expediciones arqueológicas, como la publicación de Banks²¹, director de la expedición a Babilonia de la Universidad de Chicago. La mayoría de estas obras están concebidas como compendios eruditos, como el trabajo de Omont²², que relata las vicisitudes de la obra de Filón de Bizancio y recoge otras listas de maravillas, siendo uno de los primeros en estudiar las fuentes antiguas, al igual que Schott²³, que escribe su estudio en latín. En esta misma línea se inscribe la disertación de Hermann von Rohden, también escrita en latín, y con referencias a la mayoría de fuentes antiguas²⁴.

¹⁸ AA.VV.: *Proyecto Las Maravillas del Mundo*, Algaida Editores, Sevilla, 2019.

¹⁹ Buckley, T.A.: *The Seven wonders of the world and their associations with eight illustrations*, Carlton & Phillips, Nueva York, 1854.

²⁰ Augé, L.: *Voyage aux Sept merveilles du monde*, Hachette, París, 1878.

²¹ Banks, E.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1916. Edgar J. Banks fue un entusiasta de las antigüedades y un arqueólogo, considerado el original que inspiró la figura de Indiana Jones; Wasilewska, E.: «The forgotten Indiana Jones: from Ancient Mesopotamia to Hollywood», en *The World and I*, 8, 2000.

²² Omont, H.: «Les sept merveilles du monde au Moyen Âge», en *Bibliothèque de l'école des chartes*, 43, 1882, pp. 40-59.

²³ Schott, H.: *De Septem orbis spectaculis quaestiones*, Brügel Und Sohn, Ansbach, 1891.

²⁴ Rodhen, H. von: *De mundi miraculis quaestiones selectae*, Typis C. Georgi, Bonn, 1875.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Los trabajos más completos, que pueden servir de punto de partida, son los de Ashley²⁵ y, sobre todo, el estudio coordinado por Clayton y Price²⁶, ambos con una visión global que resulta necesaria para crear un marco general. Posteriormente, destaca el libro de Kai Brodersen, *Las Siete Maravillas del mundo antiguo*²⁷, que aunque no muy extenso, es un ensayo muy completo y analiza pormenorizadamente cada una de ellas, sobre todo valiéndose de las fuentes clásicas; esta obra será la base inicial de nuestro trabajo, ya que además, presenta un estudio de aproximación al fenómeno de elaboración de las listas de maravillas desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Otro trabajo de Brodersen, aunque no traducido al español –*Guía de viaje a las Siete Maravillas del Mundo. Filón de Bizancio y otros textos antiguos*²⁸– resulta de gran interés, ya que analiza los textos clásicos que se refieren a las Maravillas, desde Filón de Bizancio. También como referencia fundamental encontramos el trabajo de John y Elizabeth Romer²⁹, que da una visión más amplia de este fenómeno y donde hallamos interesantes planteamientos de posibles líneas de análisis que podemos tratar de seguir para nuestra labor investigadora.

El tema que nos ocupa, no por su longevidad cede ante el paso del tiempo, y sigue mostrando nuevas perspectivas, como el trabajo reciente de Jordan de 2014³⁰, e incluso el libro de Valerio Massimo Manfredi sobre las maravillas que se publicó en noviembre de 2016³¹ y que, aún siendo un ensayo histórico más cercano a la divulgación erudita que al estudio científico, permite acercar el tema a un público más mayoritario. En este sentido, podemos decir que la mayoría de libros que se acercan al tema de las maravillas del mundo antiguo lo hacen con este afán divulgativo, con el interés por conocer un poco mejor el pasado clásico, pero no profundizan en su estudio, ni en sus influencias; de ahí el interés y la necesidad de nuestra investigación, sobre todo en España, ya que la mayoría de estudios

²⁵ Ashley, M.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Fontana, Glasgow, 1980.

²⁶ Clayton, P.A. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (op. cit.).

²⁷ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas del mundo antiguo*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

²⁸ Brodersen, K.: *Reiseführer zu den Sieben Weltwundern. Philon von Byzanz und andere antike Texte*, Insel Taschenbuch, Frankfurt/Main y Leipzig, 1992.

²⁹ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

³⁰ Jordan, P.: *The seven wonders of the ancient world*, Routledge, Londres, 2014.

³¹ Manfredi, V.M.: *Las maravillas del mundo antiguo*, Grijalbo, Barcelona, 2016.

científicos sobre las maravillas están realizados por investigadores extranjeros o están publicados en otros idiomas.

De hecho, las dos obras de referencia más actuales, e indispensables para el conocimiento de las Siete Maravillas y su influencia, sobre todo en la Edad Moderna, están en inglés y en italiano. La primera es el estudio de Inmaculada Rodríguez-Moya y Víctor Mínguez, *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, de 2017³². Se trata del libro de referencia actual en lo que se refiere a las Siete Maravillas y su herencia, pero, como su propio título indica, se ciñe a la Edad Moderna.

La segunda es el trabajo de Francesco del Sole, *Viaggio nella meraviglia, descrivere, immaginare, ri-costruire*, de 2019³³. Esta reciente obra supone una interesante aproximación a las Maravillas y su proceso de reconstrucción figurativa a lo largo de la Edad Moderna, pero de nuevo se ciñe a una época y no incluye un estudio de las distintas listas ni de las fuentes.

En 2005, la revista *Descubrir el Arte* publicó un número monográfico sobre las Siete Maravillas en el que diversos autores mostraron una aproximación al conocimiento de las mismas, pero no se trata de un trabajo científico, aunque sea un acercamiento interesante al tema. A lo largo de veinte páginas, los distintos autores presentaron cada una de las Maravillas, pero de forma muy breve y general³⁴.

Existen también trabajos centrados exclusivamente en algunas de las maravillas en particular, y aun cuando no es el objeto de nuestra investigación profundizar en un estudio pormenorizado de las mismas, nos sirven para comenzar a desentrañar las líneas de influencia que van a marcar. En este sentido, nos parecen interesantes la publicación clásica de Falkener sobre el Templo de

³² Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, Routledge, Londres y Nueva York, 2017.

³³ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia, descrivere, immaginare, ri-costruire*, Congedo, Galatina, 2019.

³⁴ *Descubrir el Arte*, 78, 2005: Luzón Nogué, J. M.: «Las Siete Maravillas de la Antigüedad»; Abboud Haggar, S.: «Las pirámides de Egipto»; Olmos Romera, R.: «El mausoleo de Halicarnaso»; Bendala Galán, M.: «El Coloso de Rodas»; Rodríguez Ruiz, D.: «El Faro de Alejandría»; Plácido Suárez, D.: «El templo de Ártemis en Efeso»; Lara Peinado, F.: «Los Jardines Colgantes de Babilonia»; Storch de Gracia y Asensio, J. J.: «La estatua de Zeus en Olimpia».

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Artemisa³⁵ y los trabajos relativos a esa Maravilla por parte de Wood³⁶, o la recopilación de información sobre el Mausoleo de Halicarnaso de Jeppesen en el marco de los resultados de la expedición arqueológica danesa en Bodrum³⁷ y el estudio de Newton³⁸. Resulta muy interesante para nuestra investigación el trabajo sobre el Faro de Alejandría editado por Charles River³⁹, ya que incluye un capítulo sobre su legado, pero sobre todo el trabajo de cabecera de Thiersch⁴⁰ y las recientes investigaciones de Empereur⁴¹ y Giardina⁴². La obra de Dalley sobre los

³⁵ Falkener, E.: *Ephesus and the Temple of Diana*, Day & Son, Londres, 1862.

³⁶ Wood, J.T.: *Discoveries at Ephesus, including the site and remains of the great temple of Diana*, Longmans, Green, Boston, 1877.

³⁷ Son varias las publicaciones de Jeppesen y la expedición danesa de 1966-77: *The Maussolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*. 7 vols. Volumen 1: Højlund, F., Aaris-Sørensen, K. y Jeppesen, K.: *The Sacrificial Deposit*, Aarhus, 1981. Volumen 2: Jeppesen, K. y Luttrell, A.: *The Written Sources and their archaeological Background*, Aarhus, 1986. Volumen 3: Pedersen, P.: *The Maussolleion Terrace and Accessory Structures*, Aarhus, 1991. Volumen 4: Jeppesen, K.: *The Quadrangle. The Foundations of the Maussolleion and its Sepulchral Compartments*, Aarhus, 2000. Volumen 5: Jeppesen, K.: *The Superstructure. A comparative analysis of the architectural, sculptural, and literary evidence*, Aarhus, 2002. Volumen 6: Zahle, J. y Kjeldsen, K.: *Subterranean and pre-Maussollan Structures on the Site of the Maussolleion. The Finds from the tomb chamber of Maussollos (D. Ignatiadou and V. Nørskov)*, Aarhus, 2004. Volumen 7: Vaag, L. E., Nørskov, V. y Lund, J.: *The Pottery. Ceramic Material and Other Finds from Selected Contexts. With a contribution by M.K. Schaldemose*, Aarhus, 2002.

³⁸ Newton, C.T.: *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Day & Son, Londres, 1862.

³⁹ River, Ch. (ed.): *The Lighthouse of Alexandria: The History and Legacy of an Ancient Wonder of the World*, Amazon Distribution, Leipzig, 2014.

⁴⁰ Thiersch, H.: *Pharos, Antike, Islam und Occident*, B.G. Teubner, Leipzig, 1909.

⁴¹ Empereur, J.Y.: «Le site du phare d'Alexandrie» en *Archéologia*, 311, 1995, pp. 30-33; «The discovery of the Pharos of Alexandria», en *Minerva*, 7.1, 1996, pp. 5-6; *Le phare d'Alexandrie la merveille retrouvée*, Gallimard, París, 1998; Empereur, J.Y y Grimal, N.: «Les fouilles sous-marines du phare d'Alexandrie», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, n^o 3, 1997, pp. 693-713.

⁴² Giardina, B.: «Navigare necesse est: il faro tra mondo antico e medioevo», en *Histria Antiqua*, 21, 2012, pp. 443-457; *Navigare necesse est: Lighthouses from Antiquity to the Middle Ages History, architecture, iconography and archaeological remains*, BAR International Series 2096, Oxford, 2010; «La rappresentazione del faro nelle emissioni numismatiche del mondo antico», en *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, 108, 2007, pp. 145-168.

Jardines de Babilonia⁴³ es un trabajo de referencia, que arroja bastante luz sobre una de las maravillas más desconocidas, proponiendo una novedosa teoría que comentaremos, aunque no la compartamos. Sobre el Zeus de Olimpia destacan los trabajos de Barringer⁴⁴, Bassett⁴⁵ y Burton⁴⁶; y sobre las Pirámides de Egipto, la bibliografía es tan extensa como variada.

Parece que las listas y catálogos están de moda en los estudios filosóficos, culturales, mediáticos y literarios; así, y junto al género de la paradoxografía, existen trabajos que analizan listas y catálogos en los clásicos, pero sobre todo en textos individuales, explorando los modos enumerativos, pero sin un estudio comparativamente completo que se centre en la Antigüedad, salvo el reciente volumen titulado *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond, Towards a Poetics of Enumeration*⁴⁷, que pretende fomentar el diálogo entre la reciente reevaluación teórica de los modos enumerativos y la erudición sobre culturas antiguas. En este mismo sentido, podemos aludir al trabajo *Ancient Greek lists: catalogue and inventory across genres*⁴⁸, en el que se consideran distintas listas griegas antiguas de una variedad de géneros, argumentando que la forma de lista

⁴³ Dalley, S.: *The mystery of the hanging garden of Babylon*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

⁴⁴ Barringer, J. M.: «The Temple of Zeus at Olympia, Heroes and Athletes», en *Hesperia*, 74.2, 2005, pp. 211-241; «Zeus at Olympia», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh University Press, 2010, pp. 155-177; «The legacy of the Phidian Zeus at Olympia», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R. (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 61-71; «The Changing Image of Zeus in Olympia», en *Archäologischer Anzeiger*, 1, 2015, pp. 19-37.

⁴⁵ Bassett, S.: «Excellent Offerings: The Lausus Collection in Constantinople», en *The Art Bulletin*, 82.1, 2000, pp. 6-25; *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge University Press, 2004.

⁴⁶ Burton, D.: «The iconography of Pheidias' Zeus», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 130, 2015, pp. 75-115; «Pheidias' Zeus at Olympia: how to read a statue», en *The Australian Archaeological Institute at Athens Bulletin*, 12, 2016, pp. 25-30.

⁴⁷ Laemmle, R., Laemmle, C. S. y Wesselmann, K.: *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond*, De Gruyter, Berlin y Boston, 2021.

⁴⁸ Kirk, A.: *Ancient Greek lists: catalogue and inventory across genres*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York, 2021.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

era el modo antiguo de expresar valor a través del texto. Para el tema que nos ocupa, es de especial interés el trabajo de Irene Pajón Leyra, *Entre ciencia y maravilla, el género literario de la paradoxografía griega*⁴⁹, sobre todo cuando se ocupa de los antecedentes de la paradoxografía y alude a las Siete Maravillas, a Heródoto y al léxico de lo maravilloso.

En los últimos años, se ha incrementado el estudio de algunas de las Siete Maravillas, y se han organizado congresos y simposios centrados en alguna de ellas, como los que se han celebrado, por ejemplo, sobre el Zeus de Olimpia, en la universidad de Queensland, Australia, en julio del 2008⁵⁰; y en Budapest, en mayo del 2014, de forma más general sobre el Templo de Zeus en Olimpia, pero con referencias a la maravilla realizada por Fidias⁵¹. En Septiembre de 2021 ha tenido lugar el simposio *Re-Conceiving an Ancient Wonder, the Afterlife of the Mausoleum of Halicarnassus, 1500-1850*, en Aquisgrán.

Sin embargo, no encontramos ningún trabajo que analice las corrientes de influencias que emanan de estas grandes obras, ni a nivel global ni tampoco particular, sobre alguna de ellas, exceptuando quizá algunas informaciones de carácter muy parcial que aparecen en diversas páginas web sobre alguna de las maravillas. Algunos estudios analizan parte del legado que dejaron, pero se echa en falta una investigación sobre su herencia iconográfica, tipológica o simbólica. De igual manera, vemos necesaria una recopilación de imágenes que demuestren estas influencias, ya que tampoco existe desde el punto de vista artístico ningún trabajo que haya pretendido realizar un repertorio de imágenes de las maravillas, salvo en los casos de las representaciones más renombradas, como las de Maarten

⁴⁹ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla. El género literario de la paradoxografía griega*, Monografías de Filología Griega 21, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2011.

⁵⁰ McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R. (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011.

⁵¹ Patay-Horváth, A. (ed): *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia: Proceedings of the First Olympia-Seminar 8th-10th May 2014*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015.

van Heemskerck, sobre todo con los trabajos de Di Furia⁵² y Veldman⁵³, ni, por supuesto, de aquellas obras en las que se pueda apreciar el legado y la influencia de cada una de ellas.

A raíz de lo ya planteado, vemos que en el tema que nos ocupa se echa en falta una investigación profunda y general de las influencias, sobre todo artísticas, de las Maravillas de la Antigüedad. La mayoría de estudios sobre el tema no trascienden el mero afán divulgativo, sin una perspectiva científica y exhaustiva. Resulta de gran interés hacer una recopilación general de las distintas listas de maravillas, y sobre todo, crear un repertorio de imágenes que demuestren las influencias artísticas, ideológicas y simbólicas. Este resultado puede convertirse en una ayuda de tremendo valor para el estudio de la iconografía e iconología en la Historia del Arte, además de profundizar en el estudio de la herencia clásica de nuestra civilización.

Como ya comentamos anteriormente, parte fundamental del interés y proyección de este proyecto responde a la inexistencia de un trabajo de estas características, sobre todo en lengua española, ya que la mayor parte de

⁵² Di Furia, A.J.: «Self-Fashioning and Ruination in a Print Series by Maerten van Heemskerck», en Galassi, M.C. y De Floriani, A.: *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 119-127; *Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory and the Berlin Sketchbooks*, PhD Tesis, Universidad de Delaware, 2008; «Remembering the Eternal in 1553: Maerten van Heemskerck's Self-Portrait before the Colosseum», en *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 59, 2010, pp. 90-109; «Maerten van Heemskerck' Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory», en *Intellectual History Review*, vol. 20, nº 1, 2010, pp. 27-51; «The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maerten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute"», en Bartsch, T y Seiler, P. (dir.): *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532-1536-37*, Mann, Berlin, 2012, pp. 157-170; *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Brill, 2019.

⁵³ Veldman, I. M.: «Maarten Van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist», en *Simiolus*, 7, 1, 1974, pp. 35-54; «A Painter and a Humanist: Heemskerck and Hadrianus Junius», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhooft, 1977, pp. 97-112; «Maarten van Heemskerck's life, his work and his critic», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhooft, 1977, pp. 12-31; «The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Meulenhooft, Amsterdam, 1977, pp. 143-155; «Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen and Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck», en *Simiolus*, 9, 1977, pp. 106-113.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

investigaciones sobre las maravillas han sido realizadas por autores extranjeros. Así, hacemos nuestras las palabras de Pedro Mejía, en el siglo XVI:

“Los que han leído las historias, Oradores y Poetas antiguos, no pocas veces avran hallado hecha mencion de las siete Maravillas del mundo, en unas partes de una, y en otras partes de otras, segun que viene al propósito de lo que los Autores escriben, y porque es materia que esta assi derramada, como digo, y ninguno que yo sepa, la ha recopilado, ni tratado particularmente, o a lo menos, en nuestro vulgar, y lengua Castellana”⁵⁴.

A partir del estudio de las listas de maravillas, y creando un repertorio de las mismas, podemos entender y poner de manifiesto la importancia del auge del turismo, con el origen de las categorías de Patrimonio, o Bien de Interés Cultural. La Convención sobre el Patrimonio Mundial de la UNESCO codificó en 1972 el concepto de valor universal sobresaliente, que en realidad surgió en la Antigüedad con las listas de maravillas y que ha venido aplicándose desde entonces hasta la actualidad⁵⁵. En el mismo sentido, ya con las primeras listas se quería preservar y dar a conocer las grandes obras de la Antigüedad, algo que mantenemos hoy en día, por ejemplo, con la ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español, que cita textualmente:

“Busca, en suma, asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, y concibe aquélla como un conjunto de bienes que en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico”⁵⁶.

A este respecto, han estado de triste actualidad las continuas destrucciones por parte del autodenominado Estado Islámico de distintos monumentos y

⁵⁴ Mejía, P.: *Silva de varia lección*, Madrid, 1673, III, XXXII.

⁵⁵ Droste, Bernd von: «The concept of outstanding universal value and its application: “From the seven wonders of the ancient world to the 1.000 world heritage places today», en *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 1/1, 2011, pp. 26-41.

⁵⁶ BOE, nº 155, de 29/06/1985.

grandes obras, y hasta de recintos enteros, como Palmira o Nínive. Se pone en evidencia la necesidad de conocer mejor nuestro pasado, para valorarlo en su justa medida, y así preservarlo y legarlo a las generaciones futuras, poniendo de manifiesto el interés de la humanidad por las grandes obras realizadas por la mano del hombre en diferentes épocas y que, cuando han destacado entre las de su mismo tipo, han sido caracterizadas como maravillosas.

A lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha mostrado su interés y asombro hacia las grandes obras maestras de las distintas civilizaciones que han destacado por encima del resto de realizaciones humanas, y que se han denominado maravillas. En el s. II a.C. surgieron las primeras listas de maravillas, como veremos, y desde entonces y hasta nuestros días, la elaboración de distintas listas ha sido una constante que demuestra ese interés ya no sólo por las sobradamente conocidas Siete Maravillas de la Antigüedad, sino también por otras grandes obras que, según los diversos autores, pudieran merecer esa distinción, tanto a nivel mundial como a niveles más localizados.

Este trabajo pretende analizar no sólo la lista canónica de las Siete Maravillas del mundo antiguo, sino todo el fenómeno de confección de las distintas listas que han existido, y que han formado parte del conocimiento común occidental, entendiendo este hecho como el inicio de la valoración de las obras humanas, del interés por el arte y del turismo cultural.

Así mismo, parte central de nuestra investigación se centra en poner de manifiesto la gran influencia que estas obras han tenido a lo largo de la historia del arte, marcando una serie de tipologías y arquetipos que han quedado grabados en el imaginario colectivo como esencia de nuestra propia civilización. Esta transmisión cultural fue creando un poso artístico, iconográfico y simbólico que definió el legado del mundo clásico que se irá viendo en las representaciones artísticas posteriores.

Por estas cuestiones se alude en el título de la tesis al Humanismo, a la transmisión cultural y a las influencias artísticas; la idea de destacar en un listado las grandes obras maestras creadas por el hombre es un valor claramente humanista, ya que sitúa al ser humano como medida y eje central de cualquier propósito. Al mismo tiempo, esa noción humanista se mantiene a lo largo de toda

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

la transmisión cultural que presentamos en este trabajo, reflejada sobre todo en el arte.

El objetivo general de nuestra investigación es analizar la influencia de las Maravillas del mundo antiguo sobre todo en su vertiente artística, pero también en su vertiente simbólica o de la ideología del poder. El principal interés de nuestro trabajo es, precisamente, lo que hemos dado en llamar “el arte en el arte”, es decir, mostrar esa corriente de influencia iconográfica, tipológica, e ideológica a lo largo de la historia del arte. Nuestro propósito es analizar toda esa transmisión cultural desde distintos ámbitos, apoyándonos en el espejo de las obras artísticas, para comprobar que el legado del mundo clásico es un pilar fundamental que sustenta la cultura occidental. Así, el Arte se constituye como eje principal de nuestra investigación, donde encontramos el reflejo de toda esta corriente de influencias.

Para ello, y como primer objetivo específico, necesitaremos concretar cómo se llegó a la lista canónica de las Siete Maravillas del mundo antiguo, a través de la recopilación y estudio de las distintas listas que se han realizado a lo largo de la historia y cómo esta búsqueda de la excelencia artística ha ido creando lo que hoy podríamos denominar turismo cultural, siendo muchas de ellas auténticas guías de viaje. A través del examen de estas listas nuestra intención es llegar a la explicación de por qué han quedado esas siete y no otras, y cómo han surgido listas de maravillas posteriores, que ponen de manifiesto esa continua búsqueda de la perfección y su deseo de mostrarla al mundo.

Para la consecución de este objetivo hemos basado nuestro estudio fundamentalmente en fuentes literarias antiguas y medievales, y también posteriores, sobre todo de la Edad Moderna, para recoger los textos que hablan de las Maravillas y de las distintas listas que se han realizado, principalmente en la Antigüedad, pero también a lo largo de la Edad Media, hasta llegar a la lista canónica fijada en el Renacimiento, como se podrá ver. La riqueza de estas fuentes y su importancia capital para este trabajo se refleja en el Apéndice que se adjunta al final, donde se recojen en su idioma original los textos a los que haremos referencia a lo largo de las siguientes páginas.

En este Apéndice se evidencia la heterogeneidad de esas fuentes, tanto por idioma (desde griego o latín clásico, árabe, al latín medieval y lenguas vernáculas de la época del Renacimiento y el Barroco) como por épocas (antiguas, medievales

y modernas). A muchos de esos textos sólo se pudo acceder de forma presencial, en las bibliotecas de Roma, manejando originales o copias posteriores, una experiencia enriquecedora que, por otro lado, supuso ciertos problemas metodológicos a la hora de acceder y trabajar con la bibliografía necesaria, heterogénea tanto en su temática como en el período temporal que analiza cada título, y también por la variedad de idiomas extranjeros que se han tenido que manejar, especialmente inglés, italiano y francés. Se ha podido acceder a buena parte de esa bibliografía, especialmente artículos, a través de Internet, pero en lo referente a otra buena cantidad de artículos, y sobre todo libros y capítulos de libro, sólo se ha podido acceder a ellos de forma directa, sea en bibliotecas, sea adquiriéndolos.

Otro objetivo específico imprescindible para la consecución del objetivo principal es la realización de un catálogo de imágenes que nos permita poner de manifiesto esas influencias iconográficas, simbólicas, etc. mediante la comparación visual de las diversas obras artísticas de diferentes épocas y distintos espacios culturales y geográficos. Por una parte, recopilaremos imágenes de las maravillas en sí, como modelos que van a servir de inspiración, sobre todo las que forman parte de las series visuales sobre maravillas y, por otra parte, trataremos de hacer una compilación de obras posteriores inspiradas o influenciadas por esos modelos. Para la incorporación de las imágenes, se ha optado por intercalarlas en el texto y no adjuntarlas al final en un apéndice, ya que nos parecía una mejor solución para seguir el hilo argumental y poder ir comprobando visualmente de una manera más cómoda lo que se expone en el texto; no obstante, evidentemente se incluye un pequeño anexo de imágenes a tamaño mayor, que comprende las representaciones más influyentes realizadas de las Siete Maravillas, las de Maarten van Heemskerck, un índice de todas las imágenes para facilitar su consulta, así como un índice analítico, que pretende servir de ayuda para localizar los términos claves. La recopilación de todas estas imágenes se ha realizado a partir del estudio bibliográfico, mediante la consulta de libros y artículos pero, sobre todo, a través de la búsqueda en bancos de imágenes en Internet

Partimos de una concepción claramente humanista, como ya hemos señalado al justificar el título, con un estudio de corte cualitativo que abarque las

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ciencias humanas en general, tomando como base las propias fuentes clásicas, la Historia y la Geografía, y con el Arte como hilo conductor llegaremos a la Literatura e incluso al Cine.

El análisis comparativo entre las maravillas antiguas y las obras posteriores basadas en ellas en mayor o menor medida, ya sea a través del estudio de las imágenes o por medio del examen de los datos descriptivos contenidos en las fuentes escritas o los resultantes de estudios arqueológicos, deberá llevarnos a establecer diferentes modelos de influencia: la creación de unas tipologías arquitectónicas específicas, la formación de unos arquetipos iconográficos, la apropiación ideológica con fines legitimadores y la interpretación simbólica.

La estructura del trabajo se ha concebido en tres partes: en la primera se trata sobre las distintas listas de maravillas que se han confeccionado a lo largo de la historia, tanto literarias como visuales, lo que nos permite tener una visión global del fenómeno de la confección de listas, de las distintas obras que se han incluido en ellas y de cómo ha evolucionado la compilación hasta llegar al septeto definitivo. Esta parte es eminentemente historiográfica y se apoya en la base de las fuentes literarias incluidas en el Apéndice 1.

Se ha dividido cronológicamente para entender mejor la evolución de esta idea de crear listas de maravillas, desde los antecedentes conocidos que pueden justificar el origen de estas compilaciones hasta llegar al mundo actual. Dentro de esta división temporal se van viendo los distintos autores que han escrito sobre las maravillas, en un viaje que refleja la transmisión cultural de la idea de las Siete Maravillas.

La segunda parte corresponde al estudio de las Siete Maravillas en particular, con un análisis de cada una de ellas que no pretende ser pormenorizado, pues se trataría de varias tesis en sí mismas, pero que sí que muestra los datos y las hipótesis que se conocen sobre ellas para poder tener el conocimiento necesario que permita analizar la influencia de las mismas. Esta segunda parte es, en comparación, menos extensa que las otras dos, que son las que presentan las líneas centrales de nuestra investigación.

A lo largo de la tercera parte, se pretende mostrar la enorme influencia que estas grandes obras maestras de la Antigüedad han ejercido no sólo en el Arte, sino en la cultura en general, convirtiéndose en modelos y arquetipos conocidos y asimilados en el imaginario colectivo. Se ha estructurado en tres partes: por un

lado, la influencia de las Maravillas arquitectónicas que ha dado lugar a tipologías características; por otro lado, la herencia de las Maravillas escultóricas, como modelos iconográficos y arquetipos; y por último, se ha analizado el influjo de las Maravillas como modelo simbólico, mostrando las múltiples interpretaciones de éstas como inspiración artística, en el mundo de la Emblemática y como referentes en la cultura popular.

Tras haber introducido el tema con la misma historia de cómo surgió y cómo se ha investigado, el marco teórico con los conceptos clave, el estado de la cuestión que justifica la originalidad y necesidad del trabajo, los objetivos planteados y la metodología usada para conseguirlos, y la estructura del trabajo, adecuada a lo anterior, llega el momento de dar comienzo a este estudio sobre las Siete Maravillas del mundo antiguo y su influencia posterior.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

PRIMERA PARTE

1. LAS LISTAS DE MARAVILLAS DEL MUNDO ANTIGUO.

1.1. EL FENÓMENO DE LA ELABORACIÓN DE LISTAS.

En el s. II a.C. surgieron las primeras listas de maravillas en el entorno del gran centro cultural del mundo clásico que fue la Gran Biblioteca de Alejandría. Desde entonces y hasta la actualidad, la elaboración de distintas listas ha sido una constante que demuestra el interés del hombre por las grandes obras maestras de las distintas civilizaciones que han destacado por encima del resto de realizaciones humanas, y que se han venido denominando maravillas.

Junto a la que podemos considerar lista canónica de las Siete Maravillas del mundo antiguo⁵⁷, es necesario abarcar todo el fenómeno de confección de las diferentes listas que se han dado a lo largo de la historia y que han formado parte del conocimiento común en el Occidente instruido, entendiendo este hecho como el inicio de la valoración de las obras humanas, del interés por el arte y del turismo cultural, tal y como ya mencionábamos en el capítulo introductorio.

La expansión del imperio creado por Alejandro Magno extendió el modo de vida y pensamiento de los griegos. La educación griega entendida como *paideia*, ya desde Isócrates⁵⁸ es traducida al mundo romano como *humanitas* por Varrón o Cicerón⁵⁹. La idea de la cultura como transmisora de un legado de grandes obras maestras que generan una escala de valores lleva a la creación de un *canon* que comprenderá no sólo a filósofos o escritores, sino también a artistas, en una constante referencia al pasado que permita justificar el presente⁶⁰. Esto conlleva un interés histórico por obras y monumentos en el que se engloba la idea de las maravillas. De esta manera, éstas son entendidas como realizaciones asombrosas hechas por el hombre, que se convierten en arquetipos y símbolos eternos; un

⁵⁷ Las Siete Maravillas de la Antigüedad son: las Pirámides de Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Templo de Artemisa en Éfeso, El Mausoleo de Halicarnaso, la estatua de Zeus en Olimpia, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría.

⁵⁸ Isócrates: *Panegírico*.

⁵⁹ Ambos citados por Aulo Gelio: *Noches Áticas*, XIII, 17. Ver Apéndice 1: Textos, 2.

⁶⁰ Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado en la Antigüedad», en *Revista Onoba*, nº5, 2007, p.198.

compendio de las grandes obras humanas que serán eternas, pues se incorporarán al mundo de la utopía⁶¹; y la utopía, en cuanto recomposición fantástica, anticipa y estimula la realidad.

Del mismo modo, es también en época helenística cuando se generaliza la experiencia de *autopsía*, el “ver con los propios ojos”, y se popularizan los textos que describen espacios, edificios y estatuas en los santuarios y ciudades más importantes, con el precedente de las *Historias* de Heródoto o los escritos de Jenofonte. Podemos considerar estos textos como las primeras guías de viaje, una literatura periegética que surge estrechamente ligada a la práctica viajera de los griegos como pueblo acostumbrado al comercio marítimo⁶². Los primeros *periplous*, originariamente tratados de navegación, van transformándose en literatura de viaje, gracias al gusto por lo exótico y desconocido; estas descripciones pueden reflejar un viaje real, pero la mayoría son fruto de la especulación geográfica o pura fantasía⁶³, haciendo así su aparición lo maravilloso, lo extraordinario, que llevará al surgimiento del relato paradoxográfico. Sin embargo, estos catálogos de maravillas en que se convierten las distintas listas difieren de los trabajos de los paradoxógrafos sobre todo en el hecho de que estas grandes obras están realizadas por la mano del hombre, y sobresalen por su tamaño y espectacularidad o por su belleza artística; por el contrario, las colecciones de *paradoxa* recogen datos sorprendentes, pero siempre más ligados al mundo natural, tratándose generalmente de estudios recopilatorios de otras fuentes escritas, en los que predomina la erudición literaria más que la *autopsía* que ya comentamos anteriormente⁶⁴.

Las listas de maravillas toman del género de la paradoxografía el deseo de compilar y extraer lo asombroso en forma de lista, pero añaden un criterio a esa selección: se tiene en cuenta el valor estético o económico, por ejemplo. En esta misma línea se puede entender la influencia de las *Historias* de Heródoto, quien selecciona motivos dignos de ser mencionados siguiendo cierta lógica, hasta

⁶¹ Ramírez Domínguez, J.A: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1983, p. 29.

⁶² Ver Ordóñez-Burgos, J.: «Viajeros e historiadores griegos: Investigadores de la esencia del hombre y la cultura», en *Límite*, 4, 19, 2009, pp. 5-26.

⁶³ García Moreno, L.A. y Gómez Espelosín, J.: *Relatos de viajes en la literatura griega antigua*, Alianza, Madrid, 1996, p. 7.

⁶⁴ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla... (op. cit.)*, p. 30.

llevarnos hasta el que se ha considerado primer paradoxógrafo, también vinculado con el origen de las listas de maravillas: Calímaco. Será, no obstante, con la obra atribuida a Filón de Bizancio, que analizaremos detalladamente más adelante, cuando encontremos una preocupación por analizar los aspectos que justifican la inclusión de cada una de las obras descritas en el ámbito de la maravilla, ya sea por deleite visual, su magnificencia, grandiosidad, osadía, originalidad, técnica, materiales, valor económico o número de personas necesarias para su construcción. Esta relación entre el fenómeno de la confección de listas de maravillas y el género paradoxográfico queda atestiguada también en el hecho de que conocemos el trabajo de Filón de Bizancio a través del códice *Palatinus Graecus 398*⁶⁵, transmisor de los principales ejemplos de literatura paradoxográfica⁶⁶.

Anteriores al género paradoxográfico, la poesía arcaica griega y la canción popular reflejan ya la idea de escoger, de seleccionar la cosa más bella –*tò kálliston*– o la mejor, demostrando a su vez que la enumeración, en forma de catálogo o lista⁶⁷, era un proceso usual de expresión y transmisión de ideas⁶⁸.

Como hemos señalado anteriormente, los griegos eran un pueblo viajero, y aunque en aquel momento la idea de visitar las Siete Maravillas y tener la oportunidad de verlas en persona era remota, la costumbre de peregrinar a templos y santuarios famosos se fue generalizando –sobre todo para quien poseía

⁶⁵ Manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, datado en el s.IX, que forma parte del conjunto conocido como “colección filosófica”, con origen en Constantinopla y probable copia de un ejemplar de la biblioteca de Alejandría de los s. V-VI. Ver Stramaglia, A.: *Phlegon Trallianus: Opuscula De Rebus Mirabilibus et De Longaevis*, De Gruyter, Berlin, 2011.

⁶⁶ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit.) p. 183.

⁶⁷ Visser, E.: «The Catalogue in Early Greek Epic», en Laemmle, R., Laemmle, C. S. y Wesselmann, K.: *Lists and Catalogues...* (op. cit.), pp. 197-210.

⁶⁸ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património na Antiguidade Clássica: o texto atribuído a Filón de Bizâncio sobre as Sete Maravilhas», en de Oliveira, F., Teixeira, C. y Barata Dias, P. (eds.): *Espaços e paisagens: Antiguidade Clássica e heranças contemporâneas: vol. I: línguas e literaturas: Grécia e Roma*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012, p. 74. A este respecto, la importancia de la lista como forma de expresión llega hasta el punto de que aparece como una forma universal de estructuración del discurso, o al menos como un motivo transcultural, ver Ledentu, M. y Lorient, R.: *Penser en listes dans les mondes grec et romain*, Scripta antiqua, 122, Ausonius Éditions, Burdeos, 2020. Ver también Kirk, A.: *Ancient Greek lists...* (op. cit.), pp. 1-4.

una fortuna capaz de sufragar tales viajes-, y esta práctica ayudó a que algunas maravillas surgieran en lugares que desde antiguo atraían a visitantes, como Olimpia o Éfeso. Estos casos sugieren que la experiencia turística apareció en la Grecia antigua asociada a la religión en la mayoría de los casos, como volverá a ocurrir con las peregrinaciones en la Edad Media, tanto a Tierra Santa como a Roma. Y en época imperial romana era bastante frecuente visitar Egipto, la civilización milenaria conquistada por Augusto e incorporada al Imperio que ejercía una gran fascinación. La experiencia del viaje o *periégesis* suscitaba un gran interés por las obras que despertaban una especial admiración –*spectacula*–, y apareció en el imaginario colectivo la idea de maravilla, que muchos autores pusieron en valor al describir lugares o construcciones dignos de ser admirados y conservados, volviendo a cerrar el círculo al plantear la necesidad de viajar para conocerlos⁶⁹.

Esta necesidad del viaje como medio de conocimiento queda íntimamente ligada a la idea de “viaje interior”, un itinerario del hombre hacia lo divino⁷⁰; el viaje se concibe como una aventura mental, interior, una peripezia interpretativa⁷¹. La disposición diseminada y “peregrina” de las maravillas obliga a quien quiera verlas en persona a un gran esfuerzo y sacrificio:

“Solamente si alguien viaja por el mundo y queda rendido por el esfuerzo del viaje, quedará satisfecho su deseo de ver todas las Maravillas del Mundo, y cuando lo haya hecho ya será viejo y estará a punto de morir”⁷².

Por ello, Filón de Bizancio ya aconseja el viaje a través de la educación, puesto que la experiencia sensorial es imperfecta y fugaz y depende de la memoria; de ahí la necesidad de los trabajos sobre las maravillas, que ofrecen la posibilidad de imaginar la belleza y dejarla grabada en la mente:

⁶⁹ Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado... (*op.cit.*), p. 217.

⁷⁰ Fagiolo, M.: «Le Meraviglie e il meraviglioso», en *Psicon*, III/7, 1976, pp. 2–9.

⁷¹ Puppi, L.: «I sette grandi spettacoli del mondo in margine a un testo retorico attribuito a Filone da Bisanzio», en Casari, R., Lorandi, M., Persi, U. y Rodríguez Amaya, F. (eds.): *Testo letterario e immaginario architettonico*, Jaca Book, Milán, 1996, p. 36.

⁷² Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis, Praefatio*, trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 241. Ver Apéndice 1: Textos, 1.

“A causa de esto, la educación puede hacer un trabajo valioso y remarcable: evita la necesidad de viajar, muestra cosas bellas e increíbles en su propia casa, y permite ver esto con la propia mente, y no con los ojos. Si una persona va a diferentes lugares, los ve todos a la vez y se marcha, los olvida inmediatamente: no se retienen los detalles de los trabajos, y falla el recuerdo de las características individuales de cada uno. Pero si una persona investiga de forma verbal las maravillas y la ejecución de su construcción, y si contempla, como mirando la imagen de un espejo, todo el trabajo técnico, conserva de forma indeleble las impresiones de cada imagen en su mente”.⁷³

El contexto de aparición de este fenómeno de creación de listas de maravillas se vincula con los eruditos alejandrinos, que desde una perspectiva de compilación del saber y su necesidad de difusión, pusieron una atención particular en la geografía y los mitos de las diversas regiones del mundo conquistado por Alejandro, creando una cartografía de la cultura humana en Asia Menor, Norte de África, Grecia y el Próximo Oriente.

Las maravillas sitúan a sus contemporáneos en una civilización en expansión, dentro de una colectividad que encuentra así su identidad común⁷⁴ y se convierten en un elemento de afirmación de los vastos territorios conquistados e imagen ideal del Imperio, delimitando sus fronteras⁷⁵.

La maravilla, tanto en el período helenístico como en el romano, es un marcador de identidad de un país dado y de su cultura⁷⁶, de lo que se desprende la idea de que las listas de maravillas del mundo crean una conexión con un pueblo concreto y con la destreza que es capaz de poner en práctica⁷⁷, erigiéndose en un auténtico patrimonio vernáculo, como un elemento que constituye “la imagen mental de una ciudad-espectáculo que es el compendio simbólico del Imperio de Alejandro”⁷⁸.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Laury-Nuria, A.: «Regard et representation du paysage dans l'épopée grecque d'époque impériale: le cas des mirabilia», en *Pallas*, 92, 2013, p. 185.

⁷⁵ Ramírez Domínguez, J.A.: *Construcciones ilusorias...* (*op. cit.*), p. 26.

⁷⁶ Sobre el valor del interés patriótico en la creación de distintas listas de maravillas ver Sassi, M.M.: «Mirabilia...» (*op. cit.*), pp. 449-468.

⁷⁷ Laury-Nuria, A.: «Regard et representation...» (*op.cit.*), p. 188.

⁷⁸ Ramírez Domínguez, J.A.: *Construcciones ilusorias...* (*op.cit.*), p. 26.

Con Alejandro Magno el mundo griego se abre hacia el Este en una visión más universal de las conquistas y logros humanos, y así, los dos grandes monumentos que habían impresionado desde tiempo de Heródoto –las pirámides y la ciudad de Babilonia como monumento en sí misma, toda ella– continúan dominando la arquitectura y sentando las bases de las listas de maravillas. El mundo griego clásico aportará sus creaciones –el Templo de Artemisa, la Estatua de Zeus y el Mausoleo de Halicarnaso– confiriéndoles tal inmortalidad que perdurarán generación tras generación. Los dos últimos monumentos en ser incluidos en el canon de las siete maravillas –el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría– responden más al momento en que se elaboran las listas, y realmente la lista “definitiva” no cristalizará hasta el Renacimiento⁷⁹. En este largo proceso se irán sucediendo distintas listas de maravillas, en su mayoría con un núcleo común bien definido, pero con particularidades que analizaremos en próximas páginas.

Un factor importante en la aparición de esta temprana literatura de *mirabilia* es la compilación de libros en torno a las grandes bibliotecas, sobre todo la de Alejandría; en ellas no sólo se acumula la tradición previa, sino todo el saber que aportan los nuevos datos del conocimiento griego. No parece fortuito que fuera Calímaco el encargado de la gran biblioteca de Alejandría en tiempos de Ptolomeo II Filadelfo⁸⁰, y de igual manera sea una de las primeras fuentes que se refieren a las maravillas, apareciendo en sus yambos una verdadera éfrasis en la descripción de una obra de arte –el Zeus de Olimpia–⁸¹. La importancia de Alejandría como centro neurálgico del saber, con su *Museion* y la Gran Biblioteca como faro que guía el conocimiento, es innegable; justamente, es un papiro alejandrino del s. II a.C., conocido como *Laterculi Alexandrini*, el que atestigua la primera noticia conocida sobre una lista de maravillas, aunque haya sobrevivido en modo fragmentario⁸².

Algo que todas las listas van a tener en común, sobre todo a la hora de justificar la inclusión de unas obras y no otras, es la importancia dada al tamaño,

⁷⁹ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, pp. 9-10.

⁸⁰ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (*op.cit*), p. 25.

⁸¹ Calímaco: *Himnos, epigramas y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez, Gredos. Madrid, 1980, p. 225.

⁸² *Laterculi Alexandrini*, *Papyrus Berolinensis* 13044v, col.8.22 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 3.

la majestuosidad y la belleza, la búsqueda de la sensación de sobrecogimiento, de asombro, e incluso de temor reverencial⁸³, como puede ser el caso del Zeus. Estos atributos se convertirán en epítome de lo maravilloso y su utilización recurrente en las distintas listas de maravillas va a caracterizar estos textos más como panegíricos que por su rigor descriptivo⁸⁴, sobre todo en el caso de Filón de Bizancio, o en lo que podríamos denominar un opúsculo sobre su obra que más bien parece pertenecer a un orador tardoantiguo⁸⁵.

La elaboración de listas de maravillas será una constante desde el mundo helenístico hasta el romano y el tardoantiguo, y continuará, aunque en menor medida, a lo largo de la Edad Media, en un intento de asimilar lo maravilloso con lo divino, y volver con el Renacimiento a una visión más humanista. En ese momento se creará la que podemos denominar lista canónica de las Siete Maravillas, una idea que permanecerá como poso cultural e iconográfico, hasta llegar en el mundo moderno al triunfo del hombre sobre la naturaleza y las grandes obras de ingeniería, y actualmente, a las sucesivas votaciones sobre grupos de maravillas que dan lugar a extrañas colecciones, como las resultantes de las votaciones de los lectores de *The Times* o *The Economist*⁸⁶.

Así, hasta llegar a las que se denominan “nuevas siete maravillas del mundo moderno”, obras elegidas mediante un concurso público y de ámbito internacional que se celebró en 2007 por iniciativa del empresario suizo Bernard Weber, creador de la empresa New Open World Corporation. La clasificación fue el resultado de más de cien millones de votos, realizados por medio de Internet y SMS, y se dio a conocer el 7 de julio de 2007⁸⁷:

Machu Picchu, en Perú.

⁸³ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 7.

⁸⁴ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património...» (*op.cit.*), p. 76.

⁸⁵ Kroll, W.: «Philon 49», en *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, supl.XX, 1, Stuttgart, 1941, pp. 54-55.

⁸⁶ Maravillas modernas *The Times* (1991): 1. Opera House de Sydney. 2. Programa del Espacio de EE.UU. 3. El Concorde. 4. Presa de Asuán. 5. Empire State Building. 6. Túnel del Canal. 7. Disneylandia. 8. Canal De Panamá. 9. Monte Rushmore. Lista de maravillas del *Economist* (1993): 1. El microchip. 2. La píldora. 3. El teléfono. 4. El Jumbo Jet. 5. Las plataformas de petróleo del Mar del Norte. 6. La bomba de hidrógeno. 7. El hombre en la luna. Ver Romer J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), pp. 236-237.

⁸⁷ Las Siete Nuevas Maravillas del Mundo se presentaron en el Estadio de La Luz de Lisboa el 7 de julio de 2007.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

Chichén Itzá, en México.

El Coliseo, en Roma, Italia.

La estatua del Cristo Redentor, en Río de Janeiro, Brasil.

La Gran Muralla China.

Petra, en Jordania.

El Taj Mahal, en Agra, India.

En esta nueva compilación, que no está avalada por la UNESCO, como organización cultural de las Naciones Unidas, la Gran Pirámide de Guiza fue considerada octava maravilla, con carácter honorífico; no se incluyó en la votación debido a que es la más antigua y la única de las Siete Maravillas del mundo antiguo en pie, y de esta manera, quedaba como decana de la nueva lista, y recuerdo perenne de las grandes maravillas del pasado⁸⁸.

Todas estas listas actuales no dejan de ser productos mediáticos y generalmente publicitarios, que no cuentan con ningún aval de rigor y responden a intereses económicos o subjetivos, pero demuestran un hecho clave para este trabajo: la idea de las listas de maravillas aún está de actualidad. Casi con total seguridad se puede comprobar que muy pocas personas son capaces de enumerar la lista de las Siete Maravillas de la Antigüedad, pero “la noción de su invisible excelencia persiste”⁸⁹.

La Convención sobre el Patrimonio Mundial de la UNESCO codificó en 1972 el concepto de valor universal sobresaliente como “el significado cultural que es tan excepcional que es capaz de trascender barreras nacionales y es de interés común para las generaciones presentes y futuras de toda la humanidad”⁹⁰, idea que en realidad surgió en la Antigüedad con el concepto de maravilla y con las listas de éstas y que ha venido aplicándose desde entonces hasta la

⁸⁸ Realmente, el gobierno egipcio protestó porque se la había incluido en la votación, y la organización optó por sacarla y dejarla directamente como maravilla decana, dado que había estado en la lista canónica y es la única que sigue en pie.

⁸⁹ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 235.

⁹⁰ UNESCO, Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, cultural y natural, aprobada en la 17ª Conferencia General, París, 16 de noviembre de 1972, WHC-2001/WS/2 <http://whc.unesco.org/en/conventiontext>.

actualidad⁹¹. Las listas de maravillas deben ser consideradas, de esta manera, en cualquier discurso sobre la génesis de las nociones de turismo y patrimonio, y se convierten en los primeros testimonios de la idea de preservación de una cultura supranacional⁹².

⁹¹ Droste, Bernd von: «The concept of outstanding universal value and its application: “From the seven wonders of the ancient world to the 1.000 world heritage places today”», en *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 1/1, 2011, pp. 26-41.

⁹² Butina, B.: «From the Seven Wonders of the Ancient World to the UNESCO World Heritage: Political and Economic Aspects of Institutionalised Cultural Preservation», en *Hrvatski geografski glasnik*, 73(2), 2011, pp. 141–154.

1.2. ANTECEDENTES.

Ya hemos hablado de la paradoxografía como precedente directo de las listas de maravillas, y en este sentido, debemos tomar como antecedente de ambos tipos de literatura la obra de Heródoto, primera manifestación del género histórico, en la que el interés por los sucesos curiosos típico de los paradoxógrafos es muy semejante al espíritu con que Heródoto resalta en sus viajes –reales o no– las particularidades de los territorios que visita. Estos viajes del llamado “padre de la Historia” ofrecen abundantes datos y anécdotas que posteriormente formarán parte de las listas paradoxográficas y enlazarán con las distintas listas de prodigios como base del catálogo de las Siete Maravillas.

Desde las primeras líneas de su obra, Heródoto expresa su intención de no dejar caer en el olvido los ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, entendiendo el término ἔργα como cualquier acción humana merecedora de recordarse, desde hazañas guerreras a hallazgos o invenciones, y cómo no, las obras arquitectónicas y de ingeniería dignas de mención. Θωμαστά corresponde más a las maravillas naturales, pero los objetos de asombro debidos a la mano del hombre son para Heródoto superiores, estableciendo una gradación en el asombro, en la que las maravillas naturales son superadas por los logros humanos⁹³.

A mediados del s. V a.C., momento en que escribió sus *Historias*, Heródoto se centró en describir el enfrentamiento entre las dos grandes civilizaciones de su tiempo, los persas y los griegos, y quedó impresionado por los grandes logros de los persas y las grandes civilizaciones orientales. Como queda reflejado en su obra, Babilonia es la más impresionante de las ciudades y Egipto le fascina⁹⁴; así, ya en este momento aparecen dos de las Siete Maravillas consignadas en las primeras listas.

Según cuenta él mismo, estuvo en Egipto en persona, y a través de sus experiencias y de los datos de sus informantes⁹⁵ e intérpretes describe las

⁹³ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit.), p. 180.

⁹⁴ Ver Espinós, J.A.: «El país de las maravillas: Heródoto en Egipto», en Arcaz, J.L. y Montero Montero, M. (eds.): *Mare Nostrum. Viajeros griegos y latinos por el Mediterráneo*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2012, pp. 199-218.

⁹⁵ Yoyotte, J.: «Hérodote en Égypte et ses informateurs», en *Annali di Ca'Foscari*, 94, 1993-94, pp. 694-697.

pirámides, incluyendo informaciones que podríamos denominar “sensacionalistas”, a las que, por otra parte, era bastante aficionado. Pero debemos reconocer que ofrece datos interesantes en cuando a técnicas y materiales e incluso como buen historiador rebate la historia de la hetera Rodopis a través de un correcto manejo de la cronología⁹⁶. Sin embargo, no puede resistirse a recoger la historia de que Keops llegó a prostituir a su propia hija para conseguir dinero con que sufragar la pirámide⁹⁷. Con todo, son las siguientes líneas el primer acercamiento a una de las maravillas y uno de los relatos más sugerentes de la Antigüedad:

“llegó Keops al trono y ordenó a todos los egipcios que trabajasen para él. A unos les impuso que arrastraran piedras desde las canteras del monte de Arabia hasta el Nilo. A otros les ordenó que, una vez trasladadas por naves al otro lado del río, las cargaran hasta el monte libio [Giza]. Siempre había trabajando casi cien mil hombres por períodos de tres meses. Sólo en la construcción del camino por el que se arrastraban las piedras empleó el consumido pueblo diez años. Esta obra no fue, a mi entender, inferior en nada a la de la pirámide... Así que esta obra duró diez años y también la de las cámaras subterráneas bajo la colina sobre la que se yerguen las pirámides. Hizo de esta cámara su sepulcro... La pirámide en sí tardó veinte años en construirse. Tiene una base cuadrada y cada uno de sus lados mide en total 8 pletros, y lo mismo de altura. La piedra está alisada y perfectamente encajada. Ninguna de las piedras mide menos de 30 pies de largo. Esta pirámide se hizo a modo de gradas, que unos llaman modillones y otros altares. Una vez hecha la base, alzaron luego las piedras con máquinas hechas de vigas cortas, y fueron alzando las piedras del suelo

⁹⁶ Heródoto cuenta que algunos griegos creían que la pirámide de Micerino era en realidad de la prostituta Rodopis, pero afirma que éstos no debían conocer quién era en realidad esta mujer, pues no le atribuirían tal empresa y además, Rodopis es muy posterior a Micerino, de tiempos de Amasis, casi dos mil años después. Ver Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas del mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 2010, p. 34.

⁹⁷ Heródoto: *Historias*, II, 126. Esta anécdota se inscribe en una corriente crítica en torno a las figura de Keops y Kefrén de la que se hace eco Heródoto (II, 128) y que habría aparecido en la cultura popular a causa del tamaño de las pirámides, interpretado en épocas posteriores como muestra de poder tiránico. Ver Espinós, J.A.: «El país de las maravillas... (*op.cit*), p. 213.

hasta la primera hilera de gradas. Y cuando la piedra subía a ésta, la ponían en otra máquina dispuesta sobre la primera hilera y desde ahí la remontaban a la segunda hilera sobre otra máquina. Había tantas hileras de gradas como máquinas, o bien había una sola máquina, que era fácilmente transportable, y la iban llevando de hilera en hilera cuando descargaban la piedra. A mí me contaron las dos versiones y así lo transmito. Keops llegó hasta tal punto de maldad que, falto de dinero, metió a su hija en un burdel y le ordenó que se entregara por cierta cantidad de dinero, aunque no me dijeron la suma. Ella se entregó como su padre le había ordenado, pero también pensó en dejar un monumento para sí, y a todo el que accedía a ella le pedía que le regalara una piedra. Me dijeron que de estas piedras se construyó la pirámide que está en medio de las tres, cerca de la gran pirámide, y cuyos lados miden cada uno un pletro y medio.

Los egipcios dicen que Keops reinó cincuenta años y que, tras su muerte, recibió el reino su hermano Kefrén. Y éste se valió de los mismos modos que el otro y, por lo demás, también hizo una pirámide, que no alcanzó las dimensiones de la del otro. Esto era así porque nosotros las medimos...

Después de éste, dicen que fue rey de Egipto Micerino, el hijo de Keops. Como le resultaban desagradables las obras de su padre, abrió los templos y permitió al pueblo, consumido hasta el extremo de la desdicha, que fuera a sus trabajos e hiciera sacrificios... También éste dejó una pirámide, mucho más pequeña que la de su padre; es cuadrangular y cada uno de sus lados tiene tres pletros menos veinte pies de largo, y hasta la mitad es de piedra etiópica. Algunos griegos afirman que ésta es de la hetera Rodopis, pero no es correcto. Creo que los que dicen eso no saben no siquiera quién era esta Rodopis, pues no le atribuirían la construcción de una pirámide en la que se gastaron, por decirlo de algún modo, innumerables miles de talentos. Además de que Rodopis estaba en su juventud cuando reinaba Amasis y no Micerino. Rodopis es posterior en muchos años a aquellos reyes que dejaron estas pirámides"⁹⁸.

⁹⁸ Heródoto: *Historias*, trad, M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993, II, 124 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 4.

La descripción que hace Heródoto⁹⁹, aún con errores e imprecisiones, ya que confunde el parentesco de los tres reyes, muestra unas medidas algo alteradas, llega a hablar de improbables inscripciones sobre las pirámides registrando el número de cebollas, rábanos y ajos que consumían los albañiles y da pábulo a historias cuando menos dudosas, refleja sin lugar a dudas la admiración y seducción de un lugar de símbolos y prodigios presente en el imaginario de la cultura helena y que continuará siempre ligado a las listas de maravillas.

En el caso de la descripción de Babilonia, también se supone que Heródoto la visitó en persona y quedó asombrado del tamaño de la ciudad, sobre todo en comparación con las *poleis* griegas, por lo general pequeñas. Así se puede comprender que una ciudad de más de veinte kilómetros de longitud por cada lado resultase descomunal y algo maravilloso, y que unas murallas por las que en su parte superior podía circular una cuadriga despertasen la admiración y el asombro.

“Babilonia se encuentra en un gran llano. Es cuadrangular y cada uno de sus lados tiene 120 estadios. El perímetro de la ciudad tiene un total de 480 estadios. Así es por tanto el tamaño de la ciudad de Babilonia, y está equipada como ninguna otra de las que tengamos noticia.

En primer lugar la rodea un foso ancho, profundo y lleno de agua, después una muralla de 50 codos reales de ancho y 200 de alto. El codo real de tres dedos más largo que el común.

A esto también debo añadir para qué se utilizó la tierra del foso y de qué modo se construyó la muralla. Al mismo tiempo que iban excavando el foso, la tierra que extraían la convertían en ladrillos. Una vez moldeados suficientes ladrillos, los cocían en hornos. Después usaban asfalto caliente como mortero y cada treinta hiladas de ladrillo ponían cañizos. Primero construyeron las escarpas y después, del mismo modo, la propia muralla,

En lo alto de la muralla, a lo largo de los remates construyeron garitas unas frente a otras, y entre ellas dejaron espacio suficiente para que circulara

⁹⁹ Ver Lloyd, A.B.: *Herodotus. Book II. Commentary 99-182*, Leiden, Brill, 1988.

una cuadriga. En torno a la muralla hay cien puertas, todas de bronce, así como sus quicios y dinteles”¹⁰⁰.

Resulta curioso que no haga mención a los Jardines Colgantes¹⁰¹, pero sí que hable de Semíramis, quien en época moderna –como ya veremos– aparecerá como promotora de los jardines, para citarla como una más de los muchos constructores de la muralla:

“En Babilonia han gobernado muchos reyes que han adornado las murallas y los santuarios. Entre ellos hubo dos mujeres: la que reinó en primer lugar, cinco generaciones antes que la segunda, tuvo por nombre Semíramis. Ésta hizo levantar diques dignos de admiración a lo largo de todo el llano, por el que el río antiguamente solía desbordarse”¹⁰².

Como vemos en sus descripciones, Heródoto estipula uno de los motivos para la inclusión de grandes obras en las listas de maravillas: el tamaño; tanto en sus noticias sobre las pirámides como en los datos sobre Babilonia, queda patente su interés y admiración por las medidas y dimensiones fuera de lo común, aunque las medidas que él recoge son muy exageradas, especialmente en el caso de las Murallas de Babilonia.

La descripción etnográfica y la narrativa histórica de Heródoto aparecen siempre acompañadas de ἔργα, y su obra es, en parte, el relato de un viajero, sus fuentes eran orales y la forma que tuvo de prepararse para realizar su trabajo fue por medio de los viajes, de visitar los emplazamientos donde tuvieron lugar los

¹⁰⁰ Heródoto: *Historias*, I, 178, 2 ss, trad, M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993. Ver Apéndice 1: Textos, 5.

¹⁰¹ Heródoto no se refiere en ningún momento a los Jardines Colgantes, ni a ningún otro jardín, y en el manejo superficial de las fuentes algunos autores caen en el error de pensar que describe tanto las murallas como los jardines; como sucede con Puppi, L.: «I sette grandi spettacoli ... (op.cit), p. 3; o Leclercq-Marx, J.: «L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne, entre survivance et réinterprétation», en *Hortus artium medievalium*, 20, 2, 2014, p. 675. Ver Dalley, S.: «Why did Herodotus not mention the Hanging Gardens of Babylon? », en Derow, P. y Parker, R.: *Herodotus and his World*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 171–189: para Dalley la explicación radica en que los jardines nunca estuvieron en Babilonia, sino en Nínive; volveremos a este asunto y a la controvertida explicación de Dalley en el capítulo sobre los Jardines Colgantes.

¹⁰² Heródoto, *Historias*, trad, M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993, I, 184, 1 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 6.

acontecimientos que quiere transmitir, una verdadera *autopsía* que incluye investigación visual en primera persona cuando tiene la oportunidad, interrogación de testigos, copia de inscripciones y recogida de tradiciones orales¹⁰³.

“Heródoto de Halicarnaso expone aquí su indagación, con el propósito tanto de impedir que la historia de la humanidad se borre con el paso del tiempo, como de conservar la fama de obras extraordinarias y maravillosas de parte de helenos y bárbaros; y en particular, la causa de la guerra entre ellos”¹⁰⁴.

Él mismo demuestra con sus palabras que es un precedente claro y directo de lo que serán después las distintas listas de maravillas¹⁰⁵. La lista de las Siete Maravillas, por lo tanto, proviene de una fascinante tradición cultural que se remonta mucho tiempo atrás, con interesantes precedentes, como acabamos de comprobar con Heródoto, y como seguiremos viendo a continuación¹⁰⁶.

Como ya se ha señalado, el mundo de las maravillas está ligado a la imagen legendaria de Alejandro Magno, algunas de las maravillas están conectadas con él de alguna manera o sirven para definir los confines de su imperio: fundó la Alejandría que habría de albergar el Faro, tomó la ciudad de Halicarnaso, pasó por Éfeso cuando se llevaba a cabo la fase definitiva del Artemisión y se ofreció a sufragar su construcción, murió en Babilonia... De hecho, algunos autores, como Ashley¹⁰⁷, defienden la teoría de que la primera lista de maravillas fue encargada por orden del propio Alejandro a Aristóbulo, historiador, ingeniero y arquitecto, en el momento en que estaba comenzando a construir la Alejandría egipcia, motivo por el cual no aparecería el Faro en las primeras listas conocidas, ya que se basarían en esta hipotética lista realizada antes de la construcción del mismo.

¹⁰³ Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado... (op.cit), p. 200.

¹⁰⁴ Heródoto, *Historias*, trad, M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993, I, 1, 0. Ver Apéndice 1: Textos, 7.

¹⁰⁵ Ver Vignolo Munson, R.: *Telling Wonders: ... (op. cit.)*, cap. 4: “Thoma”, pp. 232-265.

¹⁰⁶ El caso de Heródoto nos parece un precedente claro, pero no un intento de compilar una lista de maravillas como tal, aunque haya autores que defiendan que la idea de realizar una lista con los monumentos más importantes del mundo se origina con Heródoto. Ver Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, Routledge, Londres y Nueva York, 2017, p. 2.

¹⁰⁷ Ashley, M.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Fontana, Glasgow, 1980.

Este “Libro de las Maravillas”¹⁰⁸ respondería al deseo del gran Alejandro de glorificar su imperio, poniendo especial énfasis en las maravillas que había conquistado. De hecho, el propio Alejandro planeó construir lo que se podría considerar otra maravilla: un monumento funerario en honor de su padre Filipo II de Macedonia, similar a una pirámide, como señala Diodoro Sículo¹⁰⁹. Todo ello con el denominador común del gran tamaño, la técnica, el asombro y el deseo de identificarse con un grandioso y efímero imperio, *sic transit gloria mundi*¹¹⁰.

La conexión de Alejandro Magno con las maravillas es más amplia; existió un proyecto, que nunca se llegó a realizar, de su arquitecto, Dinócrates, para esculpir una estatua colosal del gran Alejandro en la ladera del monte Athos¹¹¹, sosteniendo una pequeña ciudad en una mano y derramando desde una enorme vasija un río que llegara hasta el mar¹¹². Aunque diferente en su diseño, la relación con el Coloso de Rodas y la tradición de estatuaria monumental es evidente. Dicho proyecto fue desechado por el propio Alejandro, pero el arquitecto aun tendría relación con otra de las maravillas de la Antigüedad, ya que colaboró en la reconstrucción del Templo de Artemisa en Éfeso; y con una conexión más tangencial, diseñó el plano de la ciudad de Alejandría y el monumento funerario de Hefestión en Babilonia.

Precisamente, la ciudad de Babilonia y sus maravillas son conocidas en parte gracias a los escritos de personas que viajaban con Alejandro, como Onesícrito de Astipalea y Clitarco¹¹³, que estuvieron allí cuando éste conquistó la ciudad en 331 a.C. y que describen claramente los Jardines Colgantes.

A partir de Alejandro, el mundo griego estaba vinculado con el de Oriente y era evidente una visión más universal de los logros humanos. Fue en la línea divisoria entre el mundo helénico y el mundo helenístico cuando encontramos

¹⁰⁸ Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado... (*op.cit.*), p. 204.

¹⁰⁹ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, trad. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, XVIII, 4, 5-7. Ver Apéndice 1: Textos, 8.

¹¹⁰ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 1.

¹¹¹ Península más oriental al sur de la península Calcídica, en Macedonia Central, al norte de Grecia.

¹¹² Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 9.

¹¹³ Onesícrito: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 134. Clitarco: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 137, F 10.

una lista de monumentos notables, lo que lleva finalmente a la elección de las siete maravillas¹¹⁴.

La mayor parte de estas grandes obras eran los más asombrosos ejemplos de una nueva arquitectura, predecesora de las ciudades modernas, y los cimientos de una nueva civilización en la que la maravilla se traslada del dominio de los dioses al de los hombres, en una redefinición de humanidad¹¹⁵.

Dentro de este nuevo enfoque humanista se debe entender la creación de la Gran Biblioteca de Alejandría, sin duda una de las más grandes e importantes bibliotecas de la Antigüedad, si no, seguramente, la mayor de todas. La idea de crear una gran biblioteca universal se atribuye a Ptolomeo I Soter y a Demetrio de Falero, como primer bibliotecario, pero la materialización del proyecto se llevó a cabo con Ptolomeo II Filadelfo, en la primera mitad del s. III a.C.¹¹⁶

La Biblioteca formaba parte de un ambicioso conjunto de instalaciones –el *Mouseion*– al servicio de los sabios y eruditos; junto con salas de conferencias, laboratorios, observatorios y zona de alojamiento para los mejores poetas, filósofos, escritores y científicos¹¹⁷; un centro dedicado a las musas que llegó a albergar una cifra ingente de volúmenes¹¹⁸. Compradores de libros al servicio de la Biblioteca rebuscaban en las mejores tiendas de libros de Atenas y Rodas, se solicitaban préstamos de otras bibliotecas para hacer copias, y a los barcos que llegaban al puerto de Alejandría se les ordenaba entregar todos aquellos libros

¹¹⁴ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 1.

¹¹⁵ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 11.

¹¹⁶ La pasión bibliófila de los Ptolomeos, así como la primera mención a la Biblioteca de Alejandría aparecen reflejados en la *Carta de Aristeas* o *Carta a Filócrates*: “Encargado de la Biblioteca del Rey, Demetrio de Falero, recibió grandes sumas de dinero, para reunir, de ser ello posible, todos los libros del orbe; y realizando compras y transcripciones, llevó a feliz término en el menor plazo que pudo la encomienda real. Habiéndosele demandado, en mi presencia: ¿Cuántas decenas de millares de libros hay?, respondió: más de veinte, oh Rey; y me afano para completar en breve lo que falta para los quinientos mil”. Ver Pórtulas, J.: «La carta de Aristeas + Traducció (Carta de Aristeas a Filócrates)», en *1611: revista de historia de la traducción*, 1, Barcelona, 2007. Ver Apéndice 1: Textos, 10.

¹¹⁷ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 8. Estrabón, durante su estancia en Alejandría, visitó muy probablemente el Museo y la Biblioteca y mantuvo contacto con el círculo de eruditos de la ciudad.

¹¹⁸ Según las distintas fuentes puede variar de 490.000 a 700.000. Ver Fernández Fernández, C.: «La biblioteca de Alejandría: pasado y futuro», en *Revista General de Información y Documentación*, 18, (1), 2008, pp. 161-172.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

que llevaran a bordo y que aún no estuvieran catalogados en la Biblioteca, a cambio de recibir una copia. La Biblioteca funcionaba, de esta manera, como una especie de editorial, y representaba la conciencia de la preservación de la herencia literaria griega, como base del conocimiento occidental¹¹⁹.

En esta Alejandría helenística, la importancia de las fuentes escritas disponibles en la Biblioteca ofrecía al estudioso la posibilidad de consultar las obras de sus predecesores y textos originales procedentes de toda la *oikumene*. Una figura esencial en el desarrollo de la Biblioteca fue Calímaco¹²⁰, al que ya nos hemos referido como primer paradoxógrafo, encargado de catalogar los materiales que ya se encontraban y que se iban depositando en la gran Biblioteca. Esta enorme labor de ordenación del material dio como resultado su obra pinacográfica –los *pinakes*–¹²¹, un catálogo de 120 libros donde recogió el listado de autores con todas sus obras¹²² y que desgraciadamente se ha perdido. Aún cuando existe cierta controversia sobre si Calímaco llegó a ser director de la Biblioteca¹²³ o sólo llevó a cabo la tarea de su catalogación, su valor como pieza clave para facilitar el manejo de la gran Biblioteca y su interés didáctico son innegables.

La valía de Calímaco como erudito en la órbita de la Biblioteca de Alejandría queda atestiguada también por su extensa obra poética, de la que sólo se han conservado los himnos y epigramas. Su relación con el mundo de las maravillas va más allá del nexo paradoxográfico, ya que en sus textos podemos encontrar referencias a varias maravillas: el Zeus de Olimpia, el Templo de Artemisa y el Altar de Cuernos de Delos¹²⁴. De especial interés es el poema de

¹¹⁹ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 199.

¹²⁰ Calímaco de Cirene, 305-240 a.C.

¹²¹ Sobre la organización de los *Pinakes* ver Schmidt, F.: *Die Pinakes des Kallimachos*, Berlín, 1922.

¹²² Dickey, E.: *Ancient Greek Scholarship: a guide to finding, reading and understanding scholia, commentaries, lexical and grammatical treatises from their beginnings to the byzantine period*, Oxford University Press, Oxford, 2007, p. 5.

¹²³ En el fragmento de papiro P.Oxy.1241, en el que aparece la lista incompleta de los directores de la Biblioteca de Alejandría, no aparece mencionado Calímaco.

¹²⁴ Calímaco: Estatua de Zeus: *Frg.* 196 Pf; Templo de Artemisa: *Hymnos*, 3, 249 s.; Altar de Cuernos de Delos: *Hymnos*, 2, 58 s.; sobre maravillas: *Frg.* 407 ss. Pf. Ver Apéndice 1: Textos, 11.

acompañamiento a un “turista”¹²⁵ que va a contemplar la Estatua de Zeus y que se puede relacionar con el género del *propemptico* o despedida artística a un viajero¹²⁶; en él describe las dimensiones de la estatua, su costo y su autor, siendo una de las primeras *écfrasis* o descripciones de una obra de arte que se conservan, como ya señalamos en páginas anteriores.

El término *thauma*, o asombro, aparece con asiduidad en la obra de Calímaco, y estará muy presente en toda la literatura paradoxográfica. La literatura de *mirabilia* en el entorno del Museo de Alejandría gestó lo que habrían de ser las listas de maravillas posteriores.

Como ya comentamos con anterioridad, los eruditos helenísticos prácticamente hacían listas sobre cualquier cosa, y en este contexto podemos encontrar la primera lista conocida de las Siete Maravillas del mundo, bajo el nombre de *Laterculi Alexandrini*¹²⁷, un texto griego preservado en un papiro encontrado a principios del s. XX en Berlín al descomponerse el envoltorio hecho mediante papiros viejos del sarcófago de una momia egipcia originaria de Abusir-el-Melek¹²⁸. La obra data posiblemente del s. II a.C. y consta de una serie de breves listas sobre los más famosos o mejores ejemplos de doce categorías: legisladores, pintores, escultores, fundidores, arquitectos, ingenieros, islas más grandes, montañas más altas, grandes ríos, manantiales, mares y las Siete Maravillas del mundo. Sólo se han conservado unos pocos fragmentos legibles que muestran en algunos casos tan sólo un listado de nombres y en otros una breve explicación sobre la persona o el objeto referenciado; las diferentes listas no tienen relación una con otra pero ilustran la afición de los estudiosos del momento por la clasificación y la realización de catálogos o enumeraciones.

En la parte conservada se puede apreciar:

“Las siete obras maestras
... el Artemisio en Éfeso,
las pirámides en...,”

¹²⁵ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 80.

¹²⁶ Calímaco: *Himnos, epigramas y fragmentos*, Gredos. Madrid, 1980, p. 225.

¹²⁷ Diels, H.: «*Laterculi Alexandrini* aus einem papyrus ptolemäischer Zeit» en *Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín, 1904, II, pp. 3-16.

¹²⁸ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 11.

la tumba de Mausolo en Halicarnaso.”¹²⁹

Aunque incompleta, ésta es la primera noticia de una lista como tal de maravillas, en la que aparece ya el número siete, y donde se pueden encontrar ya tres de las Siete Maravillas: el Templo de Artemisa en Éfeso, las Pirámides de Egipto y el Mausoleo de Halicarnaso.

¹²⁹ P. Berol inv. 13044r, columna 8, línea 22 y columna 9, líneas 1-6. Ver Pajón Leyra, I.: «Lecciones de geografía e historia en la Alejandría helenística. Una nueva mirada sobre el papiro de Berlín 13044r» en Ottone, G. (ed.): *Historiai para doxan. I documenti greci in frammenti: nuove prospettive esegetiche*, Tored, Tivoli, 2017, pp. 179-202. Ver Apéndice 1: textos, 3.

1.3. LAS PRIMERAS LISTAS.

1.3.1. Antípatro de Sidón y Filón de Bizancio.

A finales del s. X, en Constantinopla, se llevó a cabo una edición de la poesía arcaica en un compendio – la *Antología Palatina*¹³⁰– que ha transmitido también un epigrama atribuido a Antípatro de Sidón, a finales del s. II a.C.; este poema es uno de los testimonios más antiguos de una lista de siete maravillas y la primera que se conserva íntegramente.

“Y de la rocosa Babilonia la muralla accesible a los carros
y el Zeus junto al Alfeo contemplé,
también los Jardines Colgantes y el Coloso de Helios,
y la gran labor de las escarpadas pirámides
también el enorme sepulcro de Mausolo.
Pero cuando vislumbre
de Ártemis el templo alzándose hasta las nubes,
aquéllos empalidecieron y dije
« ¡Mira, salvo el Olimpo,
Helios jamás vio nada igual! ». ¹³¹

En este poema formado por cuatro dísticos elegíacos¹³², Antípatro enumeró las Murallas de Babilonia, la Estatua de Zeus en Olimpia, los Jardines Colgantes de Babilonia, el Coloso de Helios en Rodas, las Pirámides de Egipto, el Mausoleo de Halicarnaso, y por encima de todas ellas, el Templo de Artemisa en Éfeso. Esta compilación incluye dos obras de la ciudad de Babilonia, las murallas y los jardines, pero no menciona al Faro de Alejandría, que será incorporado a las listas de maravillas más tardíamente.

¹³⁰ Manuscrito de la Biblioteca Palatina de Heidelberg.

¹³¹ Antípatro de Sidón: *Antología Palatina*, IX, 58. En Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 13, traducción de Francisco Javier Martínez García. Ver Apéndice 1: Textos, 12.

¹³² Estrofa clásica de dos versos, un hexámetro y un pentámetro, que forma una unidad de sentido completa.

Utilizó un proceso de composición típico de la poesía arcaica: la composición *in crescendo*, que permite poner de relieve la cosa más bella¹³³, en este caso y según su opinión, el Templo de Artemisa en Éfeso. Antípatro pone especial énfasis en el sentido de la vista –contemplé, vislumbré, vio–, en relación con la experiencia de *autopsía*, de la que ya hemos hablado, aun cuando en esa época sería bien difícil contemplar con los propios ojos las maravillas, ya fuera por la dificultad del viaje, como por la decadencia de algunas de ellas –sobre todo en Babilonia–.

Con los mismos elementos de la lista de Antípatro, Filón de Bizancio pretendió ahorrar a sus lectores el fatigoso esfuerzo de viajar para conocer las Maravillas del mundo:

“Cada una de las Siete Maravillas del Mundo es bien conocida de todos por su fama, pero pocos las han visto en persona, pues hay que viajar a Persia, navegar por el Éufrates, ir a Egipto, residir entre los eleos en Grecia, marchar a Halicarnaso en Caria, ponerse rumbo a Rodas y visitar Éfeso en Jonia (...) Lo que estoy diciendo se revelará convincente cuando mis palabras se encaminen con claridad a cada una de las Siete Maravillas del mundo y persuada al oyente para que afirme que ha tenido la impresión de haberlas contemplado”.¹³⁴

Su autor confirió a este trabajo la forma de itinerario alrededor del mundo, para visitar los lugares que albergan cada una de las Maravillas, con un perfil similar al de los antiguos *periplous* o *propémpticos*. Para lograr el efecto de haber contemplado las maravillas, sin el esfuerzo de haberlo hecho de verdad, Filón proporcionó gran cantidad de detalles idiosincráticos que dotaban al objeto descrito de mayores dosis de verosimilitud¹³⁵.

Filón de Bizancio fue un ingeniero griego en activo en torno al 200 a. C., vivió en Alejandría y a partir de los fragmentos conservados de sus obras se puede deducir que eran trabajos objetivos y técnicos, escritos de manera directa y con datos precisos. Sin embargo, la obra conocida como *Guía de Viaje por las Siete*

¹³³ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património... (op.cit.), p. 73-74.

¹³⁴ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, Praefatio. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, John y Romer, Elizabeth: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Barcelona, 1996, p. 241. Ver Apéndice 1: Textos, 1.

¹³⁵ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas... (op.cit)*, p. 127.

*Maravillas del Mundo*¹³⁶ combina ese detalle en los datos y las descripciones técnicas con un lenguaje mucho más florido y recargado en ocasiones, con “capacidad de decir muy poco con muchas palabras y de ofrecer un *raisonnement* falto de ingenio”¹³⁷. Por este motivo, es más plausible la idea de que esta obra sea un opúsculo de un escritor tardoantiguo, en torno al s. IV, que toma como punto de partida la obra de Filón y recopila informaciones de diversa naturaleza, y así resulta más contextualizada la alusión a “la gran época de la Hélade” que aparece en la descripción del Zeus de Olimpia¹³⁸.

Es probable que Filón basara su lista en alguna compilación anterior, quizás en la hipotéticamente realizada por Aristóbulo poco después de la fundación de Alejandría, y por eso no figura el Faro en estas primeras listas de maravillas y se da una especial relevancia a Babilonia. Pero también es cierto que Filón vivió y trabajó en Alejandría, viendo a diario el Faro, como algo cercano y cotidiano, y también como algo funcional, más alejado de la idea de maravilla como asombro ante lo extraordinario.

Estas obras impresionantes se han convertido en perdurables imágenes literarias a través del poder de las palabras antiguas, efecto que se puede comprobar sobre todo en la imagen de los Jardines Colgantes, “que llevan más de 2.000 años colgando de la imaginación de Occidente”¹³⁹. Es posible que el propio Filón contribuyera a mitificar no sólo esta imagen de los Jardines, sino la de la ciudad de Babilonia entera, a la que en época helenística ya se aludía como “ciudad de maravillas”. Cuando habla de las murallas deja plasmada la idea de una ciudad asombrosa en su conjunto e inmensidad¹⁴⁰:

“Semíramis era rica en inventiva real. Así que cuando murió, dejó el tesoro de una maravilla detrás suyo: excavó fundamentos de cuarenta y dos millas de largo y amuralló Babilonia. El perímetro de la muralla era

¹³⁶ Códice en pergamino de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg: *Codex Palatinus Graecus* 398, fol.56v. Curiosamente conocido como “el códice de los paradoxógrafos”.

¹³⁷ Kroll, W.: «Philon 49», en *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, supl.XX, 1, Stuttgart, 1941, pp. 54-55.

¹³⁸ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 3, 4. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, John y Romer, Elizabeth: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 242. Ver Apéndice 1: Textos, 13.

¹³⁹ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 122.

¹⁴⁰ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (*op. cit.*), xxii-xxiii.

suficientemente largo como para agotar a un corredor de largas distancias. La muralla es impresionante no solamente por su longitud, sino también por su solidez y por la anchura de las habitaciones que había en su interior. Fue construida de ladrillos cocidos y betún.

La muralla tiene más de 80 pies de altura, y cuatro carros de cuatro caballos pueden correr simultáneamente por la anchura de la pista circular (en lo más alto). Hay torres consecutivas con compartimentos, que pueden contener un ejército entero. La ciudad es, pues, la fortificación más avanzada de Persia. Desde el exterior no se adivina que contiene una ciudad en su interior.

¡Miles y miles de personas viven dentro de las murallas de la ciudad! El tamaño de la tierra conreada fuera de las murallas es poco mayor que el área construida en Babilonia, y los granjeros de fuera de las murallas son como forasteros para aquellos que viven dentro de la ciudad.”¹⁴¹

Filón, o el orador que se apropió de su nombre, recopiló un texto que podría retrotraerse a una buena fuente helenística¹⁴², con un núcleo bastante auténtico, y creó la más importante de todas las listas, en una exposición dedicada *ex profeso* a su estudio. Su importancia queda demostrada en el viaje de la obra desde Alejandría hasta Bizancio, donde fue copiada y enviada a Europa Occidental para aparecer en la biblioteca de un monasterio suizo, un impresor renacentista, las cortes de Heidelberg y el Vaticano, y de ahí al París de Napoleón, y tras el Congreso de Viena, de nuevo a Heidelberg¹⁴³.

Tras la desaparición de la Biblioteca de Alejandría se preservaron copias de la obra de Filón en Constantinopla, donde aparece por primera vez una alusión a su obra en el s. IV, en homilías de Gregorio Nacianceno, obispo que habría de crear su propia lista de maravillas, como veremos más adelante. El propio emperador bizantino Constantino Porfirogéneta –del que también hablaremos– llegó a escribir sobre algunas de las Maravillas, lo que evidencia que la obra de

¹⁴¹ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 5, 1-3. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 243-244. Ver Apéndice 1: Textos, 14.

¹⁴² Haynes, D.E.L.: «Philo of Byzantium and the Colossus of Rhodes», en *Journal of Hellenic Studies*, 77, 1957, pp. 311-312.

¹⁴³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 10.

Filón y otras antiguas obras alejandrinas estaban disponibles en las bibliotecas bizantinas. A principios del Renacimiento, el manuscrito de Filón, junto con otros textos clásicos, viajó con un cardenal hasta un monasterio de Basilea; y más tarde apareció en el taller del impresor Frobenius¹⁴⁴, donde se puede decir que entró en contacto con la erudición del momento¹⁴⁵. Fue, no obstante, en el s. XVII cuando se publicó el tratado de Filón, tras descubrirse un códice en pergamino en la Biblioteca Vaticana¹⁴⁶, y así, aparece en Roma hacia 1608 la primera versión moderna completa de la lista de las Siete Maravillas, que se habría materializado poco antes con la serie de grabados de Maarten van Heemskerck que habrían de constituir la lista canónica y la imagen recurrente sobre las Siete Maravillas.

No hay duda de que ésta es una fuente muy completa para nuestro estudio, a la que nos iremos remitiendo en los capítulos siguientes, cuando hablemos de cada una de las Maravillas en particular. El propio Filón ya indicó en la introducción la importancia de la educación y la investigación como método de conocimiento, dando un paso más allá desde la *autopsía*, y volviendo en cierta medida al concepto paradoxográfico de la compilación erudita, como vimos al hablar del fenómeno de la elaboración de listas.

En el texto se reconoce la existencia de otras obras maestras que se pueden considerar maravillas, pero especifica la diferencia entre éstas y las Siete Maravillas con una referencia muy filosófica a la belleza¹⁴⁷:

“(…) Naturalmente, solamente las Siete Maravillas son consideradas comúnmente como dignas de elogio y descritas con palabras grandilocuentes, aunque otras obras pueden serlo tanto como éstas, pero la admiración provocada por las Siete Maravillas y por otras visiones es

¹⁴⁴ Johann Froben o Johannes Frobenius (Hammelburg, Franconia, hacia 1460-Basilea, Suiza, 1527) fue un impresor y editor de Basilea.

¹⁴⁵ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 200.

¹⁴⁶ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património...» (*op.cit.*), p. 76.

¹⁴⁷ Platón explica el concepto de esplendor mediante la idea de la belleza, que reside en una especie de “luz ininteligible” a la que el mundo sensible tan sólo se puede acercar. Según él, la belleza que percibimos en el mundo material es un reflejo de la “idea de belleza”. Esta concepción platónica entronca con la idea expuesta por Filón de Bizancio al aludir a la belleza en relación con las Siete Maravillas. La teoría de Platón aparece en diversas obras como son los diálogos del *Timeo*, *Hipias Mayor*, *Fedro* o *el Banquete*.

diferente. Para la belleza, como el sol, es imposible ver otras cosas cuando es, en sí misma, radiante.”¹⁴⁸

La popularidad de las Siete Maravillas se debe en gran medida a su inclusión en esta suerte de catálogos de obras maestras que fueron las distintas listas, convirtiéndose en paradigmas, precisamente “por formar parte del selectísimo club de las Siete Maravillas de la Antigüedad. En este sentido, las diferentes listas del mundo antiguo habrían actuado como verdaderas pasarelas en las que estas grandes obras, como modelos desfilando por ellas, pudieron potenciar significativamente su fama e influencia en distintos ámbitos”¹⁴⁹. En las diversas listas que veremos en páginas posteriores encontraremos que se completa el septeto de manera distinta, aun cuando siempre se suele mantener un núcleo bastante definido, pero con el paso del tiempo, la confección de listas se fue haciendo con mayor libertad, muchas veces introduciendo una octava maravilla y luego ya sin limitarse a un número preestablecido.

1.3.2. Diodoro Sículo, Propertio, Varrón, Vitruvio, Estrabón, Valerio Máximo.

A lo largo del s. I a. C. circularon varias listas que demuestran que la idea de las Siete Maravillas del mundo se había ido extendiendo, sobre todo en los círculos de poetas y eruditos, como es el caso de Diodoro Sículo.

Diodoro de Sicilia escribió una gran obra histórica: la *Biblioteca Histórica*, que en gran parte recoge y cita textos anteriores. Cita las Pirámides de Egipto “entre las siete obras más famosas”, y también incluye un obelisco en Babilonia, donado por la reina Semíramis¹⁵⁰, y que nunca volverá a aparecer como maravilla

¹⁴⁸ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, Praefatio. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo... (op.cit.)*, p.241. Ver Apéndice 1: Textos, 1.

¹⁴⁹ Ver De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses. El Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas como modelos iconográficos divinos en el cristianismo», en *ARYS*, 17, 2019, pp. 277-319.

¹⁵⁰ Exalta el obelisco de 130 pies de alto por 25 de ancho erigido por la reina Semíramis en torno al s. IX. a.C. en Babilonia, al que califica de “asombroso espectáculo”. Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, trad. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, II, 11, 4. Ver Apéndice 1: Textos, 15.

del mundo¹⁵¹. Y aunque no los considere como maravilla, Diodoro describe con detalle los Jardines Colgantes de Babilonia, citando a Ctesias de Cnido y Clitarco, en una referencia que inserta entre dos pasajes sobre Semíramis. Se refiere a ellos continuamente como *parádeisos*, y ofrece datos bastante precisos, que encajan con algunos otros que ofrece Estrabón¹⁵², como ya veremos cuando analicemos los Jardines.

No podemos completar su lista, ya que su obra no se ha conservado íntegramente, pero es una fuente fundamental sobre todo para el caso de Babilonia, y porque nos señala un interesante precedente para otra maravilla: el proyecto, que ya hemos citado, de Alejandro Magno para erigir un mausoleo en forma de pirámide para su padre Filipo II “que debería ser construido similar a la más grande de las pirámides de Egipto, que algunos incluyen entre las siete obras existentes más importantes”¹⁵³.

Diodoro va a utilizar la *Historia Egipcia* de Hecateo de Abdera¹⁵⁴, sobre todo para su libro I –monográfico de Egipto–, y las obras de Ctesias, Megástenes, Posidonio y Yambulo, en una enorme operación de selección y reordenación de la gran tradición historiográfica griega, consiguiendo un texto de considerable cohesión¹⁵⁵ y con cierta intención moralizante –en la línea de Jenofonte–¹⁵⁶, y también lúdico-pedagógica –más cercana a la paradoxografía–. Su labor de recopilación de fuentes más antiguas queda atestiguada, por ejemplo, en el párrafo en que habla de las dimensiones de las Murallas de Babilonia, donde recoge la discordancia entre las fuentes que hablan de la altura y anchura:

“Uniendo con asfalto ladrillos cocidos hizo una muralla cuya altura, según afirma Ctesias, era de cincuenta brazas, pero que según escribieron

¹⁵¹ Salvo en la cita de Pedro Mejía respecto a la séptima maravilla cuando alude a esta misma fuente, pero no nombra a Diodoro, sino a Ludovico Celio: *Silva de varia lección*, III, cap. XXXIII. Ver Apéndice 1: Textos, 101.

¹⁵² Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 70.

¹⁵³ Ver supra nota 109. Ver Apéndice 1: Textos, 8.

¹⁵⁴ Hecateo de Abdera: *Fragmente der griechischen Historiker* (Jacoby), 264, en Diodoro: *Biblioteca Histórica*, I, 63, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 16.

¹⁵⁵ Lens Tuero, J. y Campos Daroca, J.: «La geografía de Asia en el libro II de la Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicilia», en *Emerita*, vol. 65, nº 1, 1997, pp. 18-19.

¹⁵⁶ Drews, R.: «Diodorus and his sources», en *American Journal of Philology*, 83, 1962, pp. 383-392.

algunos más recientes era de cincuenta codos, y cuya anchura era mayor que la suficiente para que quepan dos carros; el número de torres era de doscientas cincuenta, cuya altura era de sesenta brazas, o según afirman los más recientes, de sesenta codos.”¹⁵⁷

Se pueden observar también en su obra datos anecdóticos, que toma de Heródoto, aunque evita los detalles novelescos o excesivamente técnicos que recargan la redacción; por ejemplo, en el caso de su discurso sobre las pirámides, recoge el detalle de la procedencia de Arabia de la piedra, los gastos en verduras o la maldad de Keops, pero prescinde de las referencias al empleo de la hija de Keops como prostituta o la historia de Rodopis¹⁵⁸.

En los capítulos sobre Babilonia, va a destacar el tratamiento que hace de la figura de la reina Semíramis, que parece trascender lo humano con un sentido novelesco más que histórico y en la que sincretiza hechos de varios reyes y reinas¹⁵⁹; esta mitificación del personaje puede explicar por qué en la mayoría de las listas de maravillas, antiguas y medievales, se menciona siempre a Semíramis en relación con las murallas o los Jardines Colgantes de Babilonia. En la sociedad antigua y medieval, claramente dominada por hombres, el hecho de que una mujer, una reina, hubiera realizado tales maravillas, aumentaba de manera extraordinaria su singularidad¹⁶⁰. Por ello, se encontrará también plasmada en diversas realizaciones artísticas la relación de esta reina con algunas de las maravillas; de hecho, en el grabado de Maarten van Heemskerck que forma parte de lo que podemos denominar la materialización visual de “la lista canónica” de las Siete Maravillas, aparece la reina Semíramis a caballo en primer plano disparando una flecha a un león, imagen que será recurrente a partir de ese momento en todas las representaciones de Babilonia. La influencia de los escritos de Diodoro Sículo en este grabado queda reforzada por el hecho de que aparece

¹⁵⁷ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit.), p.220. Citando a Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 4. Se puede deducir que los datos son correctos en cuanto a las cifras pero equivocados en lo que se refiere a las unidades de medida: cincuenta brazas: 89 m.; cincuenta codos: 22 m.; sesenta brazas: 107 m.; sesenta codos: 26 m. Ver Apéndice 1: Textos: 17.

¹⁵⁸ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, trad. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, Introducción, p. 80.

¹⁵⁹ *Ibid...*, p. 94.

¹⁶⁰ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 62.

también representado el obelisco¹⁶¹ al que hace referencia y que, como hemos señalado, no aparece en ninguna otra lista de maravillas, junto a otros edificios y construcciones descritos por éste.

También en la obra de Diodoro se puede observar una referencia a otro precedente del Mausoleo; en la línea que ya hemos comentado de la idealización de la figura de Semíramis, le adjudica la construcción de una gran sepultura para su esposo en Nínive, antes de que fundara Babilonia:

“Semíramis sepultó a Nino en el palacio real y dispuso sobre él un túmulo sumamente grande, cuya altura era de nueve estadios y la anchura, como afirma Ctesias, de diez. Por lo que, como la ciudad se hallaba en una llanura junto al Éufrates, el montículo parecía, desde muchos estadios, como una acrópolis; el cual afirman que se conserva hasta ahora, aun cuando Nínive fue asolada por los medos cuando destruyeron el reino de los asirios.”¹⁶²

Diodoro Sículo habló de “las siete obras más famosas”, aunque realmente sólo citó las Pirámides y describió los Jardines Colgantes aun cuando no los considerara maravilla.

Del mismo modo, sólo encontramos menciones a algunas maravillas y no a la lista completa en la obra de Sexto Propertio, en la segunda mitad del s. I a.C. El poeta romano referencia las Pirámides de Egipto, la Estatua de Zeus en Olimpia y el Mausoleo de Halicarnaso al subrayar la transitoriedad de estas obras frente a la gloria eterna que podrá tener su propio trabajo¹⁶³:

“Afortunada la mujer que sea cantada en mi libro,
mis poesías serán otros tantos monumentos a tu belleza.
Pues ni las lujosas Pirámides levantadas hasta las estrellas,
ni la morada de Júpiter de Élide que imita al cielo,
ni la suntuosa magnificencia del sepulcro de Mausolo
pueden escapar de la suprema ley de la muerte.
O el fuego o la lluvia acabarán con su esplendor,

¹⁶¹ Ver supra nota 150.

¹⁶² Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, trad. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, II, 7, 1 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 18.

¹⁶³ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, p. 16.

o con el azote del tiempo se desmoronarán, vencidos por su peso.

En cambio, la fama ganada con el talento no se perderá en el tiempo: al talento se le reserva una gloria inmortal.”¹⁶⁴

En este poema, Propercio vinculó las Pirámides con el gasto de su construcción y su tamaño, en la línea de Heródoto; más que la Estatua de Zeus, citó el templo que la cobija y de nuevo su tamaño; y en el Mausoleo de Halicarnaso su atención se puso en su riqueza. Con la alusión a estas tres maravillas dibuja un contexto de lo efímero *-sic transit gloria mundi-*; hasta las grandes maravillas desaparecerán pero el ingenio de su obra perdurará.

En estos dos últimos ejemplos hemos visto cómo se hace referencia a algunas de las maravillas, y en el caso de Diodoro Sículo incluso se llega a hablar ya del número siete asociado a grandes obras maestras. Sin embargo, en la medida que tenemos constancia, el término “siete maravillas del mundo” fue acuñado por Marco Terencio Varrón (116-27 a.C.), como “*septe opera in orbe terrae miranda*”¹⁶⁵.

Varrón fue militar y funcionario romano, pero dejó la carrera militar para dedicarse por completo a la erudición y la escritura como director de las primeras bibliotecas públicas de Roma, por lo que es de suponer que conociera ya la tradición de la literatura de *mirabilia*. No se ha conservado la obra a la que hacemos referencia, pero podemos conocer el dato que nos interesa gracias a Aulo Gelio¹⁶⁶.

Su obra se puede considerar como uno de los dos ejemplos de literatura paradoxográfica en lengua latina, junto a Cicerón. Varrón incluyó entre sus *Logistoricon libri LXXVI* una colección de *mirabilia* con referencias a *paradoxa* zoológicos, botánicos, médicos, así como descubrimientos e inventos, vinculándose en último término a la tradición de las Siete Maravillas¹⁶⁷.

En otra obra suya, *Antiquitates rerum humanarum et divinarum*, Varrón aglutinó una información considerable sobre usos, costumbres, literatura..., y elaboró el concepto de *antiquitates* como el deseo de justificar y engrandecer el

¹⁶⁴ Sexto Propercio: *Elegías*, 3, 2, 15 ss. Introducción, traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Madrid, 1989, p. 181. Ver Apéndice 1: Textos, 19.

¹⁶⁵ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 14.

¹⁶⁶ Aulo Gelio: *Noches Áticas*, III, 10, 16. Ver Apéndice 1: Textos, 20.

¹⁶⁷ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (*op.cit.*), pp. 168-169.

presente mediante el análisis del pasado y la tradición como valores legitimadores. Como señala Javier Verdugo Santos, “en esta concepción de lo antiguo, los objetos adquieren un valor artístico o religioso, y también son testigos de hechos ligados a las glorias del pasado o a simples acontecimientos históricos, que están íntimamente relacionados con el imaginario del pueblo que lo interpreta”¹⁶⁸. Junto a estas obras vinculadas a la historia encontraremos aquellas realizadas por el hombre bajo el signo de lo asombroso, admirables por su escala e importancia, y epítomes de lo maravilloso, que pasaron al mundo romano apreciadas no ya sólo por el valor de su antigüedad, sino también como modelos o arquetipos.

Las alusiones a las Siete Maravillas se repiten en otras obras y otros autores como una idea perfectamente conocida y asumida en el lenguaje y conocimiento comunes, pero curiosamente es raro encontrar el listado completo, como ya hemos visto con Diodoro Sículo o Sexto Propercio, e incluso con el caso de Varrón, que se limita solo a señalar la existencia de siete obras maestras pero sin nombrarlas. Lo mismo ocurre con Vitruvio, que en su gran obra, *De Architectura*, alude a los “*septem spectacula*”, pero sólo encontramos referencias al Templo de Artemisa en Éfeso y al Mausoleo de Halicarnaso, y una brevísima mención a las murallas de Babilonia, pero no como maravilla, y de forma tangencial, la reseña al proyecto del Monte Athos que ya hemos comentado anteriormente¹⁶⁹.

Conocida como “Los Diez Libros de Arquitectura”, la obra es el único tratado completo sobre arquitectura de la Antigüedad clásica que ha llegado a nuestros días. Este completo manual, dedicado al emperador Augusto, trata sobre teoría y práctica en relación a órdenes, materiales, tipos de edificios, mecánica, decoración, hidráulica, colores e incluso gnomónica.

En cuanto a lo que nos concierne, su interés radica en las nuevas noticias que ofrece en cuanto a detalles de construcción y nombres de artistas, y otros datos curiosos. A partir de la leyenda que narra Vitruvio sobre el encuentro de Dinócrates con Alejandro Magno para presentarle el proyecto del monte Athos, se inaugura una tradición iconográfica que representa a los arquitectos en el momento de hacer entrega de los planos o maquetas de sus proyectos a los monarcas o mecenas, imagen que podremos ver asociada también al mundo de

¹⁶⁸ Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado... (*op.cit*), p. 202.

¹⁶⁹ Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 9.

las Siete Maravillas en muchos grabados y pinturas, como veremos en el caso de van Heemskerck, por ejemplo. Vitruvio también apuntó la idea de la continua relación de Dinócrates con Alejandro, en la fundación de Alejandría, y en la reputación de la figura del arquitecto como persona distinguida; y así, él mismo busca alcanzar la fama con sus libros, intentando dignificar su profesión:

“Desde este momento, Dinócrates ya no se apartó del rey y siguió sus pasos hasta Egipto. Al observar Alejandro que había allí un puerto protegido por la misma naturaleza y un extraordinario mercado, además de campos sembrados de trigo que ocupaban toda la extensión de Egipto así como las enormes ventajas que proporcionaba el impresionante río Nilo, ordenó que él fundase allí mismo una ciudad, de nombre Alejandría, en honor a su propia persona. De este modo Dinócrates, apreciado por su interesante aspecto y por su gran cotización, alcanzó la categoría de los ciudadanos distinguidos. Pero a mí, oh Emperador, la naturaleza no me ha concedido mucha estatura, la edad ha afeado mi rostro y la enfermedad ha mermado mis fuerzas. Por tanto, ya que me veo privado de tales cualidades, alcanzaré fama y la reputación, así lo espero, mediante la ayuda de la ciencia y de mis libros.”¹⁷⁰

En la misma línea de la dignificación de la figura del arquitecto, Vitruvio informa que Mausolo realizó un concurso entre los artistas más importantes del momento para decorar el Mausoleo, en lo que es una visión muy moderna del trabajo del artista y del “arte en la obra”¹⁷¹:

“La buena suerte concedió a estos escritores un extraordinario favor, pues su trabajo logró los más cálidos elogios en todo tiempo y la más entusiasta consideración, ya que sobrepasaron las obras más sobresalientes con sus reflexiones. En efecto, cada uno de estos artistas se responsabilizó, en dura competencia, de los distintos elementos en cada una de las fachadas con el fin de embellecerlas y decorarlas, como fueron Leocares, Briaxes,

¹⁷⁰ Marco Vitruvio Polión: *De Architectura*, II, Praefatio, 4, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, Ver Apéndice 1: Textos, 21.

¹⁷¹ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 103.

Escopas y Praxíteles y -según algunos- también Timoteo. Su eminente habilidad, dentro de la especialidad propia de cada uno, hizo que el nombre del Mausoleo fuera reconocido como una de las siete maravillas del mundo.”¹⁷²

Aunque no las denomina maravilla, Vitruvio cita brevemente las Murallas de Babilonia –no así los Jardines–, vuelve a relacionar su construcción con la reina Semíramis y explica la técnica de ladrillos cocidos unidos por asfalto:

“En Babilonia hay un lago de considerables dimensiones llamado «Lago del Asfalto» en cuya superficie flota un betún líquido; con este betún líquido y con ladrillos de tierra cocida, Semíramis levantó un muro que circunvala Babilonia.”¹⁷³

La influencia del tratado de Vitruvio llegará a su apogeo con el Renacimiento; en 1521 se publicó la primera edición traducida a lengua moderna –el italiano– con comentarios y numerosas ilustraciones, a cargo de Cesare Cesariano, quien recogió la lista de Filón incluyendo una nueva maravilla: el laberinto del Rey Porsena, una amalgama entre el laberinto de Creta y la legendaria tumba del rey etrusco¹⁷⁴. La interpretación del texto de Vitruvio por parte de Cesariano y sus dibujos influyeron en numerosos artistas renacentistas, como Maarten van Heemskerck, que plasmaron las Maravillas como representaciones modernizadas para sus contemporáneos, mezclando las descripciones de las fuentes con su propia fantasía¹⁷⁵; y posteriormente, en Fischer von Erlach, por ejemplo, que también basa sus dibujos en datos vitruvianos.

¹⁷² Marco Vitruvio Polión: *De Architectura*, VII, *Praefatio*, 13, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, Ver Apéndice 1: Textos, 22. En esta relación de artistas aparece el nombre de Praxíteles relegando a Timoteo a alternativa, hecho que algunos autores suponen un error, como Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 104.

¹⁷³ Marco Vitruvio Polión: *De Architectura*, VIII, 3, 8, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, Ver Apéndice 1: Textos, 23.

¹⁷⁴ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (*op. cit.*), p. 4.

¹⁷⁵ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op. cit.*), p. 151.

En época de Vitruvio, el mundo griego se estaba diluyendo con el auge de Roma; el imperio de Alejandro Magno se había disuelto en distintos reinos, que fueron sucumbiendo uno a uno a la expansión romana, y se configuró una nueva unidad política en torno al Mediterráneo¹⁷⁶. Esta nueva visión del mundo conocido queda perfectamente reflejada en la obra del geógrafo griego Estrabón de Amasea: *Geografía*, donde describe ese mundo que conoce, desde la Península Ibérica hasta India, por Europa y el Norte de África, reflejando un recital de logros humanos en tierras donde las reliquias de culturas anteriores estaban desapareciendo rápidamente. Esta obra ejerció una gran fascinación en la emergente Roma, y la idea de las Siete Maravillas del Mundo se fue haciendo más popular con el Imperio Romano.

De esta manera, los romanos sí poseían un concepto claro de cultura heredada, y las referencias a edificios u obras están imbuidas de una intencionalidad clara de glorificar hechos pasados como legitimación del presente. Esta inquietud produce un interés por la Antigüedad que terminará formando parte del propio patrimonio de Roma, y al mismo tiempo, la idea de grandes obras maestras se aleja de lo extraordinario y lo fantástico para acercarse más al racionalismo romano.

En esta línea se puede entender la obra de Estrabón, que siguiendo la postura estoica, considera que “la capacidad de asombro responde a la ignorancia de las causas racionales que provocan los hechos”¹⁷⁷. Lo sorprendente no tiene por qué contravenir lo lógico si la investigación científica ofrece explicaciones en el marco de las leyes naturales. Estrabón critica la falta de comprobación empírica de autores como Ctesias o Heródoto, a los que acusa de falsear el género histórico al no comprobar por experiencia directa las informaciones que ofrecen, considerando un descrédito el exceso de elementos extraordinarios. De esta forma, Estrabón va a acercar el concepto de las Siete Maravillas a un plano más cercano, con descripciones menos pintorescas y muchas veces con un claro sentido crítico y analítico.

En su obra, Estrabón cuenta entre las Siete Maravillas el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Helios en Rodas, las Murallas y los Jardines de

¹⁷⁶ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (op.cit.), p. 158.

¹⁷⁷ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit), p. 292 citando a Estrabón: *Geografía*, I, 3, 21.

Babilonia y las Pirámides de Egipto. Describe también el Zeus de Olimpia y el Templo de Artemisa en Éfeso, aunque no se refiere a ellos como maravilla, y cita el Faro de Alejandría, por lo que es el primer autor que se refiere, en mayor o menor medida, a todas las obras que forman parte de la lista definitiva, pese a no incluir algunas de ellas en el grupo de los *septem spectacula*. De hecho, es la primera vez que aparece una descripción del Faro, si bien no se mencionará como parte del catálogo hasta la época de Plinio, consolidándose realmente dentro del conjunto en la Edad Media, en los escritos de Gregorio de Tours.

Debemos también a Estrabón que el concepto de tumba monumental se convierta en algo más importante al utilizar el epíteto “mausoleo” refiriéndose al sepulcro de Augusto, quedando así esta denominación para describir las grandes tumbas de los grandes hombres para la posteridad¹⁷⁸. Esta distinción ya se puede observar en el propio texto, ya que cuando se refiere al sepulcro de Ciro, lo denomina τάφον –tumba–, pero con Augusto, es μαυσώλειον¹⁷⁹.

Estrabón calificó expresamente la Muralla de Babilonia como maravilla del mundo, aportando datos que muy probablemente procedían de los escritos de Onesícrito de Astipalea¹⁸⁰, quien participó en las expediciones de Alejandro Magno y escribió una obra sobre él, que no se ha conservado completa, como sucedió igualmente con la de Clitarco. En el texto se puede leer:

“Babilonia también está en una llanura, y el circuito de sus murallas mide trescientos ochenta y cinco estadios, y el grosor del muro es de treinta y dos pies, mientras que la altura entre las torres es de cincuenta codos y la de las torres, sesenta. Y el paseo de la parte de arriba de las murallas es de tal amplitud que carros de cuatro caballos pueden cruzarse unos con otros con facilidad. Y por todo ello, esto y el jardín colgante son considerados una de las Siete Maravillas del Mundo.”¹⁸¹

Cabe destacar que, en cuanto a la altura, ofrece las mismas medidas que Diodoro¹⁸² –cincuenta codos– y por lo que se refiere a la anchura, la cuantifica en

¹⁷⁸ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 109.

¹⁷⁹ Ver Apéndice 1: Textos, 24 y 25.

¹⁸⁰ Onesícrito de Astipalea: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 134.

¹⁸¹ Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 5, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015. Ver Apéndice 1: Textos, 26.

¹⁸² Ver nota 157.

32 pies, medida más razonable que la que brindaron Heródoto y Ctesias y más ajustada a los descubrimientos arqueológicos¹⁸³.

El hecho de que los datos que ofrece Estrabón se ajusten a los proporcionados por Diodoro es algo que aparece también cuando se describen las Pirámides de Egipto. En este caso, las medidas de Diodoro se toman de Hecateo de Abdera, como ya comentamos, y los tres autores hablan de una altura equivalente de un estadio, o seis pletros o seiscientos pies¹⁸⁴. Diodoro escribió unas décadas antes que Estrabón y parece que sus escritos fueron conocidos por el de Amasea, y en muchas de las anotaciones de ambos se pueden distinguir las mismas fuentes¹⁸⁵.

Pasando ya al s. I d.C. se encuentran referencias a las Siete Maravillas en la obra de Valerio Máximo, *Factorum et dictorum memorabilium*, un manual de retórica escrito en torno al año 31, en el que se pretenden ensalzar una serie de virtudes romanas a través de una compilación de hechos y dichos memorables procedentes de mitos o relatos tradicionales y de historiadores. En este contexto, aparecen las menciones al Mausoleo de Halicarnaso y al Templo de Artemisa en Éfeso, como referentes del “amor conyugal” y del “afán de gloria”, respectivamente:

“También hay entre los extranjeros amores legítimos que la historia no ha olvidado: será suficiente recordar algunos de ellos. Que Artemisia, reina de los carios, sentía grandísimo amor por su difunto marido Mausolo es fácil de demostrar en función de los espléndidos honores de todo género que le rindió y la magnificencia del monumento que para él erigió y que llegó a incluirse entre las Siete Maravillas. Pero ¿a qué enumerar los honores o hablar de ese famoso sepulcro cuando ella misma deseaba convertirse en tumba viva y animada de Mausolo a tenor del testimonio

¹⁸³ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 57.

¹⁸⁴ 1 pletro: 100 pies, sobre 30 metros; 1 estadio: 600 pies, en torno a 180 metros. Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 155.

¹⁸⁵ Estrabón: *Geografía*, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015, p. 454.

de los que refieren que bebió las cenizas del fallecido diluidas en un brebaje?.”¹⁸⁶

“Pero aquí hay un ejemplo donde la pasión de la gloria fue un sacrilegio. Encontraron a un hombre que efectivamente quería incendiar el templo de Diana, de modo que una vez destruido este hermosísimo edificio, su nombre se extendiera por toda la tierra. Reconoció este desvarío de su mente sobre el potro. Y los efesios decidieron por decreto borrar la memoria de un hombre tan abominable, pero el elocuente Teopompo le nombró en sus libros de historia.”¹⁸⁷

En el caso del Mausoleo, la referencia a la ingesta de las cenizas por parte de la reina Artemisia se va a convertir en una escena recurrente, a partir de la ilustración de Maarten van Heemskerck en 1572, en la que aparecerá la reina haciendo que le traigan una copa con las cenizas de su marido; alusión de gran carga dramática y efectismo a lo largo de la tradición figurativa no sólo del Mausoleo sino de la propia reina Artemisia, como se puede comprobar en cuadros tan notables como el de Rembrandt¹⁸⁸.

Bajo el título de “afán de gloria”, Valerio Máximo cita el pasaje del incendio del antiguo Templo de Artemisa en Éfeso, aunque ahí se queda toda alusión relacionada con las Siete Maravillas. Sin embargo, resulta curiosa la referencia al pirómano, del cual al final sí que se conoce el nombre: Eróstrato, como apunta Valerio Máximo, debido a Teopompo, y al que también alude Estrabón¹⁸⁹. Como consecuencia de este hecho, la rareza de cometer delitos con el afán de conseguir fama se conoce como erostratismo¹⁹⁰.

En la obra de Valerio Máximo sólo encontramos mención a dos de las Siete Maravillas, y en *De Chorographia*, de Pomponio Mela, ya en pleno s. I d. C., únicamente se cita el Mausoleo de Halicarnaso. Este geógrafo romano resaltó de

¹⁸⁶ Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, 4, 6, ext.1; traducción en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 109. Ver Apéndice 1: Textos, 27.

¹⁸⁷ *Ibid...* 8, 14, ext.5; traducción en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 96. Ver Apéndice 1: Textos, 28.

¹⁸⁸ Rembrandt: *Artemisa recibe las cenizas de Mausolo*, 1634. Museo del Prado.

¹⁸⁹ Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 22, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015. Ver Apéndice 1: Textos, 29.

¹⁹⁰ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 96.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

manera especial los aspectos curiosos más llamativos de cada región descrita en un afán puramente ornamental, para hacer más ligera la lectura de su escrito¹⁹¹. De esta manera, en el capítulo dedicado a Caria, presenta la ciudad de Halicarnaso “que sigue siendo famosa por la tumba del rey Mausolo, obra de Artemisia, y una de las Siete Maravillas del Mundo”¹⁹², proporcionado el dato como algo anecdótico y atractivo.

¹⁹¹ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit), p. 170.

¹⁹² Pomponio Mela: *De Chorographia*, I, XVI. Ver Apéndice 1: Textos, 30.

1.4. ROMA Y EL COMIENZO DEL “NACIONALISMO CULTURAL”.

1.4.1. Plinio el Viejo.

Habría que llegar a una de las obras más extensas e interesantes de la Antigüedad para volver a encontrar el listado completo de las Siete Maravillas, en este caso incluso ampliado con otras grandes obras maestras: la *Historia Natural* de Plinio, un trabajo que podríamos considerar enciclopédico y que fue fundamento y referente durante siglos.

En esta obra se pueden descubrir materiales de corte paradoxográfico, tomados como fuentes de datos de la literatura de *mirabilia*. Plinio incluye profusas referencias a lo extraordinario, a partir de la asimilación de fuentes indirectas¹⁹³ y también recurre con frecuencia a referencias visuales que tratan de establecer una relación entre la fantasía de algunas historias y la realidad del paisaje descrito. En esta línea, Plinio cuenta que en el solsticio de verano, la sombra del pico del Monte Athos cae sobre la plaza del mercado de un pueblo de la isla de Lemnos (a unos 65 kms.)¹⁹⁴; este hecho, en principio anecdótico o curioso, sirve para contextualizar no sólo geográficamente, sino también para crear una conexión con la tradición o el imaginario colectivo heredado de mitos y relatos. De hecho, al referirse a “jardines famosos”, Plinio destaca los Jardines Colgantes junto a dos jardines mitológicos: el del rey Alcínoo y el Jardín de las Hespérides¹⁹⁵.

Utiliza diferentes epítetos para referirse a las Maravillas: dentro de la consideración textual de “maravillas del mundo” incluye el Templo de Artemisa¹⁹⁶, los Jardines Colgantes¹⁹⁷ y el Mausoleo¹⁹⁸; para referirse al Coloso¹⁹⁹

¹⁹³ Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op.cit), p. 170.

¹⁹⁴ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (op.cit), p. 64.

¹⁹⁵ Plinio: *Historia Natural*, XIX, 49. Ver Apéndice 1: Textos, 31.

¹⁹⁶ *Ibid...* XXXIV, 53, XXXVI, 56 y XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 32, 120 y 131.

¹⁹⁷ *Ibid...* XIX, 49. Ver Apéndice 1: Textos, 31.

¹⁹⁸ *Ibid...* XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

¹⁹⁹ *Ibid...* XXXIV, 17. Ver Apéndice 1: Textos, 122.

habla de “admiración” y el Faro²⁰⁰ lo considera “célebre”; las Pirámides²⁰¹ son auténticos “milagros” y el Zeus de Fidias²⁰² sobresale “sobre todos los demás”. Cita también otros trabajos asombrosos que son “obras prodigiosas”, como el Laberinto de Egipto²⁰³, la Ciudad de las Cien Puertas de Tebas²⁰⁴ y el templo de Júpiter en Cícico²⁰⁵.

Y por encima de todo, y como buen romano, exalta como maravilla en sí misma la ciudad entera de Roma, como *caput mundi*, sentando el precedente más claro de los *Mirabilia Urbis Romae* que proliferarán a partir de la Edad Media, y que debemos poner también en relación con la literatura periegética que ya señalamos como fuente para las listas de maravillas. De hecho, es el primero en diferenciar *mirabilia in terris/Romae miracula*²⁰⁶, pues en su descripción de los *miracula urbis* señala que éstos han contribuido a la grandeza de Roma.

Son varias las novedades que encontramos en el texto de Plinio en lo que respecta a las Maravillas. Para empezar, fue el primero en incluir el Faro de Alejandría, aunque Estrabón lo había citado ya de forma tangencial, y habrá que esperar a la Edad Media para volver a encontrarlo, en los escritos de Gregorio de Tours y Beda el Venerable. Por otra parte, Plinio introdujo algunas maravillas que hasta ese momento no habían sido mencionadas, como el Laberinto de Egipto, famoso como modelo antiguo y gigante del Laberinto de Creta; Tebas la de las Cien Puertas, que sólo volverá a aparecer con Gregorio Nacianceno; y el Templo de Júpiter en Cícico, elogiado por poseer algún mecanismo que hacía llegar luz y aire del exterior a través de las uniones de sus muros²⁰⁷ y que será

²⁰⁰ *Ibid.*... XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

²⁰¹ *Ibid.*... XXXVI, 24. Ver Apéndice 1: Textos, 40.

²⁰² *Ibid.*... XXXVI, 18: “*Phidian clarissimum esse per omnes gentes, quae iovis olympii famam intellegunt, nemo dubitat, sed ut laudari merito sciant etiam qui opera eius non videre, proferemus argumenta parva et ingenii tantum.*”

²⁰³ *Ibid.*... XXXVI, 19. Ver Apéndice 1: Textos, 160.

²⁰⁴ *Ibid.*... XXXVI, 29: “*legitur et pensilis hortus, immo vero totum oppidum aegyptiae thebae, exercitus armatos subter educere solitis regibus nullo oppidanorum sentiente; etiamnum hoc minus mirum quam quod flumine medium oppidum interfluente. quae si fuissent, non dubium est homerum dicturum fuisse, cum centum portas ibi praedicaret.*”

²⁰⁵ *Ibid.*... XXXVI, 31. Ver Apéndice 1: Textos, 87.

²⁰⁶ Isager, J.: «Plinio il Vecchio e le meraviglie di Roma. *Mirabilia in terris e Romae miracula* nel XXXVI libro della *Naturalis Historia*» en *Analecta Romana Instituti Danici*, 15, 1986, p. 41.

²⁰⁷ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 19.

recogido por Jorge Cedreno ya en el s. XI. Por último, hay que señalar que Plinio hace alusión a las obras arquitectónicas en el libro XXXVI de su *Naturalis Historia*, en el capítulo dedicado a las piedras; en lo que respecta a las esculturas, las incluye en el libro XXXIV; y los jardines en el libro XIX en el capítulo sobre el cuidado de los huertos; y curiosamente, el Mausoleo de Halicarnaso aparece referenciado tanto en el libro XXXVI como en el XXXIV, ya que Plinio señala que fue la escultura lo que hizo maravilloso el Mausoleo, siendo la relación conjunta entre arquitectura y escultura lo que acredita a esta obra entre las Siete Maravillas: “para que esta obra fuese contada entre las Siete Maravillas del mundo, fueron la principal causa estos artífices”²⁰⁸. El Mausoleo fue famoso en buena medida por la descripción que Plinio hizo de sus estatuas bajo el epígrafe de “escultores en mármol y artistas muy apreciados”, y se puede considerar su relato como el más completo entre las fuentes antiguas.

Para Plinio, sin embargo, en lo que se refiere a la escultura, a la estatua de Zeus de Fidias “nadie le discute la supremacía”²⁰⁹, aunque cite otras obras de este artista, como la estatua crisoelefantina de Atenea en el Partenón de Atenas, o una amazona en bronce situada en Éfeso. De hecho, es el propio Plinio el que cuenta que Fidias fue uno de los famosos artistas que participaron en la decoración del Templo de Artemisa en Éfeso:

“También vinieron a ponerse en contienda artífices loadísimos aunque nacidos en diferentes tiempos, porque habían hecho amazonas las cuales como se dedicasen en el templo para la Diana de Éfeso, agradó que se le eligiese la más apreciada de los mismos artífices que estaban presentes, y pareció ser aquella, la cual cada uno de todos juzgó, que después de la suya era la segunda. Esta es de Policleto, tras ella la de Fidias, la tercera de Cresilas, la cuarta de Cydon, la quinta de Phradmon.”²¹⁰

²⁰⁸ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30: “opus id ut esset inter septem miracula, hi maxime fecere artífices”. Versión en español: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Geronimo de la Huerta, Juan González, Madrid, 1629, p. 665. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

²⁰⁹ *Ibid.*... XXXIV, 22: “quem nemo aemulatur”. Traducción propia.

²¹⁰ *Ibid.*... XXXVI, 53. Ver Apéndice 1: Textos, 32. Versión en español: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Geronimo de la Huerta, Juan González, Madrid, 1629, p. 610.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

Esta idea de “competición de artistas” ya la habíamos encontrado en Vitruvio, cuando hablaba del concurso entre los mejores escultores del momento que promovió Mausolo para su tumba²¹¹; y Plinio narra algo similar también para el Mausoleo de Halicarnaso:

“Escopas tuvo tres competidores coetáneos: Briaxis, Timoteo y Leócares. De éstos se debe hablar a la vez, porque aplicaron conjuntamente su cincel al Mausoleo. Éste es el sepulcro que Artemisa hizo para su marido Mausolo...”²¹²

A diferencia de Vitruvio, Plinio señala como artífice de la construcción del Mausoleo a Artemisia, como ya hiciera también Estrabón, y no al propio Mausolo, como apuntase el autor de *De Architectura*, que defiende la idea de la construcción del monumento por parte del mismo Mausolo.

Continuando con Artemisa –la diosa-, según Plinio, el Templo de ésta en Éfeso simbolizaba la excelencia helena:

“La verdadera admiración por la magnificencia griega surge en el templo de Diana en Éfeso, que se hizo en ciento veinte años por obra de toda Asia”.²¹³

El templo antiguo y también el nuevo fueron considerados magníficos. Las palabras de Plinio –“*Graece magnificentiae*”– enlazan con el sentido del edificio como morada del alma, pudiendo describir el Templo como una expresión del alma griega, pero mezclada en gran medida con el espíritu del cercano Oriente²¹⁴. Esta construcción causó honda impresión hasta época romana imperial y era

²¹¹ Marco Vitruvio Polión: *De Architectura*, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, VII, *Praefatio*, 13. Ver Apéndice 1: Textos, 22.

²¹² Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

²¹³ *Ibid.*... XXXVI, 95: “*Graece magnificentiae vera admiratio exstat templum Ephesiae Dianae CXX annis factum a tota Asia.*” Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 94.

²¹⁴ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 70.

destino de visita de tantas personas que mucha gente pudo vivir sólo de la producción de recuerdos o “souvenirs”.²¹⁵

Ya señalamos al hablar de Estrabón que los romanos sí tenían un concepto de cultura heredada, y las referencias a edificios u obras antiguos indicaban una intencionalidad legitimadora. De igual manera, esta “magnificencia griega” será alabada por el propio Filón de Bizancio cuando se refiera al Zeus de Olimpia como la pieza más hermosa del gran “momento de Grecia”:

“Salud, momento de Grecia que abundas en adornos para los dioses como nadie más después de ti, que tenías un artista creador de inmortalidad como jamás produjo la vida ulterior, y que fuiste capaz de enseñar a los hombres el aspecto de los dioses tal cual uno que hubiera estado contigo no sería capaz de ver en otra parte”.²¹⁶

Esta alusión a la capacidad de reflejar el aspecto de los dioses se ve también en la descripción de Filón del Coloso, cuando refiere que:

²¹⁵ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 97. A este respecto ver el conocido como “El motín de los orfebres”, *Hechos de los Apóstoles*, 19, 23-40: “Hubo por aquel tiempo un disturbio no pequeño acerca del Camino. Porque un platero llamado Demetrio, que hacía de plata templecillos de Diana, daba no poca ganancia a los artífices; a los cuales, reunidos con los obreros del mismo oficio, dijo: Varones, sabéis que de este oficio obtenemos nuestra riqueza; pero veis y oís que este Pablo, no solamente en Efeso, sino en casi toda Asia, ha apartado a muchas gentes con persuasión, diciendo que no son dioses los que se hacen con las manos. Y no solamente hay peligro de que este nuestro negocio venga a desacreditarse, sino también que el templo de la gran diosa Diana sea estimado en nada, y comience a ser destruida la majestad de aquella a quien venera toda Asia, y el mundo entero. Cuando oyeron estas cosas, se llenaron de ira, y gritaron, diciendo: ¡Grande es Diana de los efesios! Y la ciudad se llenó de confusión, y a una se lanzaron al teatro, arrebatando a Gayo y a Aristarco, macedonios, compañeros de Pablo. Y queriendo Pablo salir al pueblo, los discípulos no le dejaron. También algunas de las autoridades de Asia, que eran sus amigos, le enviaron recado, rogándole que no se presentase en el teatro. Unos, pues, gritaban una cosa, y otros otra; porque la concurrencia estaba confusa, y los más no sabían por qué se habían reunido. Y sacaron de entre la multitud a Alejandro, empujándole los judíos. Entonces Alejandro, pedido silencio con la mano, quería hablar en su defensa ante el pueblo. Pero cuando le conocieron que era judío, todos a una voz gritaron casi por dos horas: ¡Grande es Diana de los efesios!”

²¹⁶ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 3, 4, en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 91. Ver Apéndice 1: Textos, 13.

“construyó a su dios igual al dios. Hizo un trabajo excepcional en su totalidad, para el mundo había puesto un segundo Helios frente al primero”²¹⁷

Por otra parte, la relación del Templo de Artemisa con el Zeus de Olimpia no acaba aquí ya que, de igual forma que el mismo Zeus había aprobado la estatua de Fidias mediante el asombroso envío de un rayo, como cuenta Pausanias²¹⁸, Plinio refiere que la diosa Artemisa participó en persona en la construcción de su templo²¹⁹ en Éfeso:

“No reposaba en la cama, estaba con tan grande ansia el artífice [Quersifronte] que tenía determinación de darse la muerte y dicen, que estando cansado con esta imaginación, una noche vencido del sueño vio presente a la Diosa a quien le hacía el templo, persuadiéndole que viniese, que ella había acomodado la piedra, y así se vió otro día, porque parecía haberse corregido y sentado con el mismo peso.”²²⁰

En relación con el concepto de cultura heredada del que hablamos hace un momento, Plinio señala un hecho correspondiente al Templo de Éfeso que, bajo la apariencia más bien de anécdota, pone de relieve el sentido de respeto y conservación del patrimonio heredado de los romanos:

²¹⁷ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 4, 6. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 243. Ver Apéndice 1: Textos, 34.

²¹⁸ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 8-10.

²¹⁹ El 4º, la fase D de su historia, el ordenado por Creso de Lidia (que había destruido el 3º, la fase C, en la conquista de la ciudad) y que en el 356 sería quemado por Eróstrato, para ser reconstruido en su fase E.

²²⁰ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 35. Versión en español: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Geronimo de la Huerta, Juan González, Madrid, 1629, p. 675.

“...hizo también un Apolo, que habiéndole tomado el triunviro Marco Antonio, le restituyó a los efesios el emperador Augusto, amonestado en sueños, que lo hiciese.”²²¹

Una vez más el mundo onírico se presenta como explicación o justificación, aunando el mundo de los sueños y profecías con el sentido de lo divino y su intervención en el plano mortal. Son estos detalles fuera de lo común, “maravillosos”, los que vuelven a poner en relación estos textos con el relato paradoxográfico. Plinio va a mostrar en ocasiones un tipo de fuentes desconocidas o poco fiables en cuanto a su exactitud, más cercanas a lo mitológico o a la epopeya, como cuando refiere que la isla de Pharos donde estaba el Faro de Alejandría se encontraba a un día de navegación de Egipto²²², repitiendo lo que narra la *Odisea* de Homero²²³.

Ya hemos comentado que una de las novedades de la obra de Plinio es la inclusión del Faro de Alejandría como una de las maravillas del mundo. La gran importancia de los escritos de Plinio, y también de Estrabón, que cita asimismo el Faro, como fuentes en el Renacimiento y en épocas posteriores, puede explicar en gran medida la inclusión del Faro en la “lista canónica renacentista”. Sirva como ejemplo la alusión explícita a las descripciones de Estrabón y sobre todo de Plinio que realiza Fischer von Erlach en su estudio sobre el Faro de Alejandría en 1721²²⁴. Del mismo modo, aunque las referencias a las maravillas de Plinio no aparezcan agrupadas en un mismo epígrafe, su recopilación es la primera que recoge todas las maravillas incluidas en lo que conocemos como lista “canónica”, y que cristalizará en el Renacimiento.

²²¹ *Ibid.*... XXXIV, 24. Ver Apéndice 1: Textos, 36. Versión en español: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Geronimo de la Huerta, Juan González, Madrid, 1629, p. 611.

²²² *Ibid.*... V, 52. Ver Apéndice 1: Textos, 37. Versión en español: *Historia natural de Cayo Plinio Segundo*. Traducción de Geronimo de la Huerta, Juan González, Madrid, 1629, p. 185: “Antiguamente estaba apartada de Egipto una jornada, ahora desde una torre, con los fuegos que se encienden de noche, rige el curso de los navíos”.

²²³ Homero: *Odisea*, canto IV: “Hay una isla en el ponto de agitadas olas delante de Egipto —la llaman Faro—, tan lejos cuanto una cóncava nave puede recorrer en un día si sopla por detrás sonoro viento...”

²²⁴ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (*op. cit.*), p. 71.

Resulta muy interesante, y muy acorde con el pragmatismo romano, que Plinio relacione el Faro de Alejandría con otros faros existentes en su época, como los de Ostia²²⁵ y Rávena, que siguen el famoso modelo de su predecesor: de hecho, en Plinio, el concepto de utilidad *-utilitas-* representa una dimensión ética, incluso²²⁶.

En su descripción del Faro se vuelve a encontrar una cierta reivindicación de la figura del autor o artista, como hemos podido observar cuando habla de los escultores del Mausoleo y del Templo de Éfeso, pues refiere específicamente:

“la magnanimidad que mostró el rey Ptolomeo en esta ocasión, pues dio permiso al arquitecto Sótrato de Cnido para inscribir su nombre en el propio edificio.”²²⁷

En este párrafo, Plinio habla de la magnanimidad del rey, pero podemos encontrar insertadas en sus textos otras opiniones y valoraciones personales que muchas veces parecen fruto no de una reflexión profunda sino más bien de un arrebatado de sinceridad propia:

“De paso, mencionaremos también las pirámides de Egipto, inútil y estúpida de riqueza de los reyes, porque la razón que muchos dan para que se hicieran es que no querían dejar dinero a sus sucesores ni a sus adversarios al acecho, o que el pueblo estuviera ocioso. En lo que a esto respecta, la vanidad de estos hombre era mucha.”²²⁸

El gusto por detalles curiosos que en ocasiones aparece en la obra de Plinio parece querer dotar a la narración de más verosimilitud y hacer el relato más cercano al lector, aunque de hecho estos apuntes anecdóticos e incluso “sensacionalistas” pueden ser puestos más que en entredicho:

²²⁵ Se puede apreciar de manera excelente en el relieve del Puerto de Ostia del Museo Torlonia, en Roma.

²²⁶ Isager, J.: «Plinio il Vecchio e le meraviglie... (op. cit.), p. 45.

²²⁷ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

²²⁸ *Ibid...* XXXVI, 22. Ver Apéndice 1: Textos, 39.

“Estas son las maravillas de las pirámides y la mayor es –no vaya a ser que alguno admire los recursos de los reyes- que la más pequeña, pero la más elogiada, fue hecha por la prostituta Rodopis. Ésta fue en su tiempo compañera de esclavitud y de cama del filósofo y fabulista Esopo. Y una maravilla aún mayor es que esos recursos fueran ganados por una prostituta”.²²⁹

Como ya vimos, el propio Heródoto, al igual que Diodoro Sículo, rebatía la historia de Rodopis, pero parece que sigue la línea de Estrabón, el cual ofreció una información realmente “maravillosa” al respecto:

“Se la llamaba «tumba de la hetera» y fue construida por sus amantes. Safo, la poetisa mélica, la llamaba Dórica (...) Otros la nombran como Rodopis. Cuentan que una vez que se estaba bañando, un águila arrebató una de sus sandalias a su criada, la llevó a Menfis y, una vez sobre la cabeza del rey, que estaba impartiendo justicia al raso, arrojó la sandalia a su regazo. Y el rey, conmovido por la hechura de la sandalia, así como por lo extraño del suceso, envió por todo el país en búsqueda de la mujer que la había llevado. La encontraron en la ciudad de Náucratis y se la llevaron. Pasó a ser la mujer del rey y a su muerte recibió el mencionado sepulcro.”²³⁰

Resulta cuanto menos curiosa esta historia y demuestra, al mismo tiempo, la pervivencia y asimilación de estos relatos clásicos en nuestro bagaje cultural, pues podemos afirmar que estamos ante la versión más antigua que ha llegado a nuestros días del cuento de *Cenicienta*²³¹.

La obra de Plinio resulta de gran interés no sólo por lo que cuenta, como hemos podido analizar y vemos también en su alusión tremendamente pragmática al Coloso –datos concisos y breves de fechas, importe, construcción y

²²⁹ Ibid... XXXVI, 24. Ver Apéndice 1: Textos, 40.

²³⁰ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015. Ver Apéndice 1: Textos, 41.

²³¹ Ver: Difabio, Elbia Haydee: «Rodopis, la Cenicienta de los antiguos griegos», en Difabio, Elbia Haydee (ed.): *La juventud en la Grecia Antigua*, cap. 4, SS&CC Ediciones, Mendoza, 2010.

derrumbe²³², sino por lo que omite o calla, como es el caso de los Jardines Colgantes de Babilonia. Plinio describe las murallas y el templo de Júpiter-Bel²³³, pero según algunos autores no menciona los jardines, lo que ha llevado a varios especialistas a dudar de la existencia de los mismos o a teorizar su localización en Nínive²³⁴. Estos autores sostienen la inexistencia de los jardines aduciendo la falta de mención a los mismos en los escritos de Heródoto y Plinio, y a la confusión onomástica entre Babilonia y Nínive, Tigris y Éufrates²³⁵. Más adelante, entraremos en este tema en profundidad, pero ya hemos dicho que aunque no los señale como “maravilla”, Plinio menciona los “jardines pensiles”, relacionándolos con jardines míticos, y habla de Semíramis, por lo que sí que existe una relación con Babilonia²³⁶.

1.4.2. Marcial, Quinto Curcio Rufo, Aulo Gelio, Higino, Ampelio.

Como ya señalamos, una de las novedades más interesantes de la relación de Plinio es la consideración de la ciudad de Roma como maravilla en sí misma y lo que es más aun, celebrada por encima del resto. Encontramos aquí el primer indicio de lo que podríamos llamar “nacionalismo cultural”, apoyado por el auge que adquiere la idea de las Siete Maravillas en el Imperio Romano²³⁷. Roma ha conquistado el mundo y de esa victoria nace un nuevo *mundus* por lo que Plinio exalta la contribución de las maravillas a esa nueva noción universal de Roma

²³² Que veremos en el capítulo dedicado al Coloso de Rodas.

²³³ Plinio: *Historia Natural*, XIX, 49. Ver Apéndice 1: Textos, 31. El Etemenanki, templo de Marduk, que ya había descrito Heródoto: *Historias*, I, 181, 3-4: “un templo de Júpiter Belo con sus puertas de bronce. Este templo, que todavía duraba en mis días, es cuadrado y cada uno de sus lados tiene dos estadios. En medio de él se va fabricada una torre maciza que tiene un estadio de altura y otro de espesor. Sobre esta se levanta otra segunda, después otra tercera, y así sucesivamente hasta llegar al número de ocho torres. Alrededor de todas ellas hay una escalera por la parte exterior, y en la mitad de las escaleras un rellano con asientos, donde pueden descansar los que suben. En la última torre se encuentra una capilla”. Ver Apéndice 1: Textos, 42.

²³⁴ Sobre todo hay que citar la teoría de Stephanie Dalley, con varios trabajos sobre el tema, que analizaremos más adelante.

²³⁵ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (*op. cit.*), p. 160.

²³⁶ Plinio: *Historia Natural*, XIX, 49. Ver Apéndice 1: Textos, 31.

²³⁷ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p.159.

como *caput mundi*²³⁸. Este interés patriótico que aparece en algunas variantes de las listas de maravillas se puede observar sobre todo en el poema de Marco Valerio Marcial.

“Que la extranjera Menfis deje de hablar de los milagros de sus pirámides. Que los asirios no se esfuercen en vanagloriarse de su Babilonia. Que los débiles jonios no sean alabados por su templo. Que el altar de muchos cuernos guarde su Delos en secreto. Que los carios no alaben sin contención su Mausoleo, colgando entre cielo y tierra. Todo esfuerzo cede ante el Anfiteatro de César. La historia hablará de esta obra, no del resto.”²³⁹

Las listas de maravillas responden a un deseo de compilación o sistematización, y esto debe hacerse con un juicio crítico que construya un “canon”, algo que implica por sí mismo el uso de una jerarquía de valores²⁴⁰. Esta jerarquía de valores puede cambiar según el autor, y de ahí las variantes que podemos encontrar de listas de maravillas. En el caso de Marcial, la escala que utiliza puede estar influenciada por distintas motivaciones: en primer lugar, ya hemos comentado el sentido de “cultura heredada” de los romanos, es decir, su apropiación del pasado griego y sobre todo helenístico como pilar de su civilización, y su deseo de preservarlo y mejorarlo. En segundo lugar, el “nacionalismo cultural” al que hacíamos referencia; hay que tener en cuenta que las maravillas transmitidas por las distintas listas hasta este momento pertenecen todas al mundo griego, helenístico, y del Cercano Oriente, y no hay ningún ejemplo de Roma, de ahí el interés de Marcial por incluir una obra maestra romana que no sólo forme parte del elenco de maravillas, sino que sobresalga por encima del resto. Este “patriotismo” será una constante hasta nuestros días, pues sólo hay que ver el resultado de la votación de las Nuevas Siete Maravillas del Mundo Moderno en 2007. En esta nueva selección la mayoría del público votó más con el corazón que con un criterio definido al monumento de su propio país;

²³⁸ Gély, S.: «Nationalisme et cosmopolitisme dans la pensée romaine à l'époque de Titus» en *Acti Congr. Studi Flaviani*, II, Centre Varronien de Rieti, 1983, pp. 313-323.

²³⁹ Marco Valerio Marcial, *De Spectaculis*, I. Traducción e introducciones de Juan Fernandez Valverde y Antonio Ramirez de Vergeren en Marcial, Marco Valerio: *Epigramas. Obra completa*. Gredos, Madrid, 1997. Ver Apéndice 1: Textos, 43.

²⁴⁰ Sassi, M.M.: «Mirabilia»... (*op. cit.*), p. 462.

y sin quitar mérito alguno al Coliseo, es casi lo mismo que hizo Marcial, y así lo atestigua: “la fama hablará de este monumento y de ningún otro más”.

El epigrama de Marcial señala Babilonia en general, posiblemente haciendo referencia tanto a las murallas como a los jardines, *Triuiaie templo* alude al Templo de Artemisa en Éfeso y al igual que Calímaco, incluye el Altar de Cuernos en Delos, también enumerado por Plutarco de Queronea²⁴¹, pero que ya no volverá a aparecer en ninguna lista posterior, salvo en la lección inaugural de Angelo Ambrogini, más conocido como Policiano, en la Universidad de Florencia en 1482²⁴².

El texto de Marcial va a ser de gran importancia para el redescubrimiento de las maravillas durante el Renacimiento y su materialización en la lista canónica visual de Maarten van Heemskerck. En 1360, en la biblioteca del monasterio de Montecasino, el poeta Bocaccio habría de descubrir un volumen con el epigrama de Marcial, y a partir de este momento, y sobre todo, de su publicación por primera vez en 1471 sería conocido en los círculos eruditos²⁴³ de donde saldrán las imágenes de las antiguas Siete Maravillas, como veremos más adelante. Este aparentemente casual descubrimiento pone en evidencia lo frágil que era la transmisión de antiguos documentos, como ya vimos con el periplo del texto de Filón de Bizancio, y nos hace pensar en lo limitado de nuestro conocimiento en muchas ocasiones, pues las fuentes de que disponemos son parciales, o están modificadas, o ni siquiera han llegado hasta nosotros. En este sentido, cobran especial relevancia las palabras de Manfredi cuando habla de *argumentum ex silentio*, que puede ser “metodológicamente significativo, pero no probatorio, porque el silencio no revela ni declara nada”²⁴⁴.

Los versos de Marcial van a contribuir a crear el mito de que la colosal estatua de Helios erigida junto al Anfiteatro Flavio era nada menos que el Coloso de Rodas, reubicado en Roma:

²⁴¹ Plutarco de Queronea: *Moralia*, 983e; y *Theseus*, 21, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 44 y 45.

²⁴² Policiano: *Sylvae, Manto*, Florencia, 1482, 319 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 46.

²⁴³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 214-215.

²⁴⁴ Manfredi, V.M.: *Las maravillas del mundo antiguo*, Debolsillo, Barcelona, 2017, p. 32.

“En el lugar en que el Coloso celestial ve las estrellas desde una posición ventajosa más cercana, y donde se levantan en medio del camino altos patíbulos, solía brillar el odioso palacio de un rey cruel...”²⁴⁵

Así, en el siglo XV, esta historia llevó a bautizar el monumento como “Colosseum”, la pieza más impresionante de la Antigüedad que quedaba en Roma, y que fue abrazada como “octava maravilla”. En la representación de van Heemskerck se incluye un texto en latín a pie de imagen que señala que fue Marcial el primero en añadir este monumento a la lista de maravillas, y curiosamente, aunque el artista lo nombra “Anfiteatro”, coloca el epónimo “Coloso” justo en el centro²⁴⁶. En la época de van Heemskerck se seguía creyendo que el edificio había sido un templo al Sol con una gran estatua dorada en su interior y un tejado semejante al del Panteón²⁴⁷, en la misma línea que la visión medieval más extendida, que incluso se apoyaba en una etimología muy conveniente que derivaba “colosseum” del latín “colo, colere”, es decir, adorar²⁴⁸. Sin embargo, los versos de Marcial eran ya bastante conocidos; de hecho, uno de los colaboradores de van Heemskerck, el médico y humanista Adriaen de Jonghe, más conocido con su nombre latinizado: Hadrianus Junius, ya había publicado los epigramas de Marcial en 1568, y vuelve a citar al poeta de BÍlbilis en los versos que compone como acompañamiento a la serie de las Maravillas del Mundo de Maarten van Heemskerck:

“8. El Anfiteatro.

A estos añade el poeta [Marcial] de cuyo nacimiento BÍlbilis se enorgullece el sacro ornato del anfiteatro imperial, mole que imitando el

²⁴⁵ Marco Valerio Marcial, *De Spectaculis*, II. Traducción e introducciones de Juan Fernandez Valverde y Antonio Ramirez de Vergeren en Marcial, Marco Valerio: *Epigramas*. Obra completa. Gredos, Madrid, 1997. Ver Apéndice 1: Textos, 47.

²⁴⁶ Ver Fig. 21.

²⁴⁷ “Colosseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis, diversis camerulis adaptatum, quod totum erat coopertum aëro caelo et deaurato”: *De Mirabilibus Civitatis Romae*, en Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice Topografico della città di Roma*, R. Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma, 1940, vol. III, p. 195.

²⁴⁸ Hopkins, K. y Beard, M.: *The Colosseum*, Harvard University Press, Londres, 2005, p. 149.

globoso aspecto del mundo acogió a los pueblos en sus graderías y procuró los juegos.”²⁴⁹

Otros autores van a completar el septeto de diferentes maneras, e incluso ya ni siquiera va a aparecer el número siete, sino que se van a limitar a describir grandes obras y calificarlas como “maravillas”, como es el caso de Quinto Curcio Rufo y su descripción de Babilonia. En el s. I d.C. escribió su única obra conocida: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt*²⁵⁰, donde califica los Jardines Colgantes expresamente como “maravilla divulgada por las fábulas de los griegos”²⁵¹, y señala otra maravilla de Oriente: el puente sobre el río Éufrates en Babilonia, única ocasión en que aparecerá esta obra como una de las maravillas del mundo²⁵².

Como ya veremos cuando hablemos de los Jardines Colgantes, Curcio Rufo parece que sigue los escritos de Ctesias²⁵³ y ofrece algunos testimonios cuanto menos exagerados, por no decir fantásticos, como el diámetro de algunos árboles (8 codos: superior a 3,5 metros), a la par que cierta vaguedad en sus datos, pero su descripción es una de las fuentes fundamentales para el estudio de Babilonia, y sobre todo, de sus Jardines.

Aunque no las califique de maravilla, Curcio Rufo también describe las murallas babilónicas en una forma que recuerda mucho la visión de Heródoto, como puede ser el dato del paso de cuadrigas por la parte superior y la alusión

²⁴⁹ Adriaen de Jonghe: *Poëmatum Hadriani Iunii Hornaci medici liber primus*, Leiden, 1598, p. 177. Ver Apéndice 1: Textos, 48. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 150.

²⁵⁰ Quinto Curcio Rufo: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt*, V, 1, 24 ss. Traducción de Francisco Pejenaute Rubio en *Historia de Alejandro Magno*, Gredos, Madrid, 1986. Ver Apéndice 1: Textos, 49.

²⁵¹ *Ibid...* V, 1, 32: “*Super arcem, vulgatum Graecorum fabulis miraculum, pensiles horti sunt*”. Para Manfredi la utilización de las palabras “cuentos de los griegos” y el sensacionalismo de sus anécdotas parece desacreditar los Jardines Colgantes, aunque matiza que la minuciosidad de la descripción puede rebatir esa idea: Manfredi, V.M.: *Las maravillas...* (op. cit.), p. 29.

²⁵² *Ibid...* V, 1, 29: “*Pons lapideus flumini inpositus iungit urbem. Hic quoque inter mirabilia Orientis opera numeratus est*”. André Thevet, en su *Cosmographie Universelle* también citará este puente, aunque no lo va a calificar de “maravilla”: André Thevet: *Cosmographie Universelle*, X, cap. XIII, p. 348. Ver Apéndice 1: Textos, 147.

²⁵³ Al que ya citamos al hablar de Diodoro de Sicilia.

al alquitrán o asfalto a modo de mortero, algo que también describieron Diodoro (citando a Ctesias) o Vitruvio.

Coetáneo de Curcio Rufo es Aulo Gelio, quien habla de “*septem opera esse in orbe terrae miranda*” y cita textualmente en su obra, *Noches Áticas*, los escritos del mencionado Ctesias, a Onesícrito y a otros autores cuyos libros ha podido adquirir en el puerto de Brindisi²⁵⁴. Al margen de lo anecdótico de este dato y de que, probablemente, su recopilación de *mirabilia* parte de la obra de Plinio, la obra de Gelio alude a numerosos autores; de hecho, gracias a él conservamos parte de la obra de Varrón, como ya vimos²⁵⁵.

Lo más interesante que podemos encontrar en su texto es la vuelta al número siete, y la importancia que le da al simbolismo de dicho número, siguiendo a Varrón:

“... que hay siete trabajos maravillosos en el mundo, que los sabios de la antigüedad fueron siete, que el número habitual de rondas en las carreras en el circo es siete y que siete campeones fueron elegidos para atacar Tebas.”²⁵⁶

La idea de las Siete Maravillas del Mundo aparece ya como una realidad perfectamente asumida y aplicada en el conocimiento común. Dentro de ese elenco de obras espectaculares, que por otra parte, Gelio no enumera, se cita el Mausoleo entre los “*septem omnium terrarum spectacula*”, como digno de ser recordado y una ingente obra de amor²⁵⁷, haciendo alusión al episodio de Artemisia bebiendo las cenizas de su marido²⁵⁸, ejemplo del amor conyugal que ya vimos con Valerio Máximo y escena recurrente a partir del Renacimiento, como también señalamos.

²⁵⁴ Aulo Gelio: *Noctes Atticae*, IX, 4.: “*isti omnes libri Graeci miraculorum fabularumque pleni, res inauditae, incredulae, scriptores veteres non parvae auctoritatis: Aristaeas Proconnesius et Isigonus Nicaeensis et Ctesias et Onesicritus et Philostephanus et Hegesias*”,

²⁵⁵ Ver Apéndice 1: Textos, 1 y 20.

²⁵⁶ Aulo Gelio: *Noches Áticas*, III, 10, 16. Traducción de Santiago López Moreda, Akal, Madrid, 2009. Ver Apéndice 1: Textos, 2.

²⁵⁷ *Ibid...* X, 18, 1: “*Artemisia Mausolum virum amasse fertur supra omnis amorum fabulas ultraque affectionis humanae fidem*”.

²⁵⁸ *Ibid...* X, 18,3-5. Ver Apéndice 1: Textos, 50.

La noción de “maravilla” y su identificación con una lista o compendio no aparece sólo en el ámbito erudito o poético, sino que se extiende, como acabamos de señalar, por el conocimiento común. En este sentido resulta muy esclarecedor un graffiti del anfiteatro de Pompeya, que escribió un vehemente seguidor de un gladiador: “En todos los combates has vencido. ¡Una de las siete maravillas del mundo!”²⁵⁹. Las Siete Maravillas como símbolo de lo extraordinario, de lo portentoso, aparecen en el ideario colectivo como algo perfectamente asimilado, ya antes de que sus imágenes queden asentadas como arquetipos en el imaginario común²⁶⁰. En el s. I acabamos de ver su primera utilización como metáfora, y a partir de aquí, aparecerá de manera recurrente en alegorías, comparaciones, parábolas... como emblema de lo asombroso. Los mitos, las leyendas y los poemas épicos forman parte de la “historia recordada” dentro de la memoria colectiva, subsistiendo en la medida en que se adaptan a la incorporación de variaciones que, no obstante, no modifiquen el núcleo de “verdad histórica” que actúa de nexo de unión entre pasado y presente²⁶¹. De esta manera, la idea de las Siete Maravillas, tanto como pasado o presente material que funciona como capital cultural, como alegoría de lo portentoso, forma parte del patrimonio general y de la tradición del mundo mediterráneo, que con el paso del tiempo se extenderá a nivel mundial. A partir del s.V y principios del s.VI la cultura material se convirtió en una materialización simbólica de las nuevas identidades sociales y políticas²⁶², y con el paso de los siglos, la apropiación de

²⁵⁹ Traducción propia: *Omnia munera vicisti; ton hepta theamaton esti.* (CIL IV 1111). El texto escrito en la pared del anfiteatro de Pompeya, destruido por la erupción del Vesubio en 79 d.C., tiene la particularidad de que su segunda frase está escrita en griego, pero con caracteres latinos. Este dato nos puede acercar a la idea de que el concepto de Siete Maravillas es algo heredado del mundo griego, o por lo menos, en la esfera romana se relaciona con el ámbito heleno.

²⁶⁰ M. Valerii Martialis: *Liber Spectaculorum*, ed. de M. Coleman, K., Oxford University Press, Oxford, 2006, p. 4: en esta obra se habla de “cliché de la cultura popular contemporánea”.

²⁶¹ Lewis, B.: *History Remembered, Recovered, Invented*, Princeton University Press, 1975, pp. 11-12.

²⁶² Carbó García, J.R.: *Apropiaciones de la Antigüedad. De getas, godos, Reyes Católicos, yugos y flechas*, Anejos de la Revista de Historiografía nº3, Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja-Dykinson, Madrid, 2015, p. 26.

elementos de esa cultura con fines legitimadores será algo recurrente, como veremos en capítulos posteriores.

Volviendo a la Antigüedad, el septeto va a aparecer de nuevo en un manual de mitología datado en el s. II y atribuido a Cayo Julio Higino, con una formulación ligeramente diferente:

“Las Siete Obras Maravillosas.

En Éfeso el Templo de Diana, que hizo la amazona Otrera esposa de Marte.

El monumento del rey Mausolo de fulgentes piedras, con 80 pies de alto y 1340 de perímetro.

En Rodas la estatua de bronce del Sol, esto es, el coloso, con 90 pies de alto.

La estatua sedente de Júpiter Olímpico, que hizo Fidias de marfil y oro, con 60 pies.

El Palacio del rey Ciro en Ecbatana, que construyó Memnón con piedras blancas y de colores unidas con oro.

Las murallas de Babilonia, que construyó Semíramis, hija de Derceto, con ladrillos y azufre, unidas con hierro, de 25 pies de ancho, 60 pies de alto, y un perímetro de 300 estadios.

Las pirámides de Egipto, cuya sombra no se ve, de 60 pies de alto.”²⁶³

Si bien es cierto que nos han llegado distintas variantes de esta lista, con medidas algo diferentes e incluso sin ellas, no deja de resultar curiosa la predilección por la altura de 60 pies: tanto el Zeus de Olimpia como las murallas de Babilonia y las pirámides de Egipto presentan la misma cifra, lo que, lógicamente, no puede ser correcto; como tampoco puede ser fiable la deducción de que el Coloso sería la más alta de las Siete Maravillas, según esta lista, aunque el dato de los 90 pies se acercaría a lo que habría sido su altura real.

Otro dato novedoso, a la par que curioso, es la afirmación de que el Templo de Artemisa en Éfeso fue construido por la amazona Otrera, si bien la tradición señala que la obra relacionada con las Amazonas se trataría de un antiquísimo

²⁶³ Cayo Julio Higino: *Fabulae*, CCXXIII. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito en Higino: *Fabulas. Astronomía*, Akal, Madrid, 2008, p. 169. Ver Apéndice 1: Textos, 51.

templo en el mismo emplazamiento, quizá la fase A o templo 1, pero no la estructura que conocemos como Artemisión²⁶⁴ y que correspondería sobre todo a las fases D y E.

Es la primera vez que los Jardines Colgantes aparecen sustituidos por el Palacio de Ciro en Ecbatana, aunque lo volveremos a ver en las compilaciones de Ampelio y Casiodoro y en el anónimo *Septem Mira*. A partir del s.II, pues, en diversas listas los Jardines ceden su puesto al palacio del rey persa Ciro II, un grandioso palacio construido para los reyes de Media y rodeado de siete murallas –de nuevo el número siete– de distintos colores y forma circular y con la sillería armada con oro²⁶⁵. Dato éste –el enlucido con oro– que vuelve al terreno de lo maravilloso y fantástico.

En el s. II hemos visto la sustitución de los Jardines por el Palacio de Ciro, algo que volvió a suceder con Lucio Ampelio, que en su *Liber Memorialis* recogió la selección de Higino con una formulación algo diferente dentro de una lista más extensa de “maravillas de la tierra” –*Miracula quae in terris sunt*–, añadiendo la selección al final, casi como un suplemento²⁶⁶. No podemos datar con exactitud esta obra, pues se maneja un período de tiempo posible entre finales del s. II y el s. IV, hecho que nos permite poner en relación estas listas con las que se realizarán ya en período tardoantiguo.

En este caso, debemos matizar que no se puede hablar de una ruptura entre Antigüedad y Edad Media o establecer un acontecimiento singular que señale el cambio de edad; más bien se trataría de una gran etapa de transición entre los siglos III y VIII con cambios en todos los ámbitos y con una gran innovación cultural y que podemos denominar Antigüedad Tardía o Tardoantigüedad²⁶⁷, y que veremos en páginas posteriores.

1.4.3. Pausanias (nacionalismo cultural griego, por oposición).

En paralelo a estos autores romanos, en los que el concepto de las Siete Maravillas es algo totalmente conocido, aparece la figura de Pausanias, viajero,

²⁶⁴ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 94.

²⁶⁵ *Ibid...* p. 21.

²⁶⁶ Lucio Ampelio: *Liber Memorialis*, VIII. Ver Apéndice 1: Textos, 52.

²⁶⁷ Sobre el concepto de Antigüedad Tardía ver Brown, P.: *The World of Late Antiquity: AD 150-750*, W.W. Norton & Company, Londres, 1971.

geógrafo e historiador griego del s. II d.C. que retomó la idea de “patriotismo o nacionalismo cultural” en su obra *Descripción de Grecia*, pues sólo citó las maravillas situadas en suelo heleno: el Zeus y el Artemisión, aunque hizo alusión al Mausoleo en un excursus acerca de conocidos monumentos funerarios:

“La tumba que está en Halicarnaso se hizo para Mausolo, rey de los halicarnaseos. Su tamaño es tan grande y toda su factura tan hermosa, que incluso los romanos, debido a la gran admiración que por ella sienten, llaman mausoleos a las tumbas que en su tierra son reseñables.”²⁶⁸

Según Pausanias, parece ser que los romanos asumieron el término “mausoleo” para nombrar cualquier tumba suntuosa, y de ahí hasta nuestros días, el vocablo ha quedado fijado. Esta apropiación terminológica también se da con la palabra “coloso”; aunque existían muchas estatuas a gran escala anteriores al Helios de Rodas, éstas no van a quedar como ejemplos de lo colosal; en este sentido, también Pausanias hizo alusión a una estatua de 14 metros de Apolo situada en el santuario de Amiclas:

“No sé de nadie que haya medido la altura de la imagen, pero uno estimaría que es tanto como treinta codos”.²⁶⁹

Pausanias se centrará, pues, en las maravillas que considera puramente “griegas”; de hecho, en los relatos de sus viajes hizo alusión a Babilonia, pero tan sólo dijo de ella que “casi no queda nada, salvo la muralla”²⁷⁰. En la Grecia descrita por Pausanias va a destacar el Artemisión de Éfeso por “sobrepasar todo lo edificado por los hombres” a su juicio, dada la fastuosidad del edificio²⁷¹.

Pero Pausanias sobre todo nos va a proporcionar gran cantidad de datos sobre el Zeus de Olimpia, presentando un texto tan completo que se puede

²⁶⁸ Pausanias: *Descripción de Grecia*, VIII, 16, 4. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 106. Ver Apéndice 1: Textos, 53.

²⁶⁹ *Ibid...* III, 19, 2: “μέγεθος δὲ αὐτοῦ μέτρῳ μὲν οὐδένα ἀνευρόντα οἶδα, εἰκάζοντι δὲ καὶ τριάκοντα εἶναι φαίνονται ἂν πήχεις”. Equivalencia 30 codos: 13,89 metros.

²⁷⁰ *Ibid...* VIII, 33, 3: “Βαβυλῶνος δὲ τοῦ μὲν Βήλου τὸ ἱερόν λείπεται, Βαβυλῶνος δὲ ταύτης, ἦντινα εἶδε πόλεων τῶν τότε μεγίστην ἡλίος οὐδὲν, ἔτι ἦν εἰ μὴ τεῖχος”.

²⁷¹ *Ibid...* IV, 31, 8. Ver Apéndice 1: textos, 54.

considerar un ejemplo paradigmático y, posiblemente el más antiguo y detallado, de *ekphrasis*, esto es, describir retóricamente obras de arte con el objetivo de ofrecer al lector la posibilidad de recrear de forma imaginaria una imagen artística.

Ya en la alusión al santuario de Amiclas, que hemos mencionado, Pausanias describió el trono monumental de Apolo –obra de Baticles de Magnesia en el s.VI a.C.²⁷²– de una manera exhaustiva, pero parece evidente su predilección por la gran estatua del Altis, ya que ofrece un análisis pormenorizado de la estatua, el trono y toda la decoración. Al comparar ambos tronos, señaló que en Olimpia no se puede pasar bajo el trono, “a la manera de Amiclas”, ya que existen balaustradas o “muros” que mantienen a la gente fuera²⁷³. En este punto, Pausanias ofrece otro dato más: estas “barandillas” fueron pintadas por Paneno y separaban el área de la estatua del resto del templo donde se encontraban los visitantes²⁷⁴. Así mismo, facilita una referencia válida para la datación de la obra de Fidias con su mención a Pantarques²⁷⁵, pues ambos habrían coincidido en Olimpia el año 436 a. C.²⁷⁶. Otro dato interesante que recogemos del texto de Pausanias es la referencia al “taller de Fidias”²⁷⁷, donde señala que se realizó el Zeus “pieza a pieza”. Hoy en día conocemos el emplazamiento exacto de ese taller en Olimpia gracias a las excavaciones aunque, lamentablemente, lo

²⁷² *Ibid...* III, 18, 9-16. Ver Apéndice 1: textos, 55.

²⁷³ *Ibid...* V, 11, 4: “ὕπελθεῖν δὲ οὐχ οἶόν τε ἐστὶν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα: ἐν Ὀλυμπία δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα τὰ δὲ ἀπείργοντά ἐστι.”

²⁷⁴ *Ibid...* V, 11, 5: “ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστὶν, ἀλήλιπται κνανῶ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίνου γραφάς”. Para Pausanias, Paneno era hermano de Fidias (V, 11, 6), mientras que para Estrabón, era su sobrino (*Geografía*, VIII, 3, 30).

²⁷⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 56.

²⁷⁶ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 85.

²⁷⁷ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 15, 1. Ver Apéndice 1: Textos, 57.

encontrado no ha podido arrojar luz sobre el aspecto real de la estatua²⁷⁸, pero se evidencia que los datos aportados por Pausanias eran ciertos²⁷⁹.

Para Pausanias “hay muchas cosas en Grecia que son maravillosas, y muchas cosas que ver, pero son los Juegos Olímpicos los que ocupan un lugar especial en las mentes de los dioses”²⁸⁰. A partir del siglo VI a.C., las competiciones deportivas de Olimpia fueron consideradas como las más importantes en el mundo griego, por delante de las de Delfos o Nemea. Así, el recinto sagrado del Altis empezó a cobrar relevancia en el siglo V a.C. con la construcción de edificios más estables y de mayor envergadura y con la gran estatua de Fidias. La fama de éste creció tanto, como podemos corroborar con la descripción admirativa de Pausanias, que llegó incluso a generar lo que podríamos llamar de algún modo “turismo cultural”, ya que mucha gente comenzó a acudir a Olimpia no ya sólo para los juegos, sino en cualquier momento para admirar la obra de Fidias.

Una novedad que se puede apreciar en el texto de Pausanias es su intención de transmitir al lector-espectador la “impresión” o efecto que causaba la obra; de esta manera, sugiere que la descripción literaria y las dimensiones de la estatua por sí solas no conseguirían trasladar el auténtico efecto de la estatua de Zeus²⁸¹, siendo necesaria la *ekphrasis* de la que ya hablamos para alimentar en el espectador el deseo de contemplar la obra por sí mismo²⁸². Así, con esa fama merecida y creciente, la obra es incluida desde el principio en las listas de

²⁷⁸ Excavaciones realizadas por parte del Instituto Arqueológico Alemán y dirigidas por Emil Kunze; en 1958 se descubre el taller, donde todavía quedaban algunos fragmentos de marfil, moldes y otros equipos de fundición, y una jarra de arcilla de superficie acanalada recubierta de barniz negro, en cuya base figuraba la inscripción ΦΕΙΔΙΟ ΕΙΜΙ: «Yo soy (la propiedad) de Fidias». Ver Kunze, E.: «Olympia», en *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Mann, Berlín, 1959, pp. 263-310.

²⁷⁹ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 67.

²⁸⁰ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 10, 1. Ver Apéndice 1: Textos, 58. Traducción en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 27.

²⁸¹ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 9: “Aunque sé que ya se han registrado las medidas del ancho y alto del Zeus en Olimpia, no voy a alabar a los que las tomaron, pues incluso las medidas que dieron quedan muy lejos de la impresión que reciben quienes contemplan la estatua”. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 84. Ver Apéndice 1: Textos, 59.

²⁸² Burton, D.: «The iconography of Pheidias'Zeus», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 130, 2015, p. 85.

maravillas, como ya hemos podido comprobar, y ya no se habla de su aspecto, sino de la emoción que genera su contemplación, del sentimiento que evoca en cada uno, como representación de la divinidad, como símbolo de Grecia, como motivación para los atletas que por Zeus compiten en los juegos. Olimpia se convirtió no sólo en la sede de los juegos más famosos de la época, sino en lugar de peregrinación religiosa y cultural; centro neurálgico del deporte y de la propia idiosincrasia griega²⁸³. Pollitt señala que un análisis pormenorizado deformaría el efecto principal de la imagen, que denomina “sentimiento olímpico”, es decir, el “sentimiento de ambiente próximo a los dioses olímpicos, conscientes de la condición humana, pero sin vínculos emocionales con ella. Son las descripciones literarias sobre el efecto del Zeus, y no la descripción objetiva de Pausanias, las que más nos acercan a él”²⁸⁴.

El propio Pausanias parece que quiere justificar en alguna medida la admiración que despertaba la estatua y sugiere su conexión con la propia divinidad:

“Se dice que incluso el propio dios fue testigo del arte de Fidias, pues cuando la estatua estaba acabada, Fidias rogó para que el dios le diera una señal de si la obra era de su agrado. Y afirman que de inmediato un rayo cayó en el mismo lugar del suelo donde hasta día de hoy se encuentra una hidria de bronce.”²⁸⁵

Otro suceso maravilloso en relación con el Zeus de Olimpia, esta vez recogido por Suetonio, tiene que ver con el infructuoso intento del emperador romano Calígula de llevarse la estatua a Roma:

“Calígula ordenó que se trajeran de Grecia las estatuas de los dioses más admiradas por su culto o por su arte, entre ellas la del Júpiter de Olimpia, para, una vez descabezadas, ponerles la suya propia. (...) En

²⁸³ Más información sobre la estatua de Zeus como símbolo artístico y religioso en Pollitt, J.J.: *The art of ancient Greece: sources and documents*, Cambridge University Press, 1990 (2^o ed.), pp. 53-68.

²⁸⁴ Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Xarait, Bilbao, 1987, p. 89.

²⁸⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 9. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, p. 89. Ver Apéndice 1: Textos, 60.

Olimpia, la estatua de Zeus que había ordenado desarmar y enviar a Roma, emitió de repente tan gran carcajada que los obreros dejaron caer sus herramientas y echaron a correr”.²⁸⁶

Esta increíble anécdota no hace sino corroborar la idea de la estatua de Fidias como receptora del dios en sí mismo; ésta no es una representación de la deidad, es la deidad misma. En este sentido, Platt asegura que “respuestas repetidas sugieren que (las estatuas de Fidias) se presentan ante los espectadores a lo largo de la Antigüedad como la quintaesencia de la manifestación material de la deidad”²⁸⁷. En la misma línea, Davison²⁸⁸ alude a un epigrama de la *Antología Palatina* que se refiere a la perfección y el realismo de la estatua: “Una de dos, o el dios ha bajado del cielo a la tierra para mostrarte su imagen, Fidias, o tú has subido para ver al dios”²⁸⁹. La sensación que emana de la figura es que está viva, la impresión de la estatua en el interior del templo supondría una epifanía, ya que la pretensión de las estatuas crisoelefantinas era “reproducir un encuentro divino”²⁹⁰, a la par que evocar la propia divinidad. Pausanias refleja esto muy bien, como hemos podido ver, si bien su descripción más profusa se centra sobre todo en el trono más que en la estatua en sí misma, posiblemente por ser lo primero que se veía al entrar en el templo, y porque la parte superior de la estatua, envuelta en la penumbra de la parte alta sería probablemente difícil de contemplar en detalle²⁹¹.

²⁸⁶ Suetonio: *Calígula*, 22,3: “datoque negotio, ut simulacra numinum religione et arte praeclara, inter quae Olympii Iouis, apportarentur e Graecia, quibus capite dempto suum imponeret”; 57, 1: “Futurae caedis multa prodigia extiterunt. Olympiae simulacrum Iouis, quod dissolui transferrique Romam placuerat, tantum cachinnum repente edidit, ut machinis labefactis opifices diffugerint”. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 89.

²⁸⁷ Platt, V.: *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Greco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge University Press, 2011, p. 87.

²⁸⁸ Davison, C.C.: *Pheidias. The sculptures and Ancient sources*, Institute of Classical Studies, Londres, 2009, p. 916.

²⁸⁹ *Antología Palatina*, 2: Filipo de Tesalónica, 480 (trad. Guillermo Galán, Gredos, Madrid, 2004).

²⁹⁰ Platt, V.: *Facing the Gods...* (*op. cit.*), p. 89.

²⁹¹ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 68.

La pormenorizada descripción de la obra la veremos cuando analicemos esta maravilla de Olimpia, pero existen más datos que Pausanias refleja en su texto y que demuestran la exhaustividad de su trabajo en relación al Zeus, como es su alusión a un trabajo de restauración realizado por Damofonte²⁹², o la referencia al velo tomado del Templo de Jerusalén por Antíoco IV²⁹³ y donado por el mismo al templo de Zeus en el 168 a.C. cuando visitó Olimpia²⁹⁴.

El interés por la parte técnica y a la vez práctica que manifiesta Pausanias se puede comprobar en su descripción de la “piscina” –más bien un estanque– de aceite frente a la estatua²⁹⁵, que serviría para mantener en buenas condiciones el marfil, a la vez que funcionaría como un espejo que trasladaría la imagen divina al plano terrenal. Así, se hacían más cercanos los efectos normalmente presentes en la mitología griega en los momentos de revelación de los dioses ante los mortales, como puede ser el gran tamaño, el brillo casi con luz propia del marfil para el cuerpo y, sobre todo, del oro para las vestimentas, la barba y los cabellos. “Todo ello tenía un impacto extraordinario debido a la conjunción de los elementos estético-artísticos con los religiosos”, según señaló Burkert²⁹⁶.

²⁹² Escultor griego de Mesenia, s.III-II a.C. Restauró el Zeus de Olimpia cuyos ajustes habían sido afectados por un terremoto. Pausanias: *Descripción de Grecia*, IV, 31, 6: “Δαμοφῶντος δὲ ἔργον, ὃς καὶ τὸν Δία ἐν Ὀλυμπίᾳ διεστηκότος ἤδη τοῦ ἐλέφαντος συνήρμωσεν ἐς τὸ ἀκριβέστατον.”

²⁹³ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (op.cit.), p. 76. Antíoco IV despojó de todos sus tesoros al Templo de Salomón en Jerusalén y ordenó renombrar el templo en honor a Zeus Olímpico.

²⁹⁴ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (op.cit.), p. 32. Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 12, 4. Ver Apéndice 1: Textos, 61. Curiosamente, Pausanias relaciona este velo con otra cortina en el Templo de Artemisa en Éfeso.

²⁹⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 10. Ver Apéndice 1: Textos, 62. “Hay construido un perímetro delante de la estatua con mármol negro, y no blanco. Un zócalo rodea en derredor al mármol negro de Paros que sirve para mantener un foso de aceite de oliva puesto que el aceite es beneficioso para la estatua de Olimpia e impide que le ocurra algún perjuicio al marfil en el ambiente pantanoso del Altis. En la acrópolis de Atenas, la llamada Párce nos no usa aceite, el agua sirve para su marfil. Como la acrópolis está bastante alta y el clima es árido, el marfil que compone la estatua requiere de agua y de la humedad del rocío.” Trad. del autor en Storch de Gracia, J.J.: “La estatua de Zeus en Olimpia”, en *Descubrir el Arte* 78, 2005, pp. 38-39.

²⁹⁶ Burkert, W.: «The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece», en Fox, M. V. (ed.): *Temple in Society*, Winona Lake, 1988, p. 30.

1.5. LA VISIÓN DE LAS MARAVILLAS EN LA ANTIGÜEDAD TARDÍA.

1.5.1. El cambio de paradigma.

Como ya señalamos líneas atrás, la Antigüedad Tardía es un período de transición largo y complejo, en el que en el plano cultural e ideológico se va a absorber y sustituir la cultura clásica por parte de las culturas teocéntricas cristiana e islámica. Los datos, reales y fantásticos, transmitidos por las fuentes antiguas se van a tomar como fuentes de autoridad a la par que los escritos de las fuentes cristianas. Los autores cristianos tardoantiguos y medievales posteriormente se enfrentaron al dilema de tener que presentar obras claramente paganas, como el Zeus de Fidias o el Artemisión, de modo que algunas maravillas se eliminaron, se reemplazaron por otras de carácter bíblico (como el Templo de Salomón en lugar del Templo de Artemisa) o se reinterpretaron desde la óptica del Cristianismo (los graneros de José en referencia a las Pirámides). El Zeus de Olimpia va a desaparecer o va a ser sustituido, la mayor parte de las ocasiones, por la estatua del héroe Belerofonte. No obstante, el Coloso de Rodas se mantuvo en las referencias realizadas por aquellos autores cristianos, aunque fuera una imagen del dios griego, Helios, pero sin aludir al dios pagano y manteniendo su denominación de “coloso”, convirtiéndose tanto en la Antigüedad como en la Edad Media en una maravilla “archiconocida”²⁹⁷.

Aparecerán como maravillas recurrentes el palacio de Ciro en Ecbatana y la ciudad de Roma entera o algunos de sus monumentos más representativos, y con el paso del tiempo, las listas se irán confeccionando con mayor libertad, llegando a aludir incluso al Arca de Noé.

En la lista transmitida por Higinio y Ampelio ya vimos que los Jardines Colgantes son sustituidos por el palacio de Ciro, lo que sucede también en el anónimo *Septem Mira*, donde el copista introdujo en el margen del manuscrito ciertos añadidos a modo de explicación, curiosamente, en la misma página donde se cita *De Chorographia* de Pomponio Mela. En estos comentarios se alude a los Jardines también como maravilla junto a las murallas:

²⁹⁷ Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, ed. I. Bekker, Bonn, 1838, 299 B.

“Las Siete Maravillas.

- 1- El templo de Diana en Éfeso, que erigió una amazona.
- 2- El Mausoleo en Caria, 180 pies de alto y 400 pies de perímetro.
Ahí está la tumba de un rey hecha de piedra reluciente.
- 3- El coloso de Rodas, 105 pies de alto.
- 4- La de Júpiter Olímpico, hecho por Fidias de marfil y oro, 100 pies.
- 5- El palacio real en Ecbatana que construyó Memnón con piedras blancas y de colores, con juntas de oro.
- 6- Las murallas de Babilonia, trabadas con ladrillos, azufre, hierro, 25 [32] pies de ancho, 75 pies [50 codos, 1 y ½ pie por codo] de alto, 800 [368] estadios de perímetro. Éstas las edificó la reina Semíramis. [También se consideran una maravilla los Jardines Colgantes sobre la fortaleza de la misma ciudad y de la misma altura que las murallas].
- 7- Las pirámides de Egipto, 600 pies de alto y de ancho.”²⁹⁸

Esta misma lista fue transmitida prácticamente como si fuera una transcripción entre los siglos IV-V en los escritos de Vibio Secuestre²⁹⁹, que por descontado, la debía haber conocido, si bien sin los comentarios añadidos por el copista, lo que nos confirma que los *Septem Mira* recogidos en el Códice Vaticano fueron la lista latina de las siete maravillas más conocida y difundida. Ya en torno al año 300, Lactancio, uno de los Padres de la Iglesia, había hecho también referencia a los Jardines como maravilla³⁰⁰; sin embargo, a partir de este momento van a ser eliminados o sustituidos por otros jardines e incluso bosques, como veremos más adelante.

La relación de las maravillas con tratados sobre geografía que acabamos de comprobar con Pausanias, Pomponio Mela, y anteriormente con Estrabón estaba íntimamente ligada a la experiencia del viaje o *periégesis*, de la que ya hablamos

²⁹⁸ *Septem Mira*, *Codex Vaticanus lat.* 4929, fol. 149v. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 21-22. Ver Apéndice 1: Textos, 63.

²⁹⁹ Vibio Secuestre: *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus, quorum apud poetas mentio fit*, *De Gentibus, Appendicula: Incipiunt VII Mira*. Ver Apéndice 1: Textos, 64.

³⁰⁰ Lactancio: *Institutiones Divinae*, III, 24, 1: “*Et miratur aliquis, hortos pensiles inter septem mira narrari, cum philosophi et agros, et maria, et urbes, et montes pensiles faciant?*”.

en el capítulo anterior. En este mismo sentido debemos citar la *Periégesis* de Dionisio Periegeta³⁰¹, una obra que gozó de gran fama en la Antigüedad Tardía y el Medievo, como demuestra su constante presencia en la tradición manuscrita de los estudiosos bizantinos en la ciudad de Constantinopla, donde el poema se utilizaba como manual de geografía y como un *companion*, facilitando la comprensión de conceptos geográficos y etnográficos presentes en otros textos clásicos. En este poema se pueden encontrar referencias a las murallas de Babilonia, el Templo de Artemisa, la ciudad de Tebas de Cien Puertas y los colosos de Memnón, y la ciudad de Roma entera³⁰², a la que se refiere como “la encantadora Roma, Roma venerada, gran casa de mis soberanos, madre de todas las ciudades, opulento templo”³⁰³. Este texto será objeto también de unos comentarios por parte de Eustacio de Tesalónica, en el s. XII, como veremos más adelante, y ejemplifica la heterogeneidad de las listas tardoantiguas y medievales, donde se van a mezclar algunas de las siete maravillas con otras obras, nuevas o legendarias, como veremos a continuación.

En la segunda mitad del s. IV, en torno al año 382, otro erudito bizantino, y Padre de la Iglesia, Gregorio Nacianceno, escribió un epigrama en el que menciona las maravillas de forma más que sucinta:

“Siete son las maravillas de la vida: muralla, estatua, jardines, pirámides, templo, estatua, tumba. La octava era yo, este enorme túmulo de aquí, construido en las alturas, sobresaliendo de estos peñascos a lo lejos. El primero digno de encomio entre los fenecidos. ¡Horrenda obra, asesino, la de tu furiosa mano!”³⁰⁴.

³⁰¹ Sobre su datación existen bastantes dudas, aunque se puede coincidir en fechar su vida y trabajo en torno al s.III-IV; y ya en el s. VI d.C. Casiodoro (*Institutiones divinarum et saecularium litterarum.*, XXV, 2.) aconseja a los monjes de *Vivarium* la lectura de la *Periégesis*.

³⁰² Dionisio Periegeta: *Periégesis*, vv. 1005-1006, vv. 826-829, vv. 248-250, vv. 354-356. Ver Apéndice 1: Textos, 65.

³⁰³ Traducción de Adriano Muñoz Pascual en *Estudios sobre la Descripción de la tierra habitada de Dionisio el Periegeta*, Tesis Doctoral, Universidad de Murcia, 2013.

³⁰⁴ Gregorio Nacianceno: *Antología Palatina*, VIII, 177. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 122. Ver Apéndice 1: Textos, 66.

En estas líneas coloca como octava maravilla un túmulo profanado por ladrones³⁰⁵, resultando en general el texto tan poco inteligible que, a principios del s. VIII, Cosme de Jerusalén comentó este epigrama procurando ciertas equivalencias y señalando otras maravillas adicionales:

“Muralla es de Babilonia, de la que decían que era transitable por carros. Otros afirman que es el Capitolio de Roma, pues es un edificio grande rodeado por murallas y en el que se encuentran numerosas figuras, cada una de las cuales tenía una señal. También se afirma que éstas tenían colgadas campanillas de las manos. Había una figura por cada pueblo y dicen que gracias a la campanilla se veía si había una revuelta hostil del pueblo representado. Por toda Roma había otras muchas cosas dignas de admiración. Otros dicen que en Heraclea junto al anfiteatro había un edificio donde se encontraba una construcción bellísima y maravillosa. Y todavía más, pues dicen que si uno en el rincón más recóndito del muro dijera para sí a las piedras una palabra muy bajito, otro que estuviera muy lejos oiría lo dicho.

Estatua es la escultura de bronce que se encontraba en Colosas, llamada Rodas. Ésta era gigantesca y la derribaron los agarenos cuando aparecieron. Se dice que tenía ochenta codos.

Jardines son los de Alcínoo y Adonis. Alcínoo fue el rey de los feacios, hospitalario e ilustre por sus casas, jardines y festines, pues la mesa de Alcínoo era enormemente rica y pródiga.

Pirámides son las que entre nosotros llamamos los graneros de José, en Egipto, no muy lejos de Babilonia.

Templo es el de la ciudad de Cícico. Éste era grande y digno de admiración. Antes estaba dedicado a Apolo, quien profetizó que después sería de María, como es el caso. Alguno pudo pensar, sin considerarlo algo

³⁰⁵ Louis Robert sugirió que este epigrama hacía referencia a la violación de la tumba de Antíoco I en Nemrud, pero para Georg Petzl Gregorio Nacianceno no hace ninguna referencia explícita a este monumento y sus palabras se pueden aplicar a otras tumbas de la región. Ver Robert, L.: *Opera Minora Selecta IV*, Amsterdam, 1974, p. 396; y Petzl, G.: «Die epigramme des Gregor von Nazianz über Grabräuberei und das Hierothesion des kommagenischen Königs Antiochos I», en *Epigraphica Anatolica* 10, 1987, pp. 117-129.

más reciente, que se trataba del templo de Constantinopla [Santa Sofía], que desde hace mucho es la más admirable de todas las maravillas.

Estatua, de nuevo, es la del Belerofonte en Esmirna, que se encuentra sobre un carro que sobresale de la muralla por encima del mar. El caballo Pegaso está sujeto del pie poco más atrás. Muchas veces sigue a la mano que suavemente se agita, pero si se empuja con fuerza permanece fijo e inmóvil.

Tumba es la de Mausolo en Caria, sobre la que hablaré ahora mismo con más detalle.

También se han hecho muchas otras cosas más recientes que los hombres consideran dignas de admiración. Las Siete Puertas [Tebas] en Grecia, que fueron construidas por Anfión y Zeto mediante una cítara, y Tebas la de Cien Puertas, y el Faro de Alejandría, que está asentado sobre cuatro cangrejos de cristal, si es que es cierto. Y algunos otros más recientes que éstos se encuentran en mansiones y en templos, en estatuas y en corredores, en pedestales y en diferentes objetos.”³⁰⁶

En este texto ya se pueden observar varias de las características típicas de las primeras listas cristianas y medievales que ya mencionamos al hablar de la *Periégesis* de Dionisio, como son la alusión a Roma –en este caso al Capitolio, en la primera referencia a él como maravilla–, las pirámides como imagen bíblica de los graneros de José, la sustitución de la estatua de Zeus por Belerofonte³⁰⁷, e incluso la noticia de que el propio templo de Cícico cambiaba su origen pagano, ya que el mismo Apolo profetizó que se convertiría en santuario de la Virgen María. Sin embargo, hay otros datos que resultan especialmente curiosos y dignos de mención, y que ponen de manifiesto la fantasía y la imaginación medieval, así como el constante esfuerzo por interpretar monumentos en clave cristiana para “evitar el escándalo de resaltar estatuas o incluso templos paganos en un contexto cristiano”³⁰⁸.

De las murallas de Babilonia tan sólo se menciona que eran transitables por carros, para seguidamente, dar cuenta de otras maravillas, que, vista su

³⁰⁶ Cosme de Jerusalén: *Patrologia Graeca*, 38, 545 y ss. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 122.124. Ver Apéndice 1: Textos, 67.

³⁰⁷ Belerofonte, conocido por vencer a la Quimera, se asimilaría a San Jorge, matador de dragón, en una imagen prototípica desarrollada en el contexto intelectual cristiano.

³⁰⁸ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 125.

descripción, parecen más adecuadas para el autor que las propias murallas, pues se detiene mucho más en adjetivos y detalles, como las estatuas con campanillas que avisan de la revuelta del pueblo al que representan y que confieren al Capitolio la calificación de digno de admiración; o un edificio próximo al teatro de Heraclea con una acústica portentosa, que tampoco había sido anteriormente mencionado en ninguna lista de maravillas, si exceptuamos la similar referencia que hace Gregorio de Tours en el s. VI, como veremos un poco más adelante.

La figura de Helios en Rodas la sitúa en “Colosas”³⁰⁹, en una posible deformación del término “coloso” o “colosal” que así pondría más en sintonía una estatua de un dios pagano con la tradición cristiana de la epístola del apóstol San Pablo, conocida como Carta o Epístola a los colosenses, enviada a la comunidad cristiana de Colosas en el año 57 o 62³¹⁰. Resulta también significativa la alusión a su destrucción por los “agarenos”, referencia genérica a los musulmanes o árabes, sin ninguna mención al terremoto.

Los jardines son los de Alcínoo y Adonis, visitados por Ulises según el relato de Homero³¹¹. Y las pirámides muestran la visión medieval que recoge el relato bíblico de José y el sueño de las siete vacas flacas que devoran a siete vacas gordas³¹², interpretado como la necesidad de almacenar el trigo en los años de bonanza para poder superar los períodos de escasez, y eso serían las pirámides para los hombres de la Edad Media: gigantescos graneros, curiosamente situados “no muy lejos de Babilonia”, que es donde emplaza Cosme de Jerusalén a Egipto.

Continuando con la “cristianización” de la lista, el templo de Éfeso es sustituido por el de Cícico, que gracias a una antigua profecía pasó a estar dedicado a la Virgen, o incluso la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, que para el autor, en el s. VIII, es “la más admirable de todas las maravillas”. Y la estatua de Zeus en Olimpia la suple el Belerofonte³¹³ de Esmirna, que volverá a aparecer, con mayor detalle, en la lista de Beda el Venerable.

³⁰⁹ Antigua ciudad de Frigia, en la península de Anatolia.

³¹⁰ Erasmo de Rotterdam, según su casi coetáneo Pedro Mejía, con quien mantenía una relación epistolar, defendió que la carta de San Pablo estaba dirigida a una ciudad de Frigia, llamada Colosas. Ver Pedro Mejía: *Silva de varia lección*, III, cap. XXXII, edición de Madrid, 1673, p. 412.

³¹¹ Homero: *Odisea*, 7, 81 ss.

³¹² Génesis, 41-42.

³¹³ Héroe de la mitología griega, que mató a la Quimera y domó al caballo alado Pegaso.

El Mausoleo es una gran tumba –“*Mausoli Caris natione sepulcrum prae grande est*”– y existen obras más recientes que se pueden considerar maravillas: Tebas la de las Siete Puertas, que aparece referenciada por primera vez con Gregorio Nacianceno, como veremos ahora mismo, y el Faro de Alejandría, citado por Estrabón y recogido por Plinio. Debemos reseñar en este momento que este comentario de Cosme de Jerusalén, y el escrito de Nacianceno al que seguidamente vamos a hacer referencia, están inspirados en el texto de Plinio, pues ya este autor latino, además de referirse a las siete maravillas, hizo alusión a la ciudad de las Cien Puertas de Tebas, al templo de Cícico y a la ciudad de Roma entera³¹⁴.

La fantástica descripción del Faro sobre cuatro cangrejos de cristal, que el propio autor pone en cuestión –“si es que es cierto”–, la volveremos a encontrar en autores árabes posteriores que se sintieron fascinados por él; como otros viajeros griegos en siglos anteriores, creyeron oportuno adornar sus descripciones narrando historias asombrosas que combinaban datos de fuentes antiguas y leyendas locales. Así, encontramos los cangrejos de vidrio, las lentes que podían converger los rayos para incendiar flotas atacantes o las cámaras en la base llenas de tesoros³¹⁵.

La riqueza de este comentario de Cosme de Jerusalén contrasta con la concisa enumeración de Gregorio Nacianceno, quien, por otra parte, vuelve a aludir a las maravillas en un discurso conmemorativo en honor de Basilio Magno, celebrando la fundación de un hospital conocido como “Ciudad Nueva”:

“Frente a esta obra, ¿qué significan para mí Tebas la de Siete Puertas y la egipcia, las murallas de Babilonia, la tumba caria de Mausolo, las pirámides, el desmesurado bronce del coloso o el tamaño de templos y la belleza de lo ya pasado, y todas las demás cosas que los hombres admiran y ponen en sus historias, cosas de las que sus constructores no obtuvieron provecho salvo un poco de fama?”³¹⁶

³¹⁴ Ver nota 204; la Tebas egipcia es llamada ya por Homero *ἐκατόμυλος*, “de las cien puertas” (*Iliada*, IX, 381-383: *Θήβαι ἐκατόμυλοι*, en plural). Para el Templo de Cícico ver nota 205. En cuanto a la ciudad de Roma, ver *supra* nota 206.

³¹⁵ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 68.

³¹⁶ Gregorio Nacianceno: *Discurso* 43, 63. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 126. Ver Apéndice 1: Textos, 68.

La importancia que concede al hospital es tal que a su lado palidecen las obras consideradas maravillas, en una ponderación que alude a las Siete Puertas de la ciudad griega de Tebas, cuya construcción Cosme de Jerusalén atribuía a un suceso legendario en el que Anfión y Zeto levantaban la muralla con la música de una cítara³¹⁷. También alude a otras maravillas que considera cosa del pasado y sin ninguna utilidad práctica, a la par que pasa por alto su carácter pagano eludiendo el nombre de Helios o Artemisa a los que se refiere como “desmesurado bronce” y “tamaño de los templos”.

La vaguedad de los textos de Gregorio de Nacianzo dio lugar no sólo al comentario de Cosme de Jerusalén, sino también a otros escritos³¹⁸, la mayoría anónimos, en los que se ofrecían distintas recopilaciones de maravillas, con la misma raíz y pequeñas variaciones, como ubicar el palacio de Ciro en Pérgamo en lugar de en Ecbatana, o sustituir los Jardines de Babilonia por la Atenea de Fidias en Atenas y el Coloso por las Memmoneas³¹⁹:

“Escolio sobre las Siete Maravillas del Mundo:

1. El templo de Ártemis en Éfeso.
2. El Zeus repujado de oro en Élida junto al Alfeo, de dieciséis codos, al que los incrédulos eleos le perforaron el talón.
3. Las murallas de Babilonia, las que Semíramis hizo construir de ladrillo y asfalto, con un perímetro de cuatrocientos estadios, el grosor del muro tiene ochenta codos.

³¹⁷ Hesíodo: *Obras y Fragmentos*, traducción de Pérez Jiménez, A. y Martínez Díaz, A., Gredos, Madrid, 1978, frag. 182: “Sobre Ceto y Anfión cuenta Hesíodo, entre otros, que, a golpe de cítara, construyeron la muralla de Tebas.” Tebas era famosa por sus siete puertas -ἐπτάπυλος - a las que hacen alusión Homero (*Odisea*, XI, 260-265) y Hesíodo en otro escrito (*Trabajos y Días*, 163).

³¹⁸ Comentarios del Ps. Nono en *Codex Vallicellanus* 47, fol.55v; *Scholia Alexandrina* en *Codex Taurinensis* B I 4, fol.35v. Para saber más: Nimmo Smith, J.: *A Christian's Guide to Greek Culture: The Pseudo-nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43*, vol. 37 de *Translated texts for historians*, Liverpool University Press, 2001.

³¹⁹ Estatuas sedentes colosales de Amenofis III (1403-1365 a.C.) que se convirtieron en uno de los destinos turísticos predilectos en época imperial romana. Aluden a ellas como maravilla Tácito: *Anales*, II, 61 y en la *Historia Augusta*: Septimio Severo, 17. Ver Apéndice 1: Textos, 69 y 70.

4. Las pirámides de Egipto, de las cuales la mayor tiene cuatrocientos codos.
5. El palacio de Ciro en Pérgamo.
6. La Atenea de Fidias en Atenas, realizada en marfil y oro.
7. El coloso de Rodas, de sesenta codos, de bronce, que todavía estaba en pie en tiempos del emperador Tiberio, según Aristóteles tenía diecinueve codos.

Otra versión:

1. El templo de Éfeso.
2. Las murallas de Babilonia.
3. Las pirámides.
4. El Zeus de Olimpia, de oro y marfil, sentado en su trono, de cien pies.
5. La Atenea de Atenas.
6. El Mausoleo de Halicarnaso.
7. Las Memmoneas de Egipto frente a Dióspolis de Tebaida, la parte inferior construida con roca negra y moteada de rojo, de alto algunas como mucho cien codos, pero las más altas doscientos codos. Es la imagen de Memnón en piedra moteada de rojo de ochenta codos. La uña del dedo gordo del pie tiene cuatro palmos.
- Una casa de una sola piedra, con siete lechos, de alabastro.”³²⁰

Ambas recopilaciones presentan datos más que cuestionables, como que los propios griegos perforaron el talón de la estatua de Zeus –parece que hay cierta confusión con el mito de Talos e incluso Aquiles– o que Aristóteles pudo realizar un comentario sobre el Coloso de Rodas, que no pudo conocer pues había fallecido antes de comenzar su construcción³²¹. Por otra parte, las medidas también son objeto de cierta confusión, pues en la segunda enumeración la

³²⁰ Ver nota 318. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 127-128.

³²¹ El Coloso de Rodas se encargó en el 304 a.C. y se terminó en el 292 a. C. y Aristóteles murió en el 322 a.C.

estatua de Zeus llega a superar los treinta metros de alto y las Memmoneas podrían llegar hasta más de sesenta metros. Esta segunda lista incluye una nueva maravilla: la octava, algo que será recurrente a partir de la Alta Edad Media, y más aún, porque ya el número siete no estará asociado de una manera firme a las listas de maravillas que variarán de cifra y serán realizadas cada vez con mayor albedrío.

El número siete, sin embargo, aún perdura en un comentario posterior al discurso de Gregorio, realizado en el s. XI por Nicetas de Heraclea:

“Una es la de Tebas de Egipto, y no la de las Siete Puertas de Grecia que fue levantada por Zeto y Anfión mediante una cítara, sino la de Cien Puertas que tiene murallas a su alrededor realmente admirables.

La segunda son las murallas de Babilonia, que Semíramis hizo construir con ladrillo y asfalto, con un perímetro de 300 estadios y una anchura de muro de 80 codos.

La tercera es la sepultura de Cesarea, la que Mausolo, el gobernante del país, hizo construir para sí grande, colorida y magnífica sobre una colina y en un lago estancado. Dentro estaba la sepultura. Estaba escrito «sepultura caria» para mostrar la propiedad, o también «del cario» para mostrar la procedencia del cario Mausolo.

La cuarta son las pirámides, unas edificaciones de Egipto dignas de contemplarse y muy costosas. Según algunos, fueron construidas muy hábilmente por José para servir como silos y se llaman graneros de José, pero según unos griegos eran para servir de espacio de monumentos reales. Uno de éstos era Heródoto. Éste dijo que era probable que, después del momento en que murió José y del éxodo de Israel, los griegos hubieran construido éstas como sepulturas reales. Se afirma que hasta ese momento en Egipto las pirámides eran pequeñas y también muy grandes.

La quinta es el coloso de Rodas, una representación de Apolo, la más grande y más admirable de todas. Algunos dicen que es una columna de bronce y de una gran altura, de seiscientos codos según Aristóteles.

A éstas se añade la sexta maravilla del mundo: el Capitolio de Roma.

Y la séptima: el santuario de Adriano en Cícico.³²²

En estos momentos, la libertad con la que se efectúa la lista, así como los datos que en ella se recogen, aportan informaciones de lo más variopinto: el Mausoleo se traslada de Halicarnaso a Cesarea, las pirámides, por supuesto, son los graneros de José y más aún, las convirtieron en sepulturas los griegos, todo según testimonio de Heródoto, que nunca aportó dato parecido; el Coloso ya no es Helios, sino Apolo, y vuelve a hablar de él Aristóteles, que no lo pudo conocer, como ya señalamos, y además le confiere una altura de casi 275 metros. Parece que la realidad, o su recuerdo, se van desdibujando con el paso del tiempo y las nuevas intencionalidades de los copistas.

Sin embargo, esta lista de Nicetas aporta un dato muy interesante, que es la primera vez que aparece, como es la alusión a una columna de bronce y que se refleja en la representación más antigua y posiblemente la primera conocida del monumento que se encuentra en una ilustración del códex τάρφου 14 del patriarca griego de Jerusalén³²³, y donde aparece la figura del Coloso sobre una columna, con una lanza y una espada³²⁴.

Las dos últimas maravillas citadas, el Capitolio de Roma y el santuario de Adriano en Cícico, habían aparecido ya en un epigrama anónimo recogido en la *Antología Palatina*, en el que se ensalza el palacio del emperador Anastasio:

“Soy morada de Anastasio, rey tiranicida, sólo yo me alzo descollante sobre las ciudades de la tierra, causo admiración a todos. Cuando los mandatarios de las obras vieron mi altura junto con mi longitud y mi inmensa anchura, afirmaron que dejarían la poderosa obra sin techar. Pero como privilegio por su esforzado arte me obtuvo el talentoso Eterio, me dio

³²² Nicetas de Heraclea: *Commentarii in Gregori Nazianzeni Tetrasticha et Monosticha*, p. 188 C. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, pp. 130-131.

³²³ Donde se recoge la *Scholia mythologica* de Pseudo-Nono y su comentario sobre el discurso de Gregorio Nacianceno.

³²⁴ Como ya veremos en el capítulo sobre el Coloso, Kurt Weitzmann señala que esta imagen no refleja ninguna realidad antigua, sino que más bien responde a convenciones típicas de la iconografía bizantina del momento: Weitzmann, K.: *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton University Press, 1984, pp. 9, 35-37, 87-92.

forma, y me ofreció a mi intachable señor como primicia de sus destrezas. Entonces fui creciendo mi ilimitado tamaño por todos lados y sobrepasé a las celebradas maravillas de la tierra ausonia. Apártate ante los más poderosos, gracioso palacio del Capitolio, por más que envíes fulgores de tus bronceos tejados. Esconde, Pérgamo, ese brillante adorno tuyo, el bosque rufinio, azorado por las salas del inmensurable palacio. No cantes ya, Cícico, el irreprochable templo labrado en piedras enormes del emperador Adriano. Ni las pirámides se pueden comparar a mí, ni el coloso, ni el faro. Solo yo les aventajo por mi enorme brillo.”³²⁵

Las “celebradas maravillas de la tierra ausonia”, haciendo referencia a la tierra itálica, se contraponen en estas líneas a la maravilla de Oriente: el palacio del emperador Anastasio en Bizancio, que las sobrepasa, en una más que posible reivindicación del Imperio Romano de Oriente sobre el de Occidente³²⁶. De las listas de siete maravillas anteriores sólo se mantienen las Pirámides, el Coloso y el Faro, y se afianzan en el repertorio el Capitolio y el Templo de Adriano en Cícico, pero va a aparecer por primera vez el Santuario de Asclepio en Pérgamo³²⁷, elevado a la categoría de maravilla, como se ve en el texto de la *Antología Palatina* y tal y como recogen los historiadores bizantinos del s.XI, como Jorge Cedreno, que veremos más adelante³²⁸.

1.5.2. Gregorio de Tours, Casiodoro, Isidoro de Sevilla.

Como se puede observar, las listas de maravillas se van confeccionando cada vez con más libertad y son un tema que incluso podría calificarse de

³²⁵ *Antología Palatina*, IX, 656. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), pp. 131-132. Ver Apéndice 1: Textos, 71.

³²⁶ Hay que señalar que en esos momentos el Imperio Romano de Occidente ya había desaparecido como tal, por lo que se puede entender esta reivindicación de Oriente tanto como un intento de probar su existencia como continuación legítima de Roma, como para demostrar el orgullo por su pervivencia.

³²⁷ Cuya ambiciosa renovación fue llevada a cabo por Lucio Cuspido Pactumeyo Rufino – de ahí que lo llamara “bosque rufinio”– (cónsul en el 142 d.C.) después de las visitas de Adriano a esta ciudad en el 123 y 128 d.C.

³²⁸ Pont, A-V.: *Orner la cité. Enjeux culturels et politiques du paysage urbain dans l’Asie gréco-romaine*, Burdeos, Ausonius, 2010, pp. 57-58.

recurrente, como podemos deducir del comentario con el que comienza su repertorio el obispo Gregorio de Tours, en el s. VI:

“La mayoría de los filósofos, cuando descansan del estudio de las letras, casi más que de otras cosas escriben sobre las Siete Maravillas, de las cuales alguna omitiré y otras, más dignas de admiración, me será grato recordarlas.”³²⁹

Estas palabras sugieren un cierto cambio en el criterio de selección de las obras incluidas en las listas de maravillas ya que aparece cierta arbitrariedad en la elección, cuyo detonante es el gusto particular, la subjetividad personal, que se unen a lo heredado de la tradición escrita de las listas antiguas para crear una fusión de monumentos que, en cualquier caso, siempre son considerados “maravillosos”. La lista de Gregorio va a incluir dos nuevas maravillas que no habían aparecido hasta ahora: el Arca de Noé y el Templo de Salomón, dos maravillas bíblicas que van a sustituir a obras paganas, como eran el Zeus de Olimpia y el Templo de Artemisa en Éfeso:

“Como primera maravilla ponemos el Arca de Noé, que fue ordenado por boca del Señor cómo debía ser hecha. Su longitud era de trescientos codos, su anchura de cincuenta y su altura de treinta. Leemos que el arca tenía dos y tres cubiertas. Toda su construcción se remató con exactitud. Tenía una ventana o un portillo a un lado. En ella a partir de todo tipo de aves del cielo y de bestias de la tierra y de reptiles, junto con ocho hombres, se preservaron las especies para la restauración del mundo por causa del diluvio³³⁰.

La segunda ponemos Babilonia, cuya ubicación según Orosio³³¹ es la siguiente: «Visible desde todas partes en la llanura del campo, próspera, dispuesta a semejanza de un campamento y con murallas iguales en cuadrado. La firmeza y tamaño de sus murallas apenas era creíble en el

³²⁹ Gregorio de Tours: *De cursu stellarum ratio*, 1. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, p. 133. Ver Apéndice 1: Textos, 72.

³³⁰ Referencia a *Génesis*, 6, 14-22.

³³¹ Orosio, Paulo: *Historiarum adversum paganos*, II, 6, 8 y ss. Ver Apéndice 1: Textos, 73.

relato: cincuenta codos de ancho y cuatro veces esa medida de altura. Además, su perímetro alcanzaba los cuatrocientos setenta estadios. La muralla estaba construida con ladrillos y asfalto vertido. En el frente de las murallas había cien puertas de bronce. Tenía la misma longitud en la finalización de las almenas, había dispuestos habitáculos para los defensores a uno y otro lado por igual, y en el espacio entre medias cabían dos cuadrigas a la vez. Las casas intramuros tenían cuatro pisos, las moradas eran admirables por su descollante altura». Esta ciudad fue la primera, tras la restauración del género humano, fundada por el gigante Nebroth³³².

La tercera es el templo de Salomón, que fue una maravilla no tanto por el tamaño del edificio como por sus ornamentos. «Construyó los muros del edificio interior con tablas de cedro desde el suelo del edificio hasta lo más alto de las paredes y hasta los artesonados, y los cubrió en el interior con maderas y entrelazó el pavimento del edificio con tablas de abeto. Construyó a veinte codos junto a la parte más interior del templo un entablamento de cedro desde el suelo hasta lo más alto e hizo el tabernáculo en el sanctasantórum. Además este templo ante las puertas del tabernáculo tenía cuarenta codos y todo el templo estaba por dentro revestido de cedro con elementos torneados y juntas muy elaboradas y grabados preciosos. Todo estaba revestido con tablas de cedro y no podía apreciarse piedra alguna en las paredes. Hizo dentro el tabernáculo en medio del templo de modo que se pusiera allí el Arca de la Alianza del Señor. Asimismo, el tabernáculo tenía veinte codos de largo y veinte de ancho, y lo cubrió y revistió con oro purísimo. Pero el altar lo revistió de cedro. El edificio frente al altar también lo cubrió de oro y fijó láminas con clavos de oro. No había nada en el templo que no estuviera recubierto de oro. Y todo el altar del tabernáculo lo cubrió con oro. E hizo en el tabernáculo dos querubines de olivo. De diez codos de alto y cinco codos de ala por cada querubín, es decir, había diez codos desde el extremo de un ala hasta el extremo de la otra. El

³³² También aquí se hace referencia al texto de Orosio: *Historiarum adversum paganos*, II, 6, 7: “*namque Babylonam a Nebrot gigante fundatam*”. Esta reseña la volveremos a encontrar en Isidoro de Sevilla: *Isidori Hispalensis Episcopi, Theologi peruetusti, Enarrationes doctissimae brevissimae[ue] in Genesim, Exodum, Leuiticum, Numeros, Deuteronomiu[m], Iosue, Iudicum, Regum IIII. Esdram, Machabae, Quentel, 1530, in Genesim, cap. IX: De Nebroth Gigante et confusione linguarum*.

otro querubín también medía diez codos de extensión. Y puso los querubines dentro en mitad del templo y los cubrió con oro. Todas las paredes circundantes las decoró con grabados variados y con torneados, y en ellas talló querubines, palmas y diversas imágenes que casi emergían y salían de la pared. Pero también cubrió de oro el pavimento del templo por dentro y fuera. Y en la entrada del tabernáculo hizo unas puertecillas de olivo, cinco postes cuadrados y dos puertas de olivo. Y en ellas talló figuras de querubines, varios tipos de palmeras y relieves que resaltaban poderosamente. Cubrió todo esto de oro. Igualmente fijó en la entrada del templo postes cuadrados de olivo y dos puertas de madera de abeto. Cada puerta tenía dos batientes que cerraban uno junto a otro, y talló querubines, palmas y grabados que resaltaban poderosamente»³³³. Allí también hizo muchas otras cosas admirables, que serían largas de narrar.

La cuarta es la tumba de un rey persa, hecha ahuecando una piedra de amatista, labrada con un trabajo maravilloso y tanto por fuera como por dentro tiene retratos de personas, de animales o pájaros que sobresalen de las puertas. Y también tiene árboles tallados con sus hojas y frutos en trabajo de cincel.

La quinta es la estatua del coloso, colocada en la isla de Rodas, de bronce fundido, cuya altura es tan inmensa que uno apenas alcanza a lanzar una piedra a su cabeza. También muchos dicen que un hombre puede ascender por su pierna hasta la cabeza si tuviera un acceso por donde entrar. Además aseguran que su cabeza puede guardar veintidós coros de trigo.

La sexta es el teatro de Heraclea que está hecho de un monte, de tal modo que todo ha sido realizado de un solo lado: tanto por fuera las paredes como por dentro los arcos, los fosos, las escaleras, los asientos. Y toda esa obra está hecha de una sola roca, aunque está revestida de mármol de Heraclea.

La séptima es el faro de Alejandría, erigido sobre cuatro cangrejos de tamaño maravilloso. Éstos no podían ser pequeños, visto que sostenían un peso tan inmenso tanto en altura como en anchura. En efecto, cuentan que si un hombre se tumba extendido sobre una pinza cualquiera de un cangrejo, no puede cubrirlo. Por otra parte, este faro se enciende de noche con paja de

³³³ *I Reyes* 6, 15 y ss.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

fondos públicos, y esto para que en tiempo de noche los marinos sin rumbo por viento o borrasca, si no pudieran ver las estrellas, sepan a qué rumbo deben dirigir sus velas.

Con todo, estas maravillas han sido construidas, bien sea por mandato de Dios, bien sea por invención de los hombres, y es sabido que han sido edificadas por hombres y por esto algunas ya han caído y otras están próximas a su ruina...³³⁴

Las dos nuevas maravillas –el Arca de Noé y el Templo de Salomón– están profusamente descritas, tomando dos citas literales de la Biblia a las que poco o nada añade Gregorio, que incluso indica que en ellas había “muchas otras cosas admirables, que serían largas de narrar”. Cabe señalar que estas dos obras no se asentaron en las listas de maravillas, ya que no volvemos a encontrar referencia alguna a ellas en ninguna compilación posterior. En este sentido, habría que indicar que para Gregorio son dos obras realizadas por mandato divino directo, aun llevadas a cabo por la mano del hombre, por lo que su inclusión en las listas de maravillas del mundo es muy cuestionable. El propio Gregorio de Tours hace una distinción a este respecto seguidamente del texto que nos interesa, pues habla de siete maravillas naturales, realizadas por Dios y que son las verdaderas maravillas, pues mientras los monumentos realizados por manos humanas están sujetos a decadencia, “la destrucción no puede tocar las maravillas que el propio Dios ha dado al mundo”.³³⁵

En su descripción de Babilonia recoge el texto de Orosio, que mantiene la imagen arquetípica de las dos cuadrigas que pueden pasar a la vez por el ancho de la muralla, pero añade la nota cristiana que justifica la inclusión de Babilonia en la lista de maravillas: esta ciudad fue fundada por el biznieto de Noé, Nebroth³³⁶.

³³⁴ Gregorio de Tours: *De cursu stellarum ratio*, 1 y ss. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, pp. 133-136. Ver Apéndice 1: Textos, 72.

³³⁵ *Ibid...* 18 y ss. Habla del flujo y reflujo de la marea, de los granos, cereales y frutos de los árboles, del ave Fénix como símbolo de la resurrección recogiendo el poema de Lactancio, del monte Etna en Sicilia, la fuente de Gratianópolis (fuente de San Hilario en Grenoble) que mana fuego y agua alternativamente, y el sol y la luna.

³³⁶ Ver nota 332.

Aun cuando podríamos suponer que su alusión a “la tumba de un rey persa” se refiere al ausoleo de Halicarnaso, en el texto se observan reminiscencias de otras maravillas recogidas en listas anteriores, pues describe la tumba como una obra realizada a partir de una sola piedra –como vimos en la octava maravilla de los *Scholia Alexandrina*: una casa de una sola piedra, de alabastro–.³³⁷

El Coloso de Rodas, aun siendo una imagen pagana, aparece en esta enumeración, pues no se hace referencia alguna al dios al que estaba dedicado, sino que tan sólo se habla de una estatua de enorme tamaño, que incluso servía de almacén o silo –¿reminiscencia de los graneros de José?–; a estas alturas, la picardía de identificar las pirámides con los graneros de José había conseguido el efecto de excluirlas de las listas de maravillas³³⁸, pero ecos de esas informaciones perduraban en la conciencia de la gente.

El teatro de Heraclea mencionado como tal es la primera vez que aparece en una lista de maravillas, y esta descripción seguramente es la que llevará a Cosme de Jerusalén a hablar de un edificio bellísimo con una acústica maravillosa “junto al anfiteatro de Heraclea”³³⁹. Esta obra también aparecerá recogida en la compilación de Beda el Venerable que analizaremos posteriormente.

Pero para terminar con el texto de Gregorio no hay que dejar de comentar su descripción del Faro de Alejandría, que recoge la leyenda sobre los cangrejos de cristal, que volverá a relatar Cosme de Jerusalén en su comentario a Gregorio Nacianceno. Y quizás lo más interesante del texto de Gregorio de Tours es que muestra lo que podríamos denominar de algún modo “nacionalismo religioso”, o más bien “nacionalismo religioso-cultural cristiano”; si ya habíamos hablado del “nacionalismo cultural” en autores como Plinio, Marcial o Pausanias, en este caso se sustituye el contexto geográfico o “patriótico” por la identidad religioso-cultural cristiana. La importancia de la introducción de las maravillas bíblicas tiene que ver con la visión cristiana de la historia en esos momentos, pero su inclusión sugiere un concepto muy diferentes de las maravillas del que tenían los autores griegos y romanos anteriores; Gregorio de Tours no miraba a su alrededor para plasmar los logros y maravillas de su tiempo, sino que buscaba en el pasado

³³⁷ Ver supra nota 320.

³³⁸ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 206.

³³⁹ Ver supra nota 306.

monumentos que no habían sobrevivido³⁴⁰. Usando como fuente el Antiguo Testamento, eligió dos obras que se destacaron en la tradición judía como de vital importancia en la historia de la humanidad y las integró en la lista de maravillas como legitimación de la historia del Cristianismo.

En el s.VI, no obstante, se siguen encontrando referencias a este “nacionalismo cultural” del que hablamos, como puede ser la lista de Flavio Magno Aurelio Casiodoro, que retoma el elenco más “clásico” de las siete maravillas para terminar elogiando la ciudad de Roma como maravilla sin parangón:

“Los narradores de siglos pasados informan que por cuanto a edificios sólo había siete maravillas sobre la tierra: en Éfeso el templo de Diana; el bellísimo monumento del rey Mausolo, a partir del cual los mausoleos reciben su nombre; en Rodas, la estatua de bronce de Sol, llamado el Coloso; la representación de Júpiter Olímpico, a la que Fidias, el primero de los escultores, dio forma con extrema elegancia usando oro y marfil; el palacio de Ciro, rey de los medos, que Memnón erigió con esplendoroso derroche uniendo los sillares con oro; las murallas de Babilonia, que la reina Semíramis construyó con ladrillo, azufre y hierro; las pirámides de Egipto, cuya sombra se consume en su misma posición y no es visible en ninguna parte más allá del propio espacio de la construcción. Pero ¿quién considerará en adelante extraordinarias estas cosas cuando puede contemplar tanta cosa admirable en una sola ciudad? Aquellas tuvieron su fama porque fueron anteriores en el tiempo y porque todo lo que emerge nuevo en una época difícil es considerado, con razón, ilustre por las bocas de los hombres. Sin embargo, ahora sólo se puede ser sincero si se dice que Roma toda es una maravilla.”³⁴¹

Este texto supone una excepción en las listas tardoantiguas que estamos viendo, pues transmite las recopilaciones de Higino y Ampelio del s. II, volviendo a enumerar las obras recogidas en las fuentes más antiguas, sin

³⁴⁰ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p. 163.

³⁴¹ Casiodoro: *Variae*, VII, 15, 4-5. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 22-23. Ver Apéndice 1: Textos, 74.

problemas con lo pagano, sustituyendo los Jardines Colgantes por el Palacio de Ciro y sin citar el Faro de Alejandría. De igual manera, se respeta el número siete, aunque se pondera una octava maravilla sobre las demás, aquí sí en un rasgo típico de las compilaciones tardoantiguas y medievales. Esa octava maravilla no es otra que la ciudad de Roma entera, alabada ya por Plinio y Dionisio Periegeta, y que se va a convertir en una bella imagen de bosque de monumentos –“*silva moenium*”³⁴², lo que nos llevará a los *Mirabilia Urbis Romae* que proliferarán a partir de la Edad Media en adelante.

En relación con Dionisio Periegeta, al que acabamos de citar, hay que señalar que el propio Casiodoro recomendaba su lectura como texto en forma de manual a los monjes del monasterio de *Vivarium* que fundó él mismo, para que en sus propias palabras “lo que acabáis de escuchar con los oídos del libro que acabo de mencionar, casi lo podáis ver con los ojos”³⁴³.

La diferencia del texto de Casiodoro radica en su carácter más literario y menos descriptivo, no es un catálogo, no se detiene a reflejar medidas, sino que es más bien una hipérbole que muestra su patriotismo. Si bien podemos decir que no se equivocó por completo cuando cuestionó la supremacía de estas siete maravillas, ya que su lista provenía de épocas anteriores, antes que de Roma adquiriera toda su magnificencia y poseyera sus monumentos más bellos o extraordinarios, es injusto describir estas maravillas como obras de un período primitivo, ya que los griegos, egipcios, babilonios o persas no tenían nada que

³⁴² *Ibid.*... 15, 1: “*Romanae fabricae decus peritum convenit habere custodem, ut illa mirabilis silva moenium diligentia subveniente seruetur et moderna facies operis affabris dispositionibus construatur.*” (“Al esplendor de los edificios de Roma le conviene tener un guardián competente, de manera que una vigilancia diligente preserve este maravilloso bosque de monumentos y así las obras actuales se construyan de acuerdo con las reglas de este arte”). Traducción propia. En estas líneas Casiodoro defiende la necesidad de que exista un arquitecto competente que preserve lo antiguo y construya lo nuevo a imagen de aquello, adelantándose a su tiempo, pues esta idea la veremos en el Renacimiento, sobre todo con Rafael, que declara no sólo la admiración por los modelos clásicos, sino también la necesidad de preservar el legado de la arquitectura de la antigua Roma a través de sus maravillas. Incluso podríamos aventurar que en este momento se pusieron las bases ideológicas del proteccionismo cultural. Ver Carta de Rafael a Baltasar Castiglione (en Passavant, Johann-David: *Raphael d'Urbini et son père Giovanni Santi*, París, 1860, vol. I., pp. 503-505), y Carta de Rafael a León X (en *Ibid.*, pp. 513-516): Apéndice 1: Textos, 75.

³⁴³ Casiodoro: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, XXV, 2. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 76.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

envidiar a los romanos en términos de construcción³⁴⁴. La comparación de Roma con las Siete Maravillas ya había aparecido también en un texto del año 449, de Polemio Silvio:

“Entre estos edificios, hay siete maravillas principales, que son: el Janículo, las alcantarillas, los acueductos, el foro de Trajano, el anfiteatro, el Odeón y las termas de Caracalla”³⁴⁵.

Resulta interesante cómo al referirse al monumento del rey Mausolo indica que en consecuencia esas edificaciones han pasado a llamarse mausoleos, como ya señalaron Estrabón y Pausanias³⁴⁶, y en la misma línea que San Isidoro de Sevilla mantiene en sus *Etimologías*, en las que es perceptible el influjo de las *Institutiones* de Casiodoro, no sólo por los comentarios en que coinciden, sino también por la sistematización de la materia y de los libros. San Isidoro utiliza el adjetivo *mirus* para referirse a la magnitud y la belleza del Mausoleo, del que todos los monumentos fúnebres toman su nombre³⁴⁷. Y en el párrafo siguiente pondera la altura de las pirámides, inspirándose en un texto de Solino³⁴⁸, quien, siguiendo lo ya comentado por Higino, comenta que “por exceder la medida de las sombras, no tienen sombra alguna”.

De igual manera que la locución “mausoleo” parte de una maravilla en concreto para llegar a convertirse en un término explícito, en San Isidoro vemos que habla de laberinto y faro en los mismos términos, pues a partir del laberinto

³⁴⁴ Fauvinet-Ranson, V.: *Decor civitatis, decor Italiae: monuments, travaux publics et spectacles au VIe siècle d'après les Varias de Cassiodore*, vol. 23 de *Munera: studi storici sulla tarda antichità*, Edipuglia, Bari, 2006, p. 172.

³⁴⁵ Polemio Silvio: *Laterculus*, IV: *Quae sint Romae*. En Mommsem, T.: *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi IX, Chronica Minora*, Berlín, 1892, p. 545: “*Inter quae omnia VII sunt mira praecipua, id est Ianiculum, cloacae, aquaeducti, forum Triani, amphitheatrum, odeum et turmae Antoniane*”. Traducción propia.

³⁴⁶ Ver supra notas 178-179 y 268.

³⁴⁷ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 11, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 77. Sobre la terminología de San Isidoro ver Crivăț, A.: «El léxico de las maravillas en las Etimologías de Isidoro de Sevilla» en *Revue roumaine de linguistique*, LVIII (2), pp. 89-111.

³⁴⁸ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 11, 3. Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, 32, 44. Ver Apéndice 1: Textos, 78. También en Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*, XXII; 15, 29: “*Quarum magnitudo quoniam in celsitudinem nimiam scandens, gracilescit paulatim, umbras quoque mechanica ratione consumit*”.

cretense del Minotauro y del Faro de Alejandría señala estas dos categorías como tipologías constructivas³⁴⁹.

La variedad de obras que recogían las últimas listas de maravillas que hemos visto sugiere que en esos momentos –y veremos que aún más en época medieval– no existió un canon fijado sobre las Siete Maravillas del mundo, si bien su idea continuó presente en el imaginario colectivo. Los propios monumentos habían desaparecido, salvo las Pirámides, y el mundo en el que alcanzaron la fama se había desintegrado, por lo que los estudiosos y eruditos medievales no pudieron tener ningún contacto con estas obras y sus recopilaciones de maravillas se basaron en los escritos que hubieron podido consultar, en la tradición y el bagaje cultural popular, y en muchas ocasiones, en la imaginación.

La idea de las maravillas llegó al mundo medieval rodeada de misterio, magnificando los aspectos más fantásticos e incorporándose a cuentos y relatos de viajeros que peregrinaban a Roma o Jerusalén y que en sus viajes admiraron las ruinas de un pasado que no terminaban de comprender pero que no pudieron dejar de admirar.

Unida a esta idea de lo maravilloso como algo enigmático apareció la necesidad de justificar en clave cristiana cualquier trabajo, algo claramente comprensible en un mundo donde el saber se limitaba a los *scriptoria* de los monasterios, y que ya hemos podido observar en el período tardoantiguo.

³⁴⁹ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 36-37. Ver Apéndice 1: Textos, 79.

Las listas de maravillas del mundo antiguo

2. LAS LISTAS DE MARAVILLAS EN LA EDAD MEDIA

2.1. LA VISIÓN DE OCCIDENTE.

En la Europa medieval, las maravillas, lo extraordinario e incluso las tierras que describían los relatos bíblicos quedaban muy lejos. De ahí que la propia idea de lo maravilloso cambiara aproximándose más al conocimiento más cercano que aportaba la Biblia y al propio espacio de paisajes más cercanos, algo que ya hemos visto en el período tardoantiguo. La Europa occidental se desconecta de Bizancio y del legado de la cultura clásica debido al cisma entre el cristianismo occidental y oriental³⁵⁰ y tras la aparición y expansión del Islam desde el siglo VII, pero la noción abstracta de una lista de monumentos antiguos sigue presente en la conciencia de la Europa occidental³⁵¹.

Vinculados a los textos de San Isidoro, Casiodoro y Gregorio de Tours están los escritos de Beda el Venerable, ya entrando en la Alta Edad Media, en el s. VIII, convirtiéndose en gran parte de la sabiduría que enraizó en Occidente durante siglos. De hecho, este monje de Jarrow, al norte de Inglaterra, escribió una lista de maravillas de la que circularon múltiples versiones y para la que se basó en los libros de la biblioteca de su monasterio, entre los que se encontraba una copia del manual de Vitruvio; así, realizó una lista de las maravillas que nombra Vitruvio, completándolas con las que indica Gregorio de Tours, y añadiendo otras desconocidas, quizás sacadas de algún otro texto inédito:

“La primera maravilla es el Capitolio de Roma, la ciudad de ciudades de todo el mundo. También hay ahí estatuas de pueblos dominados por los romanos. Estas estatuas llevaban escrito sobre el pecho el nombre del pueblo

³⁵⁰ En 1054 finalizó un largo proceso de ruptura entre las Iglesias cristianas de Oriente y Occidente cuyo principal motivo fue la cuestión de la fidelidad al Papado de Roma; pero las diferencias eran más profundas, sobre todo debido al carácter cultural diferente del Imperio Romano Occidental y del Oriental. La división lingüística latín-griego y cultural en general se vio acentuada por una larga serie de polémicas doctrinales, con una primera ruptura en el siglo V y el cisma de Acacio a causa de la controversia monofisita, y posteriormente con las repercusiones del problema de la iconoclasia. Ver Acerbi, S.: «La ruptura entre oriente y occidente al final de la antigüedad: Roma, Constantinopla y las *Ecclesiae Separatae* (siglos V-VII) », en *Mainake*, 31, 2009, pp. 29-39.

³⁵¹ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo... (op.cit.)*, p. 205.

cuya imagen representaban. Cada estatua llevaba al cuello una campanilla. Unos sacerdotes, siempre vigilantes, las custodiaban día y noche. Y si cualquier pueblo de éstos intentaba rebelarse contra el Imperio Romano, se movía la estatua de ese pueblo y la campanilla del cuello empezaba a sonar, de modo que los sacerdotes anunciaban de inmediato el nombre a los príncipes para que supieran contra qué pueblo debían enviar sin demora un ejército para reprimir el levantamiento.

La segunda es el faro de Alejandría, que está cimentado a veinte pasos bajo el mar sobre cuatro cangrejos de vidrio. Es una maravilla de qué manera se han hecho cangrejos tan grandes, cómo han sido transportados sin quebrarlos, cómo pudieron echar por encima los cimientos, cómo el cemento fraguó bajo el agua y por qué los cangrejos no se han quebrado o por qué los cimientos ya echados por encima no se escurren.

La tercera es el coloso de la isla de Rodas, una estatua hecha de bronce fundido de 135 pies. Es una maravilla cómo una mole tan inmensa pudo ser fundida, fue erigida y pudo permanecer en pie. Este coloso es doce pies mayor que el de Roma.

La cuarta maravilla es la estatua de hierro de Belerofonte que se encuentra suspendida con su caballo en lo alto de la ciudad de Esmirna. Está quieto en el aire y no pende de cadenas ni la sustenta ningún madero por debajo, sino que en los arcos hay unas grandes piedras magnéticas, allí se eleva por atracción y permanece estable en equilibrio. Una estimación de su peso llega a unas cinco mil libras de hierro.

La quinta maravilla es el teatro de Heraclea, esculpido de un solo mármol de tal modo que todas las dependencias, salas, muros y recintos para animales están hechos de una sola piedra maciza y parece que se sostiene sobre siete cangrejos esculpidos de la misma piedra. Y nadie puede hablar consigo mismo o con otro tan secretamente dentro del perímetro que no le oigan los demás que se encuentran en el propio perímetro.

La sexta maravilla es el baño que Apolonio de Tiana enciende con una sola vela de consagración, que calienta las termas con fuego perpetuo sin ninguna otra alimentación.

La séptima maravilla es el templo de Diana. Sobre cuatro columnas se han echado los primeros cimientos de los arcos, y luego, creciendo

gradualmente sobre los cuatro arcos, hay grandes sillares colocados sobre los primeros arcos. Sobre los cuatro hay ocho columnas y ocho arcos, luego en el tercer nivel van creciendo en equilibrio por los cuatro lados sillares cada vez mayores. Encima de ocho se ponen dieciséis. Encima de dieciséis treinta y dos. Este es el cuarto nivel. En el quinto hay sesenta y cuatro columnas y arcos, y encima de sesenta y cuatro, con ciento veintiocho, toca el fin de tan admirable edificio.”³⁵²

En primer lugar, Beda sitúa el Capitolio de Roma, incluyendo de esta manera en la lista un monumento pagano y elevando la ciudad de Roma por encima del resto, reconociendo así la supremacía de la antigua ciudad sobre la Iglesia del norte; se funde en parte, de este modo, el pasado pagano con la santa ciudad de los Papas, que para los habitantes de países del norte se creía llena de maravillas³⁵³. En otro fragmento de los escritos de Beda se puede leer: “*Quandiu stat Colisaeus, stat et Roma; quando cadet Colisaeus, cadet et Roma; quando cadet Roma, cadet et mundus*”³⁵⁴; la que será para muchos octava maravilla ya aparece aquí como símbolo eterno de la ciudad de Roma, idea que se plasmará en los *Mirabilia Urbis Romae*, ya que el Coliseo, prácticamente intacto hasta finales del siglo XI, era visto por los peregrinos como una estructura noble, en magnitud comparable sólo a las pirámides y que habría de perdurar por siempre³⁵⁵. En el texto de su casi

³⁵² Beda el Venerable: *De septem mundi miraculis*, Patrología Latina, 90, p. 961. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), pp. 137-139. Ver Apéndice 1: Textos, 80.

³⁵³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (op.cit.), p.209.

³⁵⁴ Beda el Venerable: *Opera Omnia*, Patrología Latina, 94, p. 543. Aunque la opinión mayoritaria es que estas palabras se refieren al Coliseo, hay quien ha querido ver una alusión al Coloso de Nerón, como es el caso de Nissen, H.: *Italische landeskunde*, II, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín, 1902, p. 538; Hülsen, Ch. y Jordan, H.: *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, Weidmann, Berlín, 1907, p. 285; y Platner, S. y Ashby, Th.: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, 1929, p. 130. Para Gibbon, “*the Flavian Amphitheatre was contemplated with awe and admiration by the pilgrims of the North; and their rude enthusiasm broke forth in a sublime proverbial expression which is recorded in the eighth century, in the fragments of the venerable Bede*”, ver Gibbon, E.: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, Londres, Bury, 1900, (primera edición de 1776-1788), VII, p. 317.

³⁵⁵ Canter, H.V.: «The Venerable Bede and the Colosseum», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 61, 1930, p. 163.

coetáneo Cosme de Jerusalén, cuando éste comentaba a Gregorio Nacianceno, aparece la misma mención a las campanillas de las estatuas que avisan del levantamiento de un pueblo contra Roma, por lo que podemos aventurar que ambos se inspiraron en una misma fuente desconocida.

En segundo lugar alude al Faro de Alejandría, que se va afianzando en las listas de maravillas, quizás por ser el único monumento antiguo de los que seguía en pie que era más fácilmente visitable y podía ser visto por los viajeros que iban a Oriente Medio. Pero en su descripción no hay nada de práctico o verosímil, pues lo que hace es maravillarse de cómo se pudo construir sobre cuatro cangrejos de cristal, siguiendo la leyenda que también recoge Cosme de Jerusalén y que había señalado a su vez Gregorio de Tours. Y como San Isidoro, utiliza el adjetivo *mirus* para subrayar lo extraordinario, algo que repetirá en su mención al Coloso.

Éste se levanta más de cuarenta metros y sigue sin estar asociado a ninguna divinidad pagana, pero se legitima en una alusión a Roma, pues es mayor que el coloso de la ciudad eterna, es decir, el coloso de Nerón junto al anfiteatro Flavio; y de nuevo, como en el caso del Faro, Beda se pregunta cómo pudo fundirse, erigirse y permanecer en pie semejante obra descomunal.

En la misma línea, vuelve a maravillarse de la técnica constructiva de algunas de las maravillas cuando se refiere a la estatua de hierro de Belerofonte, pues expone una hipótesis de lo más irreal que defiende que se mantenía suspendida en el aire gracias a dos piedras magnéticas. Ya comentamos que la sustitución del Zeus de Olimpia por esculturas de Belerofonte obedecía a un intento de “cristianizar” algunas de las maravillas consideradas paganas. En este sentido, Belerofonte era tenido como imagen arquetípica de San Jorge, de ahí su representación a caballo, que recuerda al santo matando al dragón³⁵⁶. Pero lo realmente curioso del texto de Beda, sobre todo teniendo en cuenta el momento en que fue escrito, es la explicación que da para justificar la posición de la estatua. Es del todo imposible que dos piedras magnéticas sustentaran más de

³⁵⁶ Esta historia cobra especial auge a partir del s. IX con la *Leyenda Dorada*, y ha tenido múltiples interpretaciones, desde la imagen del dios frigio Sabacio, la relación con el mito griego de Andrómeda y Perseo, hasta llegar a la que nos interesa, que es la antigua interpretación cristiana del creyente apoyado en la Iglesia derrotando al paganismo, la idolatría o el demonio. Ver Santiago de la Vorágine, S.: *La leyenda dorada*, traducción del latín de Fray José Manuel Macías, 2ª ed., Alianza, Madrid, 2016.

dos toneladas de hierro³⁵⁷; aun así la referencia al conocimiento del magnetismo es muy interesante en un texto del s.VIII³⁵⁸.

De igual manera, se asombra ante el teatro de Heraclea, construido en una sola piedra de mármol, algo nuevamente improbable, y con una acústica portentosa, enlazando aquí dos alusiones anteriores a distintas maravillas, como son el edificio de una sola piedra que comentamos en los *Scholia Alexandrina* y en las referencias de Gregorio de Tours a la tumba de un rey persa –el Mausoleo– y al propio teatro de Heraclea, y la prodigiosa acústica de la que hablaba Cosme de Jerusalén y de nuevo Gregorio de Tours. En cuanto al baño de Apolonio, hay quien piensa que se podría estar refiriendo a las termas de Caracalla³⁵⁹, ya citadas por Polemio Silvio, pero que se calienten de forma perpetua con una sola vela, sólo se puede comentar que se ha dejado llevar por la imaginación³⁶⁰.

La última maravilla recogida por Beda es una de las siete “clásicas”: el Templo de Artemisa, pero en esta ocasión no se resalta su tamaño o belleza, sino su fantástica arquitectura, otra vez del todo irreal. Beda describe un templo que no tiene nada que ver con las características de la arquitectura griega, pues habla de arcos, y nada que ver con un edificio que pueda materializarse, pues la edificación que describe sólo puede existir en el mundo de la fantasía.

El escrito de Beda ilustra cómo se iba perdiendo el contacto cultural con los grandes logros antiguos, lo que llevó a una incapacidad de recapturar una

³⁵⁷ 5000 libras: 2268 kg. aproximadamente.

³⁵⁸ Los inicios de los estudios sobre el magnetismo se pueden atribuir a Tales de Mileto en el s.VI a.C. y la primera referencia se encuentra en un manuscrito chino del s. IV a.C. titulado *Libro del amo del valle del diablo*, pero es bastante improbable que Beda conociera ninguno de estos trabajos.

³⁵⁹ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (op. cit.), p. 27, identifica la referencia de Beda con las termas de Caracalla, pero Beda habla de los “baños de Apolonio de Tiana”. Según Dión Casio, Caracalla admiraba la figura de Apolonio y en año 215, de paso por Capadocia, se detuvo en Tiana y ordenó erigir un templo en su honor, Dión Casio: *Historiae Romanae*, LXXVIII, 18, 4; y, precisamente, la madre del emperador, Julia Domna encargó a Filóstrato la redacción de la biografía de Apolonio, pero no tenemos datos que nos indiquen que verdaderamente pueda darse esta identificación entre las termas de Caracalla y los baños de Apolonio a los que se refiere Beda.

³⁶⁰ Como señala, de forma bastante acertada, Kai Brodersen: “no resulta gratuito preguntarse si tal maravilla pudo haberse inventado en otro sitio que no estuviera precisamente en el frío y ventoso norte de Inglaterra”. Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p. 139.

imagen verdadera del pasado, a pesar de desear volver a ella³⁶¹. Sin embargo, la lista de Beda, así como el resto de sus escritos, fue muy demandada por las comunidades ilustradas de los monasterios, y se convirtió en parte importante del saber occidental durante siglos³⁶². Las listas de maravillas, junto con catálogos de milagros y escritos de viajeros a Roma y Jerusalén, forman el poso perfecto para la proliferación de los *Mirabilia Urbis Romae*, sobre todo a partir del s. XII, ya en plena Edad Media.

De hecho, Epifanio de Constantinopla, también conocido como Epifanio el Monje, escribe un relato sobre su peregrinación a Alejandría para rezar en sus santos lugares a finales del siglo VIII, en la línea de lo que será el precedente de estas guías de viaje medievales. En este texto, se nombra el Faro de Alejandría como la primera de las maravillas, y aparecen las pirámides como los graneros de José:

“Hacia occidente, a cuatro días de distancia, está la ciudad de Alejandría (...) En el puerto de Alejandría se alza la torre denominada *Pharas*, la primera maravilla. Está unida mediante vidrio y plomo y tiene cincuenta y cinco metros de altura (...) A unos cuatro días de San Macario están los graneros de José, treinta y seis en total.”³⁶³

A mediados del s. IX, el monje benedictino alemán Rábano Mauro escribió la que podemos considerar una de las primeras enciclopedias medievales, en la línea de las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, y donde permanecen nociones y datos acerca de las Siete Maravillas, aunque no se hable explícitamente de ellas. En su *De Universo libri XXII* o *De rerum naturis* hace referencia a las murallas de

³⁶¹ Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), p.164.

³⁶² Como ilustra una carta del arzobispo Bonifacio de Maguncia intentando conseguir copias de las obras de Beda ya en el mismo s. VIII; Epistola 8: *Ad Egbertum archiepiscopum Eboracensem*: “Os ruego que me copiéis y me enviéis alguno de los tratados de las obras del sabio Beda, a quien la divina gracia ha dotado recientemente de entendimiento espiritual, según ha llegado a nuestros oídos, y le ha permitido brillar en vuestro país, y de quien también nosotros gozamos como de una luz, que el Señor os ha otorgado generosamente...” Ver Apéndice 1: Textos, 81.

³⁶³ Epifanio el Monje: *Ad modum descriptionis situs orbis, enarratio Syriae, urbis sanctae et sacrorum ibi locorum, Patrologia Graeca*, 120, 266. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 82.

Babilonia realizadas por la reina Semíramis³⁶⁴, y aunque no menciona los Jardines Colgantes, cuando habla del Paraíso, lo relaciona con jardines orientales y el *hortus* romano para describir luego el Edén³⁶⁵. De todas formas, cuando habla de Babilonia no demuestra ninguna admiración, más bien lo contrario, pues esta ciudad es tenida como símbolo del paganismo y del demonio, la Babel de la Biblia³⁶⁶.

Cuando habla de geografía y de las islas del mundo, en Rodas cita el Coloso de setenta codos³⁶⁷ y los “colosos menores” que poblaban la isla³⁶⁸, pero es en el libro XIV donde se encuentran más referencias a algunas de las maravillas. Un capítulo está dedicado a los faros³⁶⁹, descritos como torres muy altas que ayudan a la navegación y cuyo primer ejemplo es el Faro de Alejandría, que según la tradición –dice Rábano Mauro– costó ochocientos talentos en época de Ptolomeo. Resulta muy interesante que al referirse a los faros habla también de *cochleae*, torres romanas redondas y con una altura de 175 pies, a las que de igual manera se refirió San Isidoro de Sevilla³⁷⁰. En este sentido es bastante evidente la relación

³⁶⁴ Rábano Mauro: *De Universo*, XII, IV: *De regionibus*: “[Babylon] Hanc Semiramis regina Assyriorum ampliavit murumque urbis bitumine et cocto latere fecit”.

³⁶⁵ *Ibid...* XII, III: *De Paradyso*: “Paradysus est locus in Orientis partibus constitutus, cuius vocabulum ex Græco in Latinum vertitur hortus, porro Hebraice Eden dicitur, quod in nostram linguam deliciæ interpretatur, quod utrumque iunctum facit hortum deliciarum”.

³⁶⁶ *Ibid...* XVI, IV: *De civibus*: “Babylonia civitate diaboli”. En otro pasaje, identifica Babilonia, objeto de la condenación de Dios, con Roma como capital del Imperio Romano, enemiga de Israel: *De Universo*, XII, IV: *De regionibus*: “Babylon quoque mundus aut Roma est”. Por el contrario, la Roma Papal es descrita y alabada profusamente, ver: Perrin, M. J-L.: «Hraban Maur et Rome: l'exemple d'un grand ecclésiastique à l'époque carolingienne» en Fleury, P. y Desbordes, O. (eds.): *Roma illustrata. Représentations de la ville*, Caen, Presses universitaires, 2008, pp. 327-340.

³⁶⁷ Cifra dada por Estrabón: *Geografía*, XIV, 2, 5 y Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 42.

³⁶⁸ Rábano Mauro: *De Universo*, XII, V: *De insulis*: “In hac urbe solis Colossus fuit æreus septuaginta cubitorum altitudine, fuerunt et alii centum numero in eadem insula colossi minores”. La alusión a los “colosos menores” está también en Plinio, que ya dijo que Rodas tenía otros cien colosos menores, lo que sería suficiente para dar fama a la isla si no hubiesen sido eclipsados por el famoso Coloso: *Historia Natural*, XXXIV, 42.

³⁶⁹ Rábano Mauro: *De Universo*, XVI, XIII: *De pharo*. Ver Apéndice 1: Textos, 83.

³⁷⁰ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 38.: “Las cocleae son torres altas y redondas; y se dicen cocleae, casi como cycleae, porque en ellas se asciende por un círculo y dando vueltas; tal es la de Roma, de ciento setenta y cinco pies”. Ver Apéndice 1: Textos, 84. Esta descripción de torres por las que se sube gracias a una escalera en espiral interior, a la par

no sólo ya con representaciones del Faro de Alejandría, sino con la tipología de faros posteriores que presentan esta rampa helicoidal para ascender, ya sea interna o externa³⁷¹.

En el apartado XXVIII de este mismo libro XIV, Rábano Mauro habla de los sepulcros, haciendo alusión al Mausoleo y a las pirámides³⁷², que han perdido su identificación como “graneros de José”, y para ello, prácticamente transcribe el texto de San Isidoro de Sevilla³⁷³. Los mausoleos para Rábano Mauro son tumbas y monumentos reales cuyo nombre viene a partir de Mausolo, rey de Egipto, tras cuya muerte se levantó una tumba de una grandeza y belleza extraordinarias, de manera que a partir de ese momento se denominan “mausoleos” a las tumbas de gran riqueza; de esta manera explica el motivo por el que el término ha quedado generalizado como prototipo. Al igual que va a hacer con las pirámides, los diferencia de los sepulcros y los túmulos, explicando las diferencias entre las distintas tipologías de enterramientos.

En lo que respecta a las pirámides, son “una especie de tumbas” de base cuadrada que se elevan más allá de todo lo que ha podido hacer la mano del hombre; de ahí que se hable de que no proyectan sombra, algo que ya mencionaron Higino y Casiodoro³⁷⁴. Lo novedoso del texto de Mauro, y por extensión del de San Isidoro de Sevilla, de donde está tomado, es la analogía de la forma piramidal con una llama: “*Tali autem ædificio surgunt, ut a lato incipient, et in angusto finiantur sicut ignis. Πῦρ enim dicitur ignis*”, es decir, su elevación está construida de tal manera que en la base son anchas y estrechas en la parte superior, como el fuego³⁷⁵. Esta comparación se encontraba también en la obra de

que relacionada con la tipología de los faros, está aludiendo a las columnas conmemorativas romanas, de Trajano y Marco Aurelio. Para saber más sobre estas referencias ver: Guillaumin, J-Y y Monat, P.: *Isidore de Séville. Étymologies, Livre 15: Les constructions et les terres*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Besançon, 2004, sobre todo notas 187 y 188.

³⁷¹ Como, por ejemplo, la Torre de Hércules, en la Coruña.

³⁷² Rábano Mauro: *De Universo*, XIV, XXVIII: *De sepulchris*. Ver Apéndice 1: Textos, 85.

³⁷³ Ver nota 348.

³⁷⁴ Ver supra notas 263 y 341.

³⁷⁵ Con respecto a la forma de las pirámides y el fuego ver: San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, III, 12, 6: “*Pyramis est figura, quae in modum ignis ab amplo in acumen consurgit; ignis enim apud Graecos πῦρ appellatur*”; III, 7, 5: “*Solidus numerus est, qui longitudine et latitudine vel altitudine continetur, ut sunt pyramides, qui in modum flammae consurgunt, ita*”.

Amiano Marcelino, *Rerum Gestarum*³⁷⁶, del siglo IV, donde explica el nombre de la pirámide dado por los geómetras con la palabra πῦρ- fuego. Resulta interesante también que describe a los obeliscos como grandes columnas *-ingentes columnæ-* y los relaciona con las tumbas, pues señala que se colocan “encima de los cadáveres”. Esta relación entre pirámide y obelisco llevará más adelante a una cierta confusión entre ambas tipologías, sobre todo teniendo en cuenta los ejemplos de Roma *-pirámide Cestia y varios obeliscos-*. Esto se verá en las figuraciones gráficas a partir del Renacimiento mayoritariamente, en las que las pirámides serán representadas más como obeliscos anchos, o pirámides puntiagudas.

Ya que hablamos de Roma, debemos señalar que Rábano Mauro también describe el Capitolio³⁷⁷, de nuevo siguiendo a San Isidoro³⁷⁸, y explica su nombre porque era la cabeza *-caput-* de la ciudad y de su religión, o según otra versión, porque mientras Tarquino el Viejo cavaba en Roma los cimientos del Capitolio encontró una calavera con una inscripción etrusca que decía “cabeza del rey Olus” *-Caput Olis Regis-*³⁷⁹.

Pero todas estas referencias a maravillas que encontramos en Rábano Mauro no aparecen identificadas como tales, es decir, no se realizó ninguna lista, ni se alude a los términos “maravillas” o “maravilloso”, ni se habla de un número en concreto. Si bien hasta ahora las compilaciones habían mantenido el número siete como una constante, en ocasiones ampliadas por una octava maravilla añadida e incluso valorada por encima de las demás, en los autores medievales occidentales, sobre todo en la Alta Edad Media, se dio la disposición a no restringirse rigurosamente al número siete.

Plutarco: *De defectu oraculorum*, 428 D: “τῆς δὲ πυραμίδος πᾶς ἄν τις τὸ πυροειδὲς καὶ κινητικὸν ἐν τῇ λεπτότητι τῶν πλευρῶν καὶ τῇ τῶν γωνιῶν ὀξύτητι κατανοήσειεν”.

³⁷⁶ Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*, XXII, 15, 29: “*Quae figura apud geometras ideo sic appellatur, quod ad ignis speciem (τοῦ πυρὸς, ut nos dicimus) extenuatur in conum*”.

³⁷⁷ Rábano Mauro: *De Universo*, XIV, X: *De capitolio*. Ver Apéndice 1: Textos, 86.

³⁷⁸ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 31.

³⁷⁹ *Chronographus anni CCCLIII, Chronica minora*. Saec. IV.V.VI.VII (ed. Theodorus Mommsen), vol. 1 (*Monumenta Germaniae Historica, Auctorum antiquissimorum*, IX), Berlín, 1892, p. 144: “*L. Tarquinius Priscus regnavit annos XXVIII. Hic cum fundamenta Capitolii cavaret, invenit caput humanum litteris Tuscis scriptum CAPVT. OLIS. REGIS, unde hodieque Capitolium appellatur*”.

Sin embargo, a finales del siglo IX, en torno al año 881, se terminó de redactar la *Crónica Albeldense*; con un propósito casi enciclopédico, su contenido es una combinación de datos sucintos de historia universal, utilizando para ello diversas fuentes como la *Cosmografía* de Julio Honorio, las *Etimologías* de San Isidoro, la *Crónica* de San Jerónimo, la *Crónica Gothorum*, documentos mozárabes,... Lo curioso de esta obra es que incluye un listado como tal de las Siete Maravillas del mundo:

“V. De las siete maravillas del mundo: I El Capitolio de Roma; II el Faro de Alejandría; III el Belerofonte de Esmirna; IV el Teatro de Heraclea; V el Coloso de Rodas; VI el Templo de Cízico; VII el Tetrápilo de Emesa, mejor que lo cual es la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla”³⁸⁰.

La herencia de la lista de Beda es muy posible, pues enumera, al igual que el monje inglés el Capitolio, el Faro, el Coloso, el Belerofonte y el teatro de Heraclea; la novedad radica en la sustitución del Templo de Diana por el de Cízico y el desconocido baño de Apolonio por el Tetrápilo de Emesa. En cuanto al templo de Cízico fue Plinio quien aludió a él por primera vez, aunque él hablaba del templo de Júpiter en Cízico, y Cosme de Jerusalén señaló que estaba dedicado a Apolo; y volvió a aparecer con Nicetas de Heraclea, Jorge Cedreno, el copista griego del siglo XIII y la relación de treinta maravillas del *Codex Vaticanus* en torno al 1300. Cosme de Jerusalén señaló que alguno podía pensar “que se trataba del templo de Constantinopla [Santa Sofía], que desde hace mucho es la más admirable de todas las maravillas”, de igual manera que en la *Crónica Albeldense* se describe la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla como mejor que otras maravillas.

En cualquier caso, lo que más llama la atención en la inclusión del Tetrápilo de Emesa, obra que aparece por primera y única vez en las listas de maravillas y que se identifica con el templo de Baal³⁸¹.

³⁸⁰ Gil Fernández, J.; Moralejo, J.L. y Ruiz de la Peña, J.I.: *Crónicas Asturianas*, Volumen 11 de Publicaciones del departamento de historia medieval de la Universidad de Oviedo, 1985, p. 226.

³⁸¹ *Ibid...* p. 92. Templo dedicado al Sol, o El-Gabal, que en su interior contenía una piedra sagrada que probablemente era un meteorito negro de forma cónica. Sobre este tema habla Herodiano: *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio*, V, 3, 5.

2.2. LOS CATÁLOGOS DE MARAVILLAS EN ORIENTE.

Bizancio conservó mejor y más tiempo el saber heredado de los antiguos, además de seguir utilizando el griego, hablado y escrito, y quizás por ese motivo los escritos sobre maravillas que encontramos allí muestran menos influencia bíblica y se aproximan algo más a las listas clásicas, retomando incluso maravillas olvidadas, como los Jardines Colgantes.

A finales del s. XI, Jorge Cedreno elabora una lista de “siete espectáculos” – aunque enumera ocho– de una manera que podría considerarse bastante aséptica, sin ensalzar ninguno en especial y sin apenas comentarios:

“Los llamados Siete Espectáculos son los siguientes:

La vacía insolencia de las antiguas pirámides
de Egipto, las cuales tiene a alarde la divagante tierra,
y la torre de Faro, equiparable a las estrellas.

Un gran coloso, el archiconocido, de Rodas,
y un perfecto templo de Cícico sin juntas.

Un templo de Ártemis efesia

y una tumba famosa, la de Mausolo,
que erigió Artemisia,

la desgraciada cónyuge de Mausolo por entonces,
y el teatro de Mira en Licia,

que desmontó la descendencia de Ismael.

Y el bosque rufinio en Pérgamo,

cuya belleza recorrió todo el país.”³⁸²

Aunque ya se haya perdido la comparación de las pirámides con silos bíblicos, para Cedreno estas estructuras resultan ofensivas, describiéndolas de forma similar a lo que ya hizo Plinio cuando habló de ellas como “inútil y estúpida ostentación de riqueza de los reyes”; no así el Faro, que compara con las estrellas,

³⁸² Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, p. 299. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 141. Ver Apéndice 1: Textos, 87.

siendo tanto el uno como las otras una práctica ayuda para la navegación. El Coloso lo califica de “archiconocido” pues, aunque los autores cristianos tuvieron que lidiar con la dificultad de encontrarse ante obras provenientes del mundo pagano, el Coloso de Rodas mantuvo su presencia en las referencias literarias cristianas; eso sí, no se aludía a Helios y se utilizaba siempre la denominación de Coloso, como ya hemos comentado, y esta alusión de Cedreno es buena prueba de ello.

Vuelve a aparecer el templo de Cícico, recogiendo así lo que ya hicieron Plinio, Cosme de Jerusalén, Nicetas de Heraclea y el anónimo de la *Antología Palatina*, pero aquí se celebra que es una construcción sin fisuras, en contraposición, precisamente, a la descripción de Plinio, que elogiaba las juntas de los muros con hilos de oro que permitían llegar luz y aire del exterior a través de estas uniones de sus muros³⁸³.

Por primera vez va a aparecer como maravilla el teatro de Mira en Licia, que según Cedreno fue destruido por los musulmanes, y vuelve a referirse al bosque rufinio³⁸⁴, esto es, al santuario de Asclepio en Pérgamo que ya citase el anónimo de la *Antología Palatina*.

Esta lista fue reelaborada por un autor griego anónimo³⁸⁵, que reemplazó el Templo de Ártemis por la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla, que por otra parte, ya había mencionado Cosme de Jerusalén³⁸⁶ como “la más admirable de todas las maravillas”, y resulta ahora la octava maravilla, que sobresale en todo sobre las otras siete.

La disposición a escribir sobre maravillas es algo habitual, como ya comentase Gregorio de Tours³⁸⁷, y en este sentido, Jorge Cedreno recoge en otro momento de sus escritos las maravillas de la ciudad de Constantinopla³⁸⁸, describiendo exactamente las seis últimas en el mismo orden que ya siguió

³⁸³ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 31. Ver Apéndice 1: Textos, 88.

³⁸⁴ Ver supra nota 325 y nota 327.

³⁸⁵ *Codex Baroccianus* 68, fol. 76v.

³⁸⁶ Ver supra nota 306.

³⁸⁷ Ver supra nota 329.

³⁸⁸ Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, pp. 564-567.

Constantino de Rodas³⁸⁹ en su poema o más bien *ekphrasis* sobre la Iglesia de los Santos Apóstoles, o *Apostoleion*, en Constantinopla³⁹⁰, en el s. X. Sin entrar a valorar estas compilaciones, que por otra parte reflejan de qué manera está asentada la idea de las listas de maravillas, resulta muy interesante la alusión que hacen al palacio de Lauso en Constantinopla, lugar en el que sitúan el Zeus de Olimpia, siendo unas fuentes de gran importancia para poder esclarecer el destino final de la estatua de Fidias, como ya veremos. En este mismo sentido, inspirándose en la obra de Cedreno, veremos el *Epitomiae Historiarum* de Juan Zonaras, en el s. XII, que no sólo tomará el nombre de la obra sino que volverá a hablar del palacio de Lauso³⁹¹.

En el mismo siglo XII y en la misma ciudad de Constantinopla, Eustacio de Tesalónica, erudito bizantino y gran conocedor de la literatura griega, elaboró unos Comentarios a la *Periégesis* de Dionisio, y en ellos mencionó el Faro de Alejandría, el Coloso y los Jardines Colgantes³⁹², que vuelven a aparecer en una lista de maravillas como tales. Califica al Coloso y los Jardines dentro de los *septem mundi spectaculis*, a la par que ofrece datos concretos, como es en el caso del Coloso su atribución a Cares de Lindo, la altura de setenta codos, la noticia de que se destruyó por un terremoto y su identificación con el Sol –lo que sugiere que ya no importa tanto su procedencia pagana–.

Cuando habla de la ciudad de Babilonia, se refiere a las Murallas y sus dimensiones, torres y puertas, y vuelve a mencionar el dato de las cuadrigas, pero no habla de maravilla; es en su descripción de los Jardines cuando los incluye entre las Siete Maravillas y comenta la existencia de una cisterna –*magnum receptaculum aquaru*–; dato práctico que otorga cierta credibilidad a la exposición, también escribe que estaban divididos en cuatro partes y que despertaban tal admiración que fueron denominados colgantes o suspendidos.

³⁸⁹ Scott, R.: *Byzantine chronicles and the sixth century*, *Variorum Collected Studies*, Routledge, Londres, 2016, nota 34. Ver también Berger, A.: «Georgios Kedrenos, Konstantinos von Rhodos und die Sieben Weltwunde» en *Millennium-Jahrbuch Bd. 1*, 2004, pp. 233-242.

³⁹⁰ Ver James, L. (ed.): *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles, with a new edition of the Greek text by Ioannis Vassis*, Routledge, Londres, 2017. Resulta de especial interés no sólo el comentario, sino la nueva traducción del poema.

³⁹¹ Juan Zonaras: *Epitomiae Historiarum*, XIV, 2, 23-25.

³⁹² Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Commentarii, Geographi Graeci Minore*, II, v. 504 y v. 1005. Ver Apéndice 1: Textos, 89 y 90.

En otra obra de Eustacio de Tesalónica, sus Comentarios sobre la *Odisea* de Homero, al hablar de la palabra “maravilla” –Ὅμηρον θαύματα– cita el Mausoleo, el Templo de Artemisa en Éfeso, las Pirámides y de nuevo, los Jardines Colgantes de Babilonia³⁹³ como obras extraordinarias que hay que ver –παράδοξα θεάματα–. A partir de Higinio habíamos visto la desaparición o sustitución de los Jardines Colgantes, salvo en el comentario del copista de los *Septem Mira*, y no los volveremos a encontrar hasta Policiano, ya en el s. XV, por lo que la lista de Eustacio de Tesalónica, aunque incompleta, resulta ser la que recoge más fielmente la “lista canónica” durante la Edad Media. Incluso llega a hablar del Faro de Alejandría³⁹⁴, aunque no lo considere entre las Siete Maravillas como sí hace con las otras obras.

En el s. XIII, otro copista griego del que no conocemos el nombre enumera directamente “ocho espectáculos”:

“Los ocho espectáculos del mundo son los siguientes:

1. El Faro de Alejandría: el faro es un lugar elevado, al subir a él uno contempla una gran distancia.
2. El Belerofon[te]de Esmirna –no lo sabía.
3. La tumba caria de Pausolo –tampoco lo sabía.
4. El coloso de Rodas, es decir, la luz, el teatro.
5. El Capitolio de Roma, es decir, el palacio.
6. El Templo de Cícico.
7. Las murallas de Babilonia.
8. Y las pirámides de Egipto, que no tienen sombra, pues el sol las alumbra por completo. Cuando una cosa o un hombre está a pleno sol, arroja sombra. Sin embargo, las pirámides, aun estando a pleno sol, no tienen sombra, porque no poseen ninguna, ya que

³⁹³ Eustacio de Tesalónica: *Comentarii ad Homeri Odysseam*, 9, 190. Ver Apéndice 1: Textos, 91.

³⁹⁴ Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Comentarii, Geographi Graeci Minore*, II, v.112: “*sic etiam Pharum eos dixisse propter Pharum illan Alexandrinam, quae est insula sita ad dextram Alexandriae, cum turri ibi maxima, quae eo navigantibus, accensis facibus praeluceat.*”

fueron construidas por un antiguo artista local de un modo mañoso.”³⁹⁵

Resulta evidente que este autor no estaba muy bien informado, y él mismo reconoce en dos ocasiones que no conocía dos de las maravillas. No maneja ni el conocimiento directo ni las fuentes, pues habla de Pausolo en vez de Mausolo, el Coloso es una personificación de la luz –que se puede entender como Sol-Helios– y del teatro –aquí ya da rienda suelta a una imaginación poética–, y la explicación que ofrece sobre que las Pirámides de Egipto no tienen sombra, aunque es un tema ya citado por Higino, Casiodoro y Rábano Mauro, es del todo infantil y se resume en que lo consiguió un artista que era “muy mañoso”.

Sirva como resumen la recopilación que se realizó sobre el año 1300 y que enumeró nada más y nada menos que treinta maravillas, resultando un compendio de los monumentos y obras de arte legendarios que han aparecido en algún momento recogidos en las listas de maravillas e incluso otros nuevos:

“En Éfeso el templo de Ártemis.
Las murallas de Babilonia.
Las pirámides de Egipto.
En Roma el templo de Afrodita y de Roma.
En Roma, el anfiteatro.
En Halicarnaso la tumba de Mausolo.
En Roma la Naumaquia de Cayo y Lucio.
En Creta el laberinto.
En Olimpia el Zeus, obra de Fidias.
En Epidauro el Asclepio, obra de Fidias.
En Rodas el Coloso, obra de Cares.
En Argos, la Hera, obra de Policleto.
En Cnido la Afrodita, obra de Praxíteles.
En Mileto el templo de Apolo.
En Roma, el obelisco del Circo, que fue traído desde Egipto.
El templo de Zeus en Heliópolis.

³⁹⁵ *Codex Ambrosianus* gr. 886, fol.180v. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 141-142.

Las Siete Maravillas en la Edad Media

En Carras el de Selene.
El de Adriano en Cícico, inacabado.
El de Zeus en Damasco.
En la Tebaida las Siringes.
En Sidón el teatro.
El de Heraclea en Tracia.
El templo de Sarpedón en Alejandría.
El de Asclepio en Pérgamo.
El pórtico en Sardes.
El subterráneo de Heracles en Sardes, que tiene una profundidad de doscientos cincuenta escalones.
En Éfeso el puerto, completamente labrado a mano.
En Nicomedia, de Antonino.
En Bérto la de Zeus, obra en oro y marfil de Fidias, sin acabar.
En Mira de Licia la Leto, toda de esmeralda, de un codo de larga, sedente en un trono de la misma piedra, obra de Praxíteles, sin acabar en la espalda y en el trono.”³⁹⁶

A falta del Faro de Alejandría, este listado recoge las otras seis maravillas “canónicas”, sustituyendo los Jardines por las Murallas en el caso de Babilonia, y citando también la que será en el Renacimiento la octava maravilla: el Coliseo de Roma.

³⁹⁶ *Codex Vaticanus* gr. 989, fol. 144r. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 143-144.

2.3. MIRABILIA URBIS ROMAE.

Las maravillas o la idea de ellas que se tenía en la Edad Media se incorpora a los relatos de viajeros y peregrinos a Roma y Jerusalén junto a sucesos milagrosos creando una imagen de la ciudad de Roma como una nueva Jerusalén, llena de santos y maravillas. La propia ciudad se convierte en una maravilla en sí misma, como ya señalaron mucho antes Plinio, Dionisio Periegeta, Cosme de Jerusalén y Casiodoro, a pesar de estar en ruinas, ya que el recuerdo de su pasado monumental seguía asombrando a los visitantes a través de sus piedras. Fragmentos de estatuas colosales de piedra y bronce³⁹⁷, obeliscos egipcios que eran confundidos con pirámides, monumentos funerarios a imitación de las mismas³⁹⁸, mausoleos³⁹⁹ que recordaban también a jardines colgantes por sus terraplenes llenos de árboles... las Siete Maravillas se habían trasladado a Occidente, a Roma.

En torno a 1165, Benjamín de Tudela, un judío navarro, viajero y escritor, realizó todo un periplo desde su tierra natal hasta el Océano Índico, adelantándose en parte a lo que habría de hacer Marco Polo un siglo después. En este viaje tuvo la posibilidad de ver las Pirámides de Egipto, las ruinas de Babilonia, el Faro de Alejandría y comparar las dos grandes ciudades que eran en el momento Roma y Constantinopla. Tras esa gran travesía escribió su "Libro de Viajes"⁴⁰⁰, en el que no sólo recogía los lugares visitados, sino que también ofrecía información sobre las distancias, medios de transporte y otros datos prácticos, a la par que recogía leyendas y tradiciones orales.

Al describir las Pirámides, vuelve a mencionar los graneros de José, pues es más que posible que la noticia que tuviera de ellas en su Tudela natal estuviera condicionada por la Biblia y por el desconocimiento de fuentes antiguas y de la

³⁹⁷ Estatuas colosales de Constantino, fragmentos en piedra y bronce, hoy en los Museos Capitolinos.

³⁹⁸ *Meta Remi* y *Meta Romuli*, tenidas por sepulcros de los gemelos fundadores de Roma, realmente la Pirámide Cestia y la desaparecida pirámide demolida en 1518 para ensanchar el *Ager Vaticanus* según el proyecto del papa León X.

³⁹⁹ La tumba del emperador Adriano, conocida como Castel Sant'Angelo, y el Mausoleo de Augusto, en la otra orilla del Tíber.

⁴⁰⁰ *Editio Princeps* en Constantinopla en 1543.

lengua griega. Destaca sobre ellas un más grande –posiblemente la Gran Pirámide– de la que no encuentra explicación sobre su método de construcción:

“Existen aún en todos estos lugares muchos de los graneros contruidos por José, fabricados con cal y piedras, construcción muy fuerte. Hay allí una pirámide hecha como por arte de encantamiento, no viéndose cosa semejante en otro lugar alguno; es de construcción fuerte.”⁴⁰¹

En dos ocasiones señala que estas edificaciones son “de construcción fuerte”, lo que parece que le llamó la atención después de ver numerosas ruinas, como en Babilonia, a la que se refiere como “la antigua ciudad de Babel” y curiosamente, aún relaciona con Nabucodonosor⁴⁰².

Pero será al referirse a Alejandría cuando más datos aporte, ya que pudo ver el Faro con sus propios ojos, aunque recoge una leyenda de la tradición oral que ya comentaremos cuando hablemos del Faro y que no resulta muy creíble:

“Una gran torre, es decir, una almenara, que en árabe llaman Minar Aliskandría. En la punta de la torre puso un espejo de cristal colocado de modo que todas las embarcaciones que se dirigían allí para mover guerra y dañar la ciudad, fueran de Grecia o del Occidente, se reflejaban en el espejo de cristal a una distancia de veinte jornadas (...) Todavía el almenara sirve de señal a los navegantes, puesto que cuantos se dirigen a Alejandría desde cualquier lugar, la divisan de día desde una distancia de cien millas, y de noche enciende el vigía una antorcha, cuya llama ven los navegantes desde muy lejos, y se dirigen hacia ella.”⁴⁰³

La referencia a la “almenara” y, sobre todo, al nombre “Minar Aliskandría” es una de las primeras evidencias de la relación del Faro con el alminar o minarete de la arquitectura islámica, junto a la reflexión de otro escritor hispánico, Abu-l-

⁴⁰¹ Gonzalez Llubera, I.: *Viajes de Benjamin de Tudela, 1160-1173*, Sanz Calleja, Madrid, 1918, p. 112. Otro viajero español, Pedro Tafur, recogió en 1454 la misma idea de las pirámides como los graneros de José, ver Tafur, P.: *Andanças e viajes*, M. Ginesta, Madrid, 1874, pp. 86-87; De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas... (op. cit.)», pp. 43-44.

⁴⁰² *Ibid...* p. 91.

⁴⁰³ *Ibid...* pp. 113-114.

Hayyay Yusuf al-Balawi ibn al-Sayj, también llamado el-Andalusi⁴⁰⁴, que por las mismas fechas, en torno al año 1166, entendió la semejanza entre el Faro y algunas de las torres de las mezquitas⁴⁰⁵. En su obra de carácter enciclopédico en la que predominan los temas religiosos y arquitectónicos, *Kitāb alif bā'*, recogió de forma pormenorizada las medidas del Faro tomadas por él mismo, como veremos en el capítulo dedicado al mismo.

Por último, Benjamín de Tudela alude a las dos grandes urbes del momento, Roma y Constantinopla, esta última “capital del reino de todo el país de los griegos”⁴⁰⁶, y Roma “la Grande, cabeza del reino de los cristianos (...) Existen además en Roma, otros muchos edificios y cosas, que nadie es capaz de enumerar”⁴⁰⁷. Esta idea que recoge Benjamín de Tudela es la que dará paso a las guías de viaje en las que se muestra Roma como lugar de peregrinación, y como ciudad llena de maravillas.

Las maravillas de Roma, enumeradas en relación con las maravillas del mundo y generalmente valoradas por encima de éstas, aparecieron referenciadas ya con Plinio en el libro XXXVI de su *Naturalis Historia* en un capítulo titulado *Romae miracula operum XVIII*⁴⁰⁸. La palabra *miracula* o *mira* se repitió asociada a este mismo tema con Amiano Marcelino⁴⁰⁹ y Polemio Silvio⁴¹⁰, ya en los siglos IV y V respectivamente, pero será la alocución *mirabilia* la que tenga una mayor presencia en la Edad Media ya desde la *Collectanea* de Solino, que fue recogida en el catálogo de Lorsch⁴¹¹ del siglo IX, con el título *De situ orbis terrarum et de singulis mirabilibus que in mundo habentur*⁴¹² y recogida también en el *Pantheon* de

⁴⁰⁴ Se puede encontrar nombrado de múltiples formas: Yusuf Ibn al-Shaykh al-Balawi, y Asín Palacios lo nombra Ibn al-Xavj; ver Asín Palacios, M.: «El Faro de Alejandria» en *Al-Andalus*, 1, 1933, pp. 241-292.

⁴⁰⁵ Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History of the Lighthouse of Alexandria» en *Muqarnas*, 23, 2006, pp. 4-6.

⁴⁰⁶ Gonzalez Llubera, I.: *Viajes de Benjamin de Tudela...* (op. cit.), p. 62.

⁴⁰⁷ *Ibid...* pp. 55 y 57.

⁴⁰⁸ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 32. Ver Apéndice 1: Textos, 92.

⁴⁰⁹ Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*, XVI, 10, 13. Ver Apéndice 1: Textos, 93.

⁴¹⁰ Ver supra nota 345.

⁴¹¹ *Codex Aureus de Lorsch*, catalogado en la Biblioteca Vaticana como Codex Pal. Lat. 50, 96v-106r.

⁴¹² Manitius, M.: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, Múnich, 1931, pp. 735-736.

Godofredo de Viterbo⁴¹³. El uso del término *miracula* en época medieval se relaciona con lo milagroso; Agustín de Hipona había recogido una serie de hechos milagrosos de forma breve, ya en el siglo V⁴¹⁴; en el siglo VI, el papa Gregorio Magno incorporó este tipo de narraciones de una manera más ordenada, completando las crónicas de la vida de los santos⁴¹⁵; y el propio Gregorio de Tours había hecho lo propio⁴¹⁶, desarrollándose a partir del siglo XIII una serie de libros que recogían relatos milagrosos y que se conocerían como *Miracula*⁴¹⁷. Sin embargo, lo maravilloso en cuanto a monumental o digno de ver se va a conocer como *mirabilia*.

Por otra parte, la Roma altomedieval se ha modificado debido a distintos asedios, epidemias, carestías..., transformándose de la grandiosa ciudad imperial a una modesta villa con una economía al límite de la subsistencia. La mayor parte de la zona delimitada por la muralla aureliana estaba abandonada y cubierta por maleza, y los edificios antiguos estaban expuestos al expolio y al progresivo deterioro. Sin embargo, la imagen ideal de Roma como capital de un imperio se mantiene viva en el plano mítico y fabuloso de las mentes medievales, uniéndose con la realidad de la ciudad como centro espiritual de la Cristiandad y sede del recuerdo sagrado de la tumba de San Pedro y los sepulcros de los mártires. De esta forma, se crea una visión de Roma que irá atrayendo cada vez más a peregrinos llegados de diferentes lugares, deseosos de conocer la nueva realidad cristiana que tiene la ciudad imperial. Este concepto resultó evidente en el marco de la *Renovatio Imperii Romanorum* carolingia y otoniana, donde el emperador, como vicario de Cristo, habría de hacer de Roma la sede de un imperio universal con las mismas fronteras que había alcanzado en los tiempos de Trajano o Constantino.

⁴¹³ En torno al año 1187-1191 Godofredo de Viterbo recoge el texto de Solino editado entre las obras de Beda: *Pantheon*, en *Monumenta Germaniae Historica, Particula XXXII, Script.* XXII, p. 303.

⁴¹⁴ Agustín de Hipona: *De civitate dei*, XXII, VIII.

⁴¹⁵ Gregorio Magno: *De vita et miraculis Patrum italicorum*.

⁴¹⁶ Gregorio de Tours: *Virtutis sancti Martini et sancti Juliani*.

⁴¹⁷ Crémoux, F.: «La relación de milagro en los siglos XVI y XVII ¿un micro género?», en Mariscal, B. y Miaja de la Peña, M.T. (coord.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas, 2*, Monterrey, 2007, p. 100.

Los itinerarios de la Alta Edad Media mostraban cómo se había perdido todo el conocimiento directo de la antigua Roma, del que sólo quedaban nombres y reliquias, sagradas y profanas, ambas igualmente alejadas de una experiencia real, y más cercanas al gusto medieval por las leyendas⁴¹⁸. Pero en el siglo XII aparece el texto conocido como *Mirabilia Urbis Romae*⁴¹⁹, copiado y repetido numerosas veces y que utilizaron generaciones de peregrinos y turistas como guía para la ciudad de Roma. El original, que podríamos incluir en cierta medida en la literatura periegrética, se atribuye a Benedicto, canónigo de la Basílica de San Pedro y data de la década de 1140⁴²⁰, su redacción se vio influida por el ambiente socio-político de la *renovatio Senatus* de 1143 y el llamado “renacimiento” del siglo XII que buscaba volver a los modelos clásicos, en la línea de la *Renovatio Imperii* a la que aludíamos anteriormente⁴²¹.

Hasta este momento, los escritos relacionados se limitaban a ser un corpus o listado de monumentos, como los *Notitia* o *Curiosum*⁴²² del período tardoantiguo

⁴¹⁸ Blennow, A.: «Wanderers and Wonders. The Medieval Guidebooks to Rome» en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome and The Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century*, De Gruyter, Berlín y Boston, 2019, pp. 33-88.

⁴¹⁹ Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topografico della città di Roma, 1940-1953*, Tipografia del senato, Roma, vol. 3, pp. 17-64. Ver Apéndice 1: Textos, 94.

⁴²⁰ La autoría de Benedicto es defendida por Duchesne, L.: «L'auteur des *Mirabilia*» en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tomo 24, 1904, pp. 479-489; pero estudios más recientes se decantan por la figura de Benedicto como compilador y no autor del *Liber Polypticus*, ver Schimmelpfennig, B.: «Die Bedeutung Roms im päpstlichen Zeremoniell» en *Rom in hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert* Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet, Sigmaringen, 1992, p. 50; y Miedema, N. R.: *Die "Mirabilia Romae". Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen, 1996, p. 5.

⁴²¹ Sobre esta cuestión ver: Benson, R. L., Constable, G. y Lanham, C. D. (eds.): *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1982; Haskins, C. H.: *El Renacimiento del siglo XII*, Ático, Barcelona, 2013; Fernández Conde, F. J.: «La cima teórica de la Iglesia Imperial: Oton III, Silvestre II y la *Renovatio Imperii Romanorum*» en *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, 28, 2000, pp. 113-130; Merrill, E. T.: «The Date of *Notitia* and *Curiosum*» en *Classical Philology*, 1, nº. 2, 1906, pp. 133-144.

⁴²² No dejaban de ser documentos estadísticos, en torno al siglo IV, los *Notitia* concretamente realizados en el año 334. Ya Polemio Silvio realizaba también en el 449 un catálogo de los monumentos de Roma: Polemio Silvio: *Laterculus, IV: Quae sint Romae*. En Mommsem, T.: *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi IX, Chronica Minora*, Berlín, 1892, pp.545-546.

o el *Codex Einsidlensis*⁴²³ del siglo VIII, en el que se proponen distintos itinerarios para visitar Roma pero sin ofrecer más información⁴²⁴, aunque su anónimo autor mostrara estar dotado de cultura clásica, y ser capaz de leer, transcribir y reproducir fielmente las antiguas inscripciones romanas en el texto, algo bastante raro en época medieval. Pero los *Mirabilia* mostraron un planteamiento distinto, ya que ofrecían descripciones de los monumentos y buscaban reivindicar su origen sobre todo a través de leyendas, en un intento de justificarlos desde el punto de vista religioso cristiano, muy en relación con las menciones a la literatura martiriológica⁴²⁵, que ya comentamos, pero sin ser éstas protagonistas, por lo que se ha querido ver una línea de continuidad entre la Roma Imperial pagana y la Roma cristiana⁴²⁶. El mensaje que se podía obtener de este libro era el de una total fraternidad entre la Roma pagana y la cristiana⁴²⁷, dado que el Imperio Romano habría sido seleccionado por Dios para el nacimiento de Jesús y la difusión de su mensaje⁴²⁸, y así la Roma Papal era heredera de la Roma Imperial, transmitiendo un mensaje propagandístico en el que la ciudad eterna seguía a la cabeza del mundo a través del Papado. Así, Roma empezó a configurarse como la “ciudad tripartita” que señaló Paolo Brezzi⁴²⁹, en la que el pasado imperial, el poder papal y las instituciones medievales convivían conjuntamente.

⁴²³ Campanelli, M.: «Monuments and histories: ideas and images of Antiquity in some descriptions of Rome» en Bolgia, C., McKitterick, R. y Osborne, J.: *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Idea, c. 500-1400*, Cambridge University Press, 2014, p. 35.

⁴²⁴ Santangeli Valenzani, R.: «L’Itinerario di Einsiedeln», en VV. AA.: *Roma dell’Antichità al Medioevo: Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Arena, Roma, 2001, pp. 154-159. Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*), vol. 2, pp. 163-207.

⁴²⁵ Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*), vol. 3, pp. 23-26.

⁴²⁶ Wolff, E.: «Un voyageur à Rome au XIIe-XIIIe siècle: Magister Gregorius», en *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 1, 2005, p. 162.

⁴²⁷ Adriani, M.: «Paganesimo e Cristianesimo nei Mirabilia Urbis Romae», en *Studi Romani*, 8 (5), 1960, pp. 535-555.

⁴²⁸ Este pensamiento ya estaba presente en el Bajo Imperio pero se amplió sobre todo con Paulo Orosio al relacionar éste el reinado de Augusto con el nacimiento de Cristo: *Historiarum adversum paganos*, VI, 20. Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*) vol. 3, p. 8.

⁴²⁹ Brezzi, P.: «Roma medioevale: la realtà e l’idea», en *Studi Romani*, 30 (1), 1982, pp. 16-18.

El mito de la Roma eterna fue recuperado por la Iglesia, que se apropió de los monumentos y los espacios en los que se podía reconocer el testimonio de la pasada supremacía para justificar el poder y el prestigio del pontificado⁴³⁰. No sólo los edificios y los espacios fueron reutilizados dándoles un nuevo sentido, sino que también parte de los ornamentos y elementos decorativos de esos edificios antiguos se reaprovecharon ya sólo por su cualidad estética⁴³¹. Los vestigios del pasado se convirtieron en una prueba tangible de la caducidad de los antiguos dioses y, en general, de todo lo terreno, visto desde la óptica cristiana. El desafío de estos monumentos al paso del tiempo fascinó a los visitantes, en concreto, a un nuevo tipo de viajero, el peregrino que se dirige a Roma por algunas de las vías romeas, dando lugar incluso a un nuevo término específico para designarlo: *romipetae* o *romei*⁴³².

De esta manera, los *Mirabilia* formaban parte de una tradición con origen en la Tardoantigüedad, momento en que se generalizó la práctica de la peregrinación y se realizaron compilaciones de listas de lugares en los que la presencia de reliquias de los mártires hacía que éstos fueran dignos de visitarse, y se explicaba el propio itinerario de los peregrinos hasta la meta, lo que suponía un componente esencial de la devoción⁴³³.

El éxito de este escrito fue considerable⁴³⁴, las reproducciones y reelaboraciones de los *Mirabilia* son innumerables y continuarán con el uso de la

⁴³⁰ Le Goff, J.: «L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo», en Romano, R. y Vivanti, C.: *Storia d'Italia*, II, Einaudi, Turín, 1974, p. 1982.

⁴³¹ Ejemplos de esta práctica son el proyecto del Abad Suger de comprar las "maravillosas" columnas de las termas de Diocleciano para reutilizarlas en la iglesia de Saint-Denis, o Enrique de Blois, hermano del rey Enrique II de Inglaterra, que a mitad del siglo XII se abastece de estatuas antiguas para llevar a Winchester. Ver Panofsky, E.: *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, 1924, p. 91 y Juan de Salisbury: *Historia Pontificalis*, ed. de Poole, R., Oxford University Press, 1924, p. 542.

⁴³² Boggetti, G.: «Roma meta di viaggi» en Galassi Peruzzi, C.: *III Congresso Nazionale di Studi Romani*, II, Roma, 1935, pp. 347-355. En castellano, "romeros", y de ahí también el término "romería".

⁴³³ Cantino Wataghin, G.: «Archeologia e archeologie. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca» en Settis, s.: (ed.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 1. L'uso dei classici*, Giulio Einaudi, Turín, 1984, p. 190.

⁴³⁴ Aparece recogido en numerosos códices, entre ellos un códice de la biblioteca de Cambrai –Bibl. Communale, Cod. 554 (512), cc. 114a-120^a– y el códice de la biblioteca

imprensa, con actualizaciones progresivas en el desarrollo de la topografía y los estudios religiosos, pero sin cambiar realmente el carácter original, totalmente coherente con la cultura medieval y su gusto por la alegoría y el lenguaje metafórico. Incluso llegó a transcribirse al romanesco: *Le Miracole de Roma*⁴³⁵, un texto más vulgar pero con descripciones más precisas que podrían deberse al conocimiento de otro texto en esta misma línea: la *Graphia Aureae Urbis Romae*⁴³⁶. Esta obra, muy cercana en el tiempo –en torno al 1155– y de autor desconocido⁴³⁷, es una compilación dividida en tres fragmentos y cuya segunda parte resulta ser una descripción de Roma casi idéntica a la de los *Mirabilia*. La *Graphia* difunde más información importante sobre la ciudad: además de la descripción, transmite la compilación de un ceremonial inspirado en un mito imperial renovado y cierto patriotismo local⁴³⁸.

Se podría decir que, además del sentido literario, se puede encontrar en estas compilaciones cierta interpretación política, ya que son el producto de un período de grandes cambios⁴³⁹, en el que los mismos argumentos y las mismas simbologías podrían adaptarse a los intereses de los emperadores germánicos, a los intereses comunales del pueblo romano y a los de la Iglesia, cuyo jefe era ahora un soberano que había emprendido a su vez una política de *imitatio imperii*⁴⁴⁰. Lo que se encuentra sin duda en los *Mirabilia* es un gran interés por el

Vallicelliana de Roma F. 73. Para un análisis detallado de la tradición manuscrita de los *Mirabilia* ver Spotti, A.: «Dai Mirabilia Urbis Romae alle immagini a stampa» en Fagiolo, M. y Madonna, M.L.: *Roma 1300-1875. L'arte negli anni santi*, Mondadori, Milán, 1984, pp. 209-264.

⁴³⁵ Conservados en el *Cod. Gaddiano* rel. 148 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, del siglo XIII.

⁴³⁶ Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*), pp. 77-110. Manuscrito de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, *Pluteus* LXXXIX inf. XLI, ff. 33v-37v, c.1254.

⁴³⁷ Bloch ha identificado al anónimo autor como Petrus Diaconus o Pedro el Diácono, famoso por las tergiversaciones y fantasías que incluía en sus obras. Ver Bloch, H.: «Der Autor der "Graphia aureae urbis Romae"» en *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 40, 1984, pp. 55-176.

⁴³⁸ Nardella, C.: *Il fascino di Roma nel Medioevo: le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio*, La corte dei papi, 1, Viella, Roma, 1997, p. 17.

⁴³⁹ A este respecto ver Bolgia, C., McKitterick, R. y Osborne, J. (eds.): *Rome Across Time and Space: Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, C.500-1400*, Cambridge University Press, 2011.

⁴⁴⁰ *Ibid...* p. 18.

mundo clásico, examinado con un nuevo espíritu investigador, deseoso de recuperar el significado del arte antiguo, una sensibilidad definida como proto-Humanismo o proto-Renacimiento.

En este contexto quizás el texto que más nos pueda interesar para nuestro estudio sea la *Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*⁴⁴¹ del maestro Gregorio, pues además de algunas referencias a fuentes clásicas conocía el *De Septem Mundi Miraculis* de Beda el Venerable, las *Etimologías* de San Isidoro y otros textos medievales, como los *Mirabilia urbis Romae*, y no se centraba sólo en las maravillas de Roma sino que hacía alusión a algunas de las obras incluidas en las listas de maravillas anteriores. Se puede considerar la obra de un erudito de la época pues podemos encontrar en el texto reminiscencias e incluso citas directas de Lucano, Ovidio, Virgilio, Horacio, Suetonio o Séneca.

Podemos hablar de una obra de naturaleza más “laica”, ya que su interés por el pasado clásico eclipsó la ciudad medieval, de manera que sólo en tres ocasiones aparecen mencionados templos cristianos⁴⁴²; no muestra interés por lugares con significado religioso sino que parece absorbido por la Roma clásica, describiendo con verdadera pasión los monumentos paganos⁴⁴³. Ya en el prólogo el autor advierte que en la narración tiene la intención de tratar tanto las maravillas aún existentes como las que están en ruinas o de las cuales queda un simple recuerdo e intenta mantener esta distinción usando el tiempo presente para las cosas realmente vistas y el pasado para las otras⁴⁴⁴. Resultó fácil para el autor convencerse de que los restos de las siete maravillas del mundo podrían

⁴⁴¹ La *Magistri Gregorii Narracio de Mirabilibus Urbis Romae* aparece recogida en un único manuscrito conservado en Cambridge, en el St. Catharine College (ms. E. 4. 96. Ff 190-203). Se trata de la transcripción de un copista, ya que se observan bastantes errores en el texto, por lo que no es la obra original. *Editio Princeps* de James, M.R.: «Magister Gregorius, De Mirabilibus Urbis Romae» en *The English Historical Review*, 32, 1917, pp. 531-554. Texto recogido en Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topografico...* (*op.cit.*), pp. 143-167. Edición comentada de forma más completa en Osborne, J.: *The Marvels of Rome*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 1987. Ver Apéndice 1: Textos, 95.

⁴⁴² En Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*), aparecen mencionadas San Juan de Letrán (p. 145) al citar las estatuas de bronce, San Pedro (p. 163) al hablar de las pirámides romanas y Santa Maria Rotonda (p. 159), que es citada al hablar del Panteón.

⁴⁴³ Frugoni, Ch.: «L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica» en Settis, S. (ed.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana...* (*op.cit.*), pp. 5-72.

⁴⁴⁴ “*Incipit prologus magistri Gregorii de mirabilibus quae Romae quondam fuerunt vel adhuc sunt et quorum vestigia vel praesens memoria hodieque manet*”. (fol. 190r)

estar ocultos bajo la extensión de las magníficas ruinas entre las que deambulaba, sobre todo porque a su alrededor todavía eran bien visibles algunos monumentos que perfectamente podían competir con aquellas⁴⁴⁵.

Uno de los aspectos originales de esta obra es que, habiendo comprobado la situación real, no se limita a describirla, pues distingue las maravillas que aún están intactas de las que están en claro deterioro, sino que también trata de identificar a los causantes materiales de las acciones que han provocado esta destrucción. En varias ocasiones, cuando el monumento se encuentra en un estado de desintegración evidente, el maestro Gregorio no duda en subrayarlo y se detiene en exponer una situación que lo entristecía⁴⁴⁶. Pero si no se limita a presentar la realidad, quiere desenmascarar a los culpables y los presenta como tales, además del daño del tiempo, que considera un mal menor, culpa a los romanos codiciosos del expolio⁴⁴⁷, y a la Iglesia, con el papa Gregorio Magno, al que cita en tres ocasiones⁴⁴⁸, como responsable del desmantelamiento del patrimonio artístico en su lucha contra los ídolos antiguos⁴⁴⁹. Por lo que venimos comentando, esta obra se desmarca de los *Mirabilia* porque no señala lugares de culto cristiano, no habla de los mártires y es independiente del rigor de la mentalidad eclesiástica; la personalidad del maestro Gregorio es un indicador ya

⁴⁴⁵ Nardella, C.: *Il fascino di Roma...* (op.cit), p. 32.

⁴⁴⁶ Cuando habla del palacio de Augusto dice textualmente: *Haec autem domus tota marmorea pretiosam materiam et copiosam aedificandis ecclesiis quae Romae sunt praebuit*, es decir, "este palacio todo de mármol ofrece material precioso y abundante para la construcción de las iglesias de Roma" (Narracio, XIX, fol. 197v).

⁴⁴⁷ Narracio I y XXII (ff.190v y 198r).

⁴⁴⁸ Narracio IV, VI Y XII (ff. 191r, 194r y 196r): responsable de la destrucción de la estatua de Marco Aurelio, el coloso de Nerón y otras esculturas de mármol.

⁴⁴⁹ Podemos encontrar otro relato sobre este pontífice en algunas fuentes medievales. Al parecer, se dedicó a recorrer la ciudad destruyendo las esculturas clásicas, pues consideraba que constituían idolatría y para evitar que los romanos cayeran en la herejía. Esta idea tiene su origen en el siglo XII, de la mano de Juan de Salisbury, que relató que este obispo destruyó la biblioteca del Palatino porque propagaba el paganismo: Juan de Salisbury, *Policraticus*, 2, 26. De todas formas, ya Beda el Venerable comentó que el papa Gregorio Magno instó a los habitantes de Roma a que suprimieran el culto a los ídolos y a que destruyeran los templos paganos, en el año 601: *Historia ecclesiastica* 1, 30 y 32.

claro de lo que podemos llamar *renovatio*, proto-Humanismo o proto-Renacimiento⁴⁵⁰.

Esta personalidad de transición presenta evidentes contradicciones, pues a lo que ya hemos señalado como *renovatio*, hay que añadir la típica mentalidad medieval que gusta del mito y la fantasía; a la importancia dada al valor estético y a una cierta aproximación crítica se unen el uso de fuentes antiguas y medievales. La impresión por el esplendor de la ciudad es tan grande que en esta obra se pueden encontrar seis de las siete maravillas que aparecen recogidas en el tratado de Beda el Venerable, haciéndose patente una confianza tan grande en esta fuente –que coloca como primera maravilla “el Capitolio de Roma, la ciudad de ciudades de todo el mundo”–, como para creer que las demás maravillas también están, o estuvieron alguna vez, en la ciudad.

De la lista de Beda toma las maravillas de la segunda a la sexta; ya hemos comentado que, como Beda sitúa el Capitolio y Roma en conjunto como primera maravilla, el maestro Gregorio da por supuesto que el resto de las siete maravillas se convierten en monumentos conocidos de la ciudad pagana. Así, siguiendo la enumeración de Beda⁴⁵¹, describe el Faro de Alejandría⁴⁵², pero sin situarlo explícitamente en Roma, ya que resulta obvio que debía saber que se encontraba junto al mar. La descripción copia prácticamente el texto de Beda e incluye una muestra de su erudición al citar a San Isidoro en su explicación de un material resistente al agua⁴⁵³.

Sitúa después el Coloso de Rodas –*imago Colosei*– en lo que él llama “*insula Herodi*”, en lo que es una clara confusión de términos; interpreta de forma errónea el vocablo *insula*, que en la Roma medieval no significaba “isla”, sino que representaba una unidad de subdivisión del territorio⁴⁵⁴, y que, de hecho, en el siglo XII indicaba una zona al norte del anfiteatro Flavio, conocida como *insula*

⁴⁵⁰ Si ya habíamos relacionado este hecho con los *Mirabilia*, hay que diferenciar que éstos ponían en valor los monumentos como testimonio de la civilización antigua, pero siempre en relación con su transformación en clave cristiana; sin embargo, la *Narracio* va más allá, tratando sólo las obras antiguas y su valor como tales.

⁴⁵¹ Ver Apéndice 1: Textos, 80.

⁴⁵² *Narracio*, XXXII. (fol. 202r).

⁴⁵³ San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XVI, 1, 8: “*Pulvis Puteolanus... opponiturque ad sustinenda maria fluctusque fragendos. Nam mersus aquis protinus lapis fit undisque cottidie fortior effectus in saxum mutatur, sicut argilla igne in lapidem vertitur*”.

⁴⁵⁴ Lo que podríamos denominar como “manzana”.

Colosei porque allí estuvo el coloso de Nerón. Identifica la imagen como *statuam solis*; esta denominación, que también aparece en la *Graphia*, va a estar presente en los testimonios medievales, haciendo que se identificara el vecino anfiteatro con un templo dedicado al Sol, y de ahí se puede especular con el posterior uso del término *Colosseo* aplicado al anfiteatro⁴⁵⁵.

Sobre la siguiente maravilla, la estatua de hierro de Belerofonte, afirma que estaba en Roma⁴⁵⁶, aunque no dice que la haya visto, y vuelve a recuperar la descripción de Beda⁴⁵⁷, como ocurre con el teatro de Heraclea⁴⁵⁸, que aparece solamente descrito, sin localizarlo *de facto* en Roma, y el baño de Apolonio de Tiana que aparece como baño de Apolo Bianco⁴⁵⁹ y quizás sea el más fácilmente identificable con una de tantas estructuras termales existentes en Roma.

La última maravilla enumerada por Beda, el Templo de Diana, no aparece en la lista del maestro Gregorio, quizás porque era casi imposible que ignorara su ubicación en Éfeso, atestiguada en varias obras que el maestro conocería⁴⁶⁰.

Esta descripción literaria “forzada” testimonia la nueva imagen y el nuevo papel que adquiere la ciudad de Roma a lo largo de la Edad Media; en las fuentes

⁴⁵⁵ Sobre este tema existen muchos estudios: sobre el propio término, Meinardus, O.F.A.: «Colossus, Colossae, Colossi: Confusio Colossae» en *The Biblical Archaeologist*, 36, nº1, 1973, pp. 33-36; de los primeros en hablar sobre el cambio del nombre del anfiteatro Flavio a *Colosseum* es Hülsen, C.: «Note di topografía romana antica e medievale» en *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 54, 1926, pp.53-64; existe una teoría opuesta que quiere refutar a Hülsen, muy poco compartida, y que defiende que es el anfiteatro el que condiciona la etimología del nombre de la estatua: Canter, H.V.: «The Venerable Bede... (op.cit.)», pp. 150-164. Otros trabajos son los de Richardson L.Jr.: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992; los diversos escritos de Ensoli (ver bibliografía general); y más reciente, Hopkins, K. y Beard, M.: *The Colosseum*, Harvard University Press, Londres, 2005.

⁴⁵⁶ Para Rushforth situar esta estatua en Roma se puede deber a una corrupción del texto: *in summa civitate* por *in Smyrna civitate*; ver Rushforth, G.: «Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the Twelfth Century» en *Journal of Roman Studies*, 9, 1919, p. 44.

⁴⁵⁷ *Narracio*, IX. (fol. 195v).

⁴⁵⁸ *Narracio*, XI. (fol. 195v).

⁴⁵⁹ *Narracio*, X. (fol. 196r).

⁴⁶⁰ Ver nota 215. También en la *Leyenda Dorada*, historia más popular de leyendas de santos con gran éxito en época medieval se habla de San Juan y Éfeso: Jacobi A. Voragine: *Legenda aurea. Vulgo Historia Lombardica dicta. Ad optimorum librorum fidem*, recensuit Th. Graesse, Lipsiae, 1801, p. 59, (cap. IX: De sancto Johanne apostolo et evangelista).

anteriores las Siete Maravillas nada tenían que ver con Roma⁴⁶¹, pero a partir de Beda se comienza a colocar en la ciudad la primera de ellas y más tarde se convertirán en monumentos conocidos de la ciudad pagana. De hecho, en una edición de los *Mirabilia* de 1523 aparecieron siete monumentos romanos llamados a sustituir a las siete maravillas del mundo entero: el acueducto Claudio (Aqua Claudia), las termas de Diocleciano, el foro de Nerva, el palazzo Maggiore (el Palatino), el Panteón, el Coliseo y la mole Adriana (Castel Sant'Angelo)⁴⁶².

Mención aparte merecen las pirámides, que en ningún caso se relacionan con Egipto, sino que en la mentalidad medieval son productos típicos del arte romano. En las distintas versiones de los *Mirabilia* se identifican con monumentos funerarios de héroes clásicos y muchas veces se confunden obeliscos y pirámides en una misma tipología.

El maestro Gregorio va a hablar de dos pirámides: la primera, entre el Castel Sant'Angelo y San Pedro, es considerada el monumento funerario de Rómulo – *Meta Romuli*– y la segunda, descrita en óptimas condiciones e identificada como sepulcro de Augusto, se trataría de la pirámide de Cayo Cestio, considerada en la Edad Media como *Meta Remi*. La importancia de estas identificaciones se va a ver plasmada en múltiples representaciones de la crucifixión de San Pedro, según la tradición que narra este suceso *inter duas metas*⁴⁶³. Una de ellas es la descrita como tumba de Rómulo en la *Narracio*⁴⁶⁴, relacionada además con una leyenda sobre San Pedro, –que para el maestro Gregorio es fruto de las tonterías habituales difundidas por los peregrinos–, que decía que un montón de trigo confiscado por

⁴⁶¹ Si exceptuamos la relación de Polemio Silvio, ver supra nota 345.

⁴⁶² Albertini, Francesco: «*Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae*», en Iacobi Mozochii: *De Roma prisca et nova varii auctores prout in sequenti pagella cernere est*, Roma, 1523. Ver Plahte Tschudi, V.: «Two Sixteenth-Century Guidebooks and the Bibliotopography of Rome» en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome and The Guidebook Tradition... (op.cit.)*, pp. 89-114. Ver Baldi, D.: «Biblioteche antiche e nuove nel de mirabilibus urbis di Francesco Albertini», en *Roma nel Rinascimento*, 2010, pp. 199-240.

⁴⁶³ *Acta Petri. Martyrium: "Apud palatium neronianum iuxta obeliscum inter duas metas"*. James, M. R. y Elliott, J. K. (ed.): *The Apocryphal New Testament*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

⁴⁶⁴ Y llamada ya "meta" en los *Mirabilia*: "*In Naumachia est sepulcrum Romuli, quod vocatur Meta, que fuit de miro lapide tabulata, ex quibus factum est pavimentum paradisi et graduum sancti Petri*", *Mirabilia Urbis Romae*, en *Codice topografico della città di Roma*, vol. 3, XX.

Nerón a San Pedro se había convertido en una colina de piedra del mismo tamaño⁴⁶⁵.

Las pirámides fueron interpretadas correctamente en todo momento como monumentos funerarios y por una especie de analogía, incluso los obeliscos asumieron esta función en Roma; hasta el siglo I d.C. aún se consideraban monumentos conmemorativos similares a las columnas honorarias, pero a partir de ese momento empezaron a asumir el valor de tumba⁴⁶⁶.

Se podían ver muchos de ellos en la ciudad en época de Gregorio, como él mismo nos informa, pero, entre todos ellos, sólo describe el que denomina “la pirámide de Julio César”⁴⁶⁷, que se trataría del obelisco Vaticano⁴⁶⁸, que en ese momento aún ocupaba su ubicación original en la *spina* del circo de Calígula⁴⁶⁹. En la redacción de los *Mirabilia* ya aparecía esta denominación al hablar del circo de Calígula, situado “donde está la tumba de Julio César”⁴⁷⁰. En este punto, en época medieval se aúna la confusión entre pirámide, obelisco y columna conmemorativa; posiblemente impresionados por la columna de Trajano, con las cenizas del emperador en su interior, se convencieron de que la esfera de bronce dorado⁴⁷¹ que culminaba el obelisco contenía las cenizas de Julio César⁴⁷², debido también a una confusión con la inscripción dedicatoria del obelisco: *DIVO*

⁴⁶⁵ La raíz de esta leyenda se puede encontrar en el Génesis y los graneros de José, identificados en algunas listas de maravillas con las pirámides de Egipto, como ya hemos visto en el caso de Cosme de Jerusalén, Nicetas de Heraclea, Epifanio el Monje o Benjamín de Tudela.

⁴⁶⁶ Cannuyer, C.: «Les pyramides d’Égypte dans la littérature médio-latine», en *Revue belge de philologie et d’histoire*, 62, 1984, pp. 679-680.

⁴⁶⁷ *Narracio*, XXXI (ff.201r-202r).

⁴⁶⁸ Trasladado a su ubicación actual, en la plaza de San Pedro, por orden de Sixto V.

⁴⁶⁹ De este obelisco habla Plinio el Viejo: *Historia Natural*, XXXVI, 36, 21: “*tertius est romae in vaticano gai et neronis principum circo - ex omnibus unus omnino fractus est in molitione - , quem fecerat sesosidis filius nencoreus. eiusdem remanet et alius centum cubitorum, quem post caecitatem visu reddito ex oraculo soli sacravit*”.

⁴⁷⁰ *Mirabilia*, 18.

⁴⁷¹ Hoy en el palacio de los Conservadores, en los Museos Capitolinos.

⁴⁷² El origen de esta idea puede estar en Suetonio, que cuenta que el pueblo romano erigió en el foro una columna en honor del emperador difunto. *De Vita Caesarum, Divus Julius*, 85: “*postea solidam columnam prope uiginti pedum lapidis Numidici in foro statuit inscripsitque “parenti patriae”. apud eam longo tempore sacrificare, uota suscipere, controuersias quasdam interposito per Caesarem iure iurando distrahere perseuerauit*”.

CAESARI DIVI IULII, referida a Augusto y Tiberio, pero interpretada como Julio César por la presencia de los términos *Caesar* y *Iulius*⁴⁷³.

Gregorio no va a referirse en ningún momento a la zona del obelisco como lugar de peregrinación para acercarse al sitio del martirio de San Pedro, alejándose de nuevo de los *Mirabilia*, sino que su atención se centra sólo en el monumento a César "*dominatur et dominus orbis terrarum*". Resulta evidente a lo largo de toda su exposición que los monumentos son considerados sólo como obras de arte, que el maestro quiere "respetar y conservar con verdadera religión"⁴⁷⁴. Esta idea, algo adelantada a su tiempo, demuestra esa sensibilidad proto-humanista de la que ya hemos hablado y que hace intuir las bases de un proteccionismo cultural, a caballo entre las primeras alusiones de Casiodoro en el siglo VI y las acciones concretas de Rafael en el siglo XVI⁴⁷⁵.

En la transición al Renacimiento y en la propia época renacentista, Roma continuará siendo el eje neurálgico en cuanto a las maravillas; a principios del siglo XVI, el papa Julio II reunirá en Roma una de las mayores concentraciones de artistas que nunca se habían visto juntos: Miguel Ángel, Rafael, Bramante...bajo la supervisión papal estaban devolviendo a la vida las antiguas maravillas y todos los monumentos clásicos participaban de una re-entronización de la ciudad como cabeza de la cristiandad. Las ruinas de un pasado legendario dejaron de ser sólo una cantera de material, y después de siglos de descuido y superstición se consolidaron como fuente de inspiración y un legado que era necesario conservar y proteger⁴⁷⁶.

En la Edad Media, las alusiones a las maravillas formaron parte de un universo único en el que se mezclaron citas a fuentes antiguas, más o menos correctas, con fábulas y leyendas, y todo entendido como una exégesis bíblica. En este contexto, las Siete Maravillas de la Antigüedad parece que se habrían difuminado, sin llegar a desaparecer del todo, pues la idea de lo asombroso, de obras que se salen de lo corriente y trascienden la medida humana, siguió estando presente en el pensamiento medieval, como un concepto latente que habría de

⁴⁷³ Ver el estudio de las inscripciones del obelisco en Magi, F.: «Le iscrizioni recentemente scoperte sull'obelisco Vaticano» en *Studi Romani*, 11, 1963, pp.53-54.

⁴⁷⁴ Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice topográfico...* (*op.cit.*), vol. III, p. 139.

⁴⁷⁵ Ver nota 342.

⁴⁷⁶ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), pp. 210-211.

Las Siete Maravillas en la Edad Media

regresar con fuerza y con todo su significado en un prodigioso renacimiento que dio lugar al hombre moderno.

3. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA EDAD MODERNA

3.1. LA CIUDAD DE ROMA COMO MARAVILLA: LA HERENCIA DE LOS *MIRABILIA*, EL HUMANISMO Y EL INICIO DEL “PROTECCIONISMO CULTURAL”.

De alguna manera, el Renacimiento italiano, además de un fenómeno cultural e intelectual, fue un movimiento con cierto carácter nacionalista; los pensadores y los políticos humanistas eran conscientes de que la civilización romana había desaparecido y ellos debían asumir la tarea de investigar y rescatar su memoria⁴⁷⁷. De este modo, el centro neurálgico para la inspiración del arte y de las letras renacentistas fue casi en exclusiva la antigua Roma, pero las maravillas de los *Mirabilia* estaban destinadas a los peregrinos y no satisfacían las expectativas más científicas de los humanistas. A partir de mediados del siglo XVI las guías de Roma para los viajeros se pueden diferenciar en dos tipos: las guías populares para los peregrinos, interesadas sobre todo en los aspectos culturales, y las guías más “cultas”, en las que el interés histórico-crítico tiene una importancia capital⁴⁷⁸.

Ya Boccaccio o Giovanni Dondi⁴⁷⁹, este último pionero de los estudios epigráficos que se habrían de asentar en el Humanismo más maduro de Poggio Bracciolini, Felice Feliciano –conocido como “el Anticuario”– o Ciriaco de Ancona, defendieron la experiencia del viaje de estudios como método para aproximarse desde una perspectiva crítica a los monumentos y obras de arte e incluso a los compendios técnicos sobre las artes, como el tratado de Vitruvio

⁴⁷⁷ Como puede ser el caso de Cola di Rienzo, quien investigó y expuso inscripciones romanas con fines políticos a mediados del siglo XIV; ver Saxl F.: «The Classical Inscription in Renaissance Art and politics» en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1940–41, p. 19.

⁴⁷⁸ Raffarin Dupuis, A.: «Miracula, mira praecipua, mirabilia: les merveilles de Rome de Pline à la Renaissance», en *Camenaes*, II, 2007, pp. 1–11.

⁴⁷⁹ Ver Perucchi, G.: «Appunti antiquari medievali. *L'Iter romanum* attribuito a Giovanni Dondi dall'Orologio», en Tinelli, E. (ed.): *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Edizione di Pagina, Bari, 2016, pp. 131-139.

especialmente⁴⁸⁰. La obra *De architectura* fue redescubierta en 1414 por el citado Poggio Bracciolini en la Abadía de San Galo en Suiza⁴⁸¹, en torno a 1486 Fra Giovanni Sulpicio da Veroli publicó la primera impresión de la obra sin traducir, en latín vulgar, y en 1521 Cesare Cesariano presentó la primera traducción al italiano⁴⁸².

En el siglo XV, a los trabajos filológicos de recuperación de la Antigüedad clásica, su lengua, su retórica, su filosofía, su literatura o su historia, se sumó el interés por su arquitectura, su escultura, sus inscripciones y sus monedas. Los vestigios materiales de ese pasado clásico se encontraban a disposición de los estudiosos, que pudieron desarrollar las herramientas apropiadas para su estudio, procurando de esta forma el avance de la numismática, la epigrafía, la historia del arte y de una incipiente arqueología⁴⁸³. De la misma manera, surgió el interés por el coleccionismo y el acopio de obras antiguas, lo que propició el interés por la conservación y la tutela de los bienes artísticos y el inicio de lo que podríamos llamar “proteccionismo cultural”⁴⁸⁴.

El regreso de la Corte papal a Roma tras su exilio en Aviñón propició la renovación del entramado medieval de la ciudad. Los nuevos palacios e iglesias necesitaban material para su construcción, por lo que se demolieron algunas arquitecturas o se adaptaron las nuevas edificaciones a sus estructuras; así por ejemplo, el templo de Venus y Roma se saqueó en 1450, y se expolió el mármol

⁴⁸⁰ Rowland, I. D.: «Vitruvius and His Sixteenth-Century Readers, in Latin and Vernacular», en *Dynamics of Neo-Latin and the Vernacular, Medieval and Renaissance Authors and Texts*, vol. 13, Brill, Leiden, 2014, pp. 288–301. También ver Mandowsky, E. y Mitchell, Ch. (eds.): *Pirro Ligorio's Roman antiquities; the drawings in MS XIII. B 7 in the National Library of Naples*, Warburg Institute, University of London, 1963, capítulo II, pp. 7-21.

⁴⁸¹ Curtis Clark, A.: «The Literary Discoveries of Poggio» en *Classical Review*, 13, 1899, pp. 119–130.

⁴⁸² Rowland, I.: «Vitruvius and His Influence» en Ulrich, R.B. y Quenemoen, C.K. (eds.): *A Companion to Roman Architecture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2014, pp. 412–425.

⁴⁸³ Bedocchi, A. y Cartaregia, O. (eds.): *Antiche guide topografiche di Roma per pellegrini e viaggiatori dei secoli XVI-XVIII. Piccola esposizione in occasione dell'anno giubilare*, Biblioteca Universitaria de Génova, 30 marzo-30 abril 2000. Resulta de gran interés el capítulo de Cantino Wataghin, G.: «Archeologia e “archeologie”. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca» en Settis, S. (ed.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana... (op.cit.)*, pp. 171-222.

⁴⁸⁴ Wren Christian, K.: *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2010.

para llevarlo a Santa Maria Nova⁴⁸⁵. El papa Martín V ya había definido como sacrílega la devastación de los edificios antiguos en 1425⁴⁸⁶, pero aun así, esta situación fue a peor; por ejemplo, en 1540, el papa Pablo III concedió a los responsables de la Fabbrica di San Pietro un permiso global de excavaciones para tomar todo lo que necesitaran, incluso destruyendo los monumentos, para agilizar la erección de la basílica vaticana⁴⁸⁷. Los hornos de cal, obtenida de esculturas y mármoles romanos, llevaban mucho tiempo funcionando, pero la necesidad de material extra para la edificación aceleró la destrucción de muchos monumentos; así, los sepulcros se profanaban en búsqueda de riquezas, y las esculturas, consideradas paganas e inmorales, se decapitaban o se despedazaban.

El papa Pío II legisló con una bula de 1462 la protección de los monumentos: *Cum almam nostram urbem*, que establecía una prohibición absoluta de expoliar las ruinas⁴⁸⁸. En ella, se contemplaba la excomunión, cárcel y confiscación de los bienes a quienes demolieran, destruyeran o dañaran los antiguos edificios públicos o sus restos existentes en Roma o en su territorio, aunque estuvieran situados en propiedad privada, sin tener la licencia o autorización del pontífice. Se inicia de esta manera “una vinculación entre los restos del pasado y la utilidad o interés público, lo que sentará las bases de un concepto de *proprietà vincolata o speciale*, en el que se observa una influencia de la legislación romana y la distinción entre *res publicae* y *res sacrae*”⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Lanciani, R.: *Storia degli Scavi di Roma e Notizie Intorno le Collezioni Romane di Antichità (1000-1530)*, vol. I, Roma, Edizioni Quasar, 1989, p. 61.

⁴⁸⁶ El cargo de “*magistri viarum*” fue creado el 30 de marzo de 1425 por la bula “*Etsi in Cunctarum Orbis Provinciarum*”. Ver Riello Velasco, J. M.: «Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos», en *Anales De Historia Del Arte*, 14, p. 131.

⁴⁸⁷ *Ut Fabrica Basilicae principis apostolorum alme urbis nostre*, 22 julio 1540, en Muntz, E.: «Les monuments antiques de Rome a l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches», en *Revue Archéologique*, 3, 3, 1884, pp. 308-310.

⁴⁸⁸ *Cum almam nostram urbem*, 28 abril 1462, en Rubinstein, R.: «Pius II and Roman ruins», en *Renaissance Studies*, Vol. 2, nº. 2, 1988, p. 199.

⁴⁸⁹ Verdugo Santos, J.: «La tutela jurídica de los bienes arqueológicos en la Roma pontificia: Del Sacco de Roma al Dominio francés (1527-1795)», en *Cuadernos de Historia del Derecho*, 23, 2016, p. 172, nota 13. Ver también Verdugo Santos, J.: «La formación del concepto de tutela del patrimonio histórico en la Antigüedad: Monumento y objeto arqueológico en el Derecho Romano», en *Revista de Derecho romano*, 25, 2015, pp. 17-23.

Al mismo tiempo, Roma se convirtió en el núcleo del movimiento renacentista dirigido al estudio de la Antigüedad, y para ello, el primer paso era despojar a los *Mirabilia* de mitos y leyendas y de monumentos irreales, como germen del estudio del trazado verídico de la Roma antigua en relación con la moderna, lo que favoreció los análisis topográficos, artísticos y arqueológicos. A raíz de todo esto, sobre todo en el Cinquecento, tuvo lugar un auge editorial, erudito y divulgativo, sobre la historia y los monumentos.

Uno de los primeros ejemplos de dibujos sobre monumentos antiguos incluidos en un manuscrito se encuentra en la copia autógrafa de la *Historia Imperialis* del anticuario e historiador de Verona, Giovanni de Matociis, más conocido como Mansionario, que comenzó a trabajar en él desde aproximadamente 1310. Al costado de algunas páginas, dibujó una serie de monedas y una representación esquemática de un anfiteatro romano, pero su obra aún debe mucho a la mentalidad medieval, pues aunque podría haber inspeccionado fácilmente la arquitectura de un anfiteatro romano en su ciudad natal –la famosa Arena de Verona–, comparando e integrando las fuentes textuales con sus observaciones personales, confió completamente en la enciclopedia de Isidoro de Sevilla como la fuente principal de su relato histórico⁴⁹⁰.

Ya en 1425, Ciriaco de Ancona describió los restos de la Antigüedad que aún quedaban en pie y transcribió numerosos epígrafes. Su obra, lamentablemente perdida, *Commentaria (Antiquarium rerum commentaria)*, en seis volúmenes, condensó gran parte del material que había recogido en sus viajes: textos de inscripciones antiguas, descripciones y dibujos de monumentos clásicos de distintos países mediterráneos. En 1442, y también basado en sus viajes, escribió su *Itinerarium*, en el que podemos encontrar referencias a las pirámides⁴⁹¹.

La obra *De Roma instaurata*, de Flavio Biondo, señaló en 1446 el camino metodológico de las publicaciones que pretendían ofrecer un análisis de los

⁴⁹⁰ Weiss, R.: *The Renaissance of Classical Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell, 1969, p. 23.

⁴⁹¹ Kyriaci Anconitani: *Itinerarium*, Florencia, 1742, p. 51: “*ut Pyramidum miracula Memphis aspicerem (...) ad Pyramides ipsas nonis Septembris venimus, quarum cum procul admirabilem operis magnitudinem adspexissem, vetusta omnia praq his praetermittenda esse putavi. Nam ita ingentes, et mirisco architectorum opere conspicuas vidimus lapidum moles, ut vel tantum humani generis opus nusquam terris editum crederem*”.

monumentos antiguos de Roma con un auténtico método arqueológico⁴⁹². Recogió información de textos clásicos de Plinio, Tácito, Livio y Suetonio, y aunque se pueden encontrar errores en su trabajo, es innegable su tratamiento de las fuentes clásicas, los textos medievales y los relatos hagiográficos con una aproximación crítica⁴⁹³. Como señala McCahill, a través de sus textos Biondo estaba "decidido a recordar a sus lectores, incluido el papa Eugenio IV, que la grandeza antigua de Roma no es una realidad irrevocablemente distante, sino algo que ha sido revivido antes y puede revivirse nuevamente"⁴⁹⁴.

La reconstrucción de Roma que presentó Biondo era textual, ya que no había mapas ni dibujos que acompañaran las descripciones verbales. Para encontrar dibujos de la antigua Roma durante el Quattrocento hay que recurrir al *Collectio Antiquitatum* del médico y anticuario Giovanni Marcanova. Varios manuscritos del *Collectio* sobrevivieron; el primero data de 1465 y se mantuvo en la biblioteca Estense de Módena⁴⁹⁵. El texto, que incluía copias de inscripciones en latín y griego, fue compuesto por Marcanova, mientras que las representaciones visuales de monumentos antiguos y lugares de la antigua Roma han sido identificadas como copias de los dibujos de Ciriaco de Ancona, a quien su estudio de primera mano de edificios griegos y romanos le valió el título de "padre de la arqueología clásica moderna"⁴⁹⁶.

Casi la totalidad de los tratados partían de la enorme influencia del *De architectura* de Vitruvio, pero con la intención de superarlo; un ejemplo es el *De re aedificatoria* de Alberti, en 1452, en el que, a través de las proporciones y los dibujos, su autor trató de reapropiarse de ese gran patrimonio en beneficio de sus contemporáneos. En la representación que Alberti consiguió con su novedoso

⁴⁹² *De Roma instaurata*, publicada en tres volúmenes, entre 1444 y 1446, es una reconstrucción de la topografía romana antigua y tardía basada tanto en el examen puntual de las fuentes literarias antiguas como en la investigación arqueológica de los restos aún visibles.

⁴⁹³ Günther, H.: 1997. «L'idea di Roma Antica nella "Roma instaurata" di Flavio Biondo», en Rossi, S. y Valeri, S. (eds): *Le due Rome del Quattrocento*, Roma, Lithos, 1997, p. 384.

⁴⁹⁴ McCahill, E. M.: «Rewriting Vergil, Rereading Rome: Maffeo Vegio, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo and Early Quattrocento Antiquarianism», en *Memoirs of the American Academy*, 54, 2009, p. 191.

⁴⁹⁵ Biblioteca Estense Universitaria, Ms. Lat. 992.

⁴⁹⁶ Bodnar, E. W. y Foss, C.: *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Harvard University Press, Cambridge, 2003, IX.

método topográfico se incidió, a diferencia de los planos anteriores de la ciudad, en que los edificios claves en la configuración simbólica de Roma no han sido aislados ni singularizados como ocurre en las imágenes medievales, sino imbuidos en la trama urbanística total de la ciudad, como muestra de la unión albertiana de teoría y praxis arquitectónica y urbanística⁴⁹⁷.

El testigo del proyecto albertiano lo recogería Rafael, quien fue nombrado "praefectus" de las antigüedades de Roma y arquitecto de la Fabbrica di San Pietro⁴⁹⁸, después de que el papa León X le encomendara la preparación de un informe sobre los antiguos monumentos de Roma para el que Rafael se rodeó de un equipo de amigos y anticuarios; la respuesta del pintor fue de dolor y preocupación⁴⁹⁹, pues veía cómo la ciudad que había sido *caput mundi* era en esos momentos un recuerdo ruinoso de lo que fue:

"Siento un grandísimo dolor al ver lo que es casi el cadáver de esta noble ciudad, madre y reina del mundo, tan patéticamente mutilada (...) ¿cuántos Pontífices han permitido la ruina y la mutilación de antiguos templos, estatuas, arcos y otras construcciones, que fueron gloria de sus fundadores? Cuántos han soportado que sus cimientos hayan sido socavados con el único objetivo de extraer pozzolana, de manera que en poco tiempo los edificios se han venido a tierra. ¡Cuánta cal se ha hecho con estatuas y otras obras decorativas antiguas! No vacilaría al asegurar que el conjunto de esta nueva Roma que ahora salta a la vista, enorme y hermosa,

⁴⁹⁷ Riello Velasco, J. M.: «Sombra de un sueño... (op. cit.), p. 126.

⁴⁹⁸ En un Breve del 15 de agosto de 1515 se nombraba a Rafael director general de las excavaciones y antigüedades de Roma ("praefectus marmorum et lapidum"). Rafael fue nombrado maestro de obras de la fábrica de San Pedro (1514); comisario de las antigüedades romanas (1517); y "maestro di strade" en 1518. Ver Camesasca, E. y Piazza, G.M: *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán, 1994, p. 276.

⁴⁹⁹ Carta de Rafael a Baltasar Castiglione: "Nostro Signore con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra spalle. Questo è la cura della fabbrica di S Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello ch'io nho' fatto piace a Sua Santità et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensier più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro", en Passavant, Johann-David: *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, París, 1860, vol. I., pp. 503-505.

y embellecida con palacios e iglesias y otros edificios, se ha cimentado con la cal extraída de mármoles antiguos”⁵⁰⁰.

Después del *De Re aedificatoria* de Leon Battista Alberti y la *Roma instaurata* de Flavio Biondo, ambos distanciados ya de las interpretaciones fantásticas que abundaban en las *Mirabilia Urbis Romae*, plagados de leyendas, Rafael encargó la traducción del texto latino de Vitruvio a uno de sus más cercanos colaboradores, Marco Fabio Calvo⁵⁰¹. El texto de Fabio Calvo, a pesar del valor de la primera traducción al italiano impresa –la de Cesare Cesariano, en 1521–, fue insuperable hasta la edición que Daniele Barbaro hizo en 1556 con la colaboración de Andrea Palladio.

Andrea Fulvio⁵⁰², otro acompañante de Rafael y miembro de su taller, fue el autor de una destacada obra, consecuencia directa del proyecto rafaelesco, *Antiquitates Urbis Romae*, publicada en Roma en 1527, misma ciudad y mismo año en que se publicó la *Antiquae Urbis Romae cum regionibus Simulachrum* de Fabio Calvo⁵⁰³. Algunos autores han considerado estas obras como complementarias: las *Antiquitates* serían el texto cuyas imágenes se recogían en el *Simulachrum* de Fabio Calvo⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ Carta de Rafael a León X en Passavant, Johann-David: *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, París, 1860, vol. I., pp. 513-516. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 96.

⁵⁰¹ En 1544, Celio Calcagnini cuenta que Rafael estimaba tanto a Calvo que le confió la traducción de Vitruvio, ver Forcellino, A.: *Raffaello. Una vita felice*. Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 288., ver también Camesasca, E. y Piazza, G.M.: *Raffaello. Gli scritti...* (op. cit.), pp. 199-204. Sobre la traducción de Calvo véase Fontana, V. y Mora-Chiello, P.: *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma, Officina Edizioni, 1975.

⁵⁰² Bortolozzi, A.: «Architects, Antiquarians, and the Rise of the Image in Renaissance Guidebooks to Ancient Rome», en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome and The Guidebook Tradition...* (op.cit.), pp. 115-162.

⁵⁰³ Jacks, P. J.: «The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture All'antica in 1527», en *The Art Bulletin*, 72, nº 3, 1990, pp. 453-481. Fontana, V. y Morachiello, P.: *Vitruvio e Raffaello. Il «De Architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Officina Edizioni, Roma, 1975.

⁵⁰⁴ Riello Velasco, J. M.: «Sombra de un sueño... (op.cit.), p. 133.

Con el tiempo, se van a suceder diversos tratados en el mismo sentido: el *Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae* de Albertini en 1510⁵⁰⁵, el estudio sobre Vitruvio de Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece*, en 1521, que ya hemos mencionado, o la *Antiquae Romae topographia* de Bartolomeo Marliani, en 1534.

En la misma línea que marcó Biondo con su *Roma Instaurata*, Pirro Ligorio, al que podemos nombrar como anticuario profesional además de arquitecto, ocupado en registrar los resultados arqueológicos del momento con rigurosidad e intentando seguir una cierta metodología científica, redactó varios volúmenes relativos a las antigüedades romanas⁵⁰⁶ y plasmó las maravillas de Roma en su *Antiquae Urbis Imago* de 1561⁵⁰⁷. Su obra, *Libro delle Antichità*⁵⁰⁸, de carácter enciclopédico, buscaba reconstruir la Antigüedad siguiendo un *modus operandi* que conectara todas las disciplinas científicas en dos niveles, como reconstrucción histórica y erudita, y como reconstrucción práctica del modelo original⁵⁰⁹. Sin desestimar la erudición de Ligorio, que muestra un buen manejo de las fuentes antiguas, las informaciones que recoge son en algunos casos erróneas: al hablar de las Pirámides dice que primero fueron graneros y después sepulcros, en Babilonia no menciona los Jardines y en el caso del Templo de Artemisa señala que tenía 303 columnas y que se realizó en cuarenta y seis años, utilizando la expresión de Plinio “obra de toda Asia” pero confundiendo los años⁵¹⁰. Aun así,

⁵⁰⁵ Ver supra nota 462.

⁵⁰⁶ Gaston, R.W.: *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian*, Silvana, 1988.

⁵⁰⁷ Coffin, D.R.: *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2004.

⁵⁰⁸ Ligorio, P.: *Il libro primo dell'antichità nel quale se contiene di tutte le cose più illustre, tanto delle città, como de castelli, vici et ville, et luoghi, come ancora de monti, de mari, seni, isole, stagni, fontane et fiumi, et degli huomini, et delle varie nationi, et particolarmente di quei che per virtù soono stati nominati heroi, o Dei da gentili, et degli nostri episcopi de i luoghi, et de santi di memoria degni*, 1553, manuscrito en el Archivo Estatal de Turín, cod. A, III, 3, J, I. En esta obra se recogen de forma alfabética diferentes vocablos que hacen alusión a las Maravillas, su descripción y referencias geográficas, a fuentes clásicas y a personajes ilustres relacionados con ellas. Ver Madonna, M. L.: «L'Enciclopedia dil mondo antico di Pirro Ligorio», en *Quaderni de La Ricerca Scientifica*, 106, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1980, pp. 257-271. Ver Apéndice 1: Textos, 97.

⁵⁰⁹ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (op. cit.), p. 44.

⁵¹⁰ Plinio habla de ciento veinte años. Ver supra nota 213.

el *Libro delle Antichità* se puede considerar el primer ejemplo de enciclopedia ilustrada sobre la Antigüedad.

Un proyecto similar llevó a Andrea Palladio a publicar *I Quattro Libri dell'Architettura*, en 1570, un ensayo que pretendía devolver el gusto de los antiguos, con todo su esplendor, a los usos modernos de la edificación⁵¹¹. Su obra describía las obras públicas y religiosas romanas (basílicas, palestras, templos) y la arquitectura doméstica.

Aparte de todos estos trabajos escritos, en la ciudad de Roma se podía palpar en el Quattrocento un estado de “entusiasmo cultural”. Las biografías del arquitecto Filippo Brunelleschi y del escultor Donatello nos cuentan que en 1402 marcharon juntos de Florencia a Roma para descubrir los métodos constructivos de los antiguos. Allí estudiaron las ruinas y anotaron sus medidas, tomando bocetos de todo, atesorando lo que fue la inspiración que redefiniría el arte renacentista. De hecho, lo que aprendieron en Roma lo aplicaron después a sus trabajos, como Brunelleschi hizo en la cúpula de la catedral de Florencia, inspirándose en su estudio de la cúpula del Panteón. En torno a 1480, se descubrieron las galerías subterráneas de la Domus Aurea de Nerón y los maestros del momento no tardaron en examinar sus pinturas; pero no sólo ellos, ya que al resto del pueblo romano no le resultaban indiferentes esos temas de eruditos y profesionales del arte, pues ninguna revelación arqueológica pasaba inadvertida en una ciudad cuya historia y monumentos se entremezclaban de forma natural con el presente. Un ejemplo claro de esta situación se pudo observar con el descubrimiento del Laocoonte en 1506; Felice de Fredis había encontrado por casualidad un grupo escultórico hecho fragmentos al caerse en un hoyo de su viña en el Quirinal, y todo el mundo se hizo eco de esta noticia y se acercaba al lugar para poder verlo con sus propios ojos. Incluso el papa Julio II envió a dos delegados para que lo mantuvieran informado, nada menos que Giuliano da Sangallo y Miguel Ángel Buonarroti, quienes nada más verlo exclamaron: “¡Es el Laocoonte que menciona Plinio!”⁵¹².

⁵¹¹ Solís Rebolledo, G.: «El fragmento, la memoria y el disegno en *I quattro libri dell'architettura* de Andrea Palladio. Tradición, invención e innovación», en *Intervención: Revista de Conservación, Restauración y Museología*, 18, 2018, pp. 6-20.

⁵¹² Como se puede comprobar en una carta que escribe 60 años después, en 1567, Francesco da Sangallo: “La primera vez que estaba en Roma cuando era muy joven, el Papa recibió la noticia del descubrimiento de algunas muy bellas estatuas en un viñedo cerca de Santa

Esta anécdota no hace sino poner de relieve el ambiente erudito que se respiraba en Roma, con una clara intención de recuperar el pasado y fue, precisamente, en “este entusiasmo de erudición cuando se crearon las más bellas imágenes de las antiguas Siete Maravillas”⁵¹³.

La vuelta a las fuentes antiguas que propició el Renacimiento dio como resultado nuevas listas de maravillas, alejadas de la fantasía medieval y más cercanas a las listas clásicas. Humanistas como Bracciolini, Biondo o Leon Battista Alberti contribuyeron a cambiar la percepción medieval de la Roma en ruinas, sustituyendo la idea de *sic transit gloria mundi* por *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* y convirtiendo esas ruinas en un símbolo de las glorias pasadas y un estímulo para otras futuras⁵¹⁴. En cualquier caso, en la transición entre finales de la Edad Media y el primer Renacimiento, el médico griego Jorge Sanguinatio, más conocido como *Hypatus*, y también cónsul de Roma, escribió un poema sobre las maravillas del mundo, en el que mencionó dieciséis espectáculos que aún mezclaban obras incluídas en las listas medievales con otras más antiguas, demostrando aún un cierto desconocimiento de las fuentes y una fuerte herencia de la mentalidad medieval:

“Del cónsul romano Sanguinatio sobre los dieciséis espectáculos del mundo.

María La Mayor. El Papa ordenó a uno de sus ayudantes que se apresurara y dijera a Giuliano da Sangallo que fuera y las viera. Así que salió inmediatamente. Ya que Michelangelo Buonarroti se encontraba siempre en nuestra casa, mi padre, habiéndole citado y habiéndole asignado el encargo del mausoleo del Papa, quería que él también le acompañara. Me uní a mi padre y nos fuimos. Descendí hasta donde estaban las estatuas cuando inmediatamente mi padre dijo: “Eso es el Laoconte que dice Plinio”. Entonces cavaron el hoyo más grande para que pudieran sacar la estatua. Tan pronto como fue visible todos empezaron a dibujar, conversando todo el tiempo sobre cosas antiguas, charlando también sobre las que estaban en Florencia”; copia de la carta a Vincenzo María Borghini, Biblioteca Apostólica Vaticana, *Chig. L. V. 178*. Plinio escribió sobre ella unos comentarios laudatorios cuando la vio en el palacio del emperador Tito hacia el año 70: Plinio, *Historia Natural*, XXXVII, 37-38: “Debe ser situada por delante de todas, no sólo del arte de la estatuaria sino también del de la pintura. Fue esculpida en un solo bloque de mármol por los excelentes artistas de Rodas Agesandro, Polidoro y Atenodoro y representa a Laocoonte, sus hijos y las serpientes admirablemente enroscadas”.

⁵¹³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (op.cit.), p.216.

⁵¹⁴ Tafuri, M.: *Ricerca del Rinascimento: principi, citta, architetti*, Einaudi, Turín, 1992, cap. 1.

Tebas, la de Cien Puertas, murallas preciosas,
murallas de Babilonia, fundación de Semíramis,
fundación de la tumba de Mausolo, creada con arte.
Con arte también se yerguen las pirámides de José,
como otro espectáculo considero el Capitolio de Roma,
también el templo de Adriano, erigido en Cícico.
Erigido también está otro espectáculo, el coloso de Rodas,
el octavo es otro espectáculo, el faro de Alejandría,
el noveno la muralla circular de Cesarea,
el décimo espectáculo el de Heraclea,
el undécimo es el Félefo de Esmirna,
el duodécimo el laberinto, una cueva en Creta,
otra torre el decimotercero,
en Éfeso el templo de Ártemis es otro más,
el decimoquinto es el templo de Bizancio,
y en Pérgamo el santuario del rey Ciro”⁵¹⁵.

En estas líneas vuelve a aparecer Tebas, la de Cien Puertas, que ya había referenciado Plinio por vez primera y había sido recogida en las compilaciones de Gregorio Nacianceno y los comentarios de Cosme de Jerusalén y Nicetas de Heraclea. El Capitolio de Roma, que se había introducido en las listas tardoantiguas y medievales, también aparecía en los escritos de Cosme de Jerusalén, Nicetas de Heraclea, Beda el Venerable, un copista griego del siglo XIII o el maestro Gregorio, y a él también aludieron en sus obras San Isidoro de Sevilla y Rábano Mauro. Respecto al templo de Adriano en Cícico, de nuevo fue Plinio quien dio la primera noticia, aunque él hablaba del templo de Júpiter en Cícico, y Cosme de Jerusalén decía que había sido dedicado a Apolo; y volvía a aparecer con Nicetas de Heraclea, Jorge Cedreno, el copista griego del siglo XIII y la relación de treinta maravillas del *Codex Vaticanus* en torno al 1300. Tanto el Capitolio como el templo de Adriano en Cícico aparecían también en el epigrama

⁵¹⁵ Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 145-146. Texto griego en Daremberg, Ch.: *Notices et extraits des manuscrits médicaux grecs, latins et français, des principales bibliothèques de l'Europe*, Imprimerie impériale de París, 1853, p. 121. Ver Apéndice 1: Textos, 98.

sobre el palacio del emperador Anastasio en la *Antología Palatina*. La otra maravilla que recoge Sanguinatio y que ya aparecía en listas anteriores es el teatro de Heraclea, al que ya Cosme de Jerusalén aludió como un “edificio de acústica maravillosa” y del que también se hicieron eco Gregorio de Tours, Beda el Venerable, la lista de treinta maravillas del *Codex Vaticanus* o el maestro Gregorio. En cuanto al laberinto, al que describe como una “cueva en Creta”, haciendo referencia al laberinto del Minotauro, apareció tan sólo en la citada lista de treinta maravillas del año 1300 y en la alusión de Plinio a un “laberinto de Egipto”. Y el palacio del rey Ciro, que sitúa en Pérgamo, debe su raíz al palacio de Ecbatana, citado por Higino, Ampelio y Casiodoro, y su ubicación en Pérgamo al escolio del Ps. Nono al texto de Gregorio Nacianceno. En cuanto al templo de Bizancio, ya Cosme de Jerusalén señalaba que “se trataba del templo de Constantinopla [Santa Sofía], que desde hace mucho es la más admirable de todas las maravillas”⁵¹⁶, como también citaba el anónimo autor de la lista del *Codex Baroccianus*⁵¹⁷. Como vemos, las fuentes que maneja son prácticamente las mismas para todas estas referencias: escritos de la Tardoantigüedad y la Edad Media.

Aun así, enumera seis de las Siete Maravillas: las Murallas de Babilonia, el Mausoleo, las Pirámides –aunque debe mucho a la idea medieval que se tenía de ellas, pues las llama “pirámides de José”–, el Coloso, el Faro y el Templo de Artemisa, restando sólo el Zeus de Olimpia. Pero lo más curioso de la lista de Sanguinatio son las nuevas maravillas que menciona: la muralla circular de Cesarea, que podríamos relacionar con la descripción que hizo Heródoto del palacio de Ecbatana rodeado de siete murallas circulares⁵¹⁸; el Féléfo de Esmirna, a saber, una posible figura entre el personaje mitológico de Télefo y el Belerofonte; y lo que menciona como “otra torre”, que en realidad, puede ser cualquier cosa.

Para Kai Brodersen, “de tres maravillas antiguas (el bosque de Rufino en Pérgamo, el santuario de Zeus en Olimpia y el palacio de Ciro en Ecbatana) se ha hecho una: en Pérgamo el santuario del rey Ciro”⁵¹⁹. En cualquier caso, la

⁵¹⁶ Ver supra nota 306.

⁵¹⁷ Ver supra nota 385.

⁵¹⁸ Heródoto: *Historias*, I, 98, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 99.

⁵¹⁹ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 146.

compilación de Sanguinatio es una amalgama de referencias antiguas, medievales y propias del autor, pero lo que ejemplifica es la pervivencia de la idea de las listas de maravillas, y el intento de recuperar también en el Renacimiento el deseo de plasmar en un catálogo los mayores logros artísticos monumentales de la Humanidad.

Marco Fabio Calvo realizó una lista de las Siete Maravillas del mundo que ya recogía cinco de la antigua lista de Filón, dos procedentes de la imaginativa lista de Beda y otras tomadas de fuentes orientales no identificables hoy en día:

“Los Siete milagros son éstos: El templo de Diana en Éfeso, otro en Cyzicus y también el Sepulcro de Mausolo en Caria; y el Coloso del Sol en Rodas, y el Capitolio en Roma es otro; el teatro de Heraclea en Ponto, las Pirámides de Egipto, las murallas de Semíramis en Babilonia, los monumentos de Tebas de un centenar de puertas en Egipto”.⁵²⁰

Si obviamos la contradicción en el número, pues menciona siete milagros y luego cita nueve, resulta interesante la aproximación que realiza al tema de las maravillas, ya que podríamos considerarla una lista “conservadora” en el sentido de que habla de obras a las que se hace alusión en diversas fuentes tanto clásicas como medievales, pero al mismo tiempo se aleja de maravillas imposibles que se mantienen en el aire o se calientan prácticamente solas. Habla de monumentos que se pueden volver a hacer e incluso superar.

En 1510, Francesco Albertini recogió en su obra, *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis*, las Siete Maravillas del mundo antiguo, al mismo tiempo que las siete maravillas antiguas y modernas de la ciudad de Roma, incluyendo además siete maravillas de su ciudad natal, Florencia. En su listado aparecen: Tebas la de Cien Puertas, las Murallas de Babilonia, el sepulcro de Mausolo, las Pirámides de Egipto, el Coloso de Rodas, el Capitolio de Roma, y el santuario de Adriano en Cícico, que alterna en la séptima posición con el Templo de Diana en Éfeso⁵²¹. Prueba del espíritu humanista de vuelta a las fuentes son las referencias que hace a otros autores más antiguos; en el caso de la

⁵²⁰ *Ibid...* p. 212. Ver nota 501.

⁵²¹ Francesco Albertini: *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis*, Mazochium, Roma, 1510. Ver Apéndice 1: Textos, 100.

ciudad de Tebas que nombra como primera maravilla, sabemos que se refiere a la de Cien Puertas, porque alude a que de ella hicieron mención Gregorio Nacianceno y Ciriaco de Ancona; y de las pirámides dice que Plinio escribió mucho sobre ellas.

Como ya dijimos anteriormente, la obra de Vitruvio fue la base fundamental para acercarse al saber de la Antigüedad, y las frecuentes alusiones del mismo a las Siete Maravillas influyeron notablemente en todos estos escritos que estamos comentando, incluyendo la mayoría de las veces comentarios a pie de página con listas de maravillas. Es el caso también de la traducción del *De Architectura* de Cesariano, donde enumera las Siete Maravillas basándose en el texto de Marcial y creando una nueva maravilla que combina el laberinto de Creta con la mítica tumba del rey etrusco Porsena⁵²²:

“Para hablar un poco de los Siete Espectáculos del mundo: el templo de Jove-Ammon sobre el que escribe el astuto poeta Marcial, quien también recomienda el Anfiteatro de Domiciano. El mismo comentarista habla también de las pirámides bárbaras y del obelisco de César en Roma, que ahora nadie puede levantar. Tampoco se podrían hacer las murallas colosales y las estatuas de Egipto y Babilonia y Grecia o de las otras naciones del mundo sobre las que leemos en los claros y elegantes escritos de gentes de tiempos pasados; y lo mismo ocurre con las ruinas que llenan aún nuestra memoria, como el Laberinto del rey Porsena”⁵²³.

Ya hablamos de la importancia capital que tuvieron los *Epigramas* de Marcial como una de las principales vías de conocimiento de las maravillas durante el Renacimiento, hecho que queda demostrado en estas líneas de Cesariano. Debemos destacar una diferencia con la idea que inspiró la lista de Calvo y es que aquí se habla de obras irrepetibles –“que ahora nadie puede levantar, no se podrían hacer”–. Por otro lado, además de la novedad del laberinto de Porsena, habla de un obelisco que César levantó en Roma: ¿novedad, o se está refiriendo al obelisco Vaticano y la fábula de las cenizas de César?

⁵²² Ver supra nota 174.

⁵²³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 214.

Pero seguramente la aportación más interesante de Cesariano fueron sus ilustraciones, en una estupenda serie de grabados, que podemos considerar primeras imágenes modernas de algunas de las maravillas. Sobre todo destaca el caso del Mausoleo, representado como una gran edificación renacentista al estilo de Bramante, con planta de cruz griega y una gran estatua de un caballero en lo alto, al modo de San Jorge⁵²⁴. Esta imagen probablemente estuvo inspirada por las representaciones de un gran templo piramidal descrito en el capítulo III de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna⁵²⁵, editada en 1499 y que tendrá una importante repercusión en todas las ilustraciones posteriores del Mausoleo.



Fig. 1. Cesare Cesariano: *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, Como, 1521.

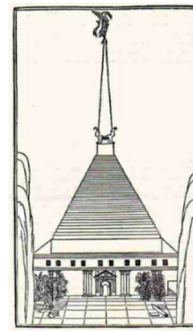


Fig. 2. Francesco Colonna: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499.

Un poco antes, en 1482, ya habíamos citado el discurso de Policiano donde éste sigue también a Marcial y cita con exactitud las Siete Maravillas⁵²⁶, y es que el renacimiento de éstas fue rápido y se extendió de tal manera que, en 1517,

⁵²⁴ *Ibidem*. Ver Fig. 1.

⁵²⁵ La teoría de que esta imagen estaba inspirada en la descripción de Plinio de la tumba de Mausolo y también en algunas ruinas de la antigua Roma la defendió Hülsen, Ch.: «Le illustrazioni della *Hypnerotomachia Poliphili* e le antichità di Roma» en *La Bibliofilia*, XII, 1910, pp. 161-176. Ver Bury, J. B.: «Chapter III of the "Hypnerotomachia Poliphili" and the tomb of Mausolus», en *Word and image*, 14, 1998, p. 40. Ver Fig. 2. La imagen de la edición de Cesariano recuerda también a la villa Rotonda de Palladio, en Vicenza, así como a un dibujo posterior de Antonio da Sangallo el Joven; ver Ortolani, G.: «"Il sito ... è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Teatro": Palladio, Vitruvio, Alicarnasso», en AA.VV.: *Theatroeideis: l'immagine della città, la città delle immagini*, Atti del convegno internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, 2: *L'immagine della città romana e medievale*, Thiasos, Roma, 2018, pp. 547-558.

⁵²⁶ Ver supra nota 242.

Richard Fox, obispo de Winchester y fundador del Corpus Christi College de Oxford, estableció en los estatutos que los profesores deberían hablar sobre “poesía, historia y las maravillas del mundo”⁵²⁷.

El Renacimiento resucitó, a través del dibujo, los planos o los textos, la Roma de los cónsules y los emperadores, en lo que se ha dado en llamar “el poder de las imágenes”; pero la evocación arqueológica es solo la primera función de estas imágenes pues detrás de las ruinas se esconde el destino de los imperios y el espejo que Roma presenta al Renacimiento es un espejo del tiempo inexorable que triunfa sobre todo: “imágenes de poder”⁵²⁸. Comienza a forjarse una conciencia colectiva de paso del tiempo y de la necesidad de preservar el pasado para no perderlo del todo.

En esta línea, en 1558, el poeta renacentista francés Joachim du Bellay compuso un poema que meditaba sobre las ruinas de la civilización romana y expresaba su admiración por la grandeza latina y su melancolía por la aniquilación de la antigua Roma, al mismo tiempo que aludía a las Siete Maravillas:

“El babilonio sus altos muros alabará,
Y sus jardines aéreos, de su efesia
La gracia describirá la fábrica antigua,
Y el pueblo del Nilo sus puntas cantará.
La misma Grecia incluso orgullosa publicará
De su gran Júpiter la imagen olímpica.
El Mausoleo será la gloria caria,
Y su viejo laberinto Creta no olvidará.
El antiguo rodio elevará la gloria
De su famoso Coloso, en el templo de la Memoria.
Y si alguna obra digna aun se puede alabar
De figurar en este rango, alguna mayor facundia

⁵²⁷ Ward, G. R. M.: *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College in the University of Oxford A. D. 1517*, Brown, Green and Longmans, 1843, p. 164: Chapter XXXVI: *Of not loitering in the hall after meals: “read and recount poems, histories and the wonders of the world, and other things of the same kind”*.

⁵²⁸ Deniaux, E. (Dir.): *Rome antique. Pouvoir des images. Images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen 30 mars 1996. Caen, Presses Universitaires, 2000, p. 41.

Lo dirá: en cuanto a mí para todos quiero cantar
Las siete colinas romanas, siete milagros del mundo”⁵²⁹.

Y en 1560, Luca Contile, un noble romano muy religioso, al reflexionar sobre el conocido como saco, o saqueo, de Roma de 1527, intenta extraer una moraleja de esa antigua grandeza destruida y restaurada posteriormente en una ciudad más “sensata y sobria”⁵³⁰, utilizando las Siete Maravillas como ejemplos grandiosos pero efímeros de la naturaleza humana:

“El muro de Éfeso y el ídolo de marfil,
Babilonia, Menfis, Rodas y Pharos,
y el sepulcro más casto de Caria,
ya no existen, aunque fueron sublimes.
Sujetos a la brevedad del tiempo, en un solo día
la naturaleza los transforma,
los devuelve a la tierra, agua y aire,
salvo el reino de Porsena y Turno.
Pero los edificios fundados
por la mente pura del mayor arquitecto,
permanecen impasibles ante el tiempo implacable
e ingrato porque no están hechos de los cuatro elementos
sino de virtud y deseo perfecto,
amor eterno, jaspe angelical.”⁵³¹

⁵²⁹ Joaquim du Bellay: *Le premier livre des antiquités de Rome, contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*, Federic Morel, París, 1558, en Séché, L.: «Oeuvres complètes de Joachim Du Bellay», en *Revue de la Renaissance*, 3, 1903, pp. 2-23; traducción de Martínez Cuadrado, J.: «Traducción al español de les antiquités de Rome de Joaquim Du Bellay», en *Anales de Filología Francesa*, 12, 2003-2004, pp. 249-264. Ver Apéndice 1: Textos, 101.

⁵³⁰ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 219.

⁵³¹ Quondam, A.: «Le rime cristiane di Luca Contile», en *Atti e memorie dell'Arcadia*, serie 3ª, vol. VI, fasc. 3, 1974, p. 236, sonetto LXV. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 102.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

Las huellas de las distintas variantes de las listas de maravillas se reflejan en este soneto con alusiones no sólo a las maravillas “oficiales”, sino a otras como las murallas efesias, la ciudad de Menfis o el laberinto de Porsena.

Pero será en la obra de un humanista español, Pedro Mejía, cuando encontremos la lista prácticamente definitiva de las Siete Maravillas que habría de llegar hasta nuestros días; y será poco después cuando se materialice lo que denominamos “lista canónica” de las Siete Maravillas, gracias a la inspiración de un médico, un grabador y un pintor, tres humanistas que habrían de fijar visualmente la lista “oficial” de las Siete Maravillas del mundo antiguo.

3.2. LA LISTA CANÓNICA DE LAS SIETE MARAVILLAS: PEDRO MEJÍA Y MAARTEN VAN HEEMSKERCK.

3.2.1. “La historia de los Siete maravillosos edificios” de Pedro Mejía.

En 1540, en Sevilla, se publicó por primera vez la obra de Pedro Mejía: *Silva de varia lección*⁵³², que podemos incluir dentro del género de las enciclopedias y misceláneas cultivado por autores griegos y latinos y que continuó en la Edad Media con ejemplos que ya hemos tratado, como las *Etimologías* de San Isidoro, pero con la novedad de no estar redactada en latín, sino en castellano. Esta obra tuvo un gran éxito editorial en toda Europa, de forma que tuvo que ser ampliada en una segunda edición a finales del mismo año 1540 con diez capítulos añadidos a la tercera parte y se extendió de nuevo con una cuarta parte en la edición de Valladolid de 1551. Se reimprimió 17 veces en el mismo siglo XVI y fue traducida al italiano en 1542, al francés en 1552 y al inglés en 1571. En total, se pueden contabilizar 31 ediciones en español, y 75 en lenguas extranjeras, en el plazo de un siglo.

La figura de Pedro Mejía, por otra parte cronista oficial del emperador Carlos V, es la de un humanista erudito, escritor y sobre todo historiador, que presenta un gran manejo de las fuentes: Aulo Gelio, Pomponio Mela, Estrabón, Heródoto... y sobre todo Plinio⁵³³. El llamado por Francisco Pacheco “docto caballero”⁵³⁴, y autor de este “libro curioso”⁵³⁵, recogiendo las principales tesis del Humanismo, pretendió:

⁵³² Utilizaremos la impresión de 1673, en Madrid, por Mateo de Espinosa y Arteaga. Ver también Lerner, I.: «Acerca del texto de la primera edición de la "Silva" de Pedro Mexía», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 677-684.

⁵³³ Cherchi, P.: «Sobre las fuentes de la Silva de Pedro Mexía», en *Revista de Filología Española*, vol. LXXIII, nº 1/2, 1993, pp. 43-53.

⁵³⁴ Francisco Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, publicado por vez primera por José María Asensio en Sevilla en 1870, fragmento al respecto en pp. 25-26.

⁵³⁵ Menéndez Pelayo, M.: «El magnífico caballero Pero Mexía», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1941, pp. 25-38.

“el rescate, la divulgación y la nacionalización de la cultura antigua, Mexía quiere imitar a los clásicos en el diseño y la realización de su obra y, al mismo tiempo, superarlos mediante la concentración y recapitulación de lo más granado de la cultura grecolatina, manejando él las fuentes de forma erudita y produciendo un texto nuevo que abarque y subsuma a todos los libros escritos por los antiguos. Mexía consigue, además, actualizarlos y hacerlos revivir en un contexto histórico y social —la España de la primera mitad del siglo XVI— que intentaba ser reviviscencia de una Antigüedad concebida míticamente y cuya organización política quería emular a la del legendario Imperio Romano.”⁵³⁶

En este contexto, los capítulos XXXII a XXXVIII de la tercera parte, que hablan sobre las Siete Maravillas, se podrían considerar la primera enumeración prácticamente completa de lo que hoy consideramos lista “oficial o canónica” de las Maravillas del mundo antiguo, siguiendo sobre todo a Plinio, que ya habló de todas ellas, incluyendo el Faro de Alejandría, y a quien Mejía utiliza como fuente principal. Sin embargo, a diferencia de la lista definitiva, recoge las Murallas en lugar de los Jardines Colgantes de Babilonia, que por otra parte también señala como alternativa.

Los edificios y obras que “por su grandeza y excelencia son llamadas las siete Maravillas del mundo” para Mejía son: las Murallas de Babilonia, el Coloso de Rodas, las Pirámides de Egipto, el Mausoleo de Halicarnaso, el Templo de Diana en Éfeso, el Zeus de Olimpia y el Faro de Alejandría⁵³⁷. En el caso de la séptima maravilla, el Faro, el propio Mejía aclara que hay quien lo sustituye por los Jardines Colgantes, como acabamos de señalar, citando a Lactancio y Diodoro Sículo, o incluso por el Obelisco de Semíramis en Babilonia, señalando a Ludovico Celio⁵³⁸.

⁵³⁶ Pedro Mexía: *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), 2 vols., Madrid, Cátedra, 1989, I, p. 73.

⁵³⁷ Pedro Mejía: *Silva de varia lección*, Madrid, 1673, III, XXXII-XXXVIII. Ver Apéndice 1: Textos, 103.

⁵³⁸ Lodovicus Caelius Rhodiginus: *Sicvoti antiquarvm lectionvm commentarios concinnarat olim vindex Ceselivs*, 1516, XII, XXXVIII: “Edenim quia eiusdem foeminae opus fuisse narrat, mirabilis

En primer lugar, el autor justifica la necesidad de su trabajo al constatar la ausencia de una recopilación de las noticias acerca de las Siete Maravillas de la Antigüedad; él alude a las numerosas menciones que se hacen de ellas en muchas obras y autores, pero echa en falta una recopilación de todas ellas en un único trabajo, pues no conoce ninguno el respecto, “al menos en lengua castellana”, matiza. Como idea inicial, comenta la variedad en la identificación de la séptima maravilla y en el orden en el que se relatan, argumentando su propia clasificación en base a su voluntad, o propio gusto.

Sitúa así, en primer lugar, las Murallas de Babilonia, ubicando la ciudad con las alusiones a la Torre de Babel y a la fundación de aquella por Nebroth, algo en lo que sigue los relatos de Paulo Orosio y San Isidoro de Sevilla y que ya vimos en la lista de Gregorio de Tours⁵³⁹. Para argumentar esta idea, él mismo cita a San Agustín y a Flavio Josefo⁵⁴⁰.

Adjudica la construcción de la muralla a Semíramis, recogiendo lo dicho por Heródoto, Filón de Bizancio, Vitruvio, Higinio, Casiodoro, Rábano Mauro..., idea que quedó fijada en el mundo medieval y ya en el Renacimiento como una imagen romántica y novelesca, como hemos visto en las listas de Sanguinatio y Calvo. En la descripción de las murallas, dimensiones, materiales, etc, utiliza los datos de Diodoro, Amiano Marcelino, Quinto Curcio, Plinio, Estrabón y Solino, demostrando un gran manejo de las fuentes; y síntoma también de su erudición es la cita de Aristóteles al ponderar el tamaño de la ciudad de Babilonia, “que siendo una vez entrada, y tomada de los enemigos, a cabo de tres días lo vinieron a saber los que vivían a la otra parte de la Ciudad”, aunque parece que Mejía lo dice a modo de alabanza ante la ciudad que califica “más soberbia del mundo”, en contraposición a la crítica de Aristóteles por su tamaño desmesurado⁵⁴¹.

Obeliscus, longitudine Centum & quinquaginta pedum. Latitudine vero spissitudine quae quator & XX. ex Armenorium montibus lapide exciso, qui ob rei excellentiam via nobilissima Babylone excitatus, inter septem miranda connumeratur”. Es curioso que haga esta referencia en lugar de volver a seguir a Diodoro Sículo, que había sido el único en citar este obelisco de la reina Semíramis en Babilonia. Ver supra nota 150.

⁵³⁹ Ver nota 332 y supra nota 334.

⁵⁴⁰ San Agustín: *De civitate Dei*, XVI, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 104. Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, I, 4, 115. Ver Apéndice 1: Textos, 105.

⁵⁴¹ Aristóteles: *Pol.* III, 1276a, 20: “τοιαύτη δ’ ἴσως ἐστὶ καὶ Βαβυλῶν καὶ πᾶσα ἣτις ἔχει περιγραφὴν μᾶλλον ἔθνους ἢ πόλεως: ἥς γέ φασιν ἐαλωκυίας τρίτην ἡμέραν οὐκ αἰσθέσθαι τι μέρος τῆς πόλεως.”

Volvemos a encontrar la referencia al betún o asfalto en la construcción de las murallas, de la misma manera que Heródoto, Diodoro o Quinto Curcio, y más concretamente, siguiendo el texto de Vitruvio que hace referencia al “Lago del Asfalto”⁵⁴², y que Mejía llama “Lago Asfaltite”⁵⁴³.

Como segunda maravilla describe el Coloso de Rodas, utilizando datos de Plinio y Orosio, sobre todo para hablar de su caída, que atribuye a la arrogancia de su construcción, ya que “parece que la tierra no la pudo sufrir mucho tiempo”, como gran ejemplo de vanidad⁵⁴⁴. Explica también la idea de que los habitantes

⁵⁴² Ver supra nota 173.

⁵⁴³ El lago Asfaltite o Asfaltites se suele identificar con el Mar Muerto, aunque en este contexto resulta imposible que realmente se utilizara asfalto de sus orillas en la lejana Babilonia, por lo que se estaría haciendo referencia a otro lago en las inmediaciones de la ciudad, pero se asume la misma denominación debido a la presencia del betún o asfalto. Las confusiones con esta denominación se encuentran incluso en el texto de Estrabón, que confunde el lago Asfaltite, o Mar Muerto, con el lago Sirbonis (Ver *Geografía*, XVI, 2, 42). Para Letronne, se puede explicar el origen de este error en el hecho de que según Josefo (Flavio Josefo: *La guerra de los judíos*, III, 3, 3.), la zona de Perea, una parte de Judea en la orilla este del Jordán y entre el lago de Tiberíades y el Mar Muerto, albergaba un distrito con una posición bastante cercana al lago Asfaltite, llamada Silbonitis, y la semejanza entre el nombre de Silbonitis y Sirbonis pudo llevar a esta equivocación. Ver La Porte Du Theil, G. de; Korais, A.; Letronne, A.J.; Gosselin, P.F.J.: *Géographie de Strabon, traduite du grec en français*, tomo 5, Imprimerie Impériale, 1819, p. 242, nota 1. En cualquier caso, en la zona meridional de Mesopotamia.

⁵⁴⁴ Recoge en este sentido la idea bíblica de “vanidad de vanidades”, en relación con las ideas de “*memento mori*” y “*sic transit gloria mundi*”, poniendo de relieve lo efímero de las realizaciones humanas, incluso cuando atañe a grandes obras. Ver *Eclesiastés*, I: Todo es vanidad:

“1:1 Palabras del Predicador, hijo de David, rey en Jerusalén.

1:2 Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades, todo es vanidad.

1:3 ¿Qué provecho tiene el hombre de todo su trabajo con que se afana debajo del sol?

1:4 Generación va, y generación viene; mas la tierra siempre permanece.

1:5 Sale el sol, y se pone el sol, y se apresura a volver al lugar de donde se levanta.

1:6 El viento tira hacia el sur, y rodea al norte; va girando de continuo, y a sus giros vuelve el viento de nuevo.

1:7 Los ríos todos van al mar, y el mar no se llena; al lugar de donde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo.

1:8 Todas las cosas son fatigosas más de lo que el hombre puede expresar; nunca se sacia el ojo de ver, ni el oído de oír.

1:9 ¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará; y nada hay nuevo debajo del sol.

de Rodas se llamaron Colosenses debido a la existencia de esta estatua, y de ahí que las Cartas de San Pablo a los Colosenses fueran para los habitantes de Rodas. Pero pone en duda esta afirmación según la argumentación de Erasmo de Rotterdam, con quien mantuvo cierta relación epistolar, y que defendió que San Pablo se dirigía a los habitantes de Colosas, una ciudad de Frigia⁵⁴⁵.

Mejía ofrece varios datos certeros sobre los restos del Coloso y su posible destino final, a saber, cómo bajo el papado de Martín I los “sarracenos” se llevaron en novecientos camellos todo el metal de la estatua derruida, y cita para ello a Platina y a Ravisio Textor⁵⁴⁶. En este punto, cuando Mejía cita a Ravisio, y dando por supuesto que conocía su obra, escrita en 1520, se contradice a sí mismo, pues el texto de Ravisio ya recopilaba las Siete Maravillas, las mismas que recoge Mejía, con lo que ya encontramos un estudio anterior que trató el tema que a Mejía le interesaba, aunque es cierto que lo hizo en latín, “porque es materia que esta assi derramada, como digo, y ninguno que yo sepa, la ha recopilado, ni tratado particularmente, o a lo menos, en nuestro vulgar, y lengua Castellana”⁵⁴⁷. Así pues, la *Officina* de Ravisio ya había recogido las Siete Maravillas que compila Mejía, y añade el palacio de Ciro al final como otra opción⁵⁴⁸. De sus palabras se

1:10 ¿Hay algo de que se puede decir: He aquí esto es nuevo? Ya fue en los siglos que nos han precedido.

1:11 No hay memoria de lo que precedió, ni tampoco de lo que sucederá habrá memoria en los que serán después”.

⁵⁴⁵ Ver notas 309 y 310.

⁵⁴⁶ Platina: *Historia de vitis Pontificum Romanorum: Martinus I: “Hac vero orientalis & occidentalis Ecclesiae discordia freti Sarraceni, Alexandria cum ingenti clase soluentes, Rhodum pervenere: captaque urbe, colossus fama celeberrimum demoliti sunt, ex cuius aere nongentos camelos onustos ferunt. Erat enim septuaginta cubitorum, cuius auctor Chares Lysippi discipulus habitus est.”* (ed. Bernardum Gualtherium, Colonia, 1600, pp. 93-94). Ravisio Textor: *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissimè recognitum, & indice copiosissimo locupletatum*, Haeredes Sebastiani Gryphii, Lyon, 1560, II, 250: “Soldanus Aegypti quum insulam Rhodum invasit, ex aere huius statuae DCCCC camelos onerasse fertur”.

⁵⁴⁷ Pedro Mejía: *Silva de varia lección...* (op. cit.), III, cap. XXXII. Ver Apéndice 1: Textos, 103.

⁵⁴⁸ Ravisio Textor: *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissimè recognitum, & indice copiosissimo locupletatum*, Haeredes Sebastiani Gryphii, Lyon, 1560, II, 248-251. Ver Apéndice 1: Textos, 106.

desprende el concepto de lo efímero del que ya hemos hablado, subrayado en las alusiones a Propercio y Policiano⁵⁴⁹.

Continuando con la lista de Mejía, en tercer lugar aparecen las Pirámides, que el autor elogia en varias ocasiones como espectáculo difícil de creer. Explica su forma y su nombre, de nuevo aludiendo al vocablo griego para fuego –πῦρ–⁵⁵⁰, y cita numerosas fuentes: Plinio, Diodoro, Estrabón, Pomponio Mela, Heródoto, Amiano Marcelino y “otros mil”. Se vuelve a identificar una gran obra como signo de vanidad, pues señala Mejía que las pirámides fueron vanidad de los Reyes de Egipto, quienes las construyeron “por dar de comer a las gentes, y en que trabajasen, y también por no dexar sus tesoros a sus sucesores”, idea que recoge directamente de Plinio⁵⁵¹, y también influenciada por el pensamiento de Aristóteles, quien relacionaba estas contrucciones con la tiranía de los soberanos⁵⁵². Aunque vuelve a hablar del personaje bíblico de José, no identifica realmente las pirámides con los graneros, sino que utiliza su historia para resaltar la riqueza de los Reyes de Egipto⁵⁵³, distinguiendo estas edificaciones como sepulcros de reyes. Se sorprende y destaca la cantidad de trabajadores e incluso alimentos que fueron necesarios para su construcción, como ya hicieron Heródoto y Diodoro⁵⁵⁴.

La mayor novedad en el tratamiento de las pirámides por parte de Mejía es la inclusión de una fuente directa y casi contemporánea suya, que ofrece así un testimonio de primera mano, como es la embajada de los Reyes Católicos al

⁵⁴⁹ Ver supra nota 164 y nota 242.

⁵⁵⁰ Ver supra nota 375.

⁵⁵¹ Pedro Mejía: *Silva de varia lección...* (op. cit.), III, cap. XXXII. Ver Apéndice 1: Textos, 103. Ver supra nota 228.

⁵⁵² Aristóteles: *Pol.* V, 1313b: “Καὶ τὸ πένητας ποιεῖν τοὺς ἀρχομένους τυραννικόν, ὅπως μήτε φυλακὴ τρέφεται καὶ πρὸς τῷ καθ’ ἡμέραν ὄντες ἄσχολοι ὧσιν ἐπιβουλεύειν. παράδειγμα δὲ τούτου αἱ τε πυραμίδες αἱ περὶ Αἴγυπτον”.

⁵⁵³ De sus palabras: “Y dize Diodoro, que alrededor della, ni en muy gran trecho, no avia una piedra, ni guija, ni señal de aver andado allí hombre, ni señal de cimiento ni fundamento, sino arena menuda como sal”, se desprende la influencia del texto del *Génesis* 41,48 y ss.: “José recogió todos los víveres de los siete años en que hubo abundancia en la tierra de Egipto y los depositó en las ciudades, almacenando en cada una los víveres de la campiña circundante. Y almacenó trigo como la arena del mar”.

⁵⁵⁴ Ver Apéndice 1: Textos, 4 y 16.

sultanato mameluco de Egipto en 1501, a cargo de Pedro Mártir de Anglería⁵⁵⁵, también conocido como el Milanés, un humanista que recogió en su obra, *Legatio Babylonica*⁵⁵⁶, el resultado de su viaje y de esta delegación.

Precedida por un proemio, *Legatio Babylonica* es una compilación de tres cartas que recibieron los Reyes Católicos desde Alejandría entre 1501 y 1502, que es cuando tuvo lugar su embajada. En el libro o carta tercera, el embajador cuenta que llega a El Cairo para discutir con el Sultán la precaria realidad de los cristianos orientales que estaban dentro de los territorios mamelucos, prometiendo una alianza con la Corona española si se garantizaba su seguridad. Mientras esperaba la respuesta, Anglería recorrió las calles de la conocida como Babilonia de Egipto (El Cairo), y solicitó permiso para acercarse a ver las pirámides⁵⁵⁷.

Así, las pirámides no escaparon el estudio del humanista, y ante un paisaje que describe como “maravilloso”, Anglería narró su paseo por el Nilo antes de llegar al espectáculo de las pirámides, que le dejaron atónito. A la admiración visual por su tamaño, su altura y la extensión de su perímetro, que llega a medir él mismo en unos “mil trescientos pasos”, se suman los misterios y secretos que guardan dentro de sus paredes:

“El jefe de la expedición y yo miramos desde la boca de entrada. Hay un camino un poco en declive, resbaladizo, de mármol, de ciento ochenta pasos, angosto, por donde apenas se puede descender de rodillas, o si se va de pie, ha de ser con la cabeza inclinada bajo el vientre. Bajaron por él a indagar que había allí. Hallaron una cámara abovedada, de concha, de unos doce pasos, y dos fondos interiores adheridos a una cámara mayor. Hay un

⁵⁵⁵ Esta embajada al Soldán de Babilonia fue estudiada en detalle por De la Torre, A.: “La embajada a Egipto de Pedro Mártir de Anglería”, *Homenatge a Antonio Rubio i Lluch*, I, Barcelona, 1936, pp. 443 y ss. y García y García, L.: *Una embajada de los Reyes Católicos a Egipto (según la “Legatio Babylonica” y el “Opus Epistolarum” de Pedro Mártir de Anglería)*, CSIC, Valladolid, 1947.

⁵⁵⁶ *Legatio Babylonica; Oceani decas; Poemata; Epigrammata*, Edición de Antonio de Nebrija, Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511. Álvarez-Moreno, R. y Ebtisam Shaban Mursi (trad. ár.): *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería. Estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe*, Madrid, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid y CantArabia Editorial, 2013.

⁵⁵⁷ Gozálbres Cravioto, E.: «La visita a las pirámides de Egipto de un erudito renacentista: Mártir de Anglería» en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 39, 2003, pp. 79-87.

gran túmulo all  y, al ver también pequeños sepulcros, pensaron que sería la sepultura de algún hombre insigne y las de sus esposas, concubinas o hijos, pues dicen los historiadores que las pirámides fueron mansiones sepulcrales de los antiguos".⁵⁵⁸

Este es uno de los primeros testimonios del interior de las pir mides⁵⁵⁹, y de ahí su gran interés, a la par que esa información lleva a Anglería a corroborar que se trata de sepulcros. Por otro lado, destaca aún más la magia y lo maravilloso de estas estructuras al recoger las impresiones de quienes le acompañaron en este viaje y subieron a las pirámides: "Estos contaron que, al mirar desde arriba, se les nublaban los ojos y que creían tener a sus pies mares y tierras"⁵⁶⁰. Y cita también a Marcial, ponderando lo asombroso de estas estructuras: "Nos acercamos a ellas y, al verlas pens  que muy acertadamente vuestro poeta bilbilitano Marcial, cant  las maravillas de las pirámides"⁵⁶¹.

El testimonio de Anglería supone una fuente de primera mano para Mejía, que puede justificar de esta manera los datos que aporta como informaciones recavadas en primera persona y por extensión, verídicas, sin las dudas que pueden ofrecer las fuentes antiguas que no se pueden corroborar.

Continúa su relato Mejía refiriéndose al Mausoleo de Halicarnaso, ensalzando la figura de Artemisia como ejemplo de amor conyugal, como ya hicieran Valerio M ximo⁵⁶² o Aulo Gelio⁵⁶³, a quien cita como fuente junto a Plinio, Pomponio Mela, Heródoto y Estrabón. Después de describir el edificio, dimensiones, materiales y los artistas que trabajaron en él, evidencia que debido a su perfección y suntuosidad, los grandes sepulcros desde ese momento se

⁵⁵⁸ García y García, L.: *Una embajada...* (*op.cit.*), p. 180. Ver Apéndice 1: Textos, 107.

⁵⁵⁹ La exploración interior de la gran pirámide se llevó a cabo en el año 815 por mandato del Califa Al-Mamun. Los datos sobre esta exploración se pueden encontrar en Al-Masudi: *Prairies d'or*, traducción de *Muruj al-dhahab*, por Barbier de Meynard y Pavet de Courteille, París, 1861, vol. II, pp. 404-405.

⁵⁶⁰ Pedro Mártir de Anglería: *Legatio Babylonica*, III: "Qui caligari sibi despiciendo oculos, mariaque ac terras sese sub pedibus habere existimansse, retulerunt".

⁵⁶¹ Pedro Mártir de Anglería: *Legatio Babylonica*, III: "Has adimus: visas admiramur. Tunc Bilbilitani vatis Hispani vestri Martialis Carmen de pyramidum miraculis non inepte prolatum iudicavi".

⁵⁶² Ver supra nota 186.

⁵⁶³ Ver notas 257 y 258.

denominarán “mausoleos”. Va a finalizar su referencia al Mausoleo con la leyenda de las cenizas de Mausolo bebidas por Artemisia, que como ya dijimos fue una imagen muy recurrente a partir del Renacimiento.

En quinto lugar pone el Templo de Diana en Éfeso, y como buen creyente cristiano, tacha de locura que se la adorara como diosa. Señala que el edificio fue construido por las amazonas, según cuenta Plinio, aunque en realidad fue Higinio el que aportó este dato⁵⁶⁴, y va a copiar casi textualmente las palabras del primero sobre el refuerzo de los cimientos con carbón y vellones de lana, aunque no atribuye estas palabras directamente a Plinio⁵⁶⁵. Cita como autor de un libro específico sobre el Templo a un tal Demócrito, que debe ser el cronista local conocido como Demócrito de Éfeso, quien escribió dos libros sobre el templo de Éfeso⁵⁶⁶; y vuelve a nombrar sus fuentes recurrentes: Plinio, Estrabón, Solino, Pomponio Mela, Valerio Máximo y Aulo Gelio. Recoge también la historia de Eróstrato, que ya vimos con Valerio Máximo⁵⁶⁷ y Estrabón⁵⁶⁸, citando además cómo hacen referencia a este mismo hecho Aulo Gelio⁵⁶⁹, quien no aporta el nombre del pirómano, y Solino⁵⁷⁰, quien también señala que el rey Jerjes salvó este templo de la destrucción en su conquista debido a su excelencia. Solino cuenta a su vez la historia del nacimiento de Alejandro Magno el mismo día del incendio

⁵⁶⁴ Ver supra nota 263.

⁵⁶⁵ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 21: “*In solo id palustri fecere, ne terrae motus sentiret aut hiatus timeret, rursus ne in lubrico atque instabili fundamenta tantae molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae*”.

⁵⁶⁶ Este dato se encuentra recogido por Ateneo de Náucratis: *Deipnosophistas* (*El banquete de los eruditos*), XII, 525c: “καὶ περὶ αὐτῶν δὲ τῶν Ἐφεσίων Δημόκριτος ὁ Ἐφέσιος ἐν τῷ προτέρῳ περὶ τοῦ ἐν Ἐφέσῳ Ναοῦ διηγούμενος περὶ τῆς χλιδῆς αὐτῶν καὶ ὧν ἐφόρουσιν βαπτῶν ἱματίων γράφει καὶ τάδε...”: “en cuanto a éstos últimos, Demócrito de Éfeso, en el primero de sus dos libros dedicados al templo de Éfeso, describe su riqueza y la ropa colorida que vestían...”. Traducción propia.

⁵⁶⁷ Ver supra nota 129.

⁵⁶⁸ Ver supra nota 131.

⁵⁶⁹ Aulo Gelio: *Noches Áticas*, II, 6. Ver Apéndice 1: Textos, 108.

⁵⁷⁰ Solino: *De mirabilibus mundi*, *Collectanea rerum memorabilium*, 41. Ver Apéndice 1: Textos, 109.

del templo, pero Mejía nombra como fuentes a Plutarco⁵⁷¹ y a Cicerón⁵⁷² en relación a este hecho.

La sexta maravilla para Mejía es el simulacro o estatua de Zeus en Olimpia, que él nombra siempre con la versión latina de Júpiter. De nuevo encontramos referencia a la vanidad de la gente que construyó el famoso templo y la conocidísima estatua, y las fuentes habituales: Plinio, Estrabón o Pomponio Mela. Siguiendo a Estrabón, recoge la impresión del mismo sobre que “el artista parece que no acertó en la proporción, pues representó al dios sentado pero casi tocando el techo con la cabeza, hasta el punto de dar la impresión de que va a levantar la cubierta del edificio en caso de ponerse de pie”⁵⁷³. En su consideración de la estatua, que resulta interesante destacar que describe como “de bulto redondo”, una denominación muy técnica en cuanto al arte, recalca que gracias a ella el templo adquirió más fama, y lo relaciona con las Olimpiadas⁵⁷⁴.

Por último, aparece el Faro de Alejandría, descrito según las mismas fuentes que venimos comentando, pero añadiendo algunos datos curiosos, como que la isla donde se asienta se llama Faros por un piloto de la armada de Menelao⁵⁷⁵, o que a partir de esta torre todas las semejantes se llamarán “farones” *a posteriori*⁵⁷⁶,

⁵⁷¹ Plutarco: *Vitae parallelae: Alexander*, III, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 110.

⁵⁷² Cicerón: *De Divinatione*, I, 47, y *De natura deorum*, II, 69. Ver Apéndice 1: Textos, 111 y 112.

⁵⁷³ Estrabón: *Geografía*, VIII, 3, 30: “Τηλικοῦτον τὸ μέγεθος ὡς καίπερ μεγίστου ὄντος τοῦ νεῶ δοκεῖν ἀστοχῆσαι τῆς συμμετρίας τὸν τεχνίτην, καθήμενον ποιήσαντα, ἀπτόμενον δὲ σχεδόν τι τῆ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς ὥστ’ ἔμφρασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸς γένηται διαναστάς, ἀποστεγάσειν τὸν νεῶν”. Trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015, p. 86.

⁵⁷⁴ En el marco de las Olimpiadas ver De Miguel Irureta, A.: «El Zeus de Olimpia y la imagen de Dios en el arte cristiano. Iconografía del poder y la majestad», en Carbó García, J.R. (ed.): *Cuerpo y espíritu: deporte y Cristianismo en la Historia*, Colección Ensayo, 11, Murcia, 2021, pp. 153-184.

⁵⁷⁵ Grimal, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Labor, Barcelona, 1965, p. 193: “Faro es el piloto de la nave en que regresaban a Esparta Helena y Menelao después de la guerra de Troya, le mordió una serpiente en la isla de la desembocadura del Nilo que desde entonces lleva su nombre. Murió a consecuencia de esta mordedura”.

⁵⁷⁶ A este respecto cita a Solino, aunque se equivoca de capítulo, pues alude al 45, y la referencia aparece en el 32: Solino: *De mirabilibus mundi*, *Collectanea rerum memorabilium*, 32, 43, ver Apéndice 1: Textos, 113.

como el faro de Mesina (Sicilia) al que alude⁵⁷⁷. Incluso se atreve a formular una hipótesis propia, que relaciona el término “faro” con los “faroles” de los barcos, en una evidente derivación etimológica del término.

Como él mismo justificó al inicio de su texto, en cuanto a la séptima maravilla existían variaciones, y así incluye los Jardines Colgantes, según Lactancio⁵⁷⁸ y Diodoro Sículo⁵⁷⁹, o el Obelisco de Babilonia, según Ludovico Celio⁵⁸⁰, lo que le da pie para explicar en qué consisten los obeliscos, y su estrecha relación con las pirámides, citando incluso un obelisco de Roma, que llama “la Aguja”, y que debe ser el Obelisco Vaticano⁵⁸¹.

El texto de Pedro Mejía muestra hasta qué punto la idea de una lista de las Siete Maravillas de la Antigüedad está presente en el mundo renacentista, pero no sólo a un nivel académico o erudito, sino que cada vez es más accesible a un público más amplio, pues se escribe ya en lengua vulgar, y su difusión aumentó de manera exponencial gracias a la imprenta.

3.2.2. La “lista visual” de Maarten van Heemskerck.

La atracción por las Siete Maravillas del mundo antiguo llevó a muchos artistas a intentar reconstruirlas sobre papel, realizando un ejercicio de especulación que dio lugar a distintas series de grabados, muchas veces plasmados posteriormente en pinturas, que reflejaron no sólo el interés histórico, sino su valor estético. En este sentido, son muy esclarecedoras las palabras de Madonna, que considera las maravillas en el Cinquecento como un valor desde distintos ámbitos: su interés como etapa histórica en la evolución del mundo, su valor como documentos históricos, su consideración como jeroglíficos o emblemas morales, su recuperación como hechos históricos, su importancia como ejemplo de eficiencia técnica y como modelo del renacimiento arquitectónico, su uso como pretexto para fantásticas reconstrucciones, su consideración como

⁵⁷⁷ Realmente no se conoce una edificación a tal efecto, aunque seguramente existió, sino que más bien era la denominación que antiguamente se daba al brazo de mar situado entre Sicilia y Calabria y que en la cartografía actual se indica como estrecho de Mesina.

⁵⁷⁸ Ver supra nota 242.

⁵⁷⁹ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 10. Ver Apéndice 1: Textos, 114.

⁵⁸⁰ Ver supra nota 474.

⁵⁸¹ Ver supra nota 410.

horizonte de memoria para escenas mitológicas, e incluso su aceptación como elementos irónicos o cómicos⁵⁸².

A este respecto, uno de los pioneros en considerar las maravillas desde un punto de vista estético fue Maarten van Heemskerck (1498-1574), gracias, principalmente, a su estancia en Roma y su descubrimiento y puesta en valor de las ruinas y monumentos antiguos. Su maestro en Haarlem, Jan van Scorel, había sido el primer artista holandés en realizar un viaje de estudios a Italia, en 1520⁵⁸³, y a su regreso a los Países Bajos incitó a su discípulo a realizar un aprendizaje artístico en Roma. Según cuenta Karel van Mander, Heemskerck estaba fascinado por los nuevos principios pictóricos que su maestro había traído de Italia⁵⁸⁴, lo que le llevó a querer aprender de los maestros italianos e igualmente, a estudiar los vestigios antiguos de la ciudad de Roma. Así, entre los años 1532 y 1536 o 1537⁵⁸⁵, Heemskerck realizó un gran número de bocetos o croquis de los vestigios romanos, que se convirtieron en la base primordial para su producción artística posterior⁵⁸⁶, a la par que constituyen en la actualidad una fuente de información

⁵⁸² Madonna, M.L.: «*Septem mundi miracula* come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo» en *Psicon*, 7, 1976, pp. 26-29.

⁵⁸³ De hecho, está considerado el introductor del estilo del Alto Renacimiento italiano en los Países Bajos. Ver Dacos, N.: «Pour voir et pour apprendre» en *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à la Renaissance*, cat. exp. Bruselas-Roma, 1995, pp. 14-16.

⁵⁸⁴ Karel van Mander: *Schilder-boeck*, fol. 245r: "Jan van Scorel era célebre en esa época por la novedosa y bella manera que había traído de Italia y que gustaba a todo el mundo, particularmente a Maarten. Éste no paró hasta que logró ponerse bajo la dirección del maestro. Aquí nuevamente mostró su aplicación habitual y acabó por alcanzar al pintor en boga, hasta el punto de que era difícil distinguir sus obras porque ambas maneras resultaban análogas".

⁵⁸⁵ Veldman, I.: «Maarten van Heemskerck's life, his work and his critic» en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhooft, 1977, p. 12.

⁵⁸⁶ Esbozos reunidos en dos cuadernos conservados en el Kupferstichkabinett, o Museo de Grabados y Dibujos de Berlín, y publicados por primera vez por Hülsen, Ch. y Egger, H.: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlín, Julius Bard, 1913-1916. Sobre ellos existe una edición comentada, ver Veldman, I.: «Notes occasioned by the publication of the facsimile edition of Christian Hülsen and Hermann Egger, *Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck*» en *Simiolus*, nº 9, 1977, pp. 106-113. Otras obras de referencia: Filippi, E.: *Maarten van Heemskerck: Inventio Urbis*, Milán, Berenice, 1990; Dacos, N.: «Pour voir et pour

única sobre el estado de las colecciones y de las ruinas romanas en la década de 1530, ubicadas por el artista dentro de su entorno⁵⁸⁷.

De igual manera, al mismo tiempo que realizaba las vistas de paisajes en ruinas, también representaba colecciones de antigüedades, que los nobles comenzaron a atesorar desde finales del siglo XV⁵⁸⁸, creando un subgénero inédito de la figuración⁵⁸⁹. Gracias a estas representaciones se puede constatar que las esculturas y otros restos antiguos se exhibían en los jardines de las propiedades de estos nobles coleccionistas, según un diseño *all'antica*, en desorden y sin un proyecto específico, intentando recrear lo que pensaban que habían sido los jardines antiguos⁵⁹⁰, pero sin datos precisos sobre el diseño de esos espacios. Estos esquemas se irán fijando por influencia del Cortile del Belvedere en la evolución del "*giardino all'italiana*"⁵⁹¹.

En los muros del conocido como "jardín colgante" del cardenal Andrea della Valle, construido entre 1525 y 1534 y estudiado en profundidad por van Heemskerck, aparecía una inscripción en la que se dedicaba la colección de estatuas del jardín al "deleite de amigos y a la delectación de ciudadanos y extranjeros"⁵⁹². Cuando Heemskerck llegó a Roma, la audiencia de estas

apprendre»... (op.cit); Di Furia, A.: *Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory and the Berlin Sketchbooks*, PhD Tesis, Universidad de Delaware, 2008; Bartsch, T.: *Maarten van Heemskercks römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, PhD tesis, Universidad de Humboldt, 2010.

⁵⁸⁷ Maarten van Heemskerck es el primero en situar los restos romanos en su contexto urbano contemporáneo. Ver Forero Mendoza, S.: *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, Seyssel, 2002, p. 112.

⁵⁸⁸ Ver Haskell, F. y Penny, N.: *Pour l'amour de l'Antiquité: La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Hachette, París, 1988.

⁵⁸⁹ Di Furia, A.: «Maerten van Heemskerck' Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory», en *Intellectual History Review*, 20, nº 1, 2010, p. 34.

⁵⁹⁰ Este tipo de disposición "a la antigua" ya estaba descrita por Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 5, donde va contando los grandes escultores y las obras suyas que quedan en Roma, diseminadas por toda la ciudad.

⁵⁹¹ Macdougall, E.: *Fountains, Statues and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington, 1994, p. 14.

⁵⁹² El anticuario alemán Johann Fichard, tras visitar Roma en 1536, recogió la inscripción "*ad amicorum iucunditatem civium advenarumque delectationem*." Otra versión: "*ad amicorum iucunditatem advenarumque delectationem*," fue transcrita por Maximilian van Waelscappelle en torno a 1550. Christian, K. W.: «Instauratio and Pietas: the Della Valle Collections of Ancient Sculpture» en Penny, N. y Schmidt, E. D. (eds.): *Collecting Sculpture in Early*

colecciones era un conjunto diverso de ciudadanos romanos, italianos y extranjeros, gente que conocía colecciones romanas de primera mano, anticuarios curiosos que solo habían leído sobre estas colecciones en diarios de viaje y guías, y otras personas que mostraban una postura más crítica hacia esta recolección de vestigios antiguos. Según Kathleen Wren Christian, los dibujos de la colección de van Heemskerck manifiestan la concienciación del artista y su círculo sobre este público en expansión de amigos, conocidos y extraños, y también reflejan un momento crítico en la historia del coleccionismo, cuando los artistas comenzaron a inventar nuevas formas de imágenes que podrían mediar entre el deseo de exhibición de los coleccionistas y el público ávido de consumir esta cultura⁵⁹³. En este sentido, Heemskerck creó un repertorio de *vedute*, imágenes que mostraban colecciones desde la perspectiva del espectador, permitiendo que otros vieran estos sitios por primera vez o pudieran recordar una visita previa⁵⁹⁴.

Por estos croquis y diseños, Heemskerck ha sido calificado de “pintor romanista”, y gracias a ellos, su repertorio se amplió con formas inspiradas en la Antigüedad, representadas en escenas mitológicas, religiosas y alegóricas. Con este bagaje, el artista creó paisajes imaginarios y fantásticos donde los vestigios antiguos no sólo tenían un valor iconográfico, sino también simbólico; sobre todo el uso de la ruina⁵⁹⁵, que acompaña la escena a modo de escenografía, y nos

Modern Europe, Studies in the History of Art, 70, National Gallery of Art, Washington, D.C., 2008, p. 50.

⁵⁹³ Christian, K.W.: «For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome» en Bartsch, T. y Seiler, P. (eds.): *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2012, p. 130.

⁵⁹⁴ En su sentido más completo, funcionaban de la misma manera que las colecciones de antigüedades del Renacimiento servían a sus mecenas, como describe Kathleen Christian. Ver Christian, K. W.: «The Della Valle Sculpture Court Rediscovered» en *The Burlington Magazine*, 145 (1209), 2003, pp. 847-50; e «Instauratio and Pietas:...(op. cit.) pp. 33-65. Así lo expresó también Richard Goldthwaite, como "instrumentos para la creación de cultura". Ver Goldthwaite, R.: *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983, p. 5.

⁵⁹⁵ Karel van Mander se maravilló de su capacidad para "llenar el mundo con sus invenciones". Van Mander: *Schilder-boeck*, fol. 246v. Con su obra, especialmente con sus grabados que circularon ampliamente, van Heemskerck ayudó a introducir su vocabulario visual *all'antica* en la memoria pictórica del Norte de Europa; ver Di Furia, A.J.: «The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's

La lista canónica de las Siete Maravillas: Pedro Mejía y Maarten van Heemskerck

adelanta lo que será uno de los temas más recurrentes en el Romanticismo, aunque con otra intencionalidad. Este simbolismo alude al inevitable paso del tiempo y pone en relación la representación de formas antiguas con el tema de la *vanitas*⁵⁹⁶, que conocerá un auge mayor en el Barroco. El artista tuvo una gran capacidad de síntesis, aunando la asimilación del lenguaje visual de la Antigüedad con la invención de nuevas antigüedades, como vamos a ver a continuación.

Con anterioridad a la realización de la serie sobre las Maravillas del mundo antiguo, ya se puede advertir en Maarten van Heemskerck la atracción por este tema de las maravillas en su obra conocida como “Panorama con el rapto de Helena en medio de las Maravillas del Mundo Antiguo”⁵⁹⁷, realizada entre 1535 y 1536. Representa un paisaje imaginario lleno de ruinas ficticias y monumentos romanos auténticos a la manera del paisaje nórdico de la pintura flamenca, con una vista aérea y sensación de atmósfera.



Fig. 3. Maarten van Heemskerck: *Panorama con el rapto de Helena en medio de las Maravillas del Mundo Antiguo*, Roma, 1535-1536. Walters Art Museum.

Roman Ruin “Vedute”» en Bartsch T. y Seiler P. (dir.): *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532 – 1536-37*, Berlin, Mann, 2012, p. 167.

⁵⁹⁶ Ver nota 544.

⁵⁹⁷ Ver Fig. 3.

La obra muestra el rapto de Helena por el príncipe troyano Paris en primer plano y recoge lo que era un mito medieval muy conocido en el siglo XVI⁵⁹⁸, sirviendo como pretexto para una composición fantástica muy rica en detalles que rinden homenaje a la ciudad de Roma en forma de varios monumentos conocidos diseminados por toda la pintura, como puede ser el templo circular identificado como santuario de Venus, inspirado en el templo de Vesta en Tívoli, que el artista habría visitado en su viaje por Italia⁵⁹⁹. Aquí se refleja muy bien la unión entre imaginación e influencia de monumentos reales, pues también aparece representada una escultura, alegoría del Nilo, a las puertas de esta construcción, basada en el conocido grupo escultórico del Vaticano. Esta obra era una copia romana de un original griego, más concretamente helenístico, de la Escuela de Alejandría, y fue descubierta en 1513 en el Campo Marzio en el transcurso de unas excavaciones, por lo que resulta creíble que Heemskerck la conociera y resultase impactado por tal descubrimiento.

El paisaje aparece cubierto por numerosas ruinas, entre las que se distinguen los restos del templo de Vespasiano y una construcción a modo de criptopórtico en la que se ha querido ver una alusión a la expedición del artista con otros colegas⁶⁰⁰ a la Domus Áurea, donde se podía encontrar una disposición similar al acceder desde las termas de Trajano⁶⁰¹. También se puede descubrir una pirámide que podríamos identificar claramente con la de Cayo Cestio, e incluso ruinas que recuerdan a los restos del Palatino. El artista ha realizado una composición inspirada en los vestigios que ha conocido en Roma y ha creado una

⁵⁹⁸ Benoît de Sainte-Maure, poeta francés del siglo XII, escribió la principal obra medieval acerca de la guerra de Troya: *Le Roman de Troie*, basada en traducciones de la *Ilíada* al latín escritas en los siglos III y IV, con un gran éxito en toda Europa, atestiguado por numerosas traducciones a distintas lenguas, y adaptada en la obra de Guido delle Colonne: *Historia Destructionis Troiae* y que Heemskerck pudo haber conocido en la versión neerlandesa impresa en Gouda en 1479 (Ver Stoichita, V. I.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid, 2006, p. 133.)

⁵⁹⁹ Según Kind, E.: «A New Heemskerck», en *The Journal of the Walters Gallery*, 7-8, 1944-1945, p. 65.

⁶⁰⁰ Visitó la zona junto a los pintores Lambert Sustris y Herman Posthumus, como atestigua la inscripción que dejaron en un muro: "HEMSKERCK/HER. POSTMA/LAM AMSTE". Ver Dacos, N.: *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli Editore, Roma, 1995, p. 17.

⁶⁰¹ *Ibid...* p. 36.

ilusión de paisaje de ruinas que parece anticipar las pinturas de *capriccio*, sobre todo del siglo XVIII⁶⁰².

Al fondo de la pintura se muestra una ciudad imaginaria claramente inspirada en Roma, también atravesada por un río y con colinas, y con edificios fácilmente identificables, como el Obelisco Matteiano, las columnas de Trajano y Marco Aurelio, los mausoleos de Augusto y Adriano (Castel Sant'Angelo), el Panteón –curiosamente en ruinas–, varias *metae*⁶⁰³, el templo de Vesta... y entre todas esas construcciones, el Templo de Artemisa en Éfeso, con una arquitectura prácticamente igual a la que reflejará en la serie de las Maravillas. Esta vista de Roma se puede poner en relación directa con la representación de Rafael para la Sala de Constantino en las Estancias Vaticanas, y más concretamente con la pintura de La Visión de la Cruz⁶⁰⁴, terminada apenas diez años antes que el óleo de Heemskerck, y que debió conocer.

También aparecen varias referencias escultóricas, como el conjunto conocido como "León atacando un caballo"⁶⁰⁵, que en la Edad Media alcanzó un gran significado simbólico, ya que la ferocidad del león representaba las características del dominio, el poder y la grandeza de Roma, y que se encontraba en la plaza del Campidoglio. Y también en esta misma ubicación estaban los dos colosos del Campidoglio que representaban los Dióscuros y que anteriormente se encontraban en el templo de los Cástoros, en el Circo Flamínio. Entre estas esculturas destaca a lo lejos la imponente mole del Coloso de Rodas, una estatua dorada sobre la bocana del puerto con sus piernas abiertas y que supone una de

⁶⁰² Como señala Di Furia, van Heemskerck, con su monumental "Panorama con el rapto de Helena" y posteriormente a través de su serie de las "Ocho Maravillas del Mundo", demostró que había absorbido tan a fondo el conocimiento pictórico contenido en sus *vedute* que fue capaz de inventar una nueva topografía romana, una fantasía que consiguió evocar Roma sin retratarla. Ver de Di Furia, A.J.: «The Eternal Eye... (*op. cit.*)», p. 167. Ver también Filippi E.: *Maarten van Heemskerck. Inventio Urbis*, Milan, Berenice, 1990.

⁶⁰³ Pilares cónicos situados en cada uno de los extremos de la espina de un circo.

⁶⁰⁴ Un análisis detallado de la obra La Visión de la Cruz en relación con la representación de las maravillas de Roma en De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz y las maravillas de Roma en la Sala de Constantino de las Estancias de Rafael en Vaticano» en Carbó García, J.R. (ed.): *El Edicto de Milán. Perspectivas interdisciplinares*, Colección Ensayo, nº 10, UCAM, Murcia, 2017, pp. 345-382.

⁶⁰⁵ Obra de finales del siglo IV a.C., posiblemente llevada a Roma como botín de guerra, fue descubierta en el lecho del río cerca del Circo Máximo y aparece mencionada por primera vez en un documento del año 1300. Actualmente en los Museos Capitolinos.

las primeras representaciones del Coloso en esta postura, sentando un precedente que habrá de marcar la iconografía más típica de esta maravilla. Claramente inspirado en los dibujos de Hércules que realizó el propio Heemskerck, muestra la salvedad de portar en su mano una linterna, algo que cambiará en el diseño posterior, al ser sustituida por una antorcha.

Estas dos maravillas que representa Heemskerck en esta obra –el Artemisión y el Coloso– le sirven de punto de partida para su serie sobre las Maravillas. Y otras formas que imagina, como el puente curvo que cruza el río justo al llegar al puerto y la torre en espiral que domina la colina sobre el mismo, le sirven de experimento para la posterior representación del *heptastadion* y del Faro de Alejandría.

La serie *Octo Mundi Miracula* refleja lo que hoy tenemos por “lista canónica” de las Siete Maravillas, aunque es cierto que en su representación de Babilonia aparecen murallas y jardines, pero bajo el título de *Babylonis Muri*, y añade como octava maravilla el Coliseo de Roma. Lo que es un hecho es que esta serie fijó no sólo el listado de obras, después de confrontar distintas propuestas antiguas, medievales y modernas, sino también la iconografía propia de estos monumentos, que habría de quedar grabada en el imaginario colectivo.

Los diseños de Maarten van Heemskerck están imbuídos del espíritu del Humanismo, y ya venían marcados por su maestro van Scorel, quien había recibido una educación humanista, y por su propia estancia en Roma, que le enseñó temas típicamente renacentistas, tanto por los monumentos clásicos y las obras de arte contemporáneas que encontró, como por los artistas italianos que conoció. La relación que más nos interesa es la que mantuvo con Adriaen de Jonghe, más conocido por su nombre latinizado: Hadrianus Junius (1511-1575), un filólogo clásico, historiador, poeta y médico, es decir, todo un humanista erudito⁶⁰⁶. Entre sus numerosas ediciones y comentarios de trabajos clásicos de Plutarco, Séneca, Horacio o Marcial, entre otros, publicó importantes estudios sobre temas filológicos, históricos o heráldicos. Así mismo, entre 1565 y 1570,

⁶⁰⁶ Considerado por sus contemporáneos el hombre más erudito después de Erasmo. Ver Veldman, I. M.: «Maarten Van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist», en *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 7, nº 1, 1974, p. 36.

escribió *Batavia*⁶⁰⁷, una historia sobre Holanda en la que menciona siete pintores⁶⁰⁸ y donde ensalza el trabajo de Heemskerck⁶⁰⁹, siendo esta alusión una prueba de la relación entre ambos.

Gran conocedor y amante del latín, compuso los versos que acompañan, en la parte inferior, los grabados de las Maravillas de Heemskerck, compuestos cada uno de ellos de diez dísticos⁶¹⁰, una forma métrica muy utilizada en la Antigüedad; de hecho, es la forma utilizada por Antípatro de Sidón en la primera lista sobre las maravillas que se conserva íntegramente⁶¹¹.

Los versos de Junius explican o intentan esclarecer el significado de lo representado por Heemskerck de forma breve, ofreciendo información sobre el autor, el promotor, la función del monumento e incluso en ocasiones pinceladas técnicas:

“Ocho Maravillas del Mundo.

Las Pirámides de Egipto.

En Egipto se levantan las pirámides,
altas maravillas que los reyes construyeron para sus tumbas,
y cuyas enormes masas, alzándose gradualmente,
perpetúan la memoria.

Estos reyes imitaron así a los fuegos del impetuoso
Hyperion (Sol) en las fronteras de la gran Menfis.

⁶⁰⁷ Hadrianus Junius: *Batavia: in quapraeter gentis et insulae antiquitatem originem, Lugduni Batavorum*, Ex officina Plantiniana, Franciscus Raphelengius, 1588.

⁶⁰⁸ Curiosamente, utiliza el número siete: Jan van Scorel, Maarten van Heemskerck, Anthonis Mor, Jan Mostaert, Anthonie van Blockland, Dirck Barendsz y Pieter Aersten.

⁶⁰⁹ Hadrianus Junius: *Batavia...* (*op.cit.*), p. 239: “*Martinus in omni argumenti genere varius, inventionis subtilitate nulli secundus, in exprimendo amoenissimo quoque dittonis, convallium, villarum situ, amnium & euriporum decursu, velificantium navium, aut mulis, vehiculisve urbes adeuntium, aut solem petasis defendentium ambulationes, mirifice luxuriat*” (Maarten, tan diverso en su selección de temas, insuperable en la agudeza de su invención, tiene un talento admirable para representar, de la manera más atractiva, valles, granjas, ríos, estrechos, veleros, personas que van a la ciudad montadas en mulas o vehículos, o personas que caminan, con sombreros de ala ancha para protegerse del sol). Traducción propia.

⁶¹⁰ Ver nota 132.

⁶¹¹ Ver nota 131.

Faro.

Ptolomeo levantó un faro que sería una guía para
los barcos de la ciudad ptolemaica en
sus recorridos nocturnos,
para que cuando calla la tenebrosa noche,
las antorchas luminosas, rivales de Febo (Apolo), difundieran su
claridad
y que las naves se pudieran acercar con más seguridad
a las traicioneras costas del Nilo.

Murallas de Babilonia.

La imperiosa Semíramis, tras la degollación de su esposo,
ordenó rodear la alta Babilonia
de murallas de ladrillo cocido y cubierto con betún.
La atravesó con cien puertas, y levantó, dominando todo,
una noble tumba para ella misma.

Templo de Diana en Éfeso.

La amazona Éfeso ha levantado para ti, Delia (Artemisa),
un templo sagrado, prodigioso adorno de la espléndida Asia.
Las estacas endurecidas al fuego
han mantenido los cimientos para que en los terremotos,
éstos se mantengan firmes.

Mausoleo.

Una esposa que quiere robar de la pira
las cenizas calientes de Mausolo, su esposo,
y establece como ejemplo de afecto eterno una tumba.
Los mejores artistas tallaron en mármol
las estatuas que parecían dotadas de vida.

Coloso del Sol.

De altura, se ha dicho, siete veces diez codos,

el Coloso parecía, por su masa, una torre
elevada a la gloria del Sol.
Su cuerpo de bronce hueco semejaba una cueva llena de rocas
y recibió en Rodas los honores divinos.

Estatua de Júpiter Olímpico.
Elis, madre de las Olimpiadas, que según los griegos,
determinan el calendario por los nobles juegos,
contiene maravillas y ofrece a la vista el Júpiter de Fidias,
todo de níveo marfil, y que, con un movimiento de su cabeza,
y su cabellera, una vez sacudió el Olimpo.

Anfiteatro.

El poeta, de quien Bilbilis se jacta de haber visto nacer,
ha agregado a estas maravillas el Anfiteatro de César,
conjunto sagrado de la ciudad.

Su forma imitando la forma esférica del mundo
en el pasado dio la bienvenida a las multitudes para ofrecerles
juegos.”⁶¹²

Los versos de Junius no constituyeron una colaboración puntual entre ambos, pues existen más series en las que el artista utiliza versos de Junius⁶¹³; y de hecho, parece que la colaboración entre Heemskerck y el grabador Philippe Galle (1537-1612) se podría haber favorecido por el propio Junius, cuyos poemas aparecen en otros grabados de Galle diseñados por otros artistas. Así, los diseños de Heemskerck realizados en 1570 serán grabados dos años después, en 1572⁶¹⁴,

⁶¹² Hadrianus Junius: *Octo Mundi Miracula*, 1570-1572. Ver Apéndice 1: Textos, 115. Traducción propia. Estos versos se publicaron póstumamente en 1598 en un volumen de poesías: Adriaen de Jonghe: *Poëmatum Hadriani Iunii Hornaci medici liber primus*, Leiden, L. Elzevir, 1598, 177-178.

⁶¹³ Veldman, I.: «A Painter and a Humanist: Heemskerck and Hadrianus Junius» en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch... (op.cit.)*, pp. 97-112.

⁶¹⁴ Uno de los primeros estudios sobre los diseños de Heemskerck para grabados, a modo de catálogo, es el de Kerrich, Th.: *A Catalogue of the prints which have been engraved after Martin Heemskerck, or rather, an essay towards such a catalogue*, Cambridge, 1829; en concreto sobre las maravillas pp. 104-107. Ver también Van Straten, R.: *Maarten van Heemskerck and*

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

en el taller de Philippe Galle, conociendo un gran éxito en toda Europa y siendo objeto de numerosas reproducciones. De hecho, Philippe Galle estaba considerado uno de los editores más importantes y su taller era un gran centro de grabado en los Países Bajos. Sus hijos, Theodore y Johannes, heredaron la manufactura familiar y continuaron la reimpresión de esta serie⁶¹⁵. Para ello, ambos tuvieron que recrear en ocasiones nuevas placas de cobre para realizar ligeras modificaciones en los dibujos, y como parte de la reedición, se agregaron algunos bordes al conjunto de las impresiones, se añadieron dos luchadores al grabado del Zeus de Olimpia⁶¹⁶, y también numeraron las planchas para facilitar su lectura.

El impacto de estas imágenes en los propios grabadores queda de manifiesto en el hecho de que el propio Theodore Galle realiza en 1613 un grabado en el que de fondo aparece el puerto de Rodas con la imagen arquetípica del Coloso.



Fig. 4. Theodore Galle: *Opticorum libri*, 1613.

his school: an iconographic index to the New Hollstein volumes on Philips Galle and Maarten van Heemskerck, Folcor, Amsterdam, 2008.

⁶¹⁵ Algunos grabados presentan en la parte inferior izquierda la firma *Th. Galle excud* o *Ioan Galle excud*. Hollstein, F., Veldman, I. y Luyten, G.: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Maarten van Heemskerck, Roosendaal/Amsterdam, Koninklijke van Poll/the Rijksprentenkabinet, 1993, pp. 192-193.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

3.2.2.a) *Las Pirámides*.

El análisis iconográfico de esta serie de grabados demuestra el conocimiento de fuentes antiguas y el enorme influjo de los monumentos romanos. Por ejemplo, en el caso de la imagen sobre la Gran Pirámide de Egipto resulta obvio que Heemskerck no las conoció en directo, pero lo que sí conocía muy bien eran los obeliscos existentes en Roma⁶¹⁷ y también la Pirámide Cestia, mucho más estilizada que la Gran Pirámide, y eso se nota en su diseño, que recuerda también al templo piramidal de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna⁶¹⁸. Por otra parte, Heemskerck se aleja de la visión medieval de los graneros de José y asume plenamente el conocimiento renacentista que aporta una nueva lectura de los textos antiguos. Resulta evidente que estaba familiarizado con estas fuentes, y por lo menos en este caso, con Estrabón, pues representa una entrada a la galería que lleva a la tumba y en primer plano aparece el faraón de espaldas a la construcción mirando el águila que lleva la sandalia de Rodopis⁶¹⁹.



Fig. 5. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Piramides Aegypti*. National Gallery of Art de Washington DC.

⁶¹⁷ De hecho, en 1570, el artista hizo levantar un obelisco en honor a su padre fallecido: Veldman, I.: «The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch... (op.cit.)*, pp. 143-155.

⁶¹⁸ Ver nota 525.

⁶¹⁹ Ver supra nota 230.

Este diseño de las pirámides y los obeliscos muestra otro interés que suscitó numerosas especulaciones en el Renacimiento, como son los jeroglíficos, que Heemskerck dispone verticalmente en los obeliscos, dejándose llevar por su imaginación⁶²⁰. La atracción de un pasado remoto y un saber perdido, reflejado en estas obras egipcias, ha sido una constante hasta nuestros días; Egipto aparece como una tierra de misterios, que seduce y sugiere la fantasía.

3.2.2.b) Babilonia.

De igual manera, la imagen de Babilonia ha sido objeto de múltiples interpretaciones y distintas visiones, fantásticas o peyorativas, que han llevado a crear una leyenda asociada a la figura de la reina Semíramis⁶²¹. A partir de la Edad Media, la visión cristiana de la ciudad de Babilonia se asocia a la “gran ramera”⁶²², fuente de todos los pecados, y símbolo del exceso y la vanidad humanos, ejemplificados en la Torre de Babel. El mito de la Torre de Babel tuvo un particular éxito en las representaciones artísticas a lo largo del siglo XVI, sobre todo en los artistas del norte de Europa⁶²³, que utilizaron esta imagen para defender los

⁶²⁰ Maria Luisa Madonna ha interpretado estos símbolos con un sentido esotérico, Madonna, M.L.: «Septem mundi miracula... (op.cit.), p. 39; de igual manera que Fagiolo, M.: *Architettura e massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Gangemi, Roma, 2007, p. 53. Nuestra interpretación se acerca más a un interés por los monumentos que ha conocido el artista en Roma, y ante la falta de explicación o datos acerca de éstos, realiza su propia versión. Hay que tener en cuenta que cuando van Heemskerck realiza los grabados ya está de vuelta en Holanda, por lo que cuando está allí, se acuerda de los monumentos, o tiene bocetos de ellos, pero no se acuerda de los jeroglíficos, y se los inventa.

⁶²¹ La figura de Semíramis está unida a la controversia sobre si fue un personaje real o una figura legendaria o semi-mitológica. Una de las teorías más aceptadas es que su nombre se inspira en la reina Sammu-Ramat, quien gobernó en el siglo IX a.C. Ver Blanc. N.: «Sémiramis et les merveilles de Babylone», en *Les dossiers d'archéologie*, 202, abril 1995, p. 23.

⁶²² *Apocalipsis*, 17, 5: “Babilonia la grande, la madre de las ramerías y de las abominaciones de la tierra”.

⁶²³ Existen numerosos ejemplos: Peter Brueghel el Viejo, Hendrick van Cleve, Van Troyen, Lucas van Valckenborch o Durero.

argumentos de Lutero contra Roma⁶²⁴. Heemskerck ya había realizado en 1569 un grabado titulado “La caída de Babilonia” en este sentido, pero la obra que nos ocupa se aleja de esta interpretación y se centra en describir la ciudad según los textos antiguos, aun cuando utiliza un vocabulario arquitectónico contemporáneo.

Casi podemos asegurar que el artista se basa en las palabras de Diodoro Sículo⁶²⁵ sobre Babilonia, pues representa en primer término a la reina Semíramis “disparando contra un leopardo desde un caballo”, aunque mezcla las imágenes de Semíramis y Nino pues sustituye el leopardo por un león, animal al que el esposo de Semíramis se enfrenta, según la narración de Diodoro. Y muchos más son los detalles del relato de Diodoro Sículo que aparecen reflejados en el grabado de van Heemskerck: el puente sobre el río, los palacios reales, la forma de la muralla como tres circuitos y las imágenes de cacerías representadas en los muros, los Jardines Colgantes, el obelisco y el templo de Zeus-Bel.



Fig. 6. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Babylonis Muri*. British Museum.

⁶²⁴ La Torre de Babel es interpretada como una metáfora de la soberbia de Roma, ciudad corrompida por el lujo. Ver Benet, J.: *La construcción de la torre de Babel*, Volumen 24 de *Libros del tiempo*, Siruela, Madrid, 1990, pp. 73-74.

⁶²⁵ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 2 y ss. Traducción de Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001. Ver Apéndice 1: Textos, 116.

La identificación del personaje principal con la reina Semíramis está corroborada por la inscripción "*Sepulchrum Semiramidis*", que enlaza con los versos de Hadrianus Junius "...la atravesó con cien puertas, y levantó, dominando todo, una noble tumba para ella misma", y que aparece sobre la puerta de entrada donde también aparece la fecha de ejecución de la obra –en 1572–. Esta tumba aparece representada con el obelisco mencionado por Diodoro⁶²⁶, aunque también se puede poner en relación con el texto de Heródoto que habla de la reina Nitocris, y de su tumba sobre una de las puertas de entrada a la ciudad⁶²⁷; en esta misma fuente también se habla de Nitocris como la constructora de un puente sobre el Éufrates... ¿Heemskerck ha confundido la historia de estas dos reinas? Más bien tendemos a creer que ha utilizado los elementos que juzgó convenientes para plasmar la idea de Babilonia que quería mostrar⁶²⁸, manifestando un evidente conocimiento de las fuentes clásicas, pero manejándolas a su antojo. Podríamos decir que la imagen mítica de Semíramis, mucho más conocida que Nitocris, "vende más".

Este conocimiento de las fuentes, no obstante, también da lugar a intrepertaciones más o menos acertadas. Sería el caso del triple recinto amurallado, que refleja de una manera incorrecta, aunque lo representa decorado según el relato de Diodoro, que recogía las palabras de Ctesias de Cnido, con animales de gran realismo y escenas de cacería y batallas. De igual forma, representa los palacios reales en el mismo lado del río y no uno a cada lado, como señala Diodoro, aunque quizá cambia su disposición para realzar el protagonismo de los Jardines Colgantes, que dispone en terraza, y con una clara inspiración en los jardines del monte Palatino⁶²⁹, lugar que ya hemos comentado que tuvo un gran impacto en Heemskerck.

⁶²⁶ Ver nota 150.

⁶²⁷ Heródoto: *Historias*, I, 186-187. Ver Apéndice 1: Textos, 117. En otro momento habla de "la puerta de la reina Semíramis": *Historias*, III, 155, 5: "τῆς οὐδεμία ἔσται ὦρη ἀπολλυμένης, ταύτης χιλίους τάξον κατὰ τὰς Σεμιράμιος καλεομένης πύλας".

⁶²⁸ Para Alexandre Tourraix la figura de Nitocris es "una personalidad de síntesis" y no un personaje que existiera realmente. Ver Tourraix, A.: «L'apatè de Nitocris (Hdt 1187)», en *Dialogues d'histoire ancienne*, 22, 2, 1996, pp. 109-125.

⁶²⁹ Influencia defendida por Allard, S.: «Des merveilles du monde aux premières tentatives de reconstitutions», en André-Salvini, B.: *Babylone*, cat. exp., Museo del Louvre, Hazan, París, 2008, p. 468.

Pero posiblemente, el edificio que adquiere mayor protagonismo en el grabado es el templo de Zeus-Bel –el *Etemenanki*, el zigurat de Babilonia–, la Torre de Babel de la tradición bíblica. Van Heemskerck lo representa inspirándose en el campanario de la iglesia gótica del siglo XIV conocida como la Grote Kerk, en el Haarlem que conocía tan bien, y lo remata con una torre helicoidal⁶³⁰. Siguiendo la narración de Diodoro y Ctesias, parece que quiere poner en evidencia la altura de la construcción, como “observatorio astronómico”⁶³¹, mostrando una Torre de Babel muy diferente a la de sus compatriotas, que ya citamos, y creando una construcción imaginaria con un lenguaje arquitectónico nuevo a medio camino entre un campanario y un faro, algo que se puede comprobar en su propio diseño del Faro de Alejandría, que también representa en espiral, y que se podrá ver posteriormente por ejemplo en la linterna de la iglesia de Sant’Ivo alla Sapienza⁶³².

Respondiendo al título del grabado –*Babylonis Muri*–, las murallas propiamente dichas aparecen al fondo de la composición, representadas con sus torres, pero sin desempeñar el papel principal que se supondría por el nombre de la obra. Heemskerck ha utilizado un vocabulario arquitectónico contemporáneo para representar la ciudad completa de Babilonia, pero no como “gran ramera”, sino como maravilla del mundo en sí misma.

⁶³⁰ La representación de la parte superior de la torre en espiral tiene mucho que ver con la descripción de Babilonia y del mismo templo por parte de Heródoto: *Historias*, I, 181, 3-4 (Apéndice 1: Textos, 42), como veremos más adelante. La apropiación de la torre helicoidal como prototipo oriental en el arte europeo se defiende en Born, W.: «Spiral Towers in Europe and their oriental Prototypes», en *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1943, pp. 233-248.

⁶³¹ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 9, 4. Traducción de Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001. Ver Apéndice 1: Textos, 118.

⁶³² Iglesia de Roma, construida por Borromini entre 1642 y 1660. La linterna en forma de espiral parece que se refiere al Faro de Alejandría, como si la iglesia actuase de faro o guía para los fieles, con unas “llamas” de piedra que revelan el fuego que ilumina el camino cristiano y en relación contrapuesta a las representaciones míticas en espiral de la Torre de Babel.

3.2.2.c) *El Zeus de Olimpia.*

Su representación del Zeus de Olimpia, aunque bebe también de las descripciones de autores antiguos como Pausanias, Estrabón o Dión Crisóstomo⁶³³, no se ajusta a una imagen fidedigna, pero aún así va a sentar el modelo iconográfico para este tema a partir de ese momento. El artista va a situar la escultura en una arquitectura semicircular con pilastras encastradas y nichos con esculturas femeninas; claramente, este diseño no tiene nada que ver con el templo dórico de Zeus realizado por Libón de Elis en Olimpia, en su momento, el más grande del Peloponeso y modelo de templo clásico. Realmente recuerda más a la ubicación final de la estatua en la galería del palacio de Lauso en Constantinopla⁶³⁴ y no es descartable que van Heemkerck conociera esta referencia⁶³⁵. Se trata de un diseño arquitectónico claramente influenciado por el

⁶³³ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11,1 y ss; Estrabón: *Geografía*, VIII, 3,30; Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 25 y 75.

⁶³⁴ Cerca del Hipódromo se han hallado los restos de un complejo que se identifica con el palacio de Lauso, edificio que, para Mango, parece construido a propósito para albergar la estatua de Zeus. Se trataría de una gran basílica con un ábside frontal reservado para la obra de Fidias, con seis más a los lados y una rotonda abierta a la calle mediante un peristilo. Esta disposición recuerda al grabado de van Heemskerck. Ver Mango C., Vickers M. y Francis, E.D.: «The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues», en *Journal of the History of Collections*, 4, 1, 1992, pp. 93-94.

⁶³⁵ La primera referencia literaria que encontramos aparece en Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, del s.XI, cuando describe la colección de estatuas de Lauso, alto funcionario de la corte de Teodosio II. Según Cedreno, entre las obras estaban: «La Afrodita de Cnido de mármol blanco, desnuda, que cubría sus virtudes con las manos, obra de Praxíteles. También (...) el Zeus elefantino de Fidias, que Pericles dedicó en el templo de Olimpia»; ver Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, ed. I. Bekker, Bonn, 1838, p. 564. Se trata de la fuente de información más explícita que poseemos en relación con su localización en la capital del Imperio de Oriente, aunque, sin aludir explícitamente al Zeus de Olimpia, podríamos detectar igualmente su emplazamiento en esta galería de Lauso en el *Epitomae Historiarum* de Juan Zonaras, del s.XII: Juan Zonaras: *Epitomae Historiarum*, ed. Th. Büttner-Wobst, Bonn, 1897, p. 131; ver Bassett, S.: «Excellent Offerings: The Lausus Collection in Constantinople», en *The Art Bulletin*, 82, 1, 2000, pp. 6-25. Sobre la recepción de Cedreno y de otros historiadores bizantinos en Europa, ver Reinsch, D. R.: «Hieronymus Wolf as Editor and Translator of Byzantine Texts», en Przemyslaw Marciniak y Dion C. Smythe (eds.): *The reception of Byzantium in European culture since 1500*, Routledge, Londres-Nueva York, 2016, pp. 43-54, cit. p. 52: El editor Oporinus desarrolló

La lista canónica de las Siete Maravillas: Pedro Mejía y Maarten van Heemskerck

gran impacto que tuvo en el artista el conocimiento de la *Domus Aurea* y de otras edificaciones de aspecto similar, como el ninfeo de Villa Madama o una capilla de la antigua basílica de San Pedro, construcciones que el propio van Heemskerck dibujó durante su estancia en Roma.

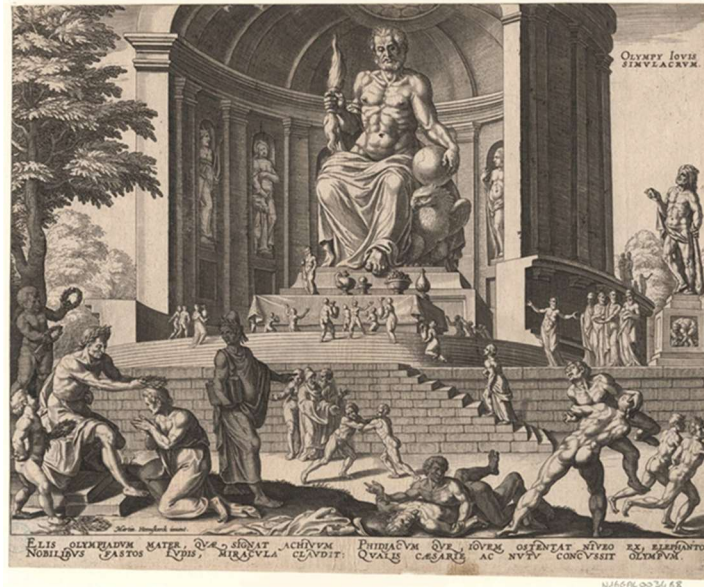


Fig. 7. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Olympy Iovis Simulacrum*. National Gallery of Art. Washington DC.

El contexto en que se desarrolla la escena muestra referencias a los juegos, algo indisoluble de la idea de Olimpia, pues desde el siglo VI a. C. las competiciones deportivas de este santuario panhelénico fueron consideradas como las más importantes en el mundo griego, por delante de las de Delfos, Nemea o el Istmo de Corinto. Olimpia era considerada como un lugar de peregrinación religiosa y cultural, centro neurálgico del deporte y de la propia idiosincrasia griega; y dentro de este marco, las Olimpiadas eran una celebración religiosa compuesta por unos juegos que acontecían en un recinto sagrado en honor de un dios: Zeus. Esto se muestra claramente en el grabado de van Heemskerck, donde en primer término aparecen escenas de lucha y de coronación

la edición de Cedreno provista por Wilhelm Holzmann (Xylander), publicada en Basilea en 1566.

de los vencedores, así como la referencia a Hércules en la estatua a la derecha de la imagen, claramente reconocible por sus atributos: la manzana del jardín de las Hespérides, la piel del león de Nemea y el garrote que usó contra la Hidra de Lerna. La presencia de Hércules se justifica porque se le consideraba fundador de los Juegos Olímpicos⁶³⁶, y de esta manera toda la composición queda argumentada.

Para la figura de Zeus, van Heemskerck se aleja totalmente de la pormenorizada descripción de Pausanias⁶³⁷ y se inspira en las estatuas que ha conocido y dibujado en Roma, como el Hércules de bronce en el Capitolio, el torso del Belvedere, los restos de la estatua colosal de Constantino o el Júpiter conocido como “de Versalles”, que pudo ver y dibujar en Villa Madama⁶³⁸. Es muy posible también que le influyeran la musculatura y la solemne energía contenida en el Moisés de Miguel Ángel⁶³⁹ y en sus frescos para la Capilla Sixtina. También parece que conoce las palabras de Homero en la *Iliada*: “los divinos cabellos se agitaron en la cabeza del soberano inmortal, y a su influjo

⁶³⁶ Lisias: *Discurso Olímpico*, I: “ἄλλων τε πολλῶν καὶ καλῶν ἔργων ἔνεκα, ὧ ἄνδρες, ἄξιον Ἡρακλέους μεμνηῆσθαι, καὶ ὅτι τόνδε τὸν ἀγῶνα πρῶτος συνήγειρε δι’ εὐνοίαν τῆς Ἑλλάδος. ἐν μὲν γὰρ τῷ τέως χρόνῳ ἀλλοτριῶς”. Traducción de José Luis Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1995, pp. 297-298: “Señores: entre otras muchas hermosas acciones, Heracles es digno de recuerdo también porque fue el primero en congregar este concurso por su benevolencia hacia la Hélade”. Sobre los posibles orígenes de los juegos olímpicos ver Swaddlings, J.: *The Ancient Olympic Games*, University of Texas Press, Austin, 1999, pp. 9-10.

⁶³⁷ El texto de Pausanias fue redescubierto en torno a 1400 y se había publicado en 1516. Ver Pretzler, M.: *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, A&C Black, Londres, 2013, pp. 118-119. Es difícil comprobar si van Heemskerck no conoció el texto o lo ignoró para crear una composición más libre.

⁶³⁸ Ver Hoogewerff, G.: «L’ispirazione romana di Martino van Heemskerck», en *Scritti di Storia dell’arte in onore di Mario Salmi*, 3, De Luca, Roma, 1963, pp. 163-167; y de más actualidad los trabajos de Di Furia, A.J.: «The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck’s Roman Ruin “Vedute”», en Bartsch T. y Seiler P. (dir.): *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532 – 1536-37*, Berlin, Mann, 2012, pp. 157-170; idem: *Maarten van Heemskerck’s Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Brill, Leiden, 2019. En concreto sobre el Júpiter de Versalles ver Brown, M.: «Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files», en *Gazette des Beaux-Arts*, 94, 1949, pp. 50-51.

⁶³⁹ Escultura para la Tumba de Julio II en San Pietro in Vincoli, Roma, 1515.

estremeci6se el dilatado Olimpo”⁶⁴⁰, o al menos, est6 claro que esta referencia la manejaba Hadrianus Junius: “con un movimiento de su cabeza, y su cabellera, una vez sacudi6 el Olimpo”. La sensaci6n de poder y majestad que emana de la estatua ha quedado como atributo principal para este tipo de representaci6n; en este sentido, se revela la influencia de dicho arquetipo en los memoriales o monumentos conmemorativos que utilizan esta figura sedente y monumental como legitimaci6n del poder y como homenaje, como las estatuas de George Washington o Abraham Lincoln en Washington DC.

Por otro lado, el gesto y el rostro de Zeus no son el de soberano de los dioses, rayo en mano, pleno de fuerza y potencia majestuosa, sino el de la descripci6n de Di6n de Prusa:

“...apacible y majestuoso en postura impasible, como dador de vida, de sustento y de toda clase de bienes, como padre, salvador y protector com6n de los hombres (...) padre y rey, ciudadano, cong6nere, amigable y compa6ero, y adem6s, suplicante, refugiado, hospitalario, poseedor, cosechero y muchos miles de ep6tetos distintos, todos ellos buenos. Rey se le llama por su poder y su fuerza, padre por sus cuidados y afabilidad...”⁶⁴¹

Esta descripci6n, as6 como la imagen de van Heemkerck, se pone inmediatamente en relaci6n con cualquier referencia al Dios Padre cristiano⁶⁴² y a la vez, la figuraci6n elegida por el artista la volveremos a encontrar en la estatua que emplaza en el interior del Coliseo en el grabado sobre la octava maravilla: el Anfiteatro Flavio. En este grabado, la figura que deber6 representar al Coloso de Ner6n es de nuevo el Zeus con el rayo en la mano y el 6guila a sus pies. La figuraci6n elegida por van Heemskerck, as6 como su emplazamiento, no tiene realmente mucho en com6n con el original; ni siquiera se pueden apreciar la Nik6

⁶⁴⁰ Homero: *Il6ada*, I, 528: “6μβρόσια δ’ 6ρα χα6ται 6περρ6σαντο 6νακτος κρατ6ς 6π’ 6θαν6τοι6 μ6γαν δ’ 6λ6λιξεν 6λυμπον”.

⁶⁴¹ Di6n Cris6stomo, *Discursos*, XII, 75-76. Ver Ap6ndice 1: Textos, 119.

⁶⁴² Como ya apunt6 Pollitt, “ninguna imagen de culto posterior a la 6poca de Fidias qued6 libre de su huella” pues el Zeus y tambi6n la Atenea Partenos “se convirtieron en modelos protot6picos para la representaci6n de la divinidad”; ver Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia en la Grecia Cl6sica*, Bilbao, 1987, p.89.

ni el cetro ni las decoraciones del trono, pero como dice Brodersen “y, con todo, es hermosa”⁶⁴³.

3.2.2.d) *El Templo de Artemisa en Éfeso.*

El creador de la estatua de Zeus –Fidias– tuvo la ocasión de participar en la decoración del gran Templo de Artemisa en Éfeso, como cuenta Plinio⁶⁴⁴, quien también señala esta construcción como inicio de la magnificencia griega, recogiendo además datos sobre sus medidas, técnicas y el nombre de su arquitecto: Quersifronte. La figura de este arquitecto es posiblemente la que el pintor flamenco sitúa en primer término, dirigiendo el trabajo de dos obreros, fácilmente identificable su condición por el compás y la escuadra que porta. A la derecha de la imagen, un personaje coronado escucha la discusión de tres hombres en torno a una tabla, posiblemente escultores diseñando la decoración del edificio, encargada por el rey Creso. Si tomamos como válida la suposición de que van Heemskerck sigue el texto de Plinio, que a buen seguro conocería directa o indirectamente a través de los escritos de Vitruvio y su edición por Cesariano, o Biondo, la identificación de estos personajes sería la correcta⁶⁴⁵, y estaríamos hablando de la representación del antiguo Templo incendiado por Eróstrato⁶⁴⁶. Otra interpretación podría ser que el personaje regio fuese Alejandro Magno, quien según la leyenda nació precisamente el día que se quemó el antiguo Templo⁶⁴⁷ y que quiso financiar la reconstrucción del mismo, y su arquitecto, Dinócrates. En cualquier caso, queda ubicado el contexto para identificar el Templo de Artemisa, que, por otro lado, van Heemskerck representa como una iglesia cristiana de su época.

En el siglo XVI, no se conocía vestigio alguno de este inmenso edificio y no existía ninguna referencia iconográfica, por lo que su representación sigue la concepción arquitectónica del momento, y adopta la forma de una basílica en tres

⁶⁴³ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), p.92.

⁶⁴⁴ Ver supra nota 152.

⁶⁴⁵ Esta hipótesis es defendida por Maria Luisa Madonna, ver Madonna, M.L.: «“Septem Mundi miracula” come templi della virtù. Pirro Ligorio e l’interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo», en *Psicon*, 7, 1976, p. 53.

⁶⁴⁶ Ver supra notas 129 y 131.

⁶⁴⁷ A este hecho hacen referencia Solino, Plutarco y Cicerón; ver notas 570, 571 y 572.

niveles, según los tratados de arquitectura de la época⁶⁴⁸ y las obras que pudo conocer sobre todo en Roma. En este sentido, Nicole Dacos relaciona la imagen de van Heemskerck con la iglesia de San Juan de los Florentinos en Roma, o al menos, con sus planos preparatorios⁶⁴⁹, pero por fechas resulta imposible sustentar esta influencia⁶⁵⁰. El diseño es muy similar al proyecto de la fachada de Il Gesú de Vignola de 1568, que luego modificó Giacomo della Porta en 1575, pero en esas fechas van Heemskerck ya había abandonado Roma. En definitiva, no se puede hablar de una influencia concreta de un edificio en particular, sino del conocimiento de los preceptos y corrientes arquitectónicas de la época, que el artista plasma con variaciones particulares que demuestran que él no era arquitecto sino un diseñador que se inspira en formas que le son familiares, sin seguir reglas arquitectónicas estrictas⁶⁵¹.

⁶⁴⁸ El manual de arquitectura de Sebastiano Serlio, conocido como “Los Siete Libros de la Arquitectura” tuvo una gran difusión en los Países Bajos gracias a la traducción de Pieter Coecke van Aelst publicada en 1539.

⁶⁴⁹ Dacos, N.: *Roma quanta fuit ou l’invention du paysage de ruines*, Samogy/Musée de la maison d’Érasme, París-Bruselas, 2004, nota 22, p. 87.

⁶⁵⁰ La iglesia de San Juan de los Florentinos comienza a construirse según diseño de Giacomo della Porta en 1583, nueve años después de la muerte de van Heemskerck, y la fachada es obra de Alessandro Galilei en 1732. Es cierto que existieron proyectos anteriores que no llegaron a realizarse, de Bramante, Antonio da Sangallo el Joven e incluso Miguel Ángel, pero que van Heemskerck tuviera conocimiento de los mismos es algo que se queda en mera suposición.

⁶⁵¹ Por ejemplo, van Heemskerck ha colocado capiteles corintios, incluso en el primer nivel con un friso con triglifos y metopas, propios del orden dórico, mientras que Plinio describe las columnas del Artemisión como las primeras que añaden basas y capiteles, y Vitruvio habla de orden jónico: Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 56: Vitruvio: *De Architectura*, VII, *Praefatio*, 12. Ver Apéndice 1: Textos, 120 y 121.



Fig. 8. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Dianae Ephesiae Templum*. Instituto Courtauld de Londres.

En cuanto a la decoración escultórica, en el grabado se muestran reconocibles las figuras que sirven para identificar la advocación del edificio; en la parte central del segundo nivel aparece la diosa Artemisa con el arco flanqueada por un perro y un ciervo. En el nivel inferior, sobre la puerta, un hombre en un carro tirado por cuatro caballos que no es otro que el hermano gemelo de la diosa, Apolo; y en el nivel superior, la imagen de Zeus, padre de los dioses, en un frontón semicircular, reconocible por el rayo en su mano.

La imagen del edificio que se muestra en este grabado inaugura un modelo iconográfico para posteriores representaciones del Artemisión, unas claramente influenciadas por este grabado, como es el caso de Hendrik van Cleve III, y otras que tomarán el vocabulario arquitectónico de cada época, reflejando esquemas barrocos o neoclásicos, como Fischer von Erlach, que veremos más adelante.



Fig. 9. Hendrik van Cleve III (c. 1525-1592): *La construcción del Templo de Artemisa en Éfeso*.

3.2.2.e) *El Mausoleo de Halicarnaso.*

El grabado correspondiente al Mausoleo de Halicarnaso vuelve a combinar los datos ofrecidos por Plinio con el lenguaje arquitectónico del siglo XVI, si bien ahora van Heemskerck tiende a seguir más fielmente las descripciones literarias y se aleja un poco de los elementos de la arquitectura contemporánea que reflejó por ejemplo Cesare Cesariano en su reconstrucción del Mausoleo incluida en la traducción que hizo del texto de Vitruvio⁶⁵².

Continuando con el esquema compositivo que estamos viendo, el pintor flamenco sitúa en primer plano a los personajes protagonistas que van a servir para identificar el edificio y la historia que quiere contar y obreros trabajando en distintos aspectos constructivos u ornamentales, que muestran una analepsis o escena retrospectiva.

⁶⁵² Ver Fig. 1.



Fig. 10. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Mausoleum*. Rijksmuseum.

Así, a la izquierda, aparecen cuatro hombres supervisando las labores escultóricas de dos obreros, y a los que se puede identificar como los cuatro grandes escultores que trabajaron cada uno en una fachada del edificio: Escopas, Briaxis, Timoteo y Leócares⁶⁵³. A la derecha, se muestra al arquitecto con el compás y la escuadra, aunque sin poder comprobar su identidad, si se trata de Sátiro de Paros o Piteo de Priene⁶⁵⁴, porque el protagonismo recae en la reina Artemisia, que observa el edificio mientras sujeta en la mano la copa con las cenizas de su marido; como señala Junius en los versos que acompañan al grabado: “una esposa que quiere robar de la pira las cenizas calientes de Mausolo, su esposo, y establece como ejemplo de afecto eterno una tumba”.

En cuanto a la arquitectura del edificio, sigue en gran medida la descripción de Plinio⁶⁵⁵, quien cuenta treinta y seis columnas en el contorno al que llama *pteron*

⁶⁵³ Según Plinio; ver supra nota 154. Vitruvio nombra a los mismos artistas, aunque relega a Timoteo como opción de Praxíteles; ver supra nota 114.

⁶⁵⁴ Arquitectos nombrados por Vitruvio: *De Architectura*, VII, *Praefatio* 12: “*de fano Minervae, quod est Priene ionicum, Pytheos*”.

⁶⁵⁵ Ver Apéndice 1: Textos, 33.

La lista canónica de las Siete Maravillas: Pedro Mejía y Maarten van Heemskerck

y describe la pirámide que culmina con una cuadriga. Además de estos rasgos constructivos que toma de la *Historia Natural*, van Heemskerck se inspira en las formas arquitectónicas y decorativas que ha conocido en Roma, como pueden ser los cuatro pináculos que sitúa en la mitad de la pirámide y que recuerdan a las *metae*⁶⁵⁶ de los circos romanos, las esculturas de caballos rampantes para las que se pudo inspirar en la estatua de Marco Aurelio o las columnas salomónicas, que en esa época se conocían por estar en el altar de la antigua basílica constantiniana de San Pedro y quedar reflejadas por ejemplo en la pintura de “La donación de Roma” en la Sala de Constantino de las Estancias de Rafael en el Palacio Apostólico del Vaticano. Y por otra parte, da rienda suelta a su imaginación, al situar las columnas en un basamento que se inventa y donde también coloca pilastras encastradas y nichos con esculturas; este basamento como tal no aparece en la descripción de Plinio, pero parece ser la interpretación del pintor de lo que aquel llamaba *pteron*. Este *pteron* será reflejado posteriormente como una especie de peristilo con las treinta y seis columnas, asentado sobre una gran base o basamento y coronado por la forma piramidal superior, como veremos más adelante.

De todas formas, el diseño de van Heemskerck prácticamente se va a copiar en otras obras de artistas como Crispijn van de Passe y Maarten de Vos, Wilhelm van Ehrenberg o Georg Balthasar Probst.



Figs. 11-13. Crispijn van de Passe y Maarten de Vos (1614),
Wilhelm van Ehrenberg (1630-1676)
y Georg Balthasar Probst (1760): *Mausoleo de Halicarnaso*.

⁶⁵⁶ Ver nota 603.

3.2.2.f) *El Coloso de Rodas.*

La imagen del Coloso de Heemskerck responde, por un lado, a la falta de información sobre su aspecto y su emplazamiento en las fuentes antiguas, y por otro, a la difusión de un modelo muy sugerente y de gran impacto visual que surge de interpretaciones erróneas de algunos textos.

En primer lugar, las fuentes antiguas, como Plinio o Estrabón, indican su altura –setenta codos (treinta y dos metros)–, el nombre de su artífice –Cares de Lindo– y que fue destruido por un terremoto, pero no describen su postura ni su localización exacta⁶⁵⁷. Por su parte, Filón de Bizancio añade a estas informaciones datos más o menos precisos sobre su construcción, pero no aclara su apariencia ni su ubicación, aunque ofrece detalles que pueden dar pistas acerca de ello, como que se construyó una basa de mármol blanco sobre la que se colocaron los pies de la estatua; se habla de una base, en singular, por lo que se entiende que no presentaba una postura de piernas abiertas, para la que habrían sido necesarias dos basas, sino que estaba con los pies juntos⁶⁵⁸.

En cualquier caso, la imagen de piernas abiertas sobre la bocana del puerto parece que tiene su origen en el testimonio de un viajero de Italia en peregrinación a Jerusalén que se detuvo en Rodas alrededor de los años 1394 o 1395. Nicolás de Martoni relata:

“Al final del muelle hay una iglesia con el nombre de San Nicolás, y me han dicho y confirmado que en tiempos antiguos hubo una gran maravilla, un gran ídolo, tan admirablemente formado que se dice que tenía un pie en la punta de dicho muelle donde está la iglesia de San Nicolás, y el otro en la punta del otro muelle, donde están los molinos”⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41., XIV, 2, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 122 y 123. Francesco del Sole ha querido ver en el Coloso un símbolo de la nostalgia y el recuerdo de la grandeza del dios Helios hecho hombre: Alejandro Magno, justificando esta idea en el hecho de que Cares de Lindo fue discípulo de Lisipo, artista predilecto y retratista oficial de Alejandro Magno, y según el contexto histórico-político del momento, que realmente distorsiona; ver Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (*op. cit.*), p. 55.

⁶⁵⁸ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 4, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 124.

⁶⁵⁹ Le Grand, L.: “Relation du pèlerinage de Nicolás de Martoni (1394-1395)”, en *Revue de l'Orient Latin*, III, 1984, pp. 585. Manuscrito en la Biblioteca Nacional de Francia, París, nº. 6521 de Fondos Latinos, fols. 67-103. Ver Apéndice 1: Textos, 125.

En unos comentarios a las *Sátiras* de Juvenal se alude a la imagen del Coloso dejando pasar bajo sus piernas a los barcos con las velas desplegadas⁶⁶⁰, y en el testimonio de otro peregrino, Felix Faber o Felix Fabri, se hace referencia a la misma historia de naves pasando entre sus piernas⁶⁶¹. Esta idea es la que van Heemskerck plasmó en su obra, *Panorama con el rapto de Helena en medio de las Maravillas del Mundo Antiguo*, inspirándose para la figura del Coloso en el Hércules capitolino. Es la misma que va a recoger André Thevet en 1554, en su *Cosmographie de Levant*, donde describe el Coloso “con las piernas en los dos arcos del puerto, [...] tan altas, que los barcos que entran al puerto pasan entre ellas. Tenía en la mano derecha una espada, y en la izquierda una pica, y un espejo ardiendo en el pecho”⁶⁶².



Fig. 14. Thevet, A.: *Cosmographie de Levant*, Lyon, 1554, p. 104.

⁶⁶⁰ “Hic in Rhodiorum portu erectus erat, ita divaricatis cruribus, ut inter ea transirent naves extensis velis”. Comentario de Iohannes Britannicus: *Junius Juvenalis, opus quidem divinum, antea impressorum vitio tetrum, mancum et inutile, nunc autem a viro bene docto recognitum* [...], Venecia, 1512, fol. 78 v (a propósito de Juvenal: *Sátiras*, 8, 230: “et de marmoreo citharam suspende colosso”).

⁶⁶¹ Hassler, C.D.: *Fratris Felicis Fabri evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem III*, Bibliothek des Literarischen Vereins, Stuttgart, 1849, p. 252: “Dicunt enim, quod Colossus ille in mari stabat et portum rhodianum observabat, distentis enim ab invicem cruribus stabat in introitu portus ita in altum erectus quod naves quantumcumque altae et magnae per crurium medium sub ventre ejus intrabant”.

⁶⁶² Thevet, A.: *Cosmographie de Levant*, Lyon, 1554, p. 106: “ayant les iambes sur les deus arches du port, [...] si haut esleué, que les nauires entrans au port passoient entre ses deus iambes. Il tenoit en la main dextre une espee, & en la senestre une pique, & avoit deuant la poitrine un miroër ardent”.

Esta ilustración de la obra de Thevet es un grabado de Jean Cousin que se puede considerar la primera imagen del Coloso alzado como protagonista⁶⁶³. En el capítulo sobre el Coloso podremos rastrear el origen de esta imagen, así como la enorme influencia que tuvo este modelo, erróneo pero con tal fuerza visual que quedó como iconografía típica del Coloso.



Figs. 15 y 16. Maarten van Heemskerck. Diseño original para *Colossus Solis*, 1570. Instituto Courtauld de Londres.

Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Colossus Solis*. Museo de Arte Nelson-Atkins, Kansas City, Estados Unidos.

En este grabado, van Heemskerck vuelve a utilizar la analepsis en primer plano para poder reflejar un momento de la construcción que pueda poner de relieve el enorme tamaño de la estatua, plasmando visualmente el comentario de Plinio: “caído en tierra causa también admiración. Pocos alcanzan a abrazar su dedo grueso, sus dedos son mayores que muchas estatuas”⁶⁶⁴. Supervisando estas labores de construcción está un personaje con una tabla, el escultor Cares de Lindo, mostrando un método constructivo que no pudo ser el utilizado, pues de la imagen se deriva la idea de una técnica consistente en fundir las distintas partes por separado y luego ensamblarlas; el pintor flamenco no pudo conocer la

⁶⁶³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (op.cit.), p. 45.

⁶⁶⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41. Ver Apéndice 1: Textos, 122.

descripción técnica de Filón de Bizancio, pues esta obra no se publicó hasta el siglo XVII⁶⁶⁵.

En cuanto a los atributos del Coloso, porta en la mano derecha una antorcha, signo que entronca con la idea de faro que no está justificada por ninguna fuente pero que en este caso responde al afán por subrayar el carácter solar de la estatua dedicada al dios Helios –*Colossus Solis*–, algo que también viene remarcado por la corona de rayos solares, atributo característico de esta divinidad que se puede encontrar en muchas monedas rodias⁶⁶⁶ y que sólo está presente en el boceto original que se conserva en el Instituto Courtauld de Londres. En la mano izquierda, porta un cetro y a la espalda, lleva un arco con una aljaba con flechas, símbolos más acordes con el dios Apolo. Esta asimilación de dos divinidades se puede explicar porque el dios Apolo también tiene un carácter solar, debido a su epíteto latino –*Phoebus*– que significa “brillante”. Según Walter Burkert, “nombres diferentes pueden aludir al mismo ser o bien pueden ser conscientemente igualados, como en el caso de Apolo y Helios”⁶⁶⁷. El cetro no es un atributo de Helios ni de Apolo, sino que suele ir vinculado a Zeus; para Nathan Badoud se asemeja al látigo que es atributo principal de *Sol Invictus*⁶⁶⁸ y que suele aparecer en pequeñas estatuas de bronce⁶⁶⁹.

⁶⁶⁵ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património... (op.cit.), p. 76.

⁶⁶⁶ De hecho, una de las fuentes que manejaremos al hablar del origen de la postura de piernas separadas va a plasmar también los diseños de estas monedas como justificación de la corona radiada de Helios. Ver Du Choul, G.: *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1556, p. 192, Biblioteca Nacional de Francia, París, Rés. J, n° 557[1].

⁶⁶⁷ Burkert, W.: *Greek religion*, Harvard University Press, Cambridge, 1985, p. 120.

⁶⁶⁸ En el año 274 el emperador Aureliano instauró el culto oficial a un *Deus Sol Invictus*, en el que se asimilarían características del antiguo culto del Sol romano (*Sol Indiges*), de la divinidad El-Gabal proveniente de la ciudad de Emesa en Siria y otros aspectos solares, sin descuidar un aspecto político de ese culto solar presente desde la época de los Severos en Roma. Ver Carbó García, J.R.: «La problématique de Sol Invictus. Le cas de la Dacie Romaine», en *Numen*, 57, 2019, pp. 583–618.

⁶⁶⁹ Badoud, N.: «L’image du Colosse de Rhodes», en *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, tomo 91, París, 2012, p. 21. Un ejemplo de esta estatuaria es un bronce de *Sol Invictus* del siglo II-III d.C. (9,7 cm) descubierto en Chalon-sur-Saône y conservado en el Gabinete de las Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, (BnF, Cabinet des Médailles, Bronze 114). Ver también Matern, P.: *Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Ege Yayinlari, Estambul, 2002, pp. 99-165.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

La riqueza del diseño de van Heemskerck pone de manifiesto su inspiración en figuras solares que conoce, ante la falta de modelos directos, y fija un arquetipo que tendrá gran repercusión, como veremos más adelante.

3.2.2.g) *El Faro de Alejandría.*

El grabado sobre el Faro de Alejandría materializa el paso del Renacimiento al Barroco, pues la imagen está plagada de líneas curvas y formas más dinámicas y efectistas, buscando la profundidad y una expresión escenográfica. El paisaje nada tiene que ver con la Alejandría hipodámica de Dinócrates, sino que responde a una construcción fantástica basada en ciudades del norte de Europa y en la influencia de la arquitectura clásica que van Heemskerck conoció en su estancia en Roma; tan sólo el esbozo de las pirámides que se observan al fondo de la ciudad sugieren su identidad egipcia.



Fig. 17. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Pharos*. Museo Boijmans van Beuningen de Rotterdam.

En medio de construcciones más bien góticas aparecen referencias a Roma, como la construcción con cúpula circular que semeja al Panteón, o un tetrápilo que ya incluyó en su obra, *Panorama con el rapto de Helena en medio de las Maravillas*

del Mundo Antiguo, y que podría estar representando el *tetrapylon* de Alejandría, aunque aquí aparece coronado por una estatua monumental. En la obra que acabamos de citar, van Heemskerck ya había representado un puente curvo que cruza el río justo al llegar a puerto y una torre en espiral que domina la colina sobre el mismo y que le habían servido de experimento para la representación del *heptastadion* y del Faro de Alejandría que vemos en este grabado. Para el diseño del *heptastadion* parece que sigue el texto de Estrabón:

“El puerto que tiene la entrada junto a la mencionada torre de Faro es el conocido como Gran Puerto. Estos dos puertos están situados contiguamente al grande y solo los separa al fondo un brazo de tierra llamado Heptastadio. El dique forma un puente que se extiende desde tierra firme hasta la parte oeste de la isla y deja solo dos entradas al puerto de Eunosto, sobre las que se ha tendido un puente. Esta obra no era solo un puente hacia la isla, sino también un acueducto, cuando la isla estaba habitada”⁶⁷⁰.

Esta doble construcción, puente-acueducto, serpentea en una disposición imposible que, no obstante, confiere mayor dinamismo a la composición de la escena. El protagonismo recae obviamente en el Faro, construido sobre un gran promontorio que enfatiza su altura, al igual que la base circular con arcadas flanqueadas por columnas jónicas encastradas. El cuerpo del faro propiamente dicho se trata de una espiral helicoidal⁶⁷¹ que culmina en una especie de linterna de la que salen volutas de humo de gran plasticidad. El diseño de la forma del Faro se inspira en las representaciones de la Torre de Babel, como ya comentamos anteriormente, ya que no hay datos concretos sobre su forma en las fuentes antiguas. Las fuentes más completas son las de viajeros árabes como Al-Masudi, al-Balawi ibn al-Sayj o Ibn Battuta, que analizaremos más adelante, pero estos escritos no eran conocidos en el mundo europeo cristiano del momento. Así mismo, la confusión o el vínculo entre Egipto y Babilonia se pueden establecer también en el hecho de que la ciudad de El Cairo era conocida como Babilonia de

⁶⁷⁰ Estrabón: *Geografía*, XVII, 6. Ver Apéndice 1: Textos, 126.

⁶⁷¹ Ver nota 630.

Egipto⁶⁷², como ya vimos al hablar de la embajada de Pedro Mártir de Anglería⁶⁷³. En cualquier caso, van Heemskerck se ha basado en el texto de Heródoto, representando una estructura central rodeada por escaleras que ascendían en espiral hasta la cima⁶⁷⁴.

Como ya es habitual, en primer término aparece Sóstrato de Cnido con el compás en la mano y escuadras a sus pies, que le identifican como arquitecto, mostrando una tabla con el diseño del Faro a un personaje real que tiene que ser Ptolomeo I Sóter, quien encargó la obra. Curiosamente, lleva sandalias, una de las cuales aparece descalzada, lo que nos recuerda inmediatamente al otro rey egipcio que van Heemskerck representa en el grabado de las pirámides y la famosa sandalia de Rodopis.

La imagen global muestra una gran cantidad de navíos, representados como barcos del siglo XVI, acercándose a puerto, para subrayar el carácter funcional de esta obra y su ayuda a la navegación⁶⁷⁵. Y así seguirá siendo representado posteriormente.

⁶⁷²La Babilonia de Egipto no es otra que el distrito del Viejo Cairo. Ver De Meulenaere, H.: «Babylon», en *Lexikon der Ägyptologie*, I, Harrassowitz, Wiesbaden, 1975, col. 592; Lane-Poole, S.: *The Story of Cairo*, J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1918, p. 38; Butler, A.J.: *Babylon of Egypt. A Study in the History of Old Cairo*, The Clarendon press, Oxford, 1914, pp. 5-14; Jullien, M.: «Kasr asch-Schamma'ah au Vieux-Caire ou la Babylone d'Egypte», en *Études*, 100, 1904, p. 379; Toy, S.: «Babylon of Egypt», en *Journal of the British Association*, 3ª serie, t. I, 1937, pp. 52-77.

⁶⁷³ Ver supra nota 496.

⁶⁷⁴ Descrito de esta manera por Heródoto: *Historias*, I, 181, 3-4: “un templo de Júpiter Belo con sus puertas de bronce. Este templo, que todavía duraba en mis días, es cuadrado y cada uno de sus lados tiene dos estadios. En medio de él se ve fabricada una torre maciza que tiene un estadio de altura y otro de espesor. Sobre esta se levanta otra segunda, después otra tercera, y así sucesivamente hasta llegar al número de ocho torres. Alrededor de todas ellas hay una escalera en espiral por la parte exterior, y en la mitad de las escaleras un rellano con asientos, donde pueden descansar los que suben. En la última torre se encuentra una capilla”. Ver Apéndice 1: Textos, 42.

⁶⁷⁵ Como ya señalaron Plinio: *Historia Natural*, V, 52; ver Apéndice 1: Textos, 37; San Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 37; ver Apéndice 1: Textos, 78; y Rábano Mauro: *De Universo*, XVI, XIII: *De pharo*; ver Apéndice 1: Textos, 83.



Fig. 18. Georg Balthasar Probst: *Faro de Egipto. Séptima maravilla del mundo*, (c. 1780).

3.2.2.h) *El Anfiteatro Flavio.*

La lista de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo que podemos considerar “canónica” y que nos muestra van Heemskerck responde a una visión que pone el mundo griego en el centro, aun cuando contemos con Babilonia y Egipto, pues es durante el auge de la civilización griega cuando se realiza la compilación de estas grandes obras. Ya comentamos cómo con el auge de Roma surge lo que hemos denominado “nacionalismo cultural”, y es el momento en que los romanos incluyen su mayor obra en las listas de maravillas: el Coliseo. Van Heemskerck recoge esta octava maravilla con entusiasmo, ya que es la única que puede conocer en persona y reflejar en directo; de hecho, realiza varias obras en las que lo muestra, como su *Autorretrato con el Coliseo*⁶⁷⁶ y la *Tauromaquia en las ruinas del Coliseo*. Ambas pinturas muestran un edificio en ruinas, lleno de vegetación, en lo que se puede considerar una visión muy romántica que anticipa la obra de Piranesi, a la par que poseen un gran valor arqueológico.

⁶⁷⁶ Di Furia A. J.: «Remembering the Eternal in 1553: Maerten van Heemskerck’s Self-Portrait before the Colosseum», en *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 59, 2010, pp. 90–109.



Figs. 19 y 20. Maarten van Heemskerck: *Autorretrato con el Coliseo*, 1553. Museo Fitzwilliam, Londres.

Tauromaquia en las ruinas del Coliseo, 1552. Palais des Beaux Arts de Lille.

No obstante, el grabado de la serie de maravillas sobre el Coliseo difiere del resto, en primer lugar, porque el edificio ocupa prácticamente la totalidad de la escena, sin mostrar un paisaje completo alrededor, ya que tan sólo se vislumbra al fondo el Arco de Constantino; esto nos impide conocer en su conjunto el contexto urbano de esa zona de Roma, algo que habría tenido un gran valor arqueológico y topográfico. En segundo lugar, porque lo representa en ruinas, en el estado en el que lo conoció, sin pretender realizar ninguna reconstrucción. Curiosamente, aunque el edificio aparezca en ese estado de conservación, no está abandonado, pues se puede observar que sus gradas están llenas de gente asistiendo a una lucha de fieras. Parece que la analepsis se ha llevado a un nivel superior, pues el edificio responde al siglo XVI y lo que ocurre en su interior y en primer plano revela su momento de esplendor en la Antigüedad. Por otro lado, la perspectiva ofrece la posibilidad de observar su estructura interna, en lo que es un estudio arquitectónico muy del gusto de la época⁶⁷⁷.

La figura a caballo en primer término podría ser el emperador Vespasiano o el emperador Tito, observando su obra, el Anfiteatro Flavio, según el modelo de la escultura ecuestre de Marco Aurelio, que van Heemskerck pudo conocer en Roma. Y justo en el emplazamiento donde estuvo el Coloso de Nerón, aparece el

⁶⁷⁷ Durante el siglo XVI circularon distintos grabados que mostraban estudios arquitectónicos del Coliseo, como el grabado de Girolamo Fagioli según diseño de Domenico Giuntalodi publicado por Antonio Salamanca 1538, que tuvo un gran éxito, y al que aludiremos posteriormente. Ver nota 676.

fragmento de un pie colosal que podría ser el pie de la estatua acrolítica de Constantino que se conservaba en el Campidoglio, junto a la estatua de Marco Aurelio, tras la remodelación de la plaza por Miguel Ángel en 1538. A su lado, aparece la escultura de la Loba Capitolina, que también había sido trasladada al Campidoglio en 1471.

Es muy curiosa la inclusión de una estatua colosal en el interior del Coliseo, que podría interpretarse como una alusión al Coloso de Nerón, que estuvo colocado junto al edificio, pero su representación describe a un Zeus-Júpiter, muy parecido al que dibuja para el grabado del Zeus de Olimpia, sólo que en esta ocasión de pie, pero con el rayo en su mano y el águila a sus pies. La diferencia radica en el rayo, que ahora recuerda al emblema romano, muy utilizado en los escudos de los legionarios⁶⁷⁸, donde el rayo aparece flanqueado por una especie de destellos. Esta estatua es una variación iconográfica del artista, según vestigios reales que pudo conocer. Lo que está claro es que se trata de la figura de Júpiter, ya que porta todos sus atributos característicos: rayo, cetro y águila, pero lo que no queda tan claro es la razón de su inclusión en el diseño. Podría ser que van Heemskerck quisiera representar el Coliseo como culmen de la magnificencia y el poder de Roma, según un discurso histórico que reflejase distintas vertientes de la Roma antigua y así convertirlo en emblema de la ciudad: la Loba Capitolina representa los orígenes de Roma, la figura de Júpiter Óptimo Máximo, el padre y soberano de los dioses romanos, el pie colosal hace referencia a uno de los emperadores más conocidos y el arco de triunfo evoca el poder político⁶⁷⁹. En cualquier caso, el Coliseo se convierte en símbolo de la ciudad de Roma⁶⁸⁰ y resume el gusto de van Heemskerck por los vestigios antiguos que desarrolló en su estancia en Roma.

De igual manera, el Anfiteatro Flavio se puede convertir en enseña de la desmesura de la Roma antigua, símbolo de la vanidad humana, y por extensión,

⁶⁷⁸ A este respecto ver Barker, P.: *Armies and Enemies of Imperial Rome 150AD to 600 AD*, Wargames Research Group, Cambridge, 1972, pp. 140-146.

⁶⁷⁹ Regond, A.: «Interprétation et représentation de l'arc de triomphe pendant la Renaissance», en Perrin, Y. (dir.): *S'approprier les lieux. Histoire et pouvoirs: la resémantisation des édifices de l'Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 91-106.

⁶⁸⁰ Ya con Beda el Venerable aparece el Coliseo como símbolo eterno de la ciudad de Roma. Ver nota 354.

se vincula con Babilonia; de ahí la influencia de su arquitectura en la representación de la Torre de Babel de Pieter Brueghel el Viejo⁶⁸¹, por ejemplo.



Fig. 21. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Amphitheatrum*. British Museum.

Así como se va a fijar durante el Renacimiento la lista canónica de las Siete Maravillas de la Antigüedad, también se va a buscar esa noción de “octava maravilla” que supere al resto, siguiendo ese rasgo común en muchas compilaciones tardoantiguas y medievales que buscaban trascender el número siete con una maravilla decana. Así, ya vimos como octava maravilla el túmulo profanado por ladrones de Gregorio Nacianceno⁶⁸²; la casa de una sola piedra, de alabastro, de unos comentarios a Nacianceno⁶⁸³; o la ciudad de Roma entera, ponderada por Casiodoro⁶⁸⁴.

En definitiva, la serie de grabados de van Heemskerck, con sus dos partes – los versos de Junius y las ilustraciones–, tuvo una gran difusión, incluso por separado. Los grabados, tanto los numerados como los otros, todos fueron

⁶⁸¹ Peter Brueghel visitó Roma en 1553. También hay que tener en cuenta la visión negativa de la Roma papal por parte de Lutero, lo que habría propiciado este tipo de representaciones. Ver supra nota 560.

⁶⁸² Ver notas 304 y 305.

⁶⁸³ Ver supra nota 262.

⁶⁸⁴ Ver supra nota 283.

La lista canónica de las Siete Maravillas: Pedro Mejía y Maarten van Heemskerck

adquiridos por varios museos europeos en sus respectivos países, reflejando la transmisión de estos grabados tanto en los círculos más pudientes como en ámbitos religiosos, pero también probablemente en la clase media⁶⁸⁵. Esta facilidad de transmisión propició que la serie sobre las Maravillas del mundo se conociera en toda Europa, gracias también al hecho de que Heemskerck abordó un tema muy apreciado en los círculos literarios del Humanismo renacentista, como era el de las Maravillas del mundo antiguo, siendo además el primero en tratarlo de forma conjunta. La riqueza de las imágenes creadas por el pintor flamenco, además de la gran difusión de la obra, contribuyó a fijar de manera definitiva la lista de maravillas.

⁶⁸⁵ Se mantienen los bocetos originales de Heemskerck de Babilonia y el Coliseo en el British Museum y del Templo de Artemisa en Éfeso y el Coloso de Rodas en el Instituto Courtauld de Londres. Se conservan otras reimpresiones, como los grabados del Mausoleo en el Rijksmuseum y la estatua de Zeus en la National Gallery of Art de Washington DC, y otras ediciones también en el Museo del Louvre, en el British Museum, el Museo Plantin-Moretus de Amberes y en la Biblioteca Herzog August de Wolfenbüttel.

3.3. LA DIFUSIÓN DE LA SERIE DE VAN HEEMSKERCK.

El uso, la recepción posterior y la influencia de la obra de van Heemskerck quedan muy bien reflejados en la recopilación de impresiones que realizó Jean de Poligny a finales del siglo XVI, en un volumen en el que el humanista francés reunió los grandes saberes renacentistas en relación con la religión, la historia, la geografía...⁶⁸⁶ La obra recoge una copia del fresco conocido como *Cronica Cronicarum*, realizada en 1521 por Jean Petit, un texto en latín que narra la creación del mundo y la vida de Cristo, una genealogía de papas y grandes dinastías, mapas de distintas regiones del mundo, temas del Antiguo y Nuevo Testamento, los cuatro elementos, los signos del zodiaco, los caracteres humanos... y las maravillas del mundo de Maarten van Heemskerck.

Además de su transmisión en los círculos humanistas y en las colecciones privadas, las *Maravillas* de van Heemskerck influenciaron notablemente la obra de artistas posteriores, lo que dio lugar a una iconografía propia del tema que habría de mantenerse, con ligeras variaciones, hasta nuestros días. En 1580, Franciscus van Aelst ya había publicado en Roma su propia versión de las maravillas del mundo⁶⁸⁷, excluyendo el Faro y las Pirámides de Egipto, y añadiendo el Coliseo⁶⁸⁸ como una de las siete, organizadas alrededor del obelisco de Babilonia. Justificó esta selección añadiendo el texto de Marcial, aunque se olvidó de las pirámides y del altar de cuernos de Delos, y añadió un soneto de Petrarca⁶⁸⁹ para describir las imágenes del friso. Aunque en esta composición no se puede hablar de ninguna influencia directa de la serie de van Heemskerck, sí que evidencia el renovado interés en el tema de la aparición de las maravillas, reavivado por el trabajo de aquel.

⁶⁸⁶ Poligny, J. de: *Prenatalbum met de geschiedenis van de wereld uit de bibliotheek van Jean de Poligny, after Abraham Ortelius, after Maerten de Vos, after Maarten van Heemskerck*, París, 1585-1607, Rijksmuseum.

⁶⁸⁷ Franciscus van Aelst: *Li sette miracoli del mondo*, 1580.

⁶⁸⁸ Imagen basada en el grabado de Girolamo Fagioli según diseño de Domenico Giuntalodi y publicado por Antonio Salamanca en 1538.

⁶⁸⁹ Francesco Petrarca: *Canzoniere (Francisci Petrarchae laureati poetae Rerum vulgarium fragmenta)*, Sonetto CCLXXI: "Né per sereno ciel ir vaghe stelle,/né per tranquillo mar legni spalmati,/né per campagne cavalieri armati,/né per bei boschi allegre fere et snelle;/né d'aspettato ben fresche novelle/né dir d'amore in stili alti et ornati/né tra chiare fontane et verdi prati."

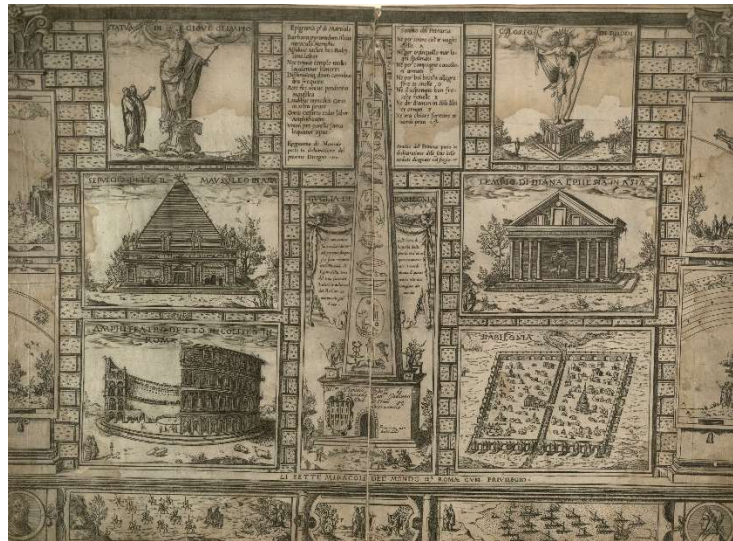


Fig. 22. Franciscus van Aelst: *Li sette miracoli del mondo*, 1580.

3.3.1. La iconografía de las maravillas en las series de grabados del siglo XVII.

A partir de principios del siglo XVII, las series de grabados sobre las maravillas presentarán siempre, en mayor o menor medida, una continuidad con la obra de van Heemskerck. Este es el caso de las obras de Maarten de Vos y Antonio Tempesta, sobre todo en la elección de los monumentos y en las escenas figurativas que los acompañan, a modo de explicación.

3.3.1.a) Antonio Tempesta.

En 1608, Antonio Tempesta diseña y graba la serie sobre las maravillas *Septem Orbis Admiranda*⁶⁹⁰, recogiendo el testigo del trabajo del pintor flamenco al escoger la misma lista de obras y el esquema compositivo de las escenas con el uso de la analepsis e incluso la prolepsis en el caso del Coloso, pero reinventando la

⁶⁹⁰ Cuyo título completo es *Septem Orbis Admiranda Ex Antiquitatis Monumentis Collecta, Et Oblectationi Publicaz In Aereas Tabulas ab Antonio Tempesta Florentino relata: a Iusto Rychio Gandense versibus celebrata, Romae anno MDCIIX*. El propio artista no se limitó a realizar el diseño sino que fue un prolífico grabador; ver Bartsch, A. von: *Le Peintre graveur*, Pierre Mechetti, ci-devant Charles, Viena, 1818, vol. 17, pp. 125-188, sobre las Siete Maravillas pp. 186-187.

arquitectura de las construcciones, algunas de las cuales las muestra en pleno proceso de construcción. Este es el caso de las pirámides de Egipto y del Templo de Artemisa en Éfeso, que se presentan junto a varias máquinas de construcción⁶⁹¹, hornos en pleno funcionamiento, –como ya incluyó van Heemskerck– y numerosos trabajadores realizando diversas tareas en distintos planos.

Otro rasgo en común con la obra de aquel es la inclusión de unos textos en latín, a modo de explicación, realizados por otro humanista, Josse de Rycke, o Iustus Rychius⁶⁹².

En el caso del Templo de Artemisa en Éfeso, muestra una escena con obreros transportando sacos para reforzar los cimientos del santuario, que aparece rodeado por una masa de agua, haciendo alusión al terreno pantanoso donde se construyó y siguiendo el texto de Plinio⁶⁹³. En el texto latino que acompaña al grabado se menciona a Eróstrato, del que hicieron mención Valerio Máximo⁶⁹⁴ o Estrabón⁶⁹⁵.

Parece que Tempesta utiliza de forma más coherente las fuentes antiguas, como acabamos de ver en el uso de las descripciones de Vitruvio y Plinio. Es el caso también del grabado sobre el Coloso, en el que se separa de la tradición de postura con piernas abiertas para representar una figura en ligero *contraposto* sobre una única basa, como señaló Filón⁶⁹⁶; y también recoge el episodio de la venta de los restos del Coloso en el año 653 a un mercader judío, tras la toma de Rodas por los árabes, cuando se necesitaron novecientos camellos para su transporte⁶⁹⁷. De igual modo, parece que conoce un proverbio⁶⁹⁸ que habla de que el Coloso al caer

⁶⁹¹ Para Maria Luisa Madonna las máquinas que aparecen junto al Artemisión son las que Quersifronte inventó para poder mover las grandes piedras y que aparecen descritas por Vitruvio: *De Architectura*, X, 2, 11. Ver Apéndice 1: Textos, 127. Madonna, M.L.: *Septem mundi miracula...* (*op.cit.*), p. 55.

⁶⁹² Ver Apéndice 1: Textos, 128.

⁶⁹³ Ver nota 565.

⁶⁹⁴ Ver supra nota 129.

⁶⁹⁵ Ver supra nota 131.

⁶⁹⁶ Ver supra nota 658.

⁶⁹⁷ Constantino Porfirogéneta habla de un general de Otmán llamado Mavia que hizo pedazos los restos del Coloso y se los vendió a un mercader judío de Edesa: *Sobre la administración del Imperio*, XX, 7-10. Y Teófanos habla de novecientos ochenta camellos: *Crónica*, en Constantino Porfirogéneta *Sobre la administración del Imperio*, XXI, 56-65. Ver también nota 482. Ver Apéndice 1: Textos, 129 y 130.

⁶⁹⁸ Escolio al *Filebo* de Platón (15c): “No remover lo que bien quieto está. Proverbio: no remover un mal que bien quieto está. Lo menciona el orador Hipérides en su *Contra*

destruyó muchas casas, de lo que se deriva que no podía estar sobre la bocana del puerto sino en tierra firme, en plena ciudad y junto a edificaciones.

En el grabado sobre el Faro de Alejandría sigue la descripción de Estrabón⁶⁹⁹, sobre todo en lo que se refiere al puente que lo unía a tierra y se aleja del esquema de torre helicoidal, utilizando un modelo constructivo más sencillo que se centra en la utilidad del edificio más que en su apariencia, por lo demás bastante desconocida.

Siguiendo con la denominación de van Heemskerck, *Babylonis Muri*, representa ahora no la ciudad entera de Babilonia, ni la Torre de Babel, ni los Jardines Colgantes, que se podrían adivinar en la parte derecha superior, sino las Murallas. Una nueva referencia a Vitruvio justifica el diseño, pues en el texto que acompaña al grabado hace referencia a la reina Semíramis y al lago Asphaltite⁷⁰⁰.

Sin embargo, en las imágenes del Zeus y del Mausoleo parece que Tempesta no domina descripciones de fuentes antiguas, pues ambos grabados siguen más la imaginación del artista y su conocimiento de la arquitectura del momento. La estatua de Zeus se sitúa en el interior de una columnata circular que lleva al extremo el diseño de van Heemskerck, y tan sólo se identifica al dios por el águila y el rayo. Del mismo modo que aquél, Tempesta sitúa en primer plano escenas de lucha propias de los juegos, aunque el público que asiste de espectador más parece que ha ido a ver un espectáculo urbano propio del Barroco, incluyendo un estrado o palco.

En lo que se refiere al Mausoleo, el artista ha reflejado un edificio clásico, sin apenas ornamentación y al que ha añadido como elemento decorativo cuatro obeliscos que aún se están levantando, por lo que el edificio no aparece acabado del todo. Resulta una imagen de un edificio renacentista convencional, con dos cuerpos rodeados por loggias, en la línea de la basílica de Vicenza de Palladio⁷⁰¹.

Resulta interesante ver cómo Tempesta ha incluido numerosas referencias al mundo árabe, contextualizando las maravillas en un mundo dominado por los

Aristogitón: "y ni siquiera eres capaz de aprender del proverbio lo de no remover un mal que bien quieto está". Por traslación a partir del Coloso de Rodas, que se cayó y destruyó muchas casas. Cuando un rey quiso volver a erigirlo, los rodios, por temor a que se cayera de nuevo, dijeron lo antes mencionado."

⁶⁹⁹ Ver supra nota 605.

⁷⁰⁰ Ver supra nota 115.

⁷⁰¹ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 115.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

otomanos⁷⁰²; en esa época los turcos se habían convertido en la mayor amenaza y se asimila la figura del turco y del árabe desde la perspectiva de una nueva cruzada⁷⁰³.



⁷⁰² *Ibid.*... p. 12.

⁷⁰³ En 1454 Flavio Biondo ya había denunciado la “barbarie” de los sarracenos que venían de tomar Constantinopla y posteriormente atacar posesiones venecianas en el Egeo. Ver Biondo, F.: *De gestis Venetorum*, Venecia, 1510, p. 36.



Figs. 23-29. Antonio Tempesta: *Septem Orbis Admiranda*, Roma, 1608.

3.3.1.b) Maarten de Vos y Jacques Picart.

La serie *Admiranda et Prodigiosa Antiquitates opera*, diseñada por Maarten de Vos y grabada en el taller de Crispijn van de Passe⁷⁰⁴ en 1614, recuperó el texto latino de Adriaen de Jonghe –Hadrianus Junius– e imitó en gran medida los diseños de van Heemskerck. Maarten de Vos también había viajado a Italia y conocía muy bien la obra de aquel, muchos de cuyos trabajos había copiado. Para el diseño de esta serie sobre las maravillas, copia prácticamente a van Heemskerck, aunque confiere un mayor protagonismo a las escenas históricas que acompañan a los monumentos e introduce en ocasiones más personajes secundarios. No

⁷⁰⁴ Crispijn van de Passe I, conocido como “el Viejo”, realiza los grabados de Babilonia y el Mausoleo. Su hijo Crispijn van de Passe II, “el Joven”, el Coloso. Otro hijo, Simón van de Passe, graba el Zeus de Olimpia; y su hija, Magdalena van de Passe, los del Templo de Éfeso, las Pirámides y el Faro.

obstante, también se puede rastrear cierta influencia, si no de la serie de Tempesta, sí del sentimiento de la época sobre los árabes o turcos del que ya hemos hablado, ya que de Vos introduce vestimenta típica árabe –sobre todo turbantes–, realizando una distinción que no está presente en los diseños de van Heemskerck.

En el grabado de Babilonia, el protagonismo absoluto recae en la figura de la reina Semíramis, en primer plano, mientras que la ciudad mantiene algunos de sus elementos característicos, como la presencia del río, el recinto circular con triple muralla –que parece que se asimila también a los Jardines pues aparece vegetación en lo alto–, e incluso el obelisco de la reina Semíramis, que parece que aquí se ha reflejado como una columna conmemorativa. En la parte izquierda, un gran edificio parece que quiere reflejar los Jardines Colgantes, pero la referencia al templo de Júpiter Belo se queda en un mero campanario y no se ven las murallas por ningún lado, aun cuando el grabado se titule *Babylonis Muri*.

En cuanto al Mausoleo, la composición resulta mucho más recargada; el propio edificio presenta un nivel más que el de van Heemskerck, y a su lado aparece un horno en pleno funcionamiento, más bien la pira funeraria de Mausolo, a modo de *consecratio*⁷⁰⁵. Se repite la escena de la reina Artemisia con la copa preparada para beber las cenizas de su difunto marido, pero cobra mayor relevancia la acción en primer término, donde varios trabajadores se afanan en tareas de construcción y escultura.

En lo que se refiere al Coloso, mantiene el diseño de la figura, del puerto y de la ciudad, aunque más recargado en cuanto a sus elementos secundarios: más barcos y más olas, más edificios en los que se puede observar la influencia de la arquitectura de Roma, como una columna conmemorativa, y más personajes. La figura del Coloso tan sólo presenta la diferenciación de la corona de rayos solares alrededor de su cabeza, que por otra parte, sí que estaba en el diseño original de van Heemskerck. Y lo novedoso del diseño de de Vos radica en el grupo de personajes a la derecha de la imagen y en primer término, donde aparece Cares de Lindo presentando su obra a un grupo de personas, probablemente las

⁷⁰⁵ Ceremonia en la que un mortal se elevaba al estado de divinidad y subía al cielo (apoteosis). Frente a una pira se rendían honores al nuevo divinizado y se soltaba un águila que parecía surgir entre las llamas y en su vuelo ascendente portaba el alma del difunto al cielo. Este águila simbolizaba a Júpiter y la victoria sobre la muerte.

personalidades más importantes de la ciudad de Rodas, que encargaron la enorme estatua.

El Zeus de Olimpia es prácticamente igual a la obra de van Heemskerck, salvo que le confiere un mayor dinamismo a la figura del dios, que por otra parte, aparece no junto al águila, sino sentado sobre ella. El resto de la composición, el edificio semicircular con nichos y estatuas, la estatua de Hércules, la escena de lucha y los premios a los ganadores en los juegos, todo está copiado del diseño de van Heemskerck.

Los otros tres grabados fueron realizados por Magdalena van de Passe y presentan un estilo más refinado y mucho más detallista, con una escala más humana⁷⁰⁶. Magdalena van de Passe fue uno de los pocos ejemplos femeninos en el grabado moderno, a lo que ayudó que provenía de una familia de grabadores, pero aún así supo construir una reputación independiente como grabadora. Su estilo combina muchas de las lecciones de grabadores anteriores, tanto del norte como del sur; la línea gruesa recuerda a Hendrick Goltzius, pero Magdalena reintrodujo los contornos alrededor de sus figuras e incorporó un extenso trabajo de puntos⁷⁰⁷.

Su grabado de las Pirámides recuerda a la obra de van Heemskerck en la representación del faraón, observando al águila que lleva la sandalia de Rodopis, según el testimonio de Estrabón⁷⁰⁸, y representa entradas a la galería⁷⁰⁹ que lleva a la tumba e incluso ventanas. El paisaje es mucho más imaginativo, con obeliscos de forma sinuosa, que incluso se asemejan más a columnas conmemorativas, esculturas ecuestres y otra pirámide recubierta de relieves. Este diseño fantástico y de gran riqueza visual ejercerá una gran influencia en representaciones posteriores, como la de Fischer von Erlach o Antonio Basoli, como ya veremos.

Para su representación del Faro, Maarten de Vos vuelve a seguir el diseño de van Heemskerck pero confiriendo mayor relevancia a las figuras en primer término, como ya hemos visto en el caso de Babilonia. Pero va a ser en su imagen

⁷⁰⁶ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 10.

⁷⁰⁷ Veldman, I.: *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production*, Sound & Vision Publishers, Rotterdam, 2001, p. 291.

⁷⁰⁸ Ver supra nota 230.

⁷⁰⁹ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33: "A cierta altura en uno de sus lados hay una piedra que se puede quitar y que, una vez retirada, revela la entrada a una tortuosa galería o jeringa que conduce a la tumba". Ver Apéndice 1: Textos, 41.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

del Templo de Artemisa donde más se aleje de la herencia de aquel, pues presenta un edificio circular en tres niveles rematado por una cúpula central y dos aledañas; esta arquitectura se aleja un poco de los esquemas del momento y parece que quiere asemejarse más a la idea de algunos edificios romanos antiguos, según una planta circular. También es posible que bebiera de la influencia del templete de San Pietro in Montorio de Bramante, pero, en cualquier caso, supera el legado de los *tholos* griegos o los *martyria* para conferir al edificio una grandiosidad acorde con la fama que tenía el Templo de Éfeso.





Figs. 30-36. Maarten de Vos: *Admiranda et Prodigiosa Antiquitates*, 1614.

La obra de Maarten de Vos tuvo una gran difusión por toda Europa, inspirando la creación de numerosos tapices, como veremos más adelante, pero también continuó la influencia en los grabados, como es el caso de la serie sobre las Siete Maravillas que grabó Jacques Picart según estos diseños de de Vos, hacia 1660, y donde la única variación apreciable es el texto que acompaña los grabados, que está escrito en francés⁷¹⁰.

En ese texto se pueden apreciar datos obtenidos de fuentes antiguas que parece que van calando dentro del conocimiento más común en Europa. Así, cuando habla de 250 torres que forman parte de la muralla de Babilonia, está aludiendo a Diodoro Sículo⁷¹¹. Las medidas del Mausoleo están tomadas de

⁷¹⁰ Ver Apéndice 1: Textos, 131.

⁷¹¹ Ver supra nota 99.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

Plinio⁷¹², así como la altura del Coloso y el dato de que pocos hombres pueden abrazar su pulgar⁷¹³. Las dimensiones del Zeus ya se encontraban en los datos ofrecidos por Higino⁷¹⁴, y volvemos a encontrar un buen conocimiento de la obra de Plinio en la noticia sobre los 800 talentos que dio Ptolomeo II Filadelfo para terminar la construcción del Faro de Alejandría⁷¹⁵, y en la descripción del Templo de Artemisa en Éfeso, cuando habla de las amazonas⁷¹⁶ y de sus 127 columnas⁷¹⁷.



⁷¹² Ver Apéndice 1: Textos, 33.

⁷¹³ También Estrabón da el mismo dato de la altura. Sobre el tamaño del pulgar: Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41. Ver Apéndice 1: Textos, 122.

⁷¹⁴ Ver supra nota 205.

⁷¹⁵ Ver Apéndice 1: Textos, 38. Jacques Picart ofrece el dato equivalente en escudos franceses; un dato que ya había trasladado André Thevet en su *Cosmographie de Lévant*: “*octante talents, qui vallent quarante huit mille escus*”, p. 133.

⁷¹⁶ Ver Apéndice 1: Textos, 32.

⁷¹⁷ Ver Apéndice 1: Textos, 35.

La difusión de la serie de van Heemskerck



Figs. 37-43. Jacques Picart: *Les Sept Merveilles du Monde*, 1660.

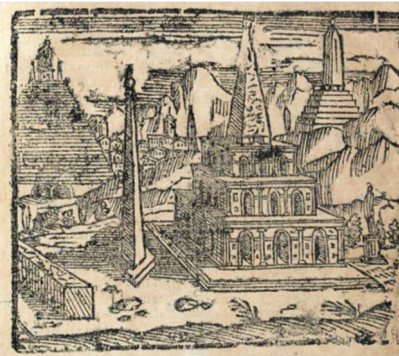
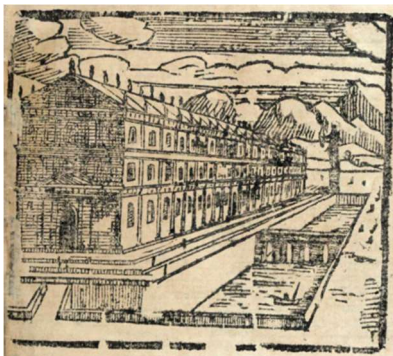
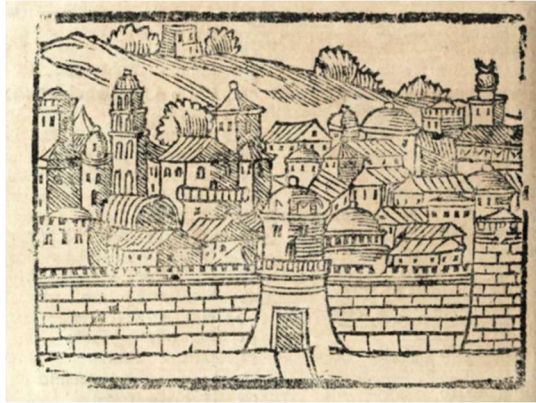
3.3.1.c) *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*.

Un poco antes, en 1636, y recordando a los *Mirabilia Urbis Romae*, se publicó en Roma *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, una nueva edición⁷¹⁸ de una guía de viaje, obra de Girolamo Francino, con una completa descripción de los monumentos más importantes de la ciudad eterna, e incluso tablas cronológicas y listados de emperadores romanos, pontífices.... Así mismo, incluyó varios grabados entre los que nos interesan los que mostraban las Siete Maravillas del Mundo, unas imágenes bastante más sencillas que las que acabamos de ver, y que no muestran apenas influencia de la obra de van Heemskerck ni de las demás series de grabados que venimos analizando, salvo en algunos detalles.

¿Cómo podemos explicar casi a mediados del siglo XVII esta falta de influencia en un tema tan concreto como el de las Siete Maravillas? Posiblemente se deba al hecho de que esta obra, al igual que las anteriores ediciones, no está realizada por un artista, y el autor, o más bien el grabador, no es un pintor. Por ello, y como veremos en el apartado siguiente, las representaciones se distancian de los modelos que venimos estudiando, y se limitan a reflejar estas grandes obras, cuya idea sí resulta conocida de una forma más general, como podemos constatar al leer las descripciones que acompañan a las imágenes, que incluso aluden a autores antiguos, y recogen muchos de sus datos⁷¹⁹.

⁷¹⁸ Primera edición de *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, incluyendo "*Le sette meraviglie del mondo*" en Venecia en 1594. Sucesivas ediciones, incluso en otros idiomas, verán la luz hasta 1750. Ver Isager, J.: «"Le cose maravigliose dell'alma città di Roma" e "*Le sette meraviglie del mondo*" nell'età di Sisto V», en *Analecta Romani Instituti Danici (ARID)*, 16, 1987, p. 72.

⁷¹⁹ Francino, G.: *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Cavalli, Roma, 1636, pp. 106-116. Ver Apéndice 1: Textos, 132.



Figs. 44-50. Girolamo Francino: *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Cavalli, Roma, 1636.

Ciertos detalles de estas imágenes sí retrotraen a los diseños de van Heemskerck, aunque de manera muy tangencial, como por ejemplo, el diseño helicoidal del Faro, las posturas del Zeus y del Coloso, o la disposición en oblicuo del Templo de Éfeso. Las murallas de Babilonia nos recuerdan a las imágenes que

acompañan al texto en la *Cosmografía* de Münster, que veremos a continuación. Por su parte, el Mausoleo tiene una clara influencia de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Colonna⁷²⁰, y la imagen de las pirámides de Egipto realmente da rienda suelta a la imaginación, pues a partir de la descripción de Estrabón⁷²¹ sobre la puerta de entrada crea un edificio con una base de tres cuerpos sobre el que se asienta una estilizada pirámide.

El texto que acompaña a estas imágenes pone de manifiesto el conocimiento de algunas fuentes antiguas, algunas de las cuales cita explícitamente: “*Plinio, Strabone, Pomponio Mela, Democrate, Valerio Massimo, Plotarco, Gice, Aulogenio, Herodoto, Diodoro Siclo, Antiano Marcellino, Quinto Curtio, Paolo Crosio, & altri*”⁷²² y muchas de las noticias e incluso leyendas que han ido acompañando a las Siete Maravillas a lo largo de la Historia. Así, alude a pasajes tan conocidos como el de Nemrod y la torre de Babel⁷²³, las dimensiones y las cien puertas de bronce de Babilonia relatadas por Heródoto⁷²⁴, los novecientos camellos en los que se llevaron los restos del Coloso⁷²⁵ y la noticia de Plinio de que pocos hombres podían abrazar un dedo de su mano⁷²⁶ o la relación del Templo de Artemisa con las Amazonas⁷²⁷.

Por otra parte, recoge otras informaciones novedosas, como que el Faro de Alejandría era tan alto que desde su cima no se podía distinguir un hombre de un caballo, o que la estatua de Zeus estaba hecha de una sola piedra de pórfito que se había trasladado desde la montaña, confundiendo quizás el obelisco de Semíramis

⁷²⁰ Ver Fig. 2.

⁷²¹ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015: “Avanzando cuarenta estadios desde la ciudad se llega a una cordillera montañosa, sobre la que hay varias pirámides, tumbas de reyes, de las que tres son significativas. Dos de ellas se cuentan entre las siete maravillas del mundo. Miden un estadio de alto y tienen forma cuadrada, y su altura es un poco mayor que cada uno de sus lados. Una de ellas es un poco más grande que la otra. Tiene en lo alto, a media distancia entre los lados, una roca que se puede extraer, y cuando la quitan hay una galería en pendiente que lleva a la cámara funeraria”. Ver Apéndice 1: Textos, 41.

⁷²² Girolamo Francino: *Le cose maravigliose...* (*op. cit.*), p. 116.

⁷²³ Ver nota 332.

⁷²⁴ Ver supra nota 42.

⁷²⁵ Ver nota 546..

⁷²⁶ Ver supra nota 600.

⁷²⁷ Según la descripción de Plinio. Ver Apéndice 1: Textos, 32.

en Babilonia, que sí responde a esta descripción⁷²⁸. El terreno pantanoso sobre el que se asentó el Templo de Artemisa en Éfeso se ha convertido en un lago, sobre el que se levantan cuatro puentes para acceder al edificio; el Mausoleo lo denomina “de Artemisia”; y las pirámides las asocia a los cipreses, en forma y significado, pues se asemeja al elemento del fuego incorruptible, y por esta razón el ciprés es un árbol asociado a los funerales, queriendo mostrar la eternidad y la incorruptibilidad de la fama de los muertos.

Vuelve a poner de manifiesto la relación, muchas veces equívoca, entre pirámides y obeliscos, ya que describe algunas pirámides como realizadas en una sola piedra, algo sólo plausible para un obelisco, llegando a decir que en Roma hay muchas de “estas pirámides, también llamadas obeliscos”.

Para terminar, afirma que todas estas maravillas están destruidas, que no queda nada de ellas, salvo la memoria que podemos encontrar en los escritos, ignorando las pirámides, todavía en pie. Y como guía de Roma que es, y siguiendo el ejemplo de muchos autores anteriores, ensalza la ciudad de Roma como maravilla sobre todas las demás, pues “si en la actualidad se tuviera que formar lista de maravillas, Roma sería tal que superaría a todas las demás, no solo por los grandes edificios modernos que hay, sino también por los vestigios de las antiguas fábricas, que con mucho asombro son consideradas, cuyas antigüedades se recogen allí, y se colocan en este libro en su lugar”⁷²⁹.

3.3.1.d) *Pierre Valleran, Pierre le Moyne y Stefano della Bella.*

Las imágenes que aparecen en *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma* van a servir de inspiración para una serie de grabados sobre las Siete Maravillas de la Antigüedad realizados ya a finales del siglo XVII. En este caso, las imágenes no son una representación en sí misma de los monumentos, sino que aparecen como “accesorio para estar a la moda”⁷³⁰. Se trata de la obra del grabador y tipógrafo

⁷²⁸ Según Diodoro Sículo, ver nota 150. Y Ludovico Celio, ver nota 538.

⁷²⁹ Francino, G.: *Le cose maravigliose...* (*op.cit.*), pp. 106-113. Ver Apéndice 1: Textos, 132. Traducción propia.

⁷³⁰ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (*op. cit.*), p. 82. El autor no identifica, no obstante, la relación entre las representaciones de Valleran y las recogidas en *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, y se centra en ponerlo de ejemplo como culmen de las nuevas

francés Pierre Valleran, quien utiliza los arquetipos de las Maravillas como excusa para representar la moda de la época, dándole un toque real al combinar obras tan míticas con escenas de la vida cotidiana de una casa noble. En todos los casos aparecen mujeres, cuya nobleza viene dada por la unión de un espacio lujoso, hermosos vestidos y obras de arte milenarias que son garantía de realeza para quien se acerque a ellas, de manera que la mujer representada pueda identificarse con la leyenda de Artemisia o Semíramis. En este sentido, la imagen femenina aparece con los atributos característicos de la figura mítica, sobre todo en el caso de Semíramis, con el arco y la flecha y el león a sus pies, y Artemisia, sosteniendo la copa con las cenizas de su marido en la mano. Sin embargo, hay otros atributos que se incluyen no tanto para identificar a la figura como para subrayar el significado de la obra representada; así, en la imagen del Zeus, la figura femenina porta una corona de olivo y en la representación del Templo de Artemisa, la mujer lleva una espada, posible alusión a la diosa o a las amazonas.

El proceso de reconstrucción de las Maravillas, desde van Heemskerck, ha pasado de ser una representación de un hecho histórico basado en fuentes antiguas a una imagen que se convierte en modelo del modelo, a través de composiciones más abstractas al servicio de las exigencias del momento. Se está representando una escena que refleja el ambiente del momento, con las Maravillas como elemento legitimador de la posición o el status; las imágenes se convierten también en catálogos de moda, que reflejan el gusto de la época, como veremos más adelante con la serie de la llamada Escuela de Cuzco.

secuencias formales, completamente subjetivas, según él, que surgen a partir de la serie de van Heemskerck.

La difusión de la serie de van Heemskerck



Figs. 51-57. Pierre Valleran: *Serie sobre las Siete Maravillas*, c. 1675. British Museum.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

A menudo, las representaciones sobre las Maravillas sirvieron no sólo como fondo para verdaderas pasarelas de moda, sino como modelos de comportamiento. En Francia, el trabajo del jesuita Pierre le Moyne, *La gallerie des femmes fortes*, de 1647, incluía ilustraciones sobre mujeres sobresalientes en las que aparecían de fondo imágenes de las Siete Maravillas. Sobre dibujos de Claude Vignon, se realizaron los grabados por parte de Abraham Bosse y Gilles Rousselet⁷³¹. Estos grabados mostraban mujeres que habían sido protagonistas de actos heroicos o estaban relacionadas de alguna manera con las propias Maravillas, como el caso de Artemisia en Halicarnaso, Semíramis en Babilonia o Antíope como reina de las amazonas para Éfeso, e incluso a hombres o personajes mitológicos relacionados con ellas, como el faraón constructor de pirámides, Fidias –identificado como Sphiron– en relación con la Estatua de Zeus en Olimpia, el erudito griego Teágenes de Regio en relación con el Coloso y Ptolomeo como constructor del Faro.

La representación de las Siete Maravillas sigue el modelo fijado por van Heemskerck, que se convierte en representación visual de lo maravilloso, entendido como algo excepcional y digno de alabanza, emblema de las virtudes que se pretenden ensalzar.



⁷³¹ Lothe, J.: *L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse graveur parisien du XVIIe siècle*, Paris Musées, Paris, 2008; Meyer, V.: *L'oeuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle: catalogue général avec les reproductions de 405 estampes*, Commission des travaux historiques de la ville de Paris, Paris, 2004.



Figs. 58-64. *Les Sept Merveilles du monde*, en le Moyne, P.: *La gallerie des femmes fortes*, París, 1647.

Algo similar ocurre con el juego de cartas diseñado por Stefano della Bella⁷³² en 1644, un completo paquete educativo de 52 naipes montados que dan instrucciones sobre la historia de reinas famosas; cada carta contiene una reina

⁷³² Massar, P. D.: «Presenting Stefano Della Bella», en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 27, 3, 1968, pp. 159–176.

notable con su nombre y descripción escritos en la mitad inferior. Algunas de esas célebres mujeres aparecen asociadas a alguna de las Maravillas, como Artemisia, Semíramis o Cleopatra. La representación de estas grandes obras aparece muy mermada, como algo anecdótico, más bien un símbolo o atributo para identificar al personaje, pero como vimos en el caso de Valleran, el modelo se transforma en un concepto más abstracto, no tanto como imagen en sí misma sino más bien como adjetivo calificativo.



Figs. 65-67. Stefano della Bella: *Jeu des Reynes Renommées*, 1644.

3.3.2. La utilización científica de los grabados: las cosmografías.

La influencia de la obra de van Heemskerck que acabamos de ver en las series de grabados atestigua su valor paradigmático, así como la creación de una iconografía específica para el tema, que trascenderá la temática sobre maravillas propiamente dicha para utilizarse en tratados históricos, geográficos, guías de viaje como la que acabamos de comentar, y estudios científicos, como es el caso particular de la cartografía⁷³³.

⁷³³ Ludovisi, A, y Torresani, S.: *Storia della cartografia*, Patron, Bolonia, 1996.

3.3.2.a) Willem Janszoon Blaeu.

En 1635, se publica un atlas realizado por Willem Janszoon Blaeu, y completado y revisado por su hijo Joan: "*Theatrum Orbis Terrarum, sive, Atlas novus*". Esta obra está basada en un trabajo anterior de Abraham Ortelius, "*Theatrum Orbis Terrarum*", de 1570, pero muestra un carácter más preciso y completo a la vez, comprendiendo datos geográficos, hidrográficos e históricos en un atlas de diez volúmenes. Dentro de este gran compendio se encuentra la carta titulada "*Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula*", un mapa que representa el mundo tal y como se conocía en la primera mitad del siglo XVII, en el que se pueden distinguir los contornos de América, Asia, Europa y África, así como los dos polos, que aparecen representados en dos medallones. El borde del mapa muestra diversas ilustraciones: en la parte superior los siete planetas, a la izquierda los cuatro elementos, a la derecha las cuatro estaciones, y en la parte inferior las Siete Maravillas del Mundo, tal y como las imaginó Maarten van Heemskerck.



Fig. 68. Willem Janszoon Blaeu: *Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula*, 1635.

Se trataría de una especie de mapamundi-emblema, en el que las Maravillas se presentan como símbolos que hay que recordar, etapas del proceso de viaje como recuerdo, como orden y canon universal de la creatividad humana, sin fronteras⁷³⁴. Las Siete Maravillas aparecen aquí en un contexto bien distinto, demostrando su influencia en los eruditos que ilustraron las cartas geográficas. Este es el caso ya comentado anteriormente de André Thevet con su *Cosmographie de Levant*, de 1554, y su *Cosmographie Universelle*, de 1575⁷³⁵, obras en las que además de presentar ilustraciones sobre algunas de las maravillas, algunas tan paradigmáticas como la que hemos visto del Coloso de Rodas⁷³⁶, realiza una descripción y comentario que recuerda a las alusiones a las mismas en las antiguas listas de maravillas de Plinio o Estrabón.

3.3.2.b) André Thevet.

En *Cosmographie de Levant*, dedica un capítulo completo a *Des Colosses de Rhodes*⁷³⁷ en el que habla de otros colosos, como la estatua de Apolo trasladada de Apollonia Póntica al Capitolio por Lúculo⁷³⁸, una estatua de Júpiter en el Campo de Marte llamada posteriormente Coloso de Pompeyo y una obra de Lisipo en Tarento, parafraseando a Plinio⁷³⁹. También alude a la cuestión de la carta de San

⁷³⁴ Scaramella, M.: *Itinerari cartografici tra immagine e immaginario*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1997.

⁷³⁵ Cuyo título completo es *La Cosmographie Universelle d'Andre Thevet Cosmographe du Roy. Illvstree de diverses figures des choses plus remarquables veves par l'auteur, & incogneues de noz anciens & modernes*, París, 1575.

⁷³⁶ Ver Fig. 14.

⁷³⁷ Cap. XXXI, pp. 104-120.

⁷³⁸ Actual Sozopol, primero llamada Antheia, fue fundada por Anaximandro. El nombre cambiaría a Apolonia, debido a la existencia de un templo dedicado a Apolo, que contenía una afamada estatua colosal del dios de 9 metros de altura, obra de Cálamis, posteriormente llevada a Roma por Lúculo y situada en el Capitolio. Estrabón: *Geografía*, VII, 6, 1: “τὸ πλεόν τοῦ κτίσματος ἰδρυμένον ἔχουσα ἐν νησίῳ τινί, ὅπου ἱερὸν τοῦ Ἀπόλλωνος, ἐξ οὗ Μάρκος Λεύκολλος τὸν κολοσσὸν ἤρε καὶ ἀνέθηκεν ἐν τῷ Καπετωλίῳ τὸν τοῦ Ἀπόλλωνος, Καλάμιδος ἔργον”.

⁷³⁹ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 17: “*moles quippe excogitatas videmus statuarum, quas colossaeas vocant, turribus pares. talis est in capitolio apollo, tralatus a m. lucullo ex apollonia ponti urbe, xxx cubitorum, d talentis factus; talis in campo martio iuppiter, a claudio caesare dicatus, qui devoratur pompeiani theatri vicinitate; talis et tarenti factus a lysippo, xl cubitorum*”.

Pablo a los Colosenses y su problemática sobre si se refiere a Rodas o a una ciudad de Frigia⁷⁴⁰ con una extensa argumentación.

Curiosamente, habla de un bello sepulcro antiguo junto al puerto de Rodas que adjudica a Artemisia, esposa de Mausolo, recogiendo también el episodio de la copa con las cenizas de su marido, y que describirá en mayor medida en su *Cosmographie Universelle*.

En el capítulo XXXVI habla de la ciudad de Alejandría y de su Faro, citando a Plinio en el dato de los ochocientos talentos de coste⁷⁴¹ y poniendo otros ejemplos de torres realizadas a tal fin y que por ello se denominan “*phari*”, como las de Constantinopla u Ostia.

En el capítulo XLI se refiere a las Pirámides de Egipto como una de las Siete Maravillas del Mundo⁷⁴², y explica el término según el vocablo griego πῦρ-fuego⁷⁴³ y sus medidas según Tales de Mileto⁷⁴⁴. Cita a Plinio como “hombre de gran doctrina y buen juicio”, quien alude a la ostentación y vanidad de los reyes al erigir las pirámides⁷⁴⁵, y a Heródoto en su descripción de las edificaciones⁷⁴⁶. Termina decantándose por la función de sepulcros, tachando de inverosímil la alusión a los graneros, propia de las listas medievales; resulta curioso que señale que este dato se lo habían proporcionado los judíos, quienes le habían dicho “muchas veces” que lo habían leído en sus crónicas⁷⁴⁷.

⁷⁴⁰ Ver supra nota 252.

⁷⁴¹ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

⁷⁴² Ver Apéndice 1: Textos, 133.

⁷⁴³ Ver supra notas 375 y 376.

⁷⁴⁴ Plutarco: *Septem sapientium convivium*, 147a: “εὐδοκιμῶν δῆλός ἐστι καὶ θαυμαζόμενος.” ‘οὐ διὰ ταῦτ’ ἔφη ‘μόνον’ ὁ Νειλόξενος, ‘ἀλλ’ οὐ φεύγει τὸ φίλος εἶναι καὶ λέγεσθαι βασιλέων καθάπερ ὑμεῖς, ἐπεὶ σοῦ γε καὶ τᾶλλα θαυμάζει, καὶ τῆς πυραμίδος τὴν μέτρησιν ὑπερφυνῶς ἠγάπησεν, ὅτι πάσης ἄνευ πραγματείας καὶ μηδενὸς ὀργάνου δεηθεὶς ἀλλὰ τὴν βακτηρίαν στήσας ἐπὶ τῷ πέρατι τῆς σκιᾶς ἦν ἡ πυραμὶς ἐποίει, γενομένων τῇ ἐπαφῇ τῆς ἀκτίνος δυεῖν τριγώνων, ἔδειξας ὅν ἡ σκιά πρὸς τὴν σκιὰν λόγον εἶχε τὴν πυραμίδα πρὸς τὴν βακτηρίαν ἔχουσιν. ἀλλ’, ὅπερ ἔφην, διεβλήθης”. Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 82: “*mensuram altitudinis earum omnemque similem deprehendere invenit thales milesius umbram metiendo, qua hora par esse corpori solet*”.

⁷⁴⁵ Ver supra nota 170.

⁷⁴⁶ Ver supra nota 40.

⁷⁴⁷ Para Letronne, esta idea deriva de los judíos alejandrinos, que siempre estuvieron muy celosos de vincular la historia de Egipto con la de ellos, y de otorgar un papel para los

Refiere con frecuencia citas de Plinio, Filón, Aristóteles, Heródoto y Jenofonte, pero no para cuestionarlos, como hará con otros autores más modernos, sino simplemente para transmitir su testimonio como conocimiento autorizado⁷⁴⁸.

Fuera de las maravillas canónicas, describe la iglesia de Santa Sofía en Constantinopla como “*temple tres excellent*” y “*ouvrage absolument parfait*”⁷⁴⁹, en la línea de Cosme de Jerusalén⁷⁵⁰.

Sus ilustraciones, obra de Jean Cousin el Joven, nos han dejado pocas referencias a las maravillas, salvo la ya comentada imagen del Coloso, basada en informaciones de viajeros como Nicolás de Martoni⁷⁵¹ o Cristoforo Buondelmonti, que fue quien aludió al espejo en el pecho⁷⁵², y un dibujo de la pirámide:



Fig. 69. André Thevet: *Cosmographie de Levant*, 1554, p. 153.

hebreos en este país. Ver Letronne, A.J.: *Melanges d'erudition et de critique historique*, Bibliothèque classique des célébrités contemporaines, E. Ducrocq, París, 1840, p. 393.

⁷⁴⁸ Frisch, A.: «Passing Knowledge: André Thevet's Cosmographical Epistemology», en *Journal of Early Modern History*, 18, 2014, p. 64.

⁷⁴⁹ Cap. XVII, p. 62.

⁷⁵⁰ Ver supra nota 248.

⁷⁵¹ Ver supra nota 595.

⁷⁵² Buondelmonti, C.: *Christoph. Bondelmontii Florentini, Librum insularum archipelagi e codicibus Parisinis regiis nunc primum totum edidit, praefatione et annotatione instruxit Geb. Rud. Ludovicus de Sinner*, Lipsiae et Berolini, Helveto-Bernas, 1824, sección 13, p. 72. Ver Apéndice 1: Textos, 134.

En este caso, la forma de la pirámide y su estado de conservación, con hierbas creciendo entre sus piedras, más parece estar representando el estado en aquel momento de la Pirámide Cestia en Roma.

En la *Cosmographie Universelle*, habla de forma más extensa de las pirámides⁷⁵³ y realiza una crítica, en ocasiones bastante feroz, de otros autores que han opinado sobre las mismas, sobre todo de su ubicación; así, cita a García de Orta y más concretamente, la traducción al latín de su obra por Carolus Clusius⁷⁵⁴, donde se defiende que Menfis, lugar donde se encuentran las pirámides, es El Cairo. En este punto cabe señalar que realiza una distinción entre el Gran Cairo, que algunos llaman Babilonia⁷⁵⁵, y la Babilonia asiria, que según él en ese momento se denomina Bagadath (Bagdad)⁷⁵⁶.

También alude a Sebastian Münster, del que hablaremos a continuación, quien, según Thevet, recoge una fábula sobre el perímetro de El Cairo, que tendría unas catorce leguas alemanas, que equivaldrían a veinticinco francesas –unos 110 kms.–, y que en otros tiempos no fue otra que la ciudad de Tebas. Para Thevet, dicha ciudad tendría de contorno como mucho media legua más que París, lo que defiende según sus propias mediciones realizadas en distintos momentos, y se escandaliza de la afirmación anterior, al mismo tiempo que critica a Paulo Jovio cuando dice que el Nilo fluye junto a las pirámides. Para Thevet, esta afirmación se debe a que Jovio no ha visitado Egipto, por lo que “debería contentarse con describir fielmente, evitando prejuicios, las cosas que sucedieron en su tiempo en Italia, Francia y España, sin hacer creer al lector cosas que no son”⁷⁵⁷. En otro momento, vuelve a reprochar a Jovio su inexactitud cuando señala que las pirámides son tan altas que desde la parte superior se puede ver el Faro de Alejandría de Egipto y la desembocadura del mar Mediterráneo⁷⁵⁸, lo que para Thevet no es muy creíble, “en vista de la distancia de un lugar a otro, que es de

⁷⁵³ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. IV, pp. 39-40. Ver Apéndice 1: Textos, 135.

⁷⁵⁴ Carolus Clusius: *Aromatum et simplicium aliquot medicamentorum apud Indios nascentium historia: Latin translation by Carolus Clusius*, Antwerp, Plantin, 1567.

⁷⁵⁵ Ya vimos que se denomina El Cairo como Babilonia de Egipto. Ver nota 672.

⁷⁵⁶ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. III, p. 36. Ver Apéndice 1: Textos, 136.

⁷⁵⁷ Ver Apéndice 1: Textos, 133.

⁷⁵⁸ Paolo Jovio: *Histoire de Paolo Jovio, ... sur les choses faictes et avenues de son temps en toutes les parties du monde*, París, 1581, tomo 1, libro XVIII, p. 400.

aproximadamente tres días”⁷⁵⁹. Se detiene en describir profusamente el eco que se produce en las pirámides, recoge la historia de Rodopis y también habla de lo que “algunos griegos le han querido hacer creer”, esto es, que la más bella de las pirámides la costearon los clientes de una cortesana llamada Safo. En este punto, parece que hay una cierta confusión con un fragmento de Heródoto que habla de Rodopis, y en el que señala que ésta llegó a Egipto para ejercer su oficio pero fue liberada por Caraxo, hermano de la poetisa Safo⁷⁶⁰.

Sobre el Faro de Alejandría habla en dos ocasiones: la primera, para explicar que a esa torre se la denominaba “pharo” por una distorsión de la palabra “faraón”, que fue su primer constructor⁷⁶¹; y la segunda, para ofrecer la explicación sobre la necesidad de una torre de señales, ya que el puerto de Alejandría era muy peligroso y por eso, el rey Ptolomeo Filadelfo encargó la obra a Sótrato de Cnido. Describe una torre alta, realizada con piedras blancas, sobre una montaña artificial, en la que dice que ha estado varias veces para contemplar las maravillas del mundo y donde había, y aún en su momento hay, antorchas encendidas toda la noche para que los navegantes puedan evitar los peligros del mar⁷⁶². Cita en este punto a Solino para asegurar que esta gran torre no proyecta sombra, pero parece que ha confundido las palabras de Solino, pues éste, al hablar de edificios tan altos que no proyectan sombra, se estaba refiriendo a las pirámides⁷⁶³.

Al describir la ciudad de Alejandría, detalla la Columna de Pompeyo y la relaciona con las cincuenta y seis columnas que Escopas talló para enriquecer el Mausoleo de Halicarnaso, encargado por la esposa de Mausolo de Caria, Artemisia, y ofrece también información sobre su muerte, en el segundo año de la centésima Olimpiada, a la vez que lo considera como una de las Siete Maravillas del mundo⁷⁶⁴. En otro momento, vuelve a hablar del Mausoleo y repite los datos aportados anteriormente, aunque señala que los judíos no están de acuerdo sobre ellos⁷⁶⁵.

⁷⁵⁹ Ver Apéndice 1: Textos, 133.

⁷⁶⁰ Heródoto: *Historias*, II, 135, 1. Ver Apéndice 1: Textos, 137.

⁷⁶¹ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. I, p. 32. Ver Apéndice 1: Textos, 138.

⁷⁶² André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. II, p. 34. Ver Apéndice 1: Textos, 139.

⁷⁶³ Ver supra nota 290.

⁷⁶⁴ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. II, p. 35. Ver Apéndice 1: Textos, 140.

⁷⁶⁵ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 302. Ver Apéndice 1: Textos, 141.

Respecto al Coloso de Rodas⁷⁶⁶, repite la descripción que ofreció en su anterior obra y critica a Münster en su información sobre que el Coloso fue construido en un fuerte de la isla, algo que según Thevet no puede ser porque las historias que le han contado “del pueblo levantino” aseguran que estaba situado a la entrada del puerto para demostrar al extranjero la osadía y el esplendor de aquel que lo hizo. Vuelve a poner en duda las afirmaciones de Münster⁷⁶⁷ y de otros escritores antiguos y modernos, que también estaban equivocados al decir que el Coloso, caído después de un terremoto, fue llevado a Alejandría por un sultán de Egipto, cuyo nombre no es facilitado por ninguno. Hay que señalar que Münster recoge la historia de los novecientos camellos que ya vimos con Pedro Mejía, y que citaba los datos aportados por Platina y Ravisio Textor⁷⁶⁸, no la de la venta de los restos al judío de Edesa que relataban Constantino Porfirogéneta y Teófanos⁷⁶⁹. El resto del texto copia prácticamente lo que ya recogió en su *Cosmographie de Levant* sobre otras estatuas colosales y la confusión respecto a la Carta de San Pablo a los Colosenses, de lo que también habla en otra parte de su obra⁷⁷⁰.

En cuanto a la estatua de Zeus en Olimpia quizás sea la maravilla sobre la que se ofrecen menos datos, pues Thevet se limita a decir que en su templo había una estatua de oro macizo y otra que Fidias hizo de marfil, “de extrema grandeza”⁷⁷¹. Parece que ha malinterpretado el término crisoelefantino y ha imaginado dos esculturas distintas, una de oro y otra de marfil. En la *Cosmographiae* de Münster tampoco aparece alusión al Zeus de Fidias, sino tan sólo al templo de Olimpia y su relación con los juegos⁷⁷².

En cuanto a la ciudad de Babilonia, la información es mucho más extensa, sobre todo en lo que se refiere a las murallas, e incluso menciona el puente sobre el Éufrates al que ya había hecho referencia Heródoto con la figura de la reina Nitocris⁷⁷³, pero no habla de los Jardines. En cualquier caso, la grandeza de

⁷⁶⁶ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VII, cap. III, pp. 205-206. Ver Apéndice 1: Textos, 142.

⁷⁶⁷ Münster, S.: *Cosmographiae universalis*, V, p. 990. Ver Apéndice 1: Textos, 143.

⁷⁶⁸ Ver nota 546.

⁷⁶⁹ Ver nota 697.

⁷⁷⁰ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 303. Ver Apéndice 1: Textos, 144.

⁷⁷¹ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VIII, cap. I, p. 240. Ver Apéndice 1: Textos, 145.

⁷⁷² Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, III, p. 923. Ver Apéndice 1: Textos, 146.

⁷⁷³ Ver nota 627.

Babilonia se vincula con la reina Semíramis⁷⁷⁴, a la que Thevet adjudica el papel de haber restaurado y embellecido la ciudad, como señala al referirse al puente sobre el río Phara⁷⁷⁵, que no es otro que el Éufrates⁷⁷⁶. Este puente fue calificado como “maravilla” por Quinto Curcio⁷⁷⁷, y aunque sin mencionarlo explícitamente, pues habla de “puentes”, en plural, Estrabón también alude a él, relacionándolo con la reina Semíramis⁷⁷⁸.

A Thevet, este puente con catorce grandes arcos que une las dos partes de la ciudad de Babilonia, dejando pequeñas islas entre medio, le recuerda a París, como buen francés, como ya hizo en la comparación del perímetro de El Cairo.

En cuanto a perímetro, su descripción más exhaustiva se refiere a las murallas de Babilonia⁷⁷⁹, realizadas con ladrillo y betún, como ya habían recogido la mayoría de fuentes que nos hablan de la fortificación de Babilonia, y cuya técnica de construcción había explicado Vitruvio⁷⁸⁰. Thevet se extiende en su exposición sobre el betún o asfalto y lo relaciona con el que está en el lago Asfaltite en Judea,

⁷⁷⁴ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. XI, p. 53. Ver Apéndice 1: Textos, 147.

⁷⁷⁵ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, X, cap. XIII, p. 348. Ver Apéndice 1: Textos, 148.

⁷⁷⁶ Etimológicamente, el nombre de «Éufrates» es la forma griega del nombre original, *Phrat*, que significa «fertilización» o «fructífero»; ver Peck, H. T.: “*Euphrates*”, *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, Harper and Brothers, Nueva York, 1898, Perseus Digital Library. Ver también la referencia en el Génesis 2: 10-14: “Y del Edén salía un río para regar el huerto, y de allí se dividía y se convertía en otros cuatro ríos. 11 El nombre del primero es Pisón; éste es el que rodea toda la tierra de Havila, donde hay oro. 12 El oro de aquella tierra es bueno; allí hay bedelio y ónice. 13 Y el nombre del segundo río es Gihón; éste es el que rodea la tierra de Cus. 14 Y el nombre del tercer río es Tigris (Hiddekel); éste es el que corre al oriente de Asiria. Y el cuarto río es el Eufrates (Phrat)”. En hebreo se denomina *Pherath*.

⁷⁷⁷ Ver nota 252.

⁷⁷⁸ “(Nino y Semíramis) Ellos también domearon Asia, y, en lo que se refiere a Semíramis, aparte de sus obras en Babilonia, muchas otras son notables en casi todas las tierras de ese continente, como por ejemplo los túmulos, que llaman de Semíramis, y las murallas, y la construcción de fortificaciones con conducciones de agua dentro y de embalses de agua potable y de terrazas y de canales en ríos y lagos, y de caminos y puentes”. Estrabón: *Geografía*, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015, XVI, 1, 2, p. 254. Ver Apéndice 1: Textos, 149.

⁷⁷⁹ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, X, cap. XVI, pp. 352-353. Ver Apéndice 1: Textos, 150.

⁷⁸⁰ Ver supra nota 115.

cercano a las ciudades de Sodoma y Gomorra⁷⁸¹. En la pormenorizada descripción de este material, Thevet no encuentra lugar para ofrecer otros datos sobre las murallas babilónicas, salvo para decir que no pudieron medir seis leguas de perímetro, pues de los cimientos que aún se pueden ver se puede concluir que las medidas habían de ser distintas, según las reglas de proporción de la arquitectura, al menos el doble, algo que estaría más en relación con los datos aportados por Heródoto⁷⁸² o Estrabón⁷⁸³.

Aunque Thevet no recoge más información sobre ninguna otra maravilla, resulta curioso que, cuando está hablando de Rodas, describa un sepulcro⁷⁸⁴, según él muy antiguo, situado en una de las puertas junto al puerto, en el que aparece la efigie de una mujer acostada, sosteniendo un vaso y preparada para beber de él. Después de describir los otros lados del sepulcro, Thevet señala que los judíos – utiliza a menudo esta denominación, *quelques Iuifs*– le han dicho que se trata de la tumba del médico Hipócrates, algo que declara imposible pues la efigie es de una mujer, no de un hombre barbado, y porque no murió en Rodas. Aunque lo valora, señala que no puede considerarse “una de las siete maravillas del universo”, dado su tamaño y sobre todo en comparación con el de Halicarnaso. Lo que sí le resulta creíble es que se trate de la imagen de la reina Artemisia, pues la manera de representar la figura hace referencia al episodio de las cenizas de su marido Mausolo, al que ya hemos hecho alusión en varias ocasiones. Así, explica que ella misma pudo ordenar levantar este sepulcro, o sus sucesores, ya que, según Thevet, Artemisia era dama de Rodas, pues había vencido a los rodios⁷⁸⁵.

En varias ocasiones, Thevet critica a Münster, aunque la mayoría de las veces éste ofrece información más completa, así como un mayor número de ilustraciones en relación con las Siete Maravillas. Estas imágenes son más bien esquemáticas y

⁷⁸¹ Aquí parece que sigue a Flavio Josefo, que describe el lago Asfaltite cerca de Sodoma: Flavio Josefo: *De bello Judaico*, IV, 476-485. Ver Apéndice 1: Textos, 151. El lago Asfaltite, o Mar Muerto está descrito por Estrabón, aunque lo denomina “lago Sirbonis” (ver nota 543): Estrabón: *Geografía*, XVI, 2, 42. Ver Apéndice 1: Textos, 152.

⁷⁸² Ver supra nota 42.

⁷⁸³ Ver supra nota 123.

⁷⁸⁴ André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VII, cap. IIII, p. 206. Ver Apéndice 1: Textos, 153.

⁷⁸⁵ Thevet se estaría refiriendo al intento de Rodas de rebelarse contra el control de Caria, aspirando a su independencia total, y malogrado por Artemisia en torno al año 353 a.C.

bastante alejadas de la realidad, pero en su idea general responden al arquetipo conocido.

3.3.2.c) *Sebastian Münster.*

La obra de Sebastian Münster, *Cosmographiae uniuersalis*⁷⁸⁶, es la primera descripción del mundo en alemán, y tuvo un gran éxito durante el siglo XVI, con numerosas ediciones y traducciones a otros idiomas. Como ya hemos dicho hace un momento, destacan sus imágenes, algo que también contribuyó a su fama, pues se trata de una serie de xilografías de Hans Holbein “el Joven”, Urs Graf “el Viejo”, Hans Rudolf Manuel Deutsch y David Kandel. En 1540 había publicado una edición en latín de la *Cosmographia* de Claudio Ptolomeo⁷⁸⁷, y en numerosas ocasiones, a lo largo de su obra, cita a autores clásicos, demostrando una erudición que Thevet intentaba rebatir con la experiencia directa de sus viajes.

Al hablar de las pirámides, en primer lugar deja claro que se trata de tumbas reales⁷⁸⁸, cita de forma casi literal a Solino⁷⁸⁹ y deja claro que Egipto cuenta con dos obras consideradas entre las maravillas del mundo, haciendo alusión al Faro de Alejandría. Hace mención a Plinio, reproduciendo sus palabras sobre las pirámides

⁷⁸⁶ Münster, S.: *Cosmographiae uniuersalis Lib[ri] VI. in quibus, iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, Omniu[m] habitabilis orbis partiu[m] situs, propriaeq[ue] dotes. Regionum Topographicae effigies. Terrae ingenia, quibus fit ut tam differentes & uarias species res, & animatas & inanimatas, ferat. Animalium peregrinorum naturae & picturae. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Omnium gentium mores, leges, religio, res gestae, mutationes: Item regum & principium genealogiae*, Basileae: apud Henrichum Petri, 1552. Utilizamos la versión en latín; *editio princeps* en alemán: *Cosmographia: in welcher begriffen aller Völcker Herschafften, Stetten und namhafftiger Flecken Herkomēn, Sitten, Gebreüch, Ordnung, Glauben, Secten und Hantierung durch die gantze Welt und fürnemlich Teütsche Nation*, Basilea, 1544.

⁷⁸⁷ También conocida como “Geografía”, fue una obra escrita en griego en Alejandría en torno al año 150, y redescubierta en torno al 1300, y ejerció una gran influencia en los tratados sobre geografía, sobre todo después de su traducción al latín en 1406. Ver Shalev, Z. y Burnett, Ch. (eds.): *Ptolemy’s Geography in the Renaissance*, Volumen 17 de *Warburg Institute colloquia*, Warburg Institute, 2011.

⁷⁸⁸ Sebastian Münster: *Cosmographiae uniuersalis*, VI, p. 1133. Ver Apéndice 1: Textos, 154.

⁷⁸⁹ Sebastian Münster: *Cosmographiae uniuersalis*, VI, p. 1134: “*fuert sunt sagittatae ultra excelsitatem omnem, quae manu fieri possit*”. Solino: *De mirabilibus mundi*, *Collectanea rerum memorabilium*, 32, 44. Ver Apéndice 1: Textos, 155 y 77.

como “inútil y estúpida ostentación de riqueza de los reyes” y “vanidad”⁷⁹⁰. Según Münster, una está situada en Arsínoe⁷⁹¹ y dos en Menfis, cerca del laberinto, todas cerca del lago Moeris; ofrece, citando a Estrabón, la medida de la altura de un estadio para la mayor, y alude a un episodio que narra la utilización del revestimiento de mármol de la Gran Pirámide por parte de un sultán para la construcción de un puente en El Cairo⁷⁹². El texto de Münster concluye adjudicando la tercera pirámide a Rodopis, considerando una mayor maravilla el hecho de que una prostituta hubiese podido costearla.



Fig. 70. Sebastian Münster: *Cosmographiae Universalis, Pyramides Aegypti*, p. 1134.

⁷⁹⁰ Ver supra nota 170.

⁷⁹¹ Nombre griego de la capital del nomo XXI del Alto Egipto; una ciudad situada cerca del lago Moeris, en la actual región de El Fayum, también conocida como Cocodrilópolis. En sus inmediaciones destacaba el conjunto de edificios denominado “El Laberinto”, en Hawara. La pirámide a la que hacen referencia se trataría de la pirámide de Hawara, realizada por Amenemhat III. Ver Apéndice 1: Textos, 156. Este monumento fue descrito también de forma muy similar por Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 37.

⁷⁹² Se puede estar refiriendo al desmantelamiento de la pirámide, que comenzó antes de 1250. Por ejemplo, el historiador Abd al-Latif dice que las pequeñas pirámides fueron derribadas en parte durante la época del sultán Saladino (1175-1193) y las piedras se usaron para construir presas, por ejemplo. A mediados del siglo XIV, bajo el sultán Hassan, se usaron bloques de piedra de la Gran Pirámide para construir su famosa mezquita. Ver Verner, M.: *The Pyramids: The Mystery, Culture, and Science of Egypt's Great Monuments*, Grove Press, Nueva York, 2001, p. 217.

En la imagen, la representación de las pirámides recuerda a la forma más estilizada que también recogió Thevet, y la puerta de entrada e incluso la ventana responden a la descripción de Estrabón, de la que ya hemos hablado⁷⁹³. Una vez más, parece evidente la influencia de la Pirámide Cestia de Roma, e incluso de la conocida como *Meta Romuli* sobre todo en el caso de la pirámide central, que aparece sin revestimiento de mármol, con ladrillo. La *Meta Romuli*, aun desprovista de su revestimiento de mármol, tal y como describe el texto de los *Mirabilia Urbis Romae*⁷⁹⁴, “continuó en pie con su núcleo de concreto y ladrillo, hasta que, en el año 1499, el papa Alejandro VI ordenó una demolición parcial para la construcción de la iglesia de Santa Maria in Traspontina. Poco después, en 1518, durante el papado de León X, se derribó por completo como parte del proyecto papal para ensanchar la vía, generando la protesta epistolar de Rafael” que mencionamos al hablar del inicio de la idea de proteccionismo cultural en relación con el texto de Casiodoro⁷⁹⁵. Aun cuando ya no existía esta edificación en el momento en que tanto Münster como Thevet escriben su obra, la tradición representativa de dicho monumento era bien conocida, desde las pinturas de la crucifixión de San Pedro en el políptico Stefaneschi, de Giotto, en torno a 1330, y en la basílica de San Francisco de Asís, de Cimabue, hacia el año 1290, hasta el bronce de Antonio Averulino Il Filarete, en la puerta de la basílica de San Pedro, de 1445, y la pintura de “La Visión de la Cruz” en la Sala de Constantino, en las Estancias de Rafael del Palacio Apostólico, en la Ciudad de Vaticano⁷⁹⁶, ya en torno a 1520.

A continuación describe el “laberinto de Egipto”⁷⁹⁷, al que ya aludió al hablar de las pirámides, en relación con Arsínoe, como vimos antes, y como ya señaló Heródoto⁷⁹⁸ y cuya influencia parece clara en el laberinto cretense, como dijo

⁷⁹³ Ver nota 709.

⁷⁹⁴ No disponemos de ningún dato sobre ella que provenga de la Antigüedad; hasta el siglo XII no se encontrará la primera referencia literaria, en el anónimo *Mirabilia Urbis Romae*: 20, *De meta et de tiburtino Neronis*. Ver Apéndice 1: Textos, 93.

⁷⁹⁵ De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz y las maravillas de Roma... (*op. cit.*), p. 362. Ver nota 342.

⁷⁹⁶ De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz ... (*op. cit.*), pp. 360-367.

⁷⁹⁷ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, p. 1135. Ver Apéndice 1: Textos, 156.

⁷⁹⁸ Este laberinto fue descrito por Heródoto: “acordaron dejar un monumento en nombre común de todos, y con este objeto construyeron el laberinto, algo más allá de la laguna Meris, hacia la ciudad llamada de los Cocodrilos. (...) No ignoro cuán magníficos son los templos, el de Éfeso y el de Samos, pero es menester confesar que las pirámides les hacen

Diodoro Sículo⁷⁹⁹ y deja claro Münster, al indicar que Dédalo tomó de ejemplo el laberinto egipcio para realizar el famoso laberinto de Creta. Sin embargo, Münster no va a citar al “Padre de la Historia” ni a Diodoro explícitamente, sino a Estrabón⁸⁰⁰ y a Plinio⁸⁰¹. A éste último alude también al hablar de otros laberintos, aparte del

tanta ventaja que cada una de estas puede compararse con muchas obras juntas de los griegos, aunque sean de las mayores; y con todo, es el laberinto monumento tan grandioso, que excede por sí sólo a las pirámides mismas. Compónese de doce palacios cubiertos, contiguos unos a otros y cercados todos por una pared exterior, con las puertas fronteras entre sí; seis de ellos miran al Norte y seis al Mediodía. Cada uno tiene duplicadas sus piezas, unas subterráneas, otras en el primer piso, levantadas sobre los sótanos, y hay 1.500 de cada especie, que forman entre todas 3.000. (...) Cada uno de los palacios está rodeado de un pórtico sostenido con columnas de mármol blanco perfectamente labrado y unido.”, Heródoto: *Historias*, II, 148, traducción del Padre Bartolomé Pou. Ver Apéndice 1: Textos, 157.

⁷⁹⁹ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, trad. Francisco Parreu Alasà, Gredos, Madrid, 2001, I, 61, 1: “Mendes, al cual algunos denominan Mares. Ése no llevó a cabo ningún hecho bélico, pero se construyó una tumba, el denominado «laberinto», no tan admirable en la magnitud de los trabajos como inimitable por su destreza; el que ha entrado en él no puede hallar fácilmente la salida si no se encuentra con un guía totalmente experto. Y algunos afirman también que Dédalo, desplazado a Egipto y admirado de la técnica de las obras, le construyó al que reinaba en Creta, Minos, un laberinto igual al de Egipto, en el cual cuentan en el mito que existió el llamado Minotauro.” Ver Apéndice 1: Textos, 158.

⁸⁰⁰ Estrabón: *Geografía*, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015, XVII, 1, 37: “El lago Moeris (...) Aparte de estas cosas, este nomo tiene el Laberinto, que es una obra comparable a las pirámides, y al lado, la tumba del rey que construyó el Laberinto. A unos treinta o cuarenta estadios de la primera boca del canal hay una llanura en forma de mesa, en la que hay un pueblo y un gran complejo real compuesto de muchos palacios, tantos como nomos había en el pasado; tantos son los patios columnados, contiguos unos a otros, todos en una fila y sobre un muro, como si fuera una muralla larga con los palios construidos ante ella.”. Ver Apéndice 1: Textos, 159.

⁸⁰¹ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 19: “No olvidemos tampoco los laberintos, obra tal vez la más prodigiosa en la que los hombres tienen utilizando el dinero, y no ilusorio, como uno podría imaginar. Está todavía en Egipto, en el nomo de Heracleópolis un laberinto, el más antiguo de todos, y construido, dicen, hace 3600 años por el Rey Petesuchi o Tithoe. Sin embargo, Herodoto dice que es el trabajo de 12 reyes, que sigue siendo Psammetico el último. No sé la causa de que fuera construido. Demoteles afirma que fue el palacio real de Moteridis; Lyceas, dice que la tumba del rey Moeridis, algunos dicen que es un monumento dedicado al Sol, un punto de vista que es el más aceptado generalmente. ¿Que este modelo Dédalo lo adoptó para el laberinto de Creta?, pues parece, sin duda, pero reiteró la centésima parte, es decir, no incluye giros, reuniones y desvíos intratables. (...) Este laberinto es el segundo, luego del egipcio que es el primero. El tercero es el de Lemnos y el

de Egipto y el famoso de Creta, como el de Lemnos, donde equivoca el dato de las columnas, pues referencia 140 y Plinio habla de 150; y el de Italia, que también siguiendo a Plinio identifica con la tumba del rey Porsena, algo conocido al mismo tiempo por quedar reflejado en la traducción del tratado de Vituvio por Cesariano⁸⁰².

Si bien los laberintos no están recogidos en la lista “oficial” de las Siete Maravillas, en varias ocasiones han aparecido mencionados en distintas compilaciones, como la realizada en tono al 1300⁸⁰³, o la de Sanguinatio⁸⁰⁴, y en las alusiones a las maravillas en los escritos de Joaquim du Bellay⁸⁰⁵ o Luca Contile⁸⁰⁶, que ya vimos. De esta manera, parece claro que los laberintos estaban asociados a lo extraordinario o maravilloso, en la mentalidad renacentista, y así aparecen relacionados con la idea de maravilla.

Así como Thevet habló de las Murallas de Babilonia de forma extensa, pero no aludió a los Jardines, Münster va a referirse a éstos, en detrimento de las Murallas, y a otras obras de la reina Semíramis, como el obelisco que erigió en Babilonia, y que completa con una estatua⁸⁰⁷. Comienza sus palabras sobre Semíramis citando a Valerio Máximo, para justificar la manera en que se representa a esta reina en esta estatua asociada al obelisco⁸⁰⁸.

cuarto, el de Italia (...) En cuanto a este último, que hizo Porsina rey de Etruria, fue construido para servir como una tumba, es adecuado hablar de ello. Se verá que la vanidad de los reyes extranjeros es superada por la de los reyes de Italia.”. Ver Apéndice 1: Textos, 160.

⁸⁰² Ver supra nota 459.

⁸⁰³ Ver supra nota 337.

⁸⁰⁴ Ver supra nota 451.

⁸⁰⁵ Ver supra nota 465.

⁸⁰⁶ Ver supra nota 467.

⁸⁰⁷ “*Egregia Semiramidis reginae facinora*”. Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, p. 1028. Ver Apéndice 1: Textos, 161.

⁸⁰⁸ Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, IX, 3, ext. 4: “Semiramis, reina de Asiria, estaba ocupada con su cabello cuando le informaron de la revuelta babilónica. Inmediatamente, con una parte de su cabello aún suelto, corrió a asediarla y no quiso terminar de arreglar su cabello hasta que colocó la ciudad bajo su autoridad. Es por eso que le levantaron en Babilonia una estatua que la representaba tal como estaba en el momento en que se apresuró a castigar la rebelión”. Ver Apéndice 1: Textos, 162.

El obelisco de la reina Semíramis aparece por primera vez con Diodoro Sículo⁸⁰⁹, pero éste habla de 130 pies de alto y 25 de ancho –casi 40 metros de alto y más de 7 de ancho–, y aquí Münster cifra su altura en 150 pies y la anchura en 24 –más de 45 metros por 7–, siguiendo los datos aportados por Ludovico Celio⁸¹⁰, así como la noticia de que el bloque de piedra se trajo de las montañas de Armenia, como ya indicó también Pedro Mejía, citando a Celio⁸¹¹. Es destacable que lo incluya entre las Siete Maravillas del Mundo, al igual que los Jardines Colgantes, de los cuales indica que hay quien los adjudica a Semíramis, aunque señala que Diodoro se los atribuye a un rey sirio posterior, que los realizó para su mujer persa, en recuerdo de su país natal⁸¹².

Los describe como una construcción en terrazas, unas sobre otras, asentadas sobre arcos –*testudines*– y vigas de piedra de 16 pies de largo –casi 5 metros– sobre las que se coloca un pavimento de cañas y asfalto, una doble fila de ladrillos y una capa de plomo para evitar la humedad en los arcos y vigas de apoyo. Esta parte superior tenía una altura de 50 codos⁸¹³ –casi 23 metros–, y también existían grandes cisternas de agua para regar el suelo de tierra que albergaba las raíces de grandes árboles, que podían llegar a medir 500 pies –más de 150 metros–, una medida del todo inverosímil⁸¹⁴. La sensación global de la construcción, no obstante, sí que resultaba grandiosa, como él mismo dice: “visto desde la distancia, parecía una montaña”. En definitiva, se trataría de un lugar de ocio y esparcimiento, con estancias reales y al que llegaba el agua a través de un canal o acueducto oculto. Toda esta descripción está copiando prácticamente el texto de Diodoro:

“También estaba junto a la ciudadela el llamado Jardín Colgante, construido no por Semíramis, sino por un rey de Siria posterior, por causa de una de sus mujeres, una concubina. Se dice que ésta era de origen persa y que

⁸⁰⁹ Ver nota 150.

⁸¹⁰ Ver nota 538.

⁸¹¹ Ver Apéndice 1: Textos, 102.

⁸¹² Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 10. Ver Apéndice 1: Textos, 114.

⁸¹³ Esta medida aparece por lo general aplicada a la altura de las murallas babilónicas; en Heródoto (ver supra nota 42), Diodoro (ver supra nota 99) o Estrabón (ver supra nota 123).

⁸¹⁴ Puede ser una errata o confusión del propio autor o de la impresión, porque la medida de 50 pies –15 metros–, mucho más creíble, sí que aparece con Quinto Curcio Rufo, como veremos más adelante.

añoraba los prados de los montes, por lo que le pidió al rey que imitara mediante las buenas artes del cultivo los rasgos de la tierra persa.

Este parque es de unos cuatro pletros por cada lado, tiene un acceso empinado y niveles unos sobre otros, de modo que su aspecto se parece a un teatro. Bajo estas construcciones escalonadas se hicieron galerías que soportaban todo el peso del ajardinado y que siguiendo la pendiente se van elevando ligeramente unas respecto de las otras a breves intervalos. La galería superior tiene cincuenta codos de alto y porta sobre sí la planta superior del jardín, que está al mismo nivel que el contorno amurallado. A continuación los muros de lujosa factura tienen veintidós pies de grosor y cada uno de sus intervalos diez pies de anchura. Vigas de piedra cubren la techumbre; éstas tienen, incluyendo los extremos, dieciséis pies de largo y cuatro de ancho. El techado sobre estas vigas tenía primero una capa de cañizo con una gran cantidad de asfalto, después una doble de ladrillos cocidos unidos por yeso, y una tercera hilada recibía placas de plomo para que la humedad del terreno rellenado no calara en profundidad. Encima de todo esto se amontonó tierra a una altura suficiente para que bastara a las raíces de los árboles más grandes. El suelo bien aplanado estaba lleno por todas partes de vigorosos árboles, que por su porte y su demás gracia regocijaban a quienes los contemplaban. Las galerías recibían luz por los retranqueos entre ellas y tenían muchas estancias reales de todo tipo. Sólo una de la planta superior tenía aberturas y máquinas para captar agua, gracias a las cuales se subía gran cantidad de ésta desde el río sin que nadie desde el exterior fuera capaz de darse cuenta de ello.”⁸¹⁵

⁸¹⁵ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 10. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 69-70. Ver Apéndice 1: Textos, 114.

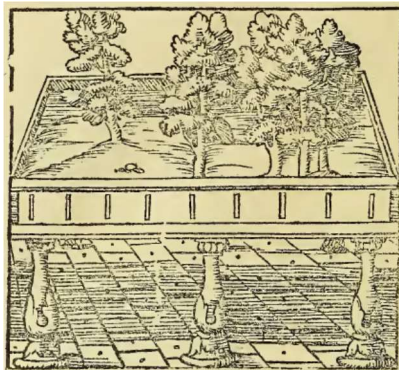


Fig. 71. Sebastian Münster: *Cosmographiae Universalis, De horto pensili in Babylone constructo*, p. 1028.

En su descripción de Grecia, al referirse a la región de Jonia, habla en primer lugar de la ciudad de Éfeso y de su templo, al que considera entre las Siete Maravillas⁸¹⁶ y obra de toda Asia⁸¹⁷. Münster relata que fue construido a lo largo de 220 años⁸¹⁸ sobre un terreno pantanoso, para prevenir los terremotos, y los datos que aporta sobre las 127 columnas –36 de ellas labradas–, las dimensiones del edificio y el nombre del arquitecto –Quersifronte– están tomados de Plinio⁸¹⁹. Termina su relato hablando de la relación de Éfeso con personajes cristianos, como San Pablo y San Juan Evangelista⁸²⁰, pero lo más destacable es la confusión de fechas y términos que muestra al final, pues habla del incendio del templo por parte de Eróstrato como si fuera lo mismo que la destrucción final del edificio en los ataques de los godos durante el reinado del emperador Galieno⁸²¹. Sin embargo, en otro momento, en el capítulo sobre Germania, al hablar de los Godos y su

⁸¹⁶ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, p. 983. Ver Apéndice 1: Textos, 163.

⁸¹⁷ La expresión “a tota Asia” aparece también en Plinio –ver nota 213–, Albertini –ver Apéndice 1: Textos, 100– o Ravasio Textor –ver Apéndice 1: Textos, 106–.

⁸¹⁸ Podría ser otro error en la transcripción del dato ofrecido por Plinio, que habla de 120 años. Ver nota 213.

⁸¹⁹ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 35.

⁸²⁰ En este sentido es reseñable la relación de San Pablo con el Templo que se puede observar en “El motín de los orfebres” (Hechos de los Apóstoles, 19,23-40); y es conocida la estancia de San Juan en Éfeso para escribir su evangelio, e incluso la creencia de que la Virgen María acabó sus días allí al cuidado de éste. Ver nota 215.

⁸²¹ Eróstrato incendia el edificio en el año 356 a.C. y la destrucción final del edificio durante el saqueo de Éfeso por los godos tiene lugar en el año 262 d.C., durante el mandato de Galieno (253-268 d.C.)

crueledad⁸²², alude a que fueron ellos quienes devastaron el Templo de Diana en Éfeso en tiempos de Galieno. Parece que en el epígrafe anterior aún esa información con la de Eróstrato sin dejar bien claras las fechas y los acontecimientos.

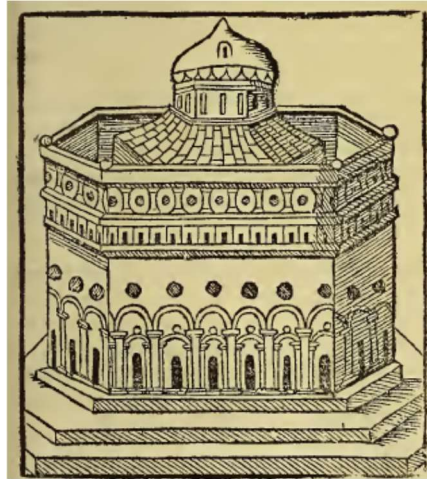


Fig. 72. Sebastian Münster: *Cosmographiae Universalis*, V, *Ionia*, p. 983.

Respecto al Mausoleo de Halicarnaso⁸²³, aparte de las medidas del edificio, que toma de Plinio⁸²⁴, lo que más destaca es el ejemplo de amor conyugal⁸²⁵ de Artemisia por su esposo, Mausolo, recogiendo una vez más el episodio de las cenizas y marcando el origen de la denominación “mausoleo” para determinado tipo de sepulcros a partir de esta obra, sobre todo en su sentido de monumentalidad y en el carácter ideológico de preservación de la memoria. En este sentido, en la imagen que acompaña al texto, lo que aparece es más bien un simple sepulcro, ciertamente no un mausoleo, entendido como la grandiosa obra que existió en Halicarnaso.

⁸²² Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, III, *De Gothis & eorum saevitia*, p. 263. Ver Apéndice 1: Textos, 164.

⁸²³ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, pp. 984-985. Ver Apéndice 1: Textos, 165.

⁸²⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

⁸²⁵ Ya ensalzado por Valerio Máximo. Ver supra nota 128.

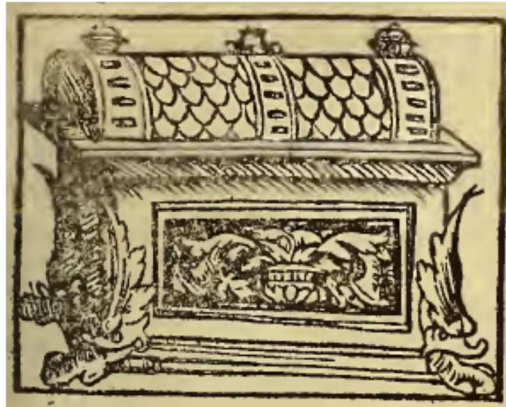


Fig. 73. Sebastian Münster: *Cosmographiae Universalis*, V, *Caria*, pp. 984-985.

En último lugar, debemos referirnos al Faro de Alejandría⁸²⁶, que, como ocurre con el Mausoleo, va a dar nombre a ese tipo de edificaciones, y así, Münster citará otros faros, como los de Puteoli y Rávena⁸²⁷, e incluso llegará a describir otros, como los de Lucerna⁸²⁸ y Ancona⁸²⁹. Los datos más importantes acerca de esta construcción son los mismos que ofreció Plinio⁸³⁰, añadiendo la información relativa al *heptastadion* que conocemos sobre todo gracias a Estrabón⁸³¹. Puede ser, precisamente, debido a la información que ofrece Estrabón, que se aluda a Cleopatra, ya que éste escribe en tiempos de su reinado, pues de otra forma no se entiende la alusión a la misma en relación con el *heptastadion*, obra del arquitecto de Alejandro Magno, Dinócrates, que ya aparece mencionada en tiempos de Demetrio de Falero⁸³².

⁸²⁶ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, pp. 1138-1139. Ver Apéndice 1: Textos, 166.

⁸²⁷ Ambos construidos durante el imperio de Augusto (27 a.C.-14 d.C.)

⁸²⁸ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, III, *De Lucerna Heluetiorum ciuitate*, p. 368. Ver Apéndice 1: Textos, 167.

⁸²⁹ Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, II, *Ancona*, p. 190. Ver Apéndice 1: Textos, 168.

⁸³⁰ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

⁸³¹ Ver supra nota 605.

⁸³² A Demetrio de Falero se le atribuye la creación del Museo y la Biblioteca de Alejandría. En la Carta de Aristeas se le menciona “cruzando el heptastadion”; ver Pórtulas, J.: «La carta de Aristeas... (*op. cit.*)», p. 301: “Después de tres días, Demetrio los tomó consigo, y tras recorrer el dique de mar de siete estadios hasta la isla [de Faros], cruzó el puente y, avanzando hacia la parte norte, les congregó en una mansión bien dispuesta junto a la

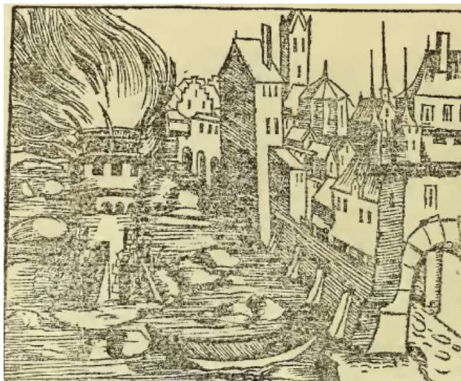


Fig. 74. Sebastian Münster: *Cosmographiae Universalis*, VI, *Alexandria Aegypti*, pp. 1138-1139.

Las obras que acabamos de comentar, tanto las de Thevet como las de Münster, recuerdan a las descripciones de las maravillas que ya habíamos visto con los autores antiguos y ponen de manifiesto la pervivencia de este tipo de trabajos a lo largo de los siglos XVI y XVII, alejándose de las “listas visuales” que se inauguran con Maarten van Heemskerck y que van a ser la tónica habitual a partir de este momento.

Estas “listas visuales” aparecerán asociadas a múltiples disciplinas; como venimos diciendo, en los estudios sobre cartografía, la alusión a las Siete Maravillas es recurrente y su plasmación en imágenes irá adquiriendo un mayor protagonismo, como es el caso de la obra de Willem Janszoon Blaeu, a la que ya aludíamos al principio de este apartado. La riqueza de la obra de Blaeu, además de su detallado estudio geográfico, hidrográfico e histórico, proviene de sus márgenes. La utilización de los márgenes o bordes para ofrecer una mayor cantidad de información al lector va a ser un recurso muy utilizado a partir del siglo XVI⁸³³, y en este sentido, la obra de Blaeu representa las temáticas típicas: los cuatro elementos, que copian los grabados de Hendrick Goltzius de 1586, las cuatro estaciones y los siete planetas, personificados por dioses romanos.

playa, de gran belleza, e inmersa en una paz profunda; y les exhortó a llevar a término la traducción, pues que estaban bien provistos de todo lo que precisaran.” Ver Apéndice 1: Textos, 169.

⁸³³ Sáenz-López Pérez, S.: *Marginalia in Cartography*, Chazen Museum of Art, Madison, 2014, p. 23.

La novedad radica en el margen inferior, donde Blaeu representó las Siete Maravillas del Mundo, tal cual fueron diseñadas por van Heemskerck, salvo el Coliseo, que no aparece, para respetar el canon de siete. Tan sólo en la imagen de Babilonia se pueden encontrar ciertas diferencias, pues se ha dado un mayor énfasis a la representación de los Jardines, que aparecen culminando las Murallas, de tal modo que se suprime la aparición de muchos edificios.

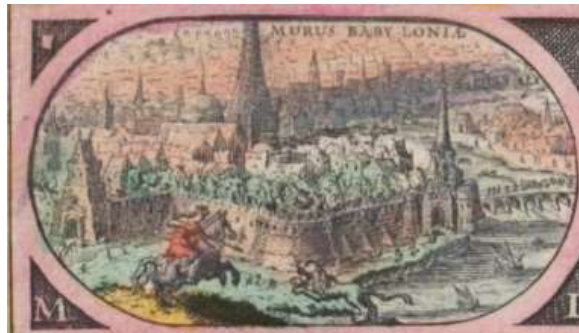


Fig. 75. Willem Janszoon Blaeu: *Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula*, 1635, (detalle).

En la contraposición de los siete planetas en el margen superior y las Siete Maravillas en el inferior hay quien ha querido ver una afirmación por parte del artista de que estas grandes obras se han llevado a cabo bajo el signo del destino, como ejemplo de la influencia de los astros sobre las acciones humanas⁸³⁴, pero lo que sí se puede asegurar es que esta obra testimonia el interés por las maravillas antiguas en los estudios y debates del siglo XVII.

3.3.3. Las Maravillas como temática decorativa: los tapices.

La influencia de los diseños de van Heemskerck se puede rastrear en múltiples ámbitos artísticos, como estamos viendo, y entre ellos, mención aparte merecen los tapices. Se trata de obras que ya desde del siglo XVI también recurren al tema de las Siete Maravillas de la Antigüedad en varias ocasiones, ya sea como decoración o como medio de propaganda. En este último sentido destaca el tapiz francés, que adquiere importancia con el reinado de Enrique IV, sirviendo de

⁸³⁴ Fagiolo, M.: «Le Meraviglie... (op. cit.), p. 2. Ver Fig. 68.

ejemplo para nuestro estudio la serie de tapices sobre la historia de la reina Artemisia, realizados en los talleres de Faubourg Saint-Marcel a partir de cartones de Caron, Lerambert y Dubreuil⁸³⁵. Esta serie, compuesta en origen por más de diez escenas, relata la historia de una reina de la Antigüedad como modelo ejemplar de madre y viuda⁸³⁶, como homenaje a la recién enviudada reina regente de Francia, Catalina de Médicis. Su origen se halla en un panegírico de (1524-1587) titulado *Histoire de la Royne Arthemise*⁸³⁷ (1561-1562). Houël reelaboró el material en sonetos que referían los principales episodios y para ilustrarlo, encargó varios dibujos, principalmente, al pintor Antoine Caron⁸³⁸. El resultado es una escena de carácter heroico que muestra el Coloso de Rodas según el modelo de van Heemskerck, y también de las imágenes de Thevet o Tigrini, con el espejo en el pecho.



Fig. 76. *La campaña contra Rodas*, en *La Historia de la Reina Artemisia*. Diseño de Antoine Caron y manufactura de Faubourg Saint-Marcel, París. C. 1610.

⁸³⁵ Ramírez Ruiz, M.V. (dir.): *Los tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma. Colección Galliera*, MAEC-AECID, Madrid, 2016, pp. 116-133.

⁸³⁶ Es la misma idea del ejemplo de amor conyugal de Valerio Máximo, que ya hemos visto. Ver supra nota 186.

⁸³⁷ Houël, N.: *L'Histoire de la Royne Arthemise*, 1562. Biblioteca Nacional de Francia, París. Departamento de Manuscritos.

⁸³⁸ Los dibujos de Antoine Caron se conservan entre dos colecciones públicas francesas: 39 de ellos en la Biblioteca Nacional de Francia, Cabinet des Estampes, y los otros en el Louvre, en el Departamento de Artes gráficas.

Pero, además de este ejemplo, que podemos considerar singular, existieron series completas sobre las Siete Maravillas, como el conjunto de tapices flamencos diseñados en Bruselas siguiendo el modelo de van Heemskerck y tejidos en torno a 1575-1600. La serie pudo haber consistido en ocho piezas que representaban el Coloso de Rodas, la estatua de Zeus en Olimpia, el Templo de Diana en Éfeso, el Coliseo, las Murallas de Babilonia, las Pirámides de Egipto, el Mausoleo de Halicarnaso y el Faro de Alejandría, pero tan sólo nos ha llegado la imagen del Coliseo⁸³⁹, ya que no se ha encontrado ninguna otra pieza de este conjunto⁸⁴⁰. Como vemos, la inclusión de una octava maravilla, el Coliseo, y la propia elección de las maravillas –se incluyen las Murallas de Babilonia y no los Jardines– están copiando el esquema de van Heemskerck, más allá de la pura inspiración representativa.



Fig. 77. *El Coliseo*, de la serie *Las Maravillas del Mundo*, c.1575–1600. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Han sobrevivido ejemplos de otras series similares, de las cuales se conocen tapices de las primeras cuatro maravillas, y tan sólo uno de las Pirámides ha sido identificado, curiosamente representando la escena de Rodopis y el rey Psamético, y en la que la imagen de la hetera recuerda a la de la reina Artemisia bebiendo las cenizas de Mausolo:

⁸³⁹ Imagen inspirada también en otra obras de van Heemskerck, como el *Autorretrato con el Coliseo* (ver Fig. 19) o la *Tauromaquia en las ruinas del Coliseo* (ver Fig. 20), esta última muy similar a *Amphiteatrum sive Arena*.

⁸⁴⁰ Appleton Standen, E. (ed.): *European Post-medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1985, p. 156.



Fig. 78. *Rodopis y el rey Psamético*, de la serie *Las Siete Maravillas del Mundo*, c. 1625-1650. The Fine Arts Museums of San Francisco.

De esta misma serie se conserva la imagen del Zeus de Olimpia, que recoge el modelo arquitectónico de Tempesta y que también utilizará Louis de Caullery, como veremos más adelante.



Fig. 79. *El Templo de Zeus*, de la serie *Las Siete Maravillas del Mundo*, c. 1625-1650.

Una serie similar, algo posterior, de la que se conservaban cinco piezas en el Musée Réattu de Arlés⁸⁴¹, mostraba una influencia más cercana a la serie de

⁸⁴¹ Estos tapices fueron robados el 26 de abril de 1982. (*Stolen Art Alert* 3, Octubre 1982, p. 23, nº 1093.) Los tapices del Museo Réattu formaban un conjunto extraordinario, tanto en términos de cantidad de piezas como de calidad de los tapices. Representaban: el Templo de Diana en Éfeso, el Mausoleo de Halicarnaso, los Jardines Colgantes de Babilonia (un fragmento), el Coloso de Rodas y el Coliseo. Entraron en posesión del museo en 1868, como parte del legado de Elisabeth Grange, hija del pintor, Jacques Réattu. Los había adquirido

grabados del taller de De Passe⁸⁴². Otro conjunto de seis piezas fue vendido por un tejedor de Amberes –Francis Swerts– al archiduque Ernesto de Austria en 1594⁸⁴³, y en un inventario de 1719 del hotel parisino Hôtel de Condé aparecían “huit pièces de tapisserie représentant les Sept Merveilles”⁸⁴⁴.

Otra serie similar es la realizada por Jacob Geubels, que nos ha dejado cuatro obras: el Coloso de Rodas⁸⁴⁵, la Estatua de Zeus⁸⁴⁶, el Templo de Diana⁸⁴⁷ y el Coliseo⁸⁴⁸.



Fig. 80. Jacob Geubels: *El Coloso de Rodas*. Colección Contini-Bonacossi de Florencia.

en 1796, cuando compró la Commanderie de Saliers. De hecho, los tapices se encontraban entre los muebles de la Orden de Malta, propietaria de los edificios hasta la Revolución. Antes de eso, estaban en posesión de Christina, reina de Suecia (1632-1654). El periplo de estas obras demuestra el gusto que se tenía por este tipo de representaciones.

⁸⁴² Brett, G.: «The Seven Wonders of the World in Renaissance», *Art Quarterly*, 12, 1949, p. 339; figs. 8 y 10, pp. 345-347.

⁸⁴³ Göbel, H.: *Wandteppiche*, I, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1923, pp. 600-602.

⁸⁴⁴ Macon, G.: «Les tapisseries des Princes de Condé», en *Archives de l'Art Français*, 8, 1914, p. 132.

⁸⁴⁵ En la colección Contini-Bonacossi de Florencia. Ver Ferrero Viale, M.: «Tapisseries flamandes inédites en Italie», en *Artes Textiles* 7, 1971, pp. 52-55, fig. 4.

⁸⁴⁶ En la William Rockhill Nelson Gallery de Kansas City. Ver Brett, G.: «The Seven Wonders... (op. cit.)», p. 340, fig. 2.

⁸⁴⁷ En el Palazzo Venezia de Roma. Ver Hermanin, F.: *Il Palazzo di Venezia*, La Libreria Dello Stato, Roma, 1948, pp. 316-319.

⁸⁴⁸ Obra propiedad de la ciudad de Roma. Ver Brett, G.: «The Seven Wonders... (op. cit.)», p. 340.

Sobrevivieron otros conjuntos, incluido uno vendido en la galería Georges Petit de París⁸⁴⁹, y otros tapices, como el de la Estatua de Zeus, anteriormente en la colección de Coralie Walker Hanna en Cleveland y vendido en 1939; el Templo de Diana, en el castillo de Djursholm, cerca de Estocolmo; y el Coliseo, en el Gemeentemuseum her Markiezenhof en Bergen op Zoom, en los Países Bajos⁸⁵⁰. También encontramos el Mausoleo de Halicarnaso en un tapiz del siglo XVI conservado en el Princeton University Art Museum.



Fig. 81. *Artemisia y el Mausoleo de Halicarnaso*, de la serie *Las Siete Maravillas del Mundo*. Princeton University Art Museum.

Parece evidente que la temática de las Siete Maravillas estaba bien asentada en el arte de la tapicería, y es que el tema fue muy popular en los talleres de Bruselas desde finales del siglo XVI en adelante, ya que el contenido se adaptó fácilmente para adecuarse a las demandas decorativas a gran escala del tapiz.

Más aún, muchos diseños de tapices van a tomar imágenes de las Maravillas como fondo de otras escenas, en un gusto por lo histórico-mitológico, como un tapiz belga con diseño de Francesco Salviati y realizado en el taller de Jan Raes I en el primer cuarto del s.XVII, dentro de una serie de cuatro tapices que representan las estaciones del año con episodios mitológicos⁸⁵¹.

⁸⁴⁹ Vendido el 18 de junio de 1920, lotes 55-58. Ver Brett, G.: «The Seven Wonders... (*op. cit.*), p. 340.

⁸⁵⁰ Appleton Standen, E. (ed.): *European Post-medieval Tapestries...* (*op. cit.*), p. 158.

⁸⁵¹ Ramírez Ruiz, M.V. (dir.): *Los tapices de la Embajada...* (*op. cit.*), pp.104-109.



Figs. 82 y 83. Serie de las Estaciones, *il Carro del Sole* o *le Età del mondo*. Diseño de Francesco Salviati y manufactura de Jan Raes I. Salón M^a Cristina de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma. (A la derecha, detalle con el Coloso de Rodas).

Como se puede observar al fondo, aparece el Coloso de Rodas en la postura típica de piernas abiertas y antorcha en la mano, de la misma manera que en el siglo XVIII, momento en que aún se encuentra este mismo esquema figurativo en un tapiz francés que muestra el Coloso en su imagen típica al fondo, y en primer plano a Cares de Lindo, presentando su proyecto al rey, como ya hemos podido ver en otras obras.



Fig. 84. *El Coloso de Rodas*, Beauvais, finales s. XVIII.

Como hemos podido observar, las Maravillas del mundo antiguo son un tema recurrente, no sólo como motivo de estudio en los ámbitos más eruditos, sino

también como poso cultural en el imaginario colectivo, hecho que queda reflejado en el gusto por esta temática con fines decorativos u ornamentales, tal y como se ha visto en los tapices y también veremos en la pintura.

3.3.4. Las series sobre las Siete Maravillas en la pintura del siglo XVII.

Una de las primeras manifestaciones de la influencia de la serie de van Heemskerck en la pintura se encuentra en la decoración de las paredes del castillo de Velturmo, en la provincia italiana de Bolzano, capital del Tirol del Sur. Este edificio, que data de finales del siglo XVI, concebido como una residencia de verano, se ha mantenido prácticamente intacto hasta nuestros días. Para las pinturas en el piso principal, Cristoforo Madruzzo encargó a Pietro Maria Bagnatore, entre 1583 y 1584, un programa decorativo en el que destaca la serie sobre las Ocho Maravillas del Mundo, claramente inspirado en la serie de van Heemskerck⁸⁵².

La representación del templo de Zeus en Olimpia muestra la estatua del padre de los dioses entronizada con el rayo y el globo en la mano; las escenas en primer plano muestran detalles de los juegos olímpicos: a la izquierda, la pelea entre dos hombres, a la derecha, la asignación de la corona de laurel al ganador, y como protector de los juegos aparece Hércules representado como una estatua. A pesar de la diversidad y la inversión de las imágenes, la influencia de los grabados es evidente.

⁸⁵² Ver Rasmò, N.: «Le pitture del Castelo di Velturmo», en *Alto Adige*, 1942, pp. 82-100; Wolfsgruber, K.: *Castel Velturmo: costruzione e decorazione*, Soprintendenza provinciale ai beni culturali, Bolzano, 1995; Limentani Virdis, C.: «La decorazione di Castel Velturmo: Theatrum totius sapientiae», en Dal Prà, L. (ed.): *I Madruzzo e l'Europa: i principi vescovi di Trento tra papato e impero*, Charta, Milán, 1993, pp. 268-277; Spada, S.: «I dipinti di Pietro Maria Bagnatore nell Castelo di Velturmo», en Dal Prà, L. (ed.): *I Madruzzo e l'Europa... (op. cit.)*, pp. 29-42. De la serie de Ocho Maravillas de Velturmo no incluimos las imágenes de las Pirámides y el Coliseo ya que se encuentran tapadas por una estufa de cerámica tradicional de Centroeuropa.



Fig. 85. Pietro Maria Bagnatore: *El Zeus de Olimpia*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturno. 1583-1584.

Las Murallas de la ciudad de Babilonia encierran el santuario de Júpiter Belo, mientras que, al otro lado del Éufrates, se encuentran los Jardines Colgantes de Semíramis. Sobre la puerta de Babilonia, erigida como una ciudad renacentista ideal, se encuentra la escultura de Semíramis y frente a las puertas, ésta aparece cazando un león, armada con una flecha y un arco⁸⁵³.

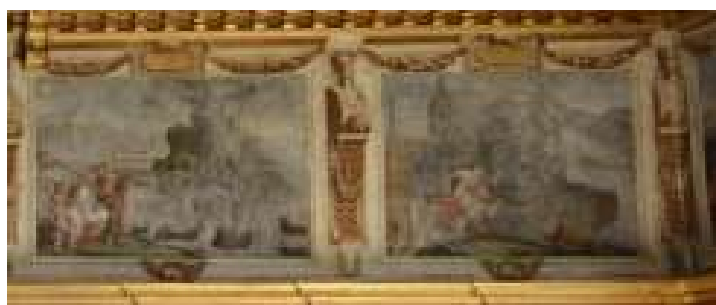


Fig. 86. Pietro Maria Bagnatore: *El Faro de Alejandría y Babilonia*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturno. 1583-1584.

La escena del Faro de Alejandría, diseñado y construido por el arquitecto Sóstrato de Cnido, muestra en primer plano al arquitecto en el acto de asesorar al

⁸⁵³ La imagen de Babilonia se muestra en una vista más general ya que se encuentra en malas condiciones de conservación.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

rey Ptolomeo. Resulta curioso observar cómo algunas de las imágenes de las Siete Maravillas de Bagnatore aparecen invertidas respecto a los originales de van Heemskerck, quizás porque la copia de los grabados que conocía el artista estaba invertida o porque el mismo quiso dar un toque personal a sus pinturas.



Fig. 87. Pietro Maria Bagnatore: *El Faro de Alejandría*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturmo. 1583-1584.

En la imagen del Templo de Diana en Éfeso, como en la pintura de la maravilla anterior, y también invertida, es el arquitecto, aquí Quersifronte, quien ilustra al cliente, probablemente el rey Creso, el plano del templo, mientras los escultores trabajan en las columnas monolíticas y algunos curiosos espectadores se acercan a la construcción.



Fig. 88. Pietro Maria Bagnatore: *El Templo de Diana en Éfeso*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturmo. 1583-1584.

El Coloso de Rodas copia el diseño de van Heemskerck prácticamente al pie de la letra⁸⁵⁴: está representado con la antorcha en la mano derecha y las piernas separadas, guardando la entrada al puerto por donde pasa un barco entre sus piernas, y en primer plano se narra la génesis de la gigantesca estatua. El motivo del Coloso, como imagen típica de Rodas, aparece ya con anterioridad a los diseños de van Heemskerck, y asociado a la decoración mural, como es el caso del fresco de Gualtiero Padovano en la Villa Godi Malinverni, en Lugo di Vicenza, en torno al año 1550-1552.



Fig. 89. Gualtiero Padovano: *Vista de Rodas*. 1550-1552. Villa Godi Malinverni.



Fig. 90. Pietro Maria Bagnatore: *El Coloso de Rodas*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturmo. 1583-1584.

⁸⁵⁴ Así como el grabado de Johan Sadeler (1550-1600), siguiendo los modelos de Crispijn de Passe y Maarten de Vos.

La versión pictórica del Mausoleo de Halicarnaso muestra la visita del edificio por la reina Artemisia, hermana y consorte del rey Mausolo, con una copa en la mano, con la intención de beber las cenizas de su difunto marido, mezcladas con vino, para convertirse en un sepulcro vivo⁸⁵⁵.



Fig. 91. Pietro Maria Bagnatore: *El Mausoleo de Halicarnaso*, serie de las *Ocho Maravillas del Mundo*. Castillo de Velturmo. 1583-1584.

El programa clásico de las Siete Maravillas se completa no sólo con el Coliseo, sino también con otros edificios romanos de la Antigüedad, cuya representación se refiere nuevamente a Maarten van Heemskerck, quien ya había incluido en sus "Bocetos romanos", de 1535, una serie de representaciones de edificios antiguos. Limentani Viridis ha denominado este programa iconográfico como *Theatrum totius sapientiae*, donde los sujetos de las escenas pintadas responden a la necesidad del cliente de un conocimiento enciclopédico ordenado y severo⁸⁵⁶. En el castillo de Velturmo, las Maravillas son un símbolo de poder y propaganda política, ecos del mundo clásico-pagano que Madruzzo piensa debe ser respetado y admirado, en un equilibrio entre éstas y las nuevas maravillas cristianas, pasado y presente cohesionados.

Estas obras, que aún pertenecen al siglo XVI, inauguran de forma casi inmediata la influencia de la serie de van Heemskerck en toda la pintura del siglo XVII. Así, en torno al año 1611, podemos encontrar otras pinturas directamente inspiradas en los diseños de van Heemskerck en una serie de paneles

⁸⁵⁵ Alusión al cuerpo de Artemisia como "tumba viva" que ya vimos en Valerio Máximo. Ver supra nota 186.

⁸⁵⁶ Limentani Viridis, C.: «La decorazione di Castel Velturmo... (op. cit.), pp. 276-277.

La difusión de la serie de van Heemskerck

pertenecientes a la colección de los Médici, en el Palacio Pitti, en Florencia⁸⁵⁷. Se trata de pequeños paneles, obra del artista Bernard Rantwick, quien, pese a copiar prácticamente los diseños de van Heemskerck, va a introducir una modificación, como es eliminar el Faro de Alejandría de la serie⁸⁵⁸.



⁸⁵⁷ Conocemos la fecha exacta gracias a que aparece reflejada sobre la puerta de entrada a Babilonia, de igual manera que en el grabado de van Heemskerck.

⁸⁵⁸ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), pp. 8-9.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna



Figs. 92-98. Bernard Rantwick: *Las Siete Maravillas del Mundo*. 1611. Palacio Pitti, Florencia.

También en el primer cuarto del siglo XVII encontramos una serie sobre las Maravillas pintada sobre pequeñas láminas de cobre⁸⁵⁹, obra del artista Louis de Caullery, y conservadas en el Palacio Real de Aranjuez⁸⁶⁰, después de haber pertenecido a la colección de Carlos IV que formó parte de la decoración de la Real Casa de Labrador de Aranjuez, a comienzos del siglo XIX.

Lo más característico de esta serie, que una vez más, sigue el modelo de van Heemskerck, es que el artista introduce como octava maravilla el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, pero manteniendo el Coliseo, en detrimento del Artemisión de Éfeso, que no incluye.



Fig. 99. Louis de Caullery: *El Coliseo*. Museo Nacional de Varsovia.

⁸⁵⁹ De apenas 35 x 45 cms.

⁸⁶⁰ El Museo del Louvre conserva otra serie de Caullery sobre las Maravillas, de tamaño algo mayor: 55,3 x 90 cms. Y existen otras copias repartidas en distintos museos europeos.

La imagen de Caullery no sólo muestra la herencia del diseño de van Heemskerck, sino que sigue prácticamente al pie de la letra la representación de Rantwick que acabemos de ver.

Se puede suponer que el artista pasó una época en Roma, donde adquiriría el interés por los temas antiguos, y posteriormente también en Amberes, lugar en el que probablemente conoció la obra de van Heemskerck⁸⁶¹. En cualquier caso, muchas de sus obras demuestran la utilización de estampas, grabados y copias para componer sus obras, como queda patente en su pintura de El Escorial, basada directamente en los diseños de Juan de Herrera que fueron grabados por Pedro Perret⁸⁶².



Figs. 100 y 101. Louis de Caullery: *El Escorial*, Tyne & Wear Museums, Newcastle.
El Escorial, diseño de Juan de Herrera, grabado de Pedro Perret, 1589.

La inclusión de San Lorenzo de El Escorial como octava maravilla se puede entender en relación con el nacionalismo cultural al que ya hemos hecho referencia en otras ocasiones⁸⁶³. Por otro lado, la enormidad del proyecto, al tiempo que la implicación personal del rey Felipe II en el mismo, como símbolo de la monarquía y de su familia al convertirse en panteón, llevó a su consideración como octava maravilla desde fechas muy tempranas⁸⁶⁴. Así mismo, la importancia concedida a

⁸⁶¹ Tribout de Morembert, H. y Sary, M.: «Un tableau de Louis de Caullery au Musée de Metz», en *Les cahiers lorrains*, 4, 1993, p. 269.

⁸⁶² Gallego, A.: *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 122-124.

⁸⁶³ Como la consideración de la ciudad de Roma como maravilla en sí misma que vimos con Plinio o Casiodoro, el Coliseo como maravilla superior para Marcial, la predilección por las obras griegas de Pausanias o el “nacionalismo religioso-cultural cristiano” de Gregorio de Tours.

⁸⁶⁴ Un estudio pormenorizado de El Escorial como octava maravilla se encuentra en Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders... (op. cit.)*, pp. 225-247.

su biblioteca, comparada con la Vaticana y con modelos de la Antigüedad, es reflejo del enfrentamiento de Felipe II con otros príncipes europeos y pretende mostrar la importancia del *Museion* de Alejandría como instrumento político-cultural de los Ptolomeos, aplicado ahora a El Escorial⁸⁶⁵, que presenta un vínculo entre biblioteca y poder, idea que queda perfectamente reflejada en las *Coplas dichas en loor deste monasterio de San Lorenzo el Real, que se hicieron en la Universidad de Alcalá de Henares*, que vamos a volver a mencionar más adelante:

“El monarca del mundo en la famosa
casa, para que más se aventaje,
le puso, entre mil raras cosas, cosa
que del un polo al otro se nombrase,
y fue una librería maravillosa
con quien la Vaticana atrás quedase
en Roma, y en Egipto según creo
lo que encargó Demetrio Tolomeo.”⁸⁶⁶

Esta gran empresa se comparó también con el Templo de Jerusalén ya desde el propio programa decorativo del complejo, que incluía esculturas alusivas al Antiguo Testamento, idea de Benito Arias Montano. La construcción comenzó en 1563 y poco después ya existen varios escritos que describen el monasterio, contribuyendo a su valoración como maravilla, como la *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo* de Juan Alonso de Almela⁸⁶⁷, en la que realiza una detallada comparación entre las Siete Maravillas y El Escorial, siendo éste más fuerte que las Murallas de Babilonia, más hábilmente construido que el Templo de Artemisa en Éfeso, con mejores materiales que el Faro, más grande que el Mausoleo y mejor diseñado y construido que las Pirámides. Las mencionadas *Coplas dichas en loor deste monasterio de San Lorenzo el Real, que se hicieron en la Universidad de Alcalá de Henares* reflejan la supremacía de esta octava maravilla sobre las demás:

⁸⁶⁵ Géal, F.: «Supervivencias humanísticas en la España tridentina de finales del siglo XVI: el caso de la Biblioteca escorialense», en *Criticón*, 78, 2000, pp. 7-8.

⁸⁶⁶ Texto citado en las *Memorias de Fray Juan de San Jerónimo sobre varios sucesos del reinado de Felipe II*, editado por Salva, M. y Sáinz de Baranda, P.: *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, t. VII, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1845, p. 274.

⁸⁶⁷ Almela, J. A. de: *Descripción de la octava maravilla del Mundo, que es la excelente y santa casa de San Laurencio, el Real Monasterio de frailes Jerónimos*, manuscrito de 1594, editado por de Andrés, G.: *Documentos para la historia de El Escorial*, t. VI, El Escorial, 1962, pp. 39-98.

“Semíramis, pues, calle su muralla,
y en pirámides Egipto tan famoso.
Ya el mausoleo de Artemisa calla,
y de Diana el templo fabuloso.
Rodas con gran vergüenza mira y calla
la grande vanidad del gran coloso,
viendo que brevemente dio en el suelo,
y cuan presto esta obra sube al cielo.
De Egipto las pirámides son risa,
inútil gasto con muy ruin intento.
Donde por tanto Rey hay tanta misa,
este sí que es Real enterramiento.
Y aquel gran mausoleo en que Artemisa
sepultó a su marido y su contento,
¿qué certámenes tuvo o qué victoria
que en premio se alcanzase eterna gloria?
Quien viere deste templo la lindeza,
no dirá que fue templo el de Diana.
Con otra castidad y otra limpieza
sirve aquí la que parió Santa Ana.
El Júpiter olímpico en grandeza
si fue cosa notable, fue profana;
que aquí está la figura y el traslado
del verdadero Dios crucificado.
Con piadoso celo fabricada
fue la torre de Faro y la linterna,
con que el piloto de la mar airada
escapa su navío y gobierna;
mas muy sin proporción es comparada
con aqueste fanal de vida eterna,
donde hay lumbre, doctrina y buen gobierno
para librar las almas del infierno.
Caiga, pues, de su trono y de su silla
la fama de las siete maravillas,
y el autor desta sola maravilla
sirva y ensalce el mundo de rodillas:
cuya virtud, cordura es no escrebilla,
y sus claras hazañas no decillas:
pues para sumar bien tan grande suma

es baja y flaca toda humana pluma.”⁸⁶⁸

Encontramos en estas palabras referencias a Plinio y su consideración de las pirámides como “vana ostentación”⁸⁶⁹, alusiones a la preponderancia de la fe cristiana sobre el paganismo y, en definitiva, un alegato en favor de la obra de El Escorial por encima de las Siete Maravillas.

La preeminencia de esta gran obra va a servir de inspiración para emblemas morales⁸⁷⁰ que buscan venerar a Felipe II, subrayando su espiritualidad. Estos emblemas muestran el monasterio con los lemas *Omnis Caesareo cedat labor*⁸⁷¹ – todas las obras ceden ante la del emperador–, *futura consideranda sunt*⁸⁷² –las cosas futuras deben ser consideradas–, o *munimentum ex monumento*⁸⁷³ –tras el palacio está el panteón–; pero lo más interesante son las palabras que acompañan al emblema de Covarrubias:

“El Ephesino templo, la muralla,
de la gran Babilonia, y del Egipto,
las pirámides altas, y la talla,
del mausoleo de Caria, y quanto escrito
de soberanas fábricas se halla,
que el tiempo a consumido, y a prescrito.
Son cifra del milagro, raro al mundo,
sepulcro de Filipo, Rey segundo.”⁸⁷⁴

⁸⁶⁸ Texto citado en las *Memorias de Fray Juan de San Jerónimo sobre varios sucesos del reinado de Felipe II*, editado por Salva, M. y Sáinz de Baranda, P.: *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, t. VII, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1845, pp. 275-276.

⁸⁶⁹ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 22. Ver Apéndice 1: Textos, 39.

⁸⁷⁰ La relación entre las Siete Maravillas y la Emblemática la analizaremos con detalle en el capítulo dedicado al efecto, aquí sólo mencionamos brevemente los ejemplos que reflejan la consideración de El Escorial como maravilla.

⁸⁷¹ Covarrubias, S. de: *Emblemas Morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, emblema 36, centuria I.

⁸⁷² Meisner, D.: *Thesaurus Philo-Politicus Hoc Est: Emblemata Sive Moralia Politica*, Eberhard Kieser, Fráncfort, 1625, emblema 74.

⁸⁷³ Solórzano Pereira, J.: *Emblemata centum regio-politica*, Domin. Garciae Morras, Madrid, 1653, emblema C.

⁸⁷⁴ Covarrubias, S. de: *Emblemas Morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, emblema 36, centuria I.

Si Marcial situó el Coliseo como octava maravilla, por encima de las demás, en la España de los siglos XVI y XVII, sobre todo, El Escorial se sitúa como maravilla hegemónica, como veremos también en el tratado de Caramuel. Louis de Caullery, en su serie sobre las Siete Maravillas, refleja esa consideración de El Escorial como octava maravilla y manifiesta el sentimiento de nacionalismo cultural, recogiendo el sentir de Marcial, pues incluye el Coliseo, y la gran obra arquitectónica de su momento: El Escorial.

Continuando con su serie sobre las Maravillas, en el caso de la pintura sobre el Coloso, si bien el diseño general copia la imagen de van Heemskerck, Caullery ha introducido una escena en la parte izquierda que habla del futuro desmantelamiento de la estatua, pues aparece un grupo de hombres vestidos al modo oriental, que hacen referencia a la invasión turca de Rodas en el siglo VIII y a la venta de los restos del Coloso al mercader judío de Edesa⁸⁷⁵. De esta forma, Caullery imita también la representación de Antonio Tempesta en el sentido de utilizar la analepsis y la prolepsis para contar la historia de la estatua.



Figs. 102 y 103. Louis de Caullery: *El Coloso de Rodas*, Museo del Louvre⁸⁷⁶ y National Heritage.

⁸⁷⁵ Ver nota 697.

⁸⁷⁶ Es curioso el devenir de esta pintura, pues formó parte de las obras de arte saqueadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial, y recuperada por la Oficina de Bienes Privados francesa, que la confió al Museo del Louvre en 1951. Ver Brejon de Lavergnee, A., Foucart, J. y Reymaud, N.: *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, Ecoles flamande et hollandaise*, París, 1979, tomo 1, p. 180.

Otra versión del Coloso, también atribuida a Caullery, elimina la cabeza gigante en primer término y completa y embellece la ciudad de Rodas, manteniendo la escena de los turcos y los camellos.

La imagen del Zeus de Olimpia es muy imaginativa, pues el artista convierte la arquitectura semicircular de van Heemskerck en un gigantesco tholos⁸⁷⁷ situado en el medio de una ciudad típicamente renacentista, que parece querer evocar a Olimpia en las escenas de lucha contempladas por una multitud, en primer plano.



Fig. 104. Louis de Caullery: *El Zeus de Olimpia*, National Heritage.

En lo que respecta al Templo de Artemisa en Éfeso, aun cuando la perspectiva y el diseño general responden al grabado de van Heemskerck, la representación de Caullery está más próxima a la idea de Hendrik van Cleve III⁸⁷⁸, que representó el edificio en pleno proceso de construcción, con andamios y grúas funcionando, como ocurre en este caso.

⁸⁷⁷ Este diseño ya lo observamos en los grabados de Antonio Tempesta. Ver Fig. 28.

⁸⁷⁸ Ver Fig. 9.

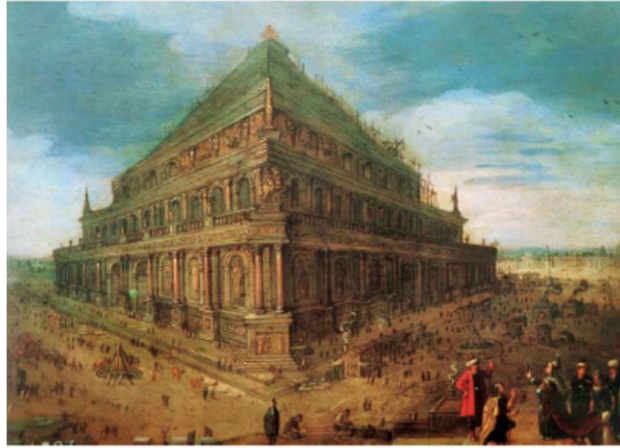


Fig. 105. Louis de Caullery: *Mausoleo de Halicarnaso*. Palacio Real de Aranjuez.

El Faro de Alejandría se va a mostrar como un edificio de cuatro cuerpos con arcadas y columnas, rematado en una especie de templete abovedado⁸⁷⁹ desde el que sale el humo del fuego en lo alto. Aunque esta disposición del edificio, que abandona su forma helicoidal, difiere del diseño “canónico”, Caullery ha mantenido el puerto, el *heptastadion* y la ciudad al fondo de manera prácticamente idéntica a van Heemskerck. Otra novedad que incorpora esta pintura es el puente que une el Faro con tierra firme hacia el otro lado, algo inventado que parece querer mostrar la importancia comercial de la ciudad al mostrar gran cantidad de edificios, barcos, muelles y personas⁸⁸⁰.

Sin embargo, en otra obra sobre el mismo tema también atribuida a Caullery, el diseño se mantiene más cerca del original, mostrando una torre helicoidal sobre un risco y con el resto de elementos característicos.

⁸⁷⁹ Que recuerda al templete de San Pietro in Montorio, de Bramante.

⁸⁸⁰ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (*op. cit.*), p. 66.



Figs. 106 y 107. Louis de Caullery: *El Faro de Alejandría*.

También encontramos dos versiones de este mismo artista sobre Babilonia; en la primera de ellas, como ocurrió con el Faro, su versión es más libre, ya que toma elementos del diseño de van Heemskerck, pero los modifica y recoloca, dando mayor importancia a las Murallas y diluyendo los Jardines, que apenas se vislumbran en la triple fortaleza circular, y mostrando el puente y el zigurat en la distancia. Cobra especial importancia la puerta de entrada, que sigue el modelo de la tumba de Semíramis⁸⁸¹ y su obelisco⁸⁸², pero resta protagonismo a esta reina, que ya no aparece explícitamente en la imagen. Sí lo hará en la otra versión, ésta sí prácticamente idéntica a la imagen de van Heemskerck, con la reina cazando el león en primer término y todas las construcciones siguiendo el modelo al pie de la letra.



Figs. 108 y 109. Louis de Caullery: *Babilonia*.

⁸⁸¹ Según los versos de Hadrianus Junius, ver supra nota 612. O en referencia a Nitocris, según Heródoto, ver nota 627.

⁸⁸² Ver nota 150.

En la segunda mitad del siglo XVII, Wilhelm Schubert van Ehrenberg realizó dos pinturas inspiradas en la serie de las Siete Maravillas de van Heemskerck: *El Mausoleo de Halicarnaso* y *El Templo de Artemisa en Éfeso*, confiriendo un mayor protagonismo a los edificios, como si se tratara de un estudio arquitectónico, y restando importancia a las escenas históricas que los acompañan, que aparecen a una escala mucho menor. Debemos tener en cuenta que este artista estaba especializado en la representación de arquitecturas urbanas y perspectivas arquitectónicas, sobre todo sus interiores de iglesias⁸⁸³.

La influencia de la obra de van Heemskerck se ve claramente en las pinturas y resulta lógica, dado que van Ehrenberg desarrolló toda su carrera en Amberes, por donde circulaban de forma mucho más extendida los grabados de van Heemskerck. El hecho de que tan sólo representara estos dos edificios se puede explicar por su especialización en las representaciones arquitectónicas, sobre todo religiosas, como hemos dicho, y teniendo en cuenta que ambas construcciones tienen una función religiosa, al menos en el mundo cristiano europeo, como las edificaciones que solía plasmar.



Figs. 110 y 111. Wilhelm Schubert van Ehrenberg: *El Mausoleo de Halicarnaso* y *El Templo de Artemisa en Éfeso*, Musée Henri Dupuis Saint-Omer.

En la misma línea que las decoraciones de Bagnatore en el castillo de Velturmo, que vimos al inicio de este apartado, y muy posiblemente influenciadas por ellas, ya que estamos hablando de la misma región de Bolzano, en el Tirol del

⁸⁸³ A este respecto ver Maillet, B. G.: *La Peinture architecturale des écoles du Nord: les Intérieurs d'Églises 1580-1720*, Pandora Publishers, Antwerpen, 2012.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

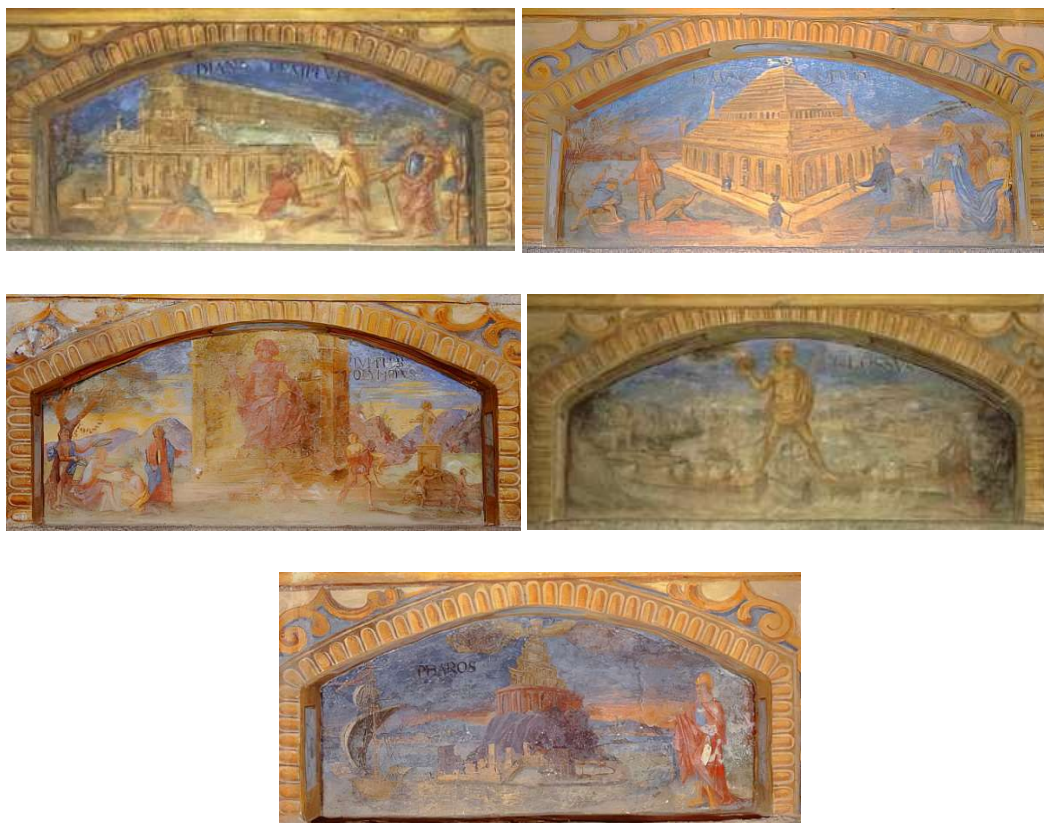
sur, se encuentran los frescos de Nikolaus Schiel en la Abadía de Novacella, uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes de toda esa zona geográfica. Las estructuras y obras de arte de los períodos románico, gótico, barroco, rococó y clasicista evidencian la variada historia de la Abadía, en cuyo claustro se encuentra la llamada Fuente Milagrosa, ubicada en el centro y rematada en un templete decorado con ocho frescos que representan las Siete Maravillas y la propia Abadía, como octava maravilla, realizados entre 1669 y 1673.



Fig. 112. *Fuente Milagrosa, o Fuente de las Maravillas. Abadía de Novacella. Bolzano.*

Teniendo en cuenta la complejidad de la pintura al fresco y la dificultad de su conservación al aire libre, nos han llegado estas imágenes con una calidad considerable, permitiéndonos observar la influencia de los diseños de van Heemskerck en cualquier tipo de representación que aluda al tema de las Maravillas.





Figs. 113-119. Nikolaus Schiel: *Las Siete Maravillas, Fuente de las Maravillas*. Abadía de Novacella.

Las imágenes arquetípicas de las Maravillas que se crearon con la “lista visual” de van Heemskerck están más que asentadas y se utilizan una y otra vez en cada momento en que se alude a esta temática, ya sea en un grabado, en un tratado científico, en un tapiz, en un lienzo o en un fresco, poniendo de manifiesto la importancia de la imagen en el conocimiento común. A lo largo de toda Europa vemos ejemplos que corroboran esta idea, pero va a ir más allá, pues estos modelos ya tan asentados en el imaginario colectivo se van a exportar a otros lugares, en América y en Asia, como vamos a ver a continuación.

3.3.5. La exportación de las imágenes de las Siete Maravillas fuera de Europa.

La reproducción de las Siete Maravillas de la Antigüedad como temática perfectamente asentada en las artes gráficas, la tapicería y la pintura, como acabamos de ver, conllevó la universalización del tema y su “exportación” fuera de Europa. Muestra de ello son las series sobre las Siete Maravillas que podemos encontrar en Asia, de la mano del misionero jesuita Ferdinand Verbiest, y en América, con las pinturas de la conocida como “escuela de Cuzco”.

Ferdinand Verbiest⁸⁸⁴, o Nan Huairén, fue un misionero jesuita flamenco que llegó a China en torno a 1659. Hombre de amplios conocimientos, corrigió el calendario chino y enseñó los avances de la ciencia europea en el campo de la astronomía, las matemáticas, la música y la filosofía; incluso se le adjudica la invención del primer vehículo a vapor del que se tiene constancia⁸⁸⁵.

En 1674, publicó un mapa del mundo titulado *Kun yu tu shuo*, en formato plegable y basado en el *Kun yu wan guo quan tu* de Matteo Ricci⁸⁸⁶, de 1602, primer mapamundi chino al estilo europeo. A lo largo de diez capítulos, se explican las imágenes con datos sobre geografía natural, el movimiento circular de la tierra, su relación con la luna, los polos norte y sur, terremotos, montañas, movimiento oceánico, mareas, ríos, clima, viento, nubes y lluvia, los cuatro elementos, la tecnología, los pueblos, costumbres locales y productos. El libro termina con ilustraciones de las Siete Maravillas de Occidente y su relación con la geografía humana.

Las imágenes de Verbiest son una adaptación a los modelos chinos de la serie de van Heemskerck y están posiblemente influenciadas por el atlas de Willem Janszoon Blaeu⁸⁸⁷, de 1635, que ya comentamos. El conocimiento de estas imágenes por parte de Verbiest se explica fácilmente por su procedencia flamenca, al igual que van Heemskerck y Blaeu, por lo que habría resultado sencillo que hubiese

⁸⁸⁴ Witek, J. W. (ed.): *F. Verbiest, Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, Steyler Verlag, Nettetal, 1994.

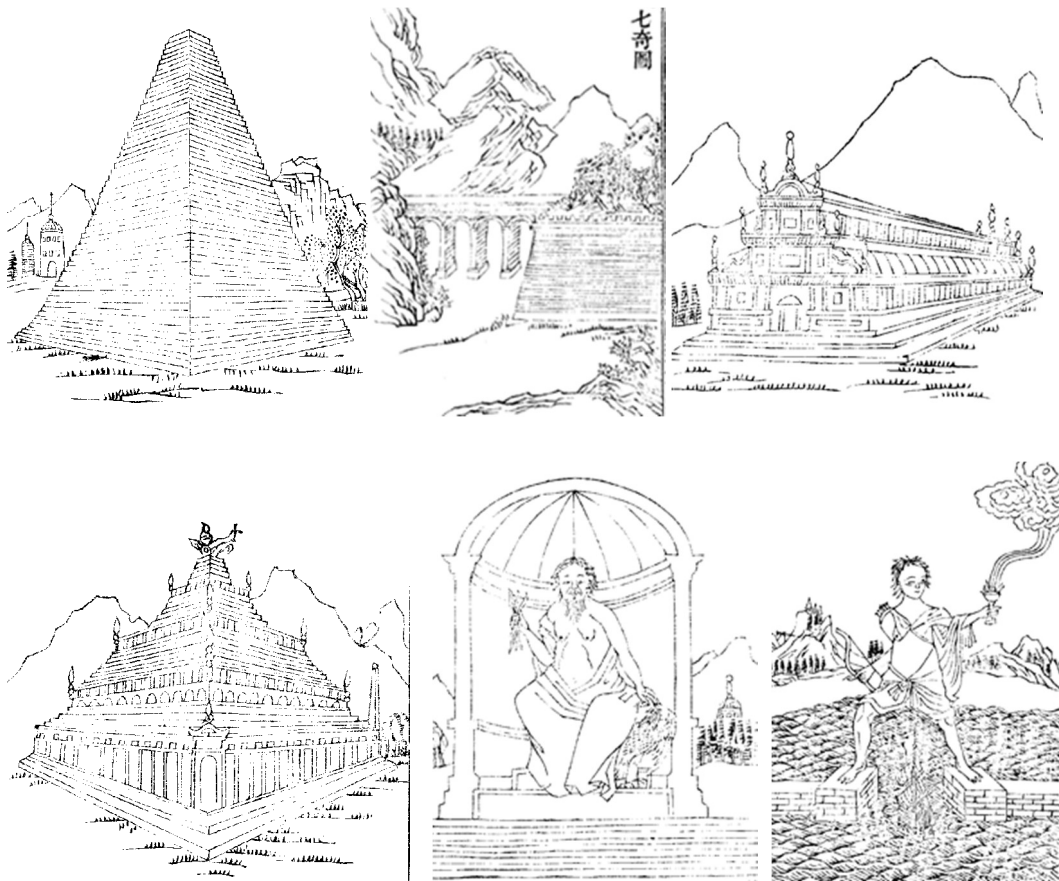
⁸⁸⁵ Cervera, J.A.: «La introducción de la ciencia europea en China a través de los jesuitas», en Cornejo, R. (coord.): *China: estudios y ensayos en honor de Flora Botton Beja*, El Colegio de México, México D.F., 2012, pp. 87-124.

⁸⁸⁶ Szcześniak, B.: «Matteo Ricci's Maps of China», en *Imago Mundi*, 11, 1954, pp. 127-136.

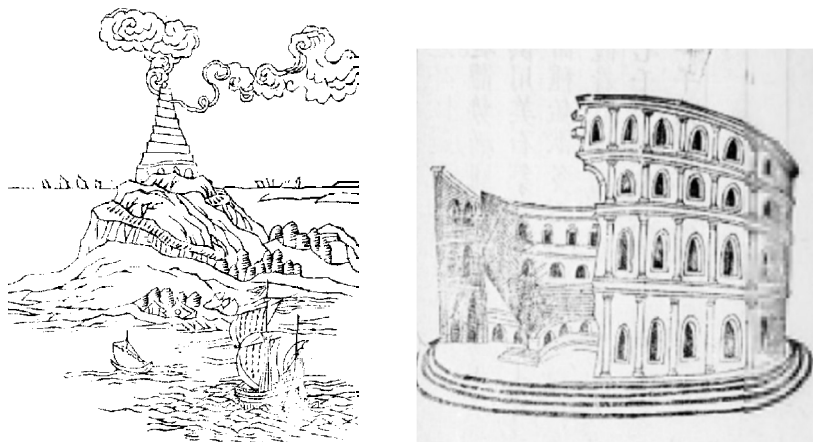
⁸⁸⁷ Walravens, H.: «Father Verbiest's Chinese World Map (1674)», en *Imago Mundi*, 43, 1991, p. 35.

conocido las obras de ambos antes de emprender sus viajes, y de esta manera se llevó con él estos modelos y los dio a conocer.

La idea de “nacionalismo cultural”, que ya vimos en autores como Plinio, Marcial o Pausanias, aparece también en la obra de Verbiest cuando habla de “la prodigiosa muralla china”, pues “las Siete Maravillas del Mundo juntas no son comparables a este trabajo, y todo lo que se ha publicado entre los europeos sobre ella está muy lejos de lo que yo mismo he visto”⁸⁸⁸, en alusión a que no se ha conseguido describir su verdadera magnificencia. Parece que sigue más aún a Marcial, ya que incluye el Coliseo entre las Maravillas, pero lo más interesante de sus imágenes es cómo supo adaptar el diseño perfectamente conocido y asimilado en Europa a los cánones y la sensibilidad orientales.



⁸⁸⁸ Peyrefitte, A.: *The Collision of Two Civilizations: The British Expedition to China in 1792-94*, trad. al inglés de Jon Rothschild, Harvill, Londres, 1993, p. 150. Traducción propia al español.



Figs. 120-127. Ferdinand Verbiest: *Kun yu tu shuo*, 1674, pp. 123-130.

El trabajo de Verbiest fue muy conocido por los intelectuales japoneses a mediados del período Edo –siglo XVIII⁸⁸⁹, y de esta manera, volveremos a encontrar imágenes de las Maravillas inspiradas en estos diseños en el Japón del siglo XIX, como veremos más adelante, lo que demuestra la universalización de estos arquetipos, tanto en el tiempo como en el espacio.

Hacia Occidente, las imágenes exportadas de las Siete Maravillas también se adecúan a la idiosincrasia del continente americano, concretamente de América del Sur. Un caso excepcional ocurrió en 1716, cuando los potosinos gastaron 100.000 pesos de oro en el recibimiento del virrey Morcillo; Potosí pertenece actualmente a la República de Bolivia, pero formaba parte del Virreinato del Perú en ese momento, y para la ocasión levantaron 120 arcos triunfales de plata, organizaron un desfile con carros alegóricos por la tarde y una mascarada en la noche, y por último, le encomendaron a Melchor Pérez de Holguín que trabajara en un óleo que conmemorara la ceremonia.

⁸⁸⁹ El período Edo, o período Tokugawa es una división de la historia de Japón, que se extiende desde el 24 de marzo de 1603 hasta el 3 de mayo de 1868. Durante este periodo, Japón estudió progresivamente las técnicas y avances científicos occidentales a través de la información y libros recibidos de los comerciantes holandeses en la isla de Dejima, lugar reservado para que los holandeses negociaran con los japoneses sin pisar suelo japonés. Ver Boxer, C.R.: *Jan Compagnie in Japan, 1600-1850; an essay on the cultural, artistic and scientific influence exercised by the Hollanders in Japan from the seventeenth to the nineteenth centuries*, The Hague, Nijhoff, 1950; sobre todo el capítulo dedicado a “Pictorial Arts”, pp. 67-115.

Este mismo artista también copió las pinturas, de temas mitológicos, que colgaban en las casas de la ciudad, como mensaje elocuente para enlazar la gratitud de los súbditos con el compromiso que adquiere el gobernante; según Lucía Querejazu Escobari, estudiosa de la pintura colonial latinoamericana, el Coloso de Rodas se relaciona con el siguiente emblema moral: “Reyes, vuestros esplendores / son burlas y son engaños, / pues las púrpuras mejores / encubren más de mil daños, / pesares, penas, dolores”⁸⁹⁰. Y así vemos al Coloso con las piernas abiertas y la antorcha encendida en la mano.



Fig. 128. Melchor Pérez de Holguín: *Emblema del Coloso de Rodas*. 1716.

También en Perú, en lo que se conoce como “escuela de Cuzco”, y datadas entre los siglos XVII y XVIII, se encuentran seis pinturas sobre las Siete Maravillas, que, aunque están bastante alejadas de los diseños que venimos viendo, recogen en lo más básico la imagen de cada Maravilla que la distingue perfectamente. Estas imágenes son el resultado artístico de la confluencia de dos corrientes poderosas: la tradición artística occidental y la aspiración de los pintores indios y mestizos de expresar su realidad y su visión del mundo. El Barroco en la pintura cuzqueña toma como fuente de inspiración los grabados de arte flamenco provenientes de Amberes, por lo que se puede explicar fácilmente la influencia de los diseños de las Siete Maravillas.

⁸⁹⁰ Querejazu Escobari, L.: “El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716”, en *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La fiesta, Visión Cultural*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, p. 153.



Figs. 129-134. Escuela de Cuzco: *Las Pirámides de Egipto, Babilonia, El Zeus de Olimpia, El Coloso de Rodas, El Mausoleo de Halicarnaso y el Faro de Alejandría.*

El anónimo artista dio rienda suelta a su imaginación al realizar obras sobre la base de grabados o estampas, y se aleja en ocasiones de los cánones que regían

en la época, con composiciones equilibradas donde se mezclaban elementos sociales precolombinos con los temas más conocidos de la cultura occidental.

Las Maravillas en sí aparecen en segundo término, como excusa para representar las figuras en primer plano, que adquieren todo el protagonismo, como el faraón representado al modo de un conquistador europeo, o Semíramis, Zeus, Cares de Lindo presentando el Coloso al rey, Artemisia y Sótrato de Cnido y el rey Ptolomeo Filadelfo, todos con tocados rematados en penachos de plumas, a la manera indígena, y vestidos con ropajes que sirven para mostrar una paleta cromática rica e intensa.

La pintura más extravagante es la que representa al Zeus de Olimpia, no como una estatua, sino como un rey sedente concediendo la victoria a un atleta al entregarle la corona de laurel. En cualquier caso, estas pinturas vienen a demostrar la asimilación de un tema del “viejo mundo” en la tradición artística del continente americano.

Hemos hablado del término “exportación” para referirnos a cómo las imágenes arquetípicas de las Siete Maravillas han viajado fuera de Europa, pero deberíamos asociar dicha locución a la palabra “asimilación”, pues hemos constatado la manera en que esta temática se ha llevado al terreno propio de cada destino, integrando las Siete Maravillas en su propio bagaje cultural e imaginario colectivo.

3.4. LAS SIETE MARAVILLAS EN LOS ESTUDIOS CIENTÍFICOS: LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA.

Los dibujos realizados durante los viajes de formación de los artistas se generalizaron a lo largo de los siglos XVII y XVIII, incluyendo sobre todo la representación de los edificios de Roma. La plasmación gráfica de este *Grand Tour* a través de grabados o pinturas, junto con el conocimiento cada vez más amplio de tratados de arquitectura antiguos –sobre todo Vitruvio– supone la base perfecta para los estudios sobre arquitectura que proliferarán sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVII. La representación de imágenes urbanas de los lugares más característicos del imaginario artístico ilustrado, por una parte, y la tradición histórica de la temática sobre las Siete Maravillas como modelos a emular, por otro, se van a aunar en diferentes tratados sobre arquitectura, en los que podemos encontrar descripciones e imágenes de las Maravillas de Mundo Antiguo recogidas desde un punto de vista mucho más técnico y profesional.

3.4.1. Juan Caramuel de Lobkowitz.

Este es el caso de *La Arquitectura civil recta y obliqua*, de Juan Caramuel de Lobkowitz⁸⁹¹, primera ocasión en la que un tratado de arquitectura incluye la historia de la disciplina como parte fundamental de sus contenidos, en un afán por destacar la necesidad del arquitecto de conocer los ejemplos más sobresalientes de la arquitectura de épocas anteriores, para poder basarse en ellos y favorecer el progreso de la misma. A diferencia de los tratados renacentistas, en los que el pasado aparece como modelo, Caramuel va más allá y presenta la historia como una línea temporal que conecta su tiempo y el pasado, entendiéndola como una evolución; por ello, el tratado intenta articular una

⁸⁹¹ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen*, Camillo Corrado, Vigevano, 1678. Edición digital disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.

historia de la arquitectura que contenga sus manifestaciones en distintos tiempos y lugares, presentándola de un modo ordenado y cronológico⁸⁹².

Respecto al tema que nos ocupa, Caramuel incluye en el tratado ejemplos de arquitectura emblemática de todos los tiempos, comenzando por las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, a las que añade algunos edificios que considera deberían estar en el listado original y que, según él, no fueron incluidos por no tener noticia de ellos los antiguos, como la estatua de Alejandro Magno en el monte Athos, el coloso de Nabucodonosor, los laberintos o el Faro de Alejandría.

Su teoría parte del origen divino del arte de la construcción, lo que le lleva a tomar el Templo de Jerusalén como edificio paradigmático, por haber sido diseñado por Dios; a partir de esta premisa, describe la evolución de la arquitectura realizada por los hombres desde sus orígenes más primitivos hasta El Escorial, una obra que, al estar basada en el templo de Jerusalén es, según Caramuel, el punto más alto al que ha llegado la arquitectura en tiempos modernos, y por ello considerada la octava maravilla del mundo.

En el Tratado VIII, dedicado a la Arquitectura Práctica, encontramos sus referencias a las Maravillas:

“Artículo I: De los Edificios y Machinas, que antiguamente tuvo por Milagros el Mundo.

Siete son: y muchos Autores han escrito diffusamente de ellos, mas Celio Rhodiginio lib.3.cap.6. con mucha brevedad los propone. *Dianae*, dice, *in primis Ephesiae Templum, inde Mausoleum (hoc est, Mausoli Sepulchrum), Colossus Solis apud Rodios; Iovis Olympici Simulachrum, quod Phidias fecit ex ebore; Muri Babylonici, quos item excitavit Regina Semiramis; Pyramides in Aegypto*. Este, y otros siguen a Cassiodoro, que en general, para que tengamos de estos Milagros conviniente noticia, los apunta y propone, diciendo, *Ferunt prisci saeculi Narratores Fabricarum septem tantum terris attributa miracula, Ephesi Dianae templum; Regis Mausoli pulcherrimum monumentum; Rhodi Solis aeneum signum quod Colossus vocatur; Iovis Olympici simulachrum, quod Phidias formavit; Cyri Medorum Regis domus, quam Memnon*

⁸⁹² Ver Pena Buján, C.: *La Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

fabricavit; Babylonis muros, quos Semiramis construxit; Pyramides in Aegypto. Y que sabemos, si con raçon hizieron en la Antigüedad tanto ruido estas Machinas; porque pudo ser, que el Vulgo, como ignorante y rudo, luego, que viesse algo, que excediesse a las leyes comunes, lo tuviesse por prodigio, y por milagro lo aclamasse. Y que sabemos, si mudarían de parecer los que los celebraron, quando viesen la Magestad moderna de Palacios y Templos. Responde, que si, el mismo Cassiodoro; porque los que lo eran entonces, comparados con nuestros edificios, dexan de ser milagos. Quis illa ulterius, dice, praecipua putabit, cum in Urbe tot stupenda conspexerit? Habuerunt honores, quia praecesserunt tempore; & in rudi saeculo quidquid emersisset Novum, per ora hominum iure ferebatur eximium. Nunc autem potest esse veridicum si universa Roma dicatur esse miraculum.

Fue de la misma Opinion nuestro Español Marcial, que después de haver celebrado con ingeniosos Numeros estos mismos Milagos, quiere que su grandeza sea pigmea comparada con el Amphitheatro, que pocos años antes havia erigido Vespasiano. Y assi con este Disticho cierra su primer Epigramma:

*Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro.
Unum pro cunctis Fama loquatur Opus.*⁸⁹³

Cita como primera fuente a Celio Rodigino⁸⁹⁴, aunque habla del libro 3, cuando esta referencia se encuentra realmente en el libro 23, pero se va a centrar en Casiodoro⁸⁹⁵, ya que su argumentación –“Aquellas tuvieron su fama porque fueron anteriores en el tiempo y porque todo lo que emerge nuevo en una época difícil es considerado, con razón, ilustre por las bocas de los hombres. Sin embargo, ahora sólo se puede ser sincero si se dice que Roma toda es una maravilla”– le vale para justificar su propia postura, a saber, que estas maravillas palidecerían ante los milagos de su tiempo y la majestuosidad de los edificios modernos. Para rematar esta idea, recurre también a Marcial, quien, según él, tras

⁸⁹³ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua...* (op. cit), vol. II, Tratado VIII, Artículo I, p. 2.

⁸⁹⁴ De nombre Ludovico Ricchieri, más conocido como Celio Rodigino o Caelius Rhodiginus, fue un humanista que publicó en 1516 *Antiquae lectiones*.

⁸⁹⁵ Ver supra nota 341. Ver Apéndice 1: Textos, 74.

hablar de las Siete Maravillas, éstas se ven empequeñecidas en su relato ante la fama del Coliseo⁸⁹⁶.

El Tratado VII se divide en varios artículos, el primero de los cuales comienza con el texto que acabamos de analizar, y continúa con 16 secciones que intentan desgranar las Maravillas según Caramuel. En primer lugar va a hablar “De la Torre, que en Babylonia edificaron los Descendientes de Noe”, haciendo alusión a su biznieto, Nebroth, del que ya hemos hablado⁸⁹⁷; y continúa en las dos secciones siguientes con la ciudad de Babilonia: sus muros y los jardines pensiles. En cuanto a las murallas, cuenta que fueron grandes, pero mal defendidas, como se demuestra por los sitios que sufrió la ciudad; y se extiende en una serie de complicados cálculos aritméticos y de logaritmos para explicar las dimensiones de la muralla. En la Sección III se refiere a los “Huertos y Jardines Pensiles”, a los que no considera para nada algo extraordinario, pues “si estos son edificados sobre los Palacios y Casas, todo el Reyno de Napoles esta lleno de Iardines pensiles... obra tan fuera de propósito, tan sumptuosa y tan grande, toda sin utilidad a fruto alguno”.

En realidad, toda la descripción de Caramuel sobre las distintas Maravillas antiguas se centra en desacreditarlas como tales; hace un alarde de erudición considerable al citar diversas fuentes antiguas, de las que recoge pasajes palabra por palabra, y o bien duda de mucha de la información que en ellas se encuentra, o la rebate. De esta manera, podemos ver algunos de sus principales argumentos en contra:

“Sección IV: De el Templo de Diana.

(...) tal fue el templo de Diana, según refiere Plinio, y yo en su relación hallo mucho que ponderar. *Que fue magnifico*, dice. No me espanto: que en aquel siglo tosco y rudo, no era menester mucho para que un Edificio consiguiese este nombre. *Que en 220 años se perficiono*, añade. Es mucho tiempo. Pero no imposible, si tuvo alguna renta mientras durase y se continuasse su fabrica; porque hoy se ve por experiencia, que los Edificios, que tienen semejantes rentas, son eternos, y assi se acaban nunca, porque la renta no se acabe. Aquella circunstancia *de que haya concurrido al gasto deste*

⁸⁹⁶ Ver supra nota 239. Ver Apéndice 1: Textos, 42.

⁸⁹⁷ Ver nota 332.

Edificio toda l'Asia: no engrandeze la Obra, sino desacredita, no solo a la ciudad de Epheso, sino también a l'Asia, porque este fue Edificio que sin ayuda de nadie lo podría erigir una pobre Ciudad; y toda una Asia, que era la tercera parte del Mundo conocido, tendría fuerças para cosas mayores. Los fundamentos de carbón; passen por verdad, si quisieres, porque pudo haver montes y bosques allí cerca, en que se cortasen suficientes encinas. Pero, quisiera yo saber, de que sirvieron los vellones de lana?..."⁸⁹⁸

Y de esta forma continúa cuestionando el número de columnas, y el hecho de que hiciera una cada rey –“no lo entiendo”, admite–, y que sólo se conozca el nombre de un arquitecto cuando la obra duró tanto tiempo. Para finalizar, recoge la historia de Eróstrato y de la estatua de Apolo robada por Marco Antonio y restituida por Augusto⁸⁹⁹.

En cuanto al Mausoleo de Halicarnaso, su descripción es más somera y falta de crítica, recogiendo los datos principales y deteniéndose en las figuras de caballos en la parte superior, que describe como “Pegasos”, obra de Phytis, y que se entiende que está confundiendo con la cuadriga de la que habla Plinio⁹⁰⁰. Parece justificar su calidad en el hecho de que “Apenas hay Historiador, que no trate deste magnifico Sepulchro”.

En lo que se refiere al Coloso, explica el vocablo, cita a Juvenal⁹⁰¹, y sigue sobre todo a Plinio; y continúa en la misma línea que la sección anterior, pues el único dato al que da vueltas e intenta justificar es el de los novecientos camellos, y de ahí sacar el peso total de la estatua, y para ello alude a Ravisio Textor⁹⁰² y a Sabellico⁹⁰³. En este momento, va a hacer un inciso, pues en la siguiente sección,

⁸⁹⁸ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua...* (op. cit.), vol. II, Tratado VIII, Artículo I, Sección IV, pp. 6-7.

⁸⁹⁹ Ver supra nota 221.

⁹⁰⁰ “*In summo est quadriga marmorea, quam fecit Pythis*”. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

⁹⁰¹ Juvenal: *Sátiras*, 8, 230: “*et de marmoreo citharam suspende colosso*”.

⁹⁰² Ver nota 546.

⁹⁰³ Sabellico, M.A.: “*Secundus Tomus Operum M. Antonii Coccini Sabellici: continens sex posteriores Enneades Rapsodiae historicae. Cum autorum, e quorum monumentis haec petita sunt*”, Ioannem Heruagium, 1560, Enneadis VIII, Liber VI, p. 539: “*Sed Rhodos prius petita est, Mahuiae ductu, quae tamersi ad Asiam spectat, erat tamen adhuc sub imperio. Barbari insula potiti Colossus celeberrimum demoliti sunt. Conslatae matetiam statuae noningenti Cameli*”.

la Sección VII, no va a tratar de otra Maravilla, sino “De los Colossenses. Quienes fueron, y en que Provincia residían?”.

En este sentido, continúa con la problemática sobre la Carta de San Pablo a los Colosenses y la ciudad de Rodas o Colosas, de la que ya hemos hablado en varias ocasiones⁹⁰⁴, para concluir que es una cuestión moderna, pues “que los de Rhodas se hayan llamado Colossenses no se lee en ningún Autor Classico”.

La Sección VIII se ocupa de “el sumptuoso Palacio del Rey Cyro”, incluyendo este edificio como Maravilla por derecho propio, como ya hicieron Higinio⁹⁰⁵, Ampelio⁹⁰⁶, Casiodoro⁹⁰⁷, el anónimo *Septem Mira*⁹⁰⁸, la *Scholia Alexandrina*⁹⁰⁹ o Ravisio Textor⁹¹⁰; e incluso va a hacer alusión a la referencia que hace Aristóteles del palacio⁹¹¹. Va a destacar no su arquitectura, sino su riqueza y alhajas, como el trono, una cama de oro a la que daban sombra un árbol y una parra, ambos de oro también, o el camarín, que no era otro que la popa de la nave Sidonia, la capitana de la armada de Jerjes⁹¹².

La sección IX se ocupa *De la Estatua del Olympico Iupiter*, a la que Caramuel tampoco parece tener en mucha consideración. En primer lugar, diserta sobre las

⁹⁰⁴ Ver notas 309 y 310.

⁹⁰⁵ Ver supra nota 263. Cayo Julio Higinio: *Fabulae*, CCXXIII. Traducción de Guadalupe Morcillo Expósito en Higinio: *Fabulas. Astronomía*, Akal, Madrid, 2008, p. 169. Ver Apéndice 1: Textos, 51.

⁹⁰⁶ Lucio Ampelio: *Liber Memorialis*, VIII. Ver Apéndice 1: Textos, 52.

⁹⁰⁷ Ver supra nota 341. Casiodoro: *Variae*, VII, 15, 4-5. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 22-23. Ver Apéndice 1: Textos, 74.

⁹⁰⁸ Ver supra nota 298. *Septem Mira*, *Codex Vaticanus lat.* 4929, fol. 149v. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 21-22. Ver Apéndice 1: Textos, 63.

⁹⁰⁹ Ver supra nota 320. Comentarios del Ps. Nono en *Codex Vallicellanus* 47, fol.55v; *Scholia Alexandrina* en *Codex Taurinensis* B I 4, fol.35v.

⁹¹⁰ Ver supra nota 548. Ravisio Textor: *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Opus nunc recens post omnes omnium editiones fidelissimè recognitum, & indice copiosissimo locupletatum. Lugduni: apud haered, Lyon, Haeredes Sebastiani Gryphii, 1560, II, 248-251. Ver Apéndice 1: Textos, 105.*

⁹¹¹ Realmente Pseudo-Aristóteles: *De mundo*, 6.

⁹¹² De la que da noticia Heródoto: “Jerjes, después de haberse trasladado del carro a una nave sidonia, se sentó bajo un dosel de oro y pasó navegando junto a las proas de las naves”. Heródoto: *Historias*, VII, 100, 2: “ἐνθαῦτα ὁ Ξέρξης μετεκβὰς ἐκ τοῦ ἄρματος ἐς νέα Σιδωνίην ἴζετο ὑπὸ σκηνῇ χρυσεῇ καὶ παρέπλεε παρὰ τὰς πρόρας τῶν νεῶν”. Trad. M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993.

imágenes milagrosas y su distinción entre pasivas y activas, realizadas según concurso celestial y divino, o sujetas a engaños y alucinaciones. De esta manera, justifica su crítica a Fidias, quien, según Caramuel, mintió para justificar su trabajo:

“Seccion IX. De la Estatua del Olympico Iupiter.

(...) para acreditar mas su trabajo, mintió, que se le havia aparecido Iupiter, y le havia ayudado para que su Magestad y gloria, la exprimiesse mejor. Y assi con fingida humildad, y solapada hypocresia, quando oia alabar a su Estatua, decía con Homero *Iliada*...”⁹¹³

Como última maravilla, va a hablar de las Pirámides de Egipto, a las que dedica varias secciones, pero dejando claro que son fruto de la vanidad, como ya dijese Plinio⁹¹⁴:

“Seccion X. De las Pyramides de Egypto.

(...) quan vanos son los fines, que se propone la Ambicion. Erigieronse para sepulchro de los Reyes Gitanos⁹¹⁵, pretendiendo en ellas hazer su memoria inmortal. Bien! Y que consiguieron? Nada, nada. Porque ningún Rey fue sepultado en ellas, ni hoy hay memoria de quien con tan prodigos gustos las erigio.(...) Fueron en mi opinión las Gytanas Pyramides, como los

⁹¹³ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua... (op. cit)*, vol. II, Tratado VIII, Artículo I, Seccion IX, p. 10.

⁹¹⁴ Ver supra nota 228.

⁹¹⁵ A partir del siglo XV se extendió la creencia de que los gitanos habían llegado a España desde Egipto. Juan, llamado conde de Egipto Menor, por una zona así llamada que abarcaría Siria, Chipre y los territorios cercanos del Mediterráneo oriental, fue el primer gitano del que se tiene documentada su presencia en el territorio ibérico. Juan de Egipto Menor fue autorizado por Alfonso el Magnánimo a circular y atravesar la Corona de Aragón en su peregrinaje hacia Santiago de Compostela. La duración del salvoconducto fue de tres meses a partir del 12 de enero de 1425, fecha en que fue registrado. Ver Szászdi León-Borja, I.: «Las cartas de seguro a favor de los egipcianos en peregrinación a Santiago de Compostela», en *Iacobvs, Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, nº 2, 11-12, 2001, pp. 71-94. Por eso se acuñó el término “egiptanos” para designarlos, que luego ha desembocado en “gitano”.

Labyrinthos, en cuya fabrica desperdiciaron en diversas provincias grandes tesoros muchos Principes sin utilidad o fruto alguno.”⁹¹⁶

Recoge con profusión⁹¹⁷ las distintas referencias a diversos autores sobre las medidas de las pirámides, tanto antiguos como modernos, entre los que destaca su alusión a Athanasius Kircher, del que hablaremos a continuación, aunque no se refiere a la misma obra⁹¹⁸. En esta misma línea, continúa la siguiente sección, dedicada al *Cuerpo Solido y Pessa de la Mayor Pyramide*, y después va a dedicar distintas secciones a las pirámides de Bebet l’haiar, realizada en una sola piedra⁹¹⁹; de Iob⁹²⁰; y de Cestio, en Roma.

Para terminar su capítulo sobre las Maravillas, se pregunta por qué ni griegos ni romanos incluyeron entre los milagros del mundo ni el Templo de Salomón, ni el de Herodes, teniendo en cuenta que debían conocer su grandiosidad, incluso en Perú, pues defiende en la sección XVI que el oro del templo de Salomón venía “de las dos Perues”, según la Sagrada Escritura⁹²¹.

El Artículo II trata sobre “Otros Edificios Insignes, que hombrearon a ser tenidos por Milagros, y no lo pudieron conseguir”. Entre ellos, enumera el Coloso

⁹¹⁶ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua...* (op. cit.), vol. II, Tratado VIII, Artículo I, Sección X, p. 11.

⁹¹⁷ Incluso llega a decir: “Si te parece, que me he difundido demasiado en la descripción de las Pyramides, te dire, Amigo Letor, que tu tienes la culpa, y que en tu mano esta el que un Escritor sea largo, o breve. Porque con no leer mas, para ti aquel Autor accabo su Discurso (...) Luego, si te he cansado, cierra y el Libro, y podras descansar.” Vol. II, Tratado VIII, Artículo I, Sección X, p. 14.

⁹¹⁸ Cita al P. Athanasio Kircher, con su obra *Edipo*. Se refiere al *Oedipus Aegyptiacus* (1653), un amplio estudio de la egiptología y la religión comparativa, y un intento de traducir los jeroglíficos egipcios.

⁹¹⁹ De nuevo alude a Kircher, para describir esta pirámide según una carta que éste recibe de Tito Livio Burattini el 15 de Septiembre de 1652. Ver Kircher, A.: *Oedipus Aegyptiacus*, Mascardus, Roma, 1653, vol. II, Classis VIII, cap. I, p. 304.

⁹²⁰ Se refiere al sepulcro del Santo Job, según la descripción de Giovanni Battista Casali; ver Casali, G. B.: *De Urbis Ac Romani Olim Imperii Splendore, Opus Eruditionibus, Historiis, Ac Animadversionibus, Tam Sacris Quam Profanis Illustratum*, Roma, 1650, p. 354.

⁹²¹ Heidegger, J.H.: *Joh. Henrici Heideggeri... sive De historia sacra patriarcharum exercitationes selectae*, Ex officina Abrahami à Someren, 1688, vol. I, *Exercitatio XII, De Gentium Dispersione, Breviarium*, p. 658: “aurum Peruajim ex Ophir. petitum, effe aurum ex Peruvia, examinatur”.

del Monte Athos, que Dinócrates diseñó para Alejandro Magno⁹²², el Coloso de Nabucodonosor⁹²³, el Centcolumnio⁹²⁴, el sepulcro de Ciro, la Esfinge, los Laberintos –de Egipto, Creta, Lemnos, y del rey Porsena⁹²⁵–... Y el Faro de Alejandría, que no incluye entre las Maravillas del Mundo Antiguo, sino que deja a las puertas.

En cuanto al Faro, destaca que no lo considera obra inútil, ya que en aquellos tiempos donde no existía la brújula, era de gran ayuda para la navegación, y esa utilidad llevó a que se realizaran más torres de ese tipo, y por eso se denominan de esta manera, al igual que llamamos faroles a las luces o linternas.

Todas estas descripciones de Maravillas, que se completan en el siguiente Artículo con algunos edificios de Roma, desembocan en el “Artículo IV: De Algunos Milagros de la Architectura, que hacen celebre a España”. En este punto, ensalza los colosos de bronce “que se han fundido en honra de los Cathólicos Reyes de España”⁹²⁶ y que se encontraban en Aranjuez, la Casa de Campo y el Retiro y que se corresponderían con las estatuas labradas por Leone Leoni de Carlos V dominando al Furor, por Juan de Bolonia de Felipe III a caballo y la también ecuestre que hizo Pietro Tacca del Rey Planeta Felipe IV, hoy en la Plaza de Oriente de Madrid⁹²⁷.

En segundo lugar, menciona la nave Victoria, una “proeza de la arquitectura naval” que había sido la primera embarcación en dar la vuelta al mundo bajo el mando sucesivo de Magallanes y Elcano. Caramuel, ensalzando una vez más lo patrio, la pone en relación directa con el Arca de Noé y luego, con

⁹²² Según Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 9.

⁹²³ Según el *Antiguo Testamento*, *Daniel*, 3.1: “El rey Nabucodonosor hizo una estatua de oro, la altura de la cual era de sesenta codos, su anchura de seis codos: levantóla en el campo de Dura, en la provincia de Babilonia.”

⁹²⁴ Palacio griego de Cien Columnas, citado por Serlio, S.: *I Sette libri dell'architettura*, III, Venecia, 1540, pp. 100-101.

⁹²⁵ Obra que vimos citada en la traducción del tratado de arquitectura de Vitruvio por parte de Cesariano, donde enumera las Siete Maravillas basándose en el texto de Marcial y creando una nueva maravilla que combina el laberinto de Creta con la mítica tumba del rey etrusco Porsena. Ver supra nota 523.

⁹²⁶ Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua... (op. cit.)*, vol. II, Tratado VIII, Artículo III, Sección I, p. 54.

⁹²⁷ Vigo Trasancos, A.: «Las "siete maravillas" del antiguo reino de Galicia. Orgullo y reivindicación de una tierra marginada (1550-1754)», en *Quintana, Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4, 2005, p. 61.

la mítica nave Argos que, según los griegos, había sido la primera nave construida en el mundo.

Posteriormente, cita el acueducto de Segovia, la gruta de Nápoles y el túnel de Montefurado en Lugo, para acabar con la que considera octava maravilla del mundo: El Escorial⁹²⁸, al que no escatima elogios: “Cathedra de Prima” de la arquitectura, “Machina que en la edad es la otava, más en Magestad y riqueza la primera Maravilla del Mundo”, “libro” de las ideas de la arquitectura que dibujó el rey Felipe II “con su real mano” y “su divino entendimiento”. De esta forma, Caramuel establece un paralelismo arquitectónico entre un monumento hispánico y una realización divina, ensalzando esta obra por encima del resto de Maravillas del mundo y al mismo nivel que el Templo de Salomón, que según él, es la obra absoluta gestada por la sabiduría de Dios.

En todo caso, la obra de El Escorial considerada octava maravilla, como ya señalamos al hablar de Louis de Caullery en el capítulo anterior, se comprende también por el hecho de que las Maravillas eran un tema recurrente en España desde la primera mitad del siglo XVI, como testimonia el libro de Villalón: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, de 1539, en el que enumera los siete prodigios:

“«Los siete milagros del mundo.»

El primero es en Egypto, la ciudad de Tebas, de grandeza nunca oyda, que se lee tener el muro cien puertas de excelente artificio labradas, cada una

⁹²⁸ Parece que fue en 1593 cuando se estableció oficialmente el sinónimo de Octava Maravilla referido al Escorial, concretamente en Bérgamo, Italia, por el milanés Paolo Morigi: “[...] el cual podríamos dignamente llamar la octava maravilla del mundo; [...] podríamos decir que es el más admirable que se ha construido para cualquier rey antiguo o moderno o emperador. Y así lo podemos comparar en cada una de sus nobles partes a aquel gran templo (tan nombrado en las Sagradas Escrituras) que hizo construir el gran Rey Salomón en Jerusalén”. Morigi, P.: *Historia brieve del’agustissima Casa D’Austria Nella quale si racconta someramente [...] con la deseritione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*, Bergamo, 1593, p. 53, traducción propia del italiano. Para más información ver Bustamante García, A.: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1994, pp. 642 y ss. También Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: “El monasterio del Escorial en la historiografía jerónima de la primera época (siglo XVI)”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 2002, pp. 175-243.

de diferente laor. El segundo es el muro de la ciudad de Babilonia, hecho de ladrillo por arte marauillosa. El tercero era aquel admirable sepulchro que Artemísa hizo á su marido Mausolo, en la excelencia del qual edificio procuró mostrarlo mucho que amó á su marido quando biuió. El quarto eran los pirámides de Egypto, cuya obra sobrepujaua á qual quiera otra hecha por manos de hombres, de la qual dize Diodoro Siculo que le faltan palabras con que los encarecer. El quinto es el Coloso de Rhodas, que era la ymagen del Sol, del qual dize Suydas historiador que se llamó Coloso por razón de su artífice, que assí se llamó, y otros dizen que fue Chares Lydo, discípulo de Lysipo. El sexto era el Capitolio romano, cuyas reliquias vemos hoy por espectáculo admirable. El séptimo son las termas Dioclecianas, de las quales se nos muestran agora en Roma admirables reliquias junto al templo de Sancta Susanna.”⁹²⁹

Resulta muy curiosa esta enumeración, ya que sigue prácticamente al pie de la letra la lista de Nicetas de Heraclea⁹³⁰, salvo en la última maravilla, pues sustituye el santuario de Adriano en Cícico por las termas de Diocleciano, que aparecían en una lista de siete maravillas de la ciudad de Roma en la edición de los *Mirabilia* de Albertini⁹³¹. Este es un listado con una fuerte herencia medieval, pero que pone de manifiesto el conocimiento de las distintas listas de maravillas en la España del siglo XVI.

De igual manera, como ya pudimos ver en su momento, Pedro Mejía dedicó los capítulos 32 a 34 del libro III de su *Silva de varia lección* a las Siete Maravillas del Mundo. Otra muestra de este clima de fascinación por las Maravillas lo encontramos en la introducción de Francisco Villalpando a su traducción de Serlio al castellano, publicada en el año 1552, en la que también habla del tema que nos ocupa:

⁹²⁹ Villalón, C. de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1898, pp. 148-149. Citado en Sáenz de Miera, J.: *De obra "insigne" y "heroica" a "Octava Maravilla del Mundo": la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Museo del Prado, Madrid, 2001, p. 351.

⁹³⁰ Ver supra nota 322.

⁹³¹ Ver supra nota 462.

“Pues si para cualquier sciencia es menester gran tiempo y trabajo para alcançarla: no menos era menester para saber mover y hazer las tan pesadas y perfectissimas estatuas de mármol, y de bronze, y las pyramides y Colosos y Oueliscos que con tantos millares de hombres y animales se trayan, y que con tanta dificultad por mar y por tierra se meneauan, entre las quales ouo algunas tan celebradas, que fueron tenidas por cosas tan maravillosas que fueron denominadas por las siete marauillas del mundo, de las quales fue la una los muros de Babylonia mandados hazer por la reyna Semiramis. Y la segunda fue el Coloso de Rodas, que era una estatua de metal dedicada al Sol, o a Iupiter que era de tan increíble grandeza que passauan las muy gruessas naues por debaxo de sus piernas. Y la tercera una de las pyramides de Egypto. Y la quarta el mauseolo, o sepulchro mandado hazer por Artemisa reyna de Caria para su marido. Y la quinta el templo de Diana en la ciudad de Epheso en Asia. Y la sexta una estatua de Iupiter, la qual era toda de marfil y tan grande que estando assentada llegaua con la cabeza a las bouedas del templo, aunque era altissimo. Esta estatua estaua en la prouincia de Acaya. Y la séptima la torre de la isla de Faros junto a la ciudad de Alexandria, la qual mando hazer el rey Tolomeo Philadelpho.”⁹³²

El tratado de Caramuel sintetiza las dos líneas directrices de su teoría de la arquitectura –exégesis bíblica y teoría arquitectónica vitruviana–, que se convierten en modelo a la hora de diseñar cualquier edificio. Pero, de igual manera, aparece el estudio de la historia de la arquitectura como indispensable, y ahí radica el interés que muestra sobre las Maravillas, sobre todo gracias a sus descripciones, pues apenas recoge imágenes de ellas.

⁹³² Villalpando, F.: *Tercero y quarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades; traduzido d[e] toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando*, Juan de Ayala, Toledo, 1552, Introducción: El Interprete al Lector, III.

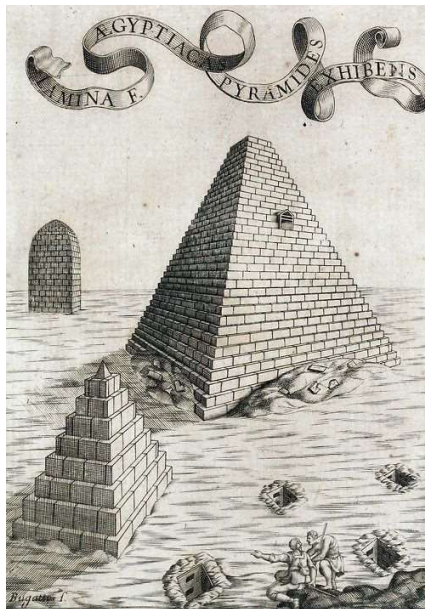


Fig. 135. Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua*, III, I, lámina F.

3.4.2. Athanasius Kircher.

Siguiendo la propia cita de Caramuel, el siguiente tratado sobre arquitectura al que nos debemos referir es una obra de Athanasius Kircher, sacerdote jesuita, gran erudito, políglota, con un espíritu investigador y enciclopédico y uno de los científicos más importantes de época barroca. Estudioso de múltiples disciplinas, como la astronomía, la música, la óptica, el magnetismo, las matemáticas, la vulcanología⁹³³... tuvo un gran interés por todo lo oriental, estudió el idioma copto y los jeroglíficos, a lo que ya hemos hecho referencia, en su obra *Oedipus Aegyptiacus*, de 1653. Dentro de su ingente obra⁹³⁴, debemos destacar para nuestro estudio *Turris Babel*, donde va a reflejar varias de las Maravillas de la Antigüedad, fijando sobre todo la iconografía posterior para

⁹³³ Su estudio de los volcanes Etna, Estrómboli y Vesubio a lo largo de un viaje de Roma a Nápoles y Sicilia dio como fruto *Mundus subterraneus*, en 1665. La imagen de Kircher como gran erudito se analiza en Findlen, P. (ed.): *Athanasius Kircher: The Last Man who Knew Everything*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004.

⁹³⁴ Consta de 44 volúmenes.

los Jardines Colgantes⁹³⁵, y con un estudio detallado de todas las maravillas de la ciudad de Babilonia.

Turris Babel sive Archontologia no es un tratado de arquitectura al uso, sino que Kircher, adelantándose al posterior cuestionamiento sobre la interpretación literal de los textos religiosos, comenzó una investigación científica para comprobar la posibilidad real de construir una torre que llegara al cielo, como dice el Génesis⁹³⁶. Fue uno de los pocos hombres de su época en intentar utilizar la física y la lógica para dilucidar un problema bíblico⁹³⁷.

Este estudio pormenorizado de la Torre de Babel sirve para recoger también las restantes Maravillas de la ciudad de Babilonia, siempre asociadas a la mítica figura de la reina Semíramis, que aparece, ya sea junto a Nino, ya sea en solitario, representada de la manera usual, cazando a caballo, según la descripción de Diodoro Sículo⁹³⁸ y siguiendo el modelo de Maarten van Heemskerck. Quizás lo más curioso de ambas imágenes sea su relación con Egipto, pues en la primera podemos ver una pirámide, que también puede hacer alusión al sepulcro de Nino en Nínive al que hace referencia Diodoro⁹³⁹; pero en ambas imágenes, en los títulos, se alude al laberinto de Egipto, ya sea directamente *–nec non Ægyptiaci Labyrinthi picturis extractum–*, o mediante la cita de quien construyó el laberinto, también según Diodoro *–Ismendis Monumentis–*, es decir, Mendes⁹⁴⁰. Esta relación entre Semíramis y Egipto posiblemente se pueda explicar por el conocimiento del

⁹³⁵ Deutsch, A.: «Iconographia kircheriana», en Lo Sardo, E. (ed.): *A. Kircher: il Museo del mondo*, De Luca, Roma, 2001, pp. 355-363.

⁹³⁶ Génesis, 11: “En ese entonces se hablaba un solo idioma en toda la tierra. Al emigrar al oriente, la gente encontró una llanura en la región de Sinar, y allí se asentaron. Un día se dijeron unos a otros: «Vamos a hacer ladrillos, y a cocerlos al fuego.» Fue así como usaron ladrillos en vez de piedras, y asfalto en vez de mezcla. Luego dijeron: «Construyamos una ciudad con una torre que llegue hasta el cielo. De ese modo nos haremos famosos y evitaremos ser dispersados por toda la tierra.»”

⁹³⁷ Kircher, A.: *Turris Babel sive Archontologia*, Amsterdam, 1679, nota p. 38: “*Divisimus altitudinem Turris ad Lunam usque in 5 partes; quatum unaquæque continet 50 semidiametros globi terreni, 2 semidiametros iuxta distantiam Lunæ proxima a centro terre 52 semidiametrum geocosmi; unde luculententer concluditur globum terrestrem pondere Turris extracentrum motum fuisse tanto spatio quantum est intercapedo inter O. e N. Videbis pariter pondus Turris globo terræ ML æquilibratum multum excessisse pondus globi terræ.*”

⁹³⁸ Ver supra nota 625.

⁹³⁹ Ver supra nota 162.

⁹⁴⁰ Ver nota 799.

texto de Diodoro, en el que se narran las fabulosas acciones de la reina Semíramis, quien, tras la fundación de Babilonia, se lanza a la conquista de Media y Persia; posteriormente se adentra y conquista Egipto, somete a Libia y llega hasta Etiopía⁹⁴¹; así como el hecho de que Kircher estuviera fascinado por todo lo egipcio y lo oriental, en general.



Figs. 136 y 137. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Ectypon Verum Nini et Semiramidis ex Veterum Auctorum relatione, nec non Ægyptiaci Labyrinthi picturis extractum*, p. 43. *Ectypon Reginæ Semiramidis cum Leone concertantis; referente Herodoto et Diodoro. Etesia extractum, juxta figuram in Ismendis Monumentis depictam*, p. 57.

Las imágenes de la obra de Kircher se deben a los dibujos de Lieven de Cruyl y a los grabados de Coenraet Decker, dos artistas flamencos que plasman en sus trabajos la herencia de la obra de van Heemskerck, como hemos visto en la representación de Semíramis y veremos en las distintas imágenes de la ciudad de Babilonia.

En primer lugar, debemos referirnos a la vista general de la ciudad de Babilonia; en esta novedosa perspectiva aérea, donde la ciudad se asemeja a la Alejandría hipodámica de Dinócrates, podemos observar todos los elementos característicos de la urbe descritos sobre todo por Diodoro: las murallas, los palacios a ambos lados del río, el puente sobre el Éufrates, los Jardines Colgantes en terrazas, el templo de Júpiter Belo⁹⁴² y el obelisco. La ciudad aparece dividida en dos por el río Éufrates, que se pierde en el horizonte, y en primer plano una

⁹⁴¹ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 14, 3.

⁹⁴² Siguiendo a Heródoto. Ver nota 674.

figura montada en un baldaquín sobre un elefante nos recuerda inmediatamente a Alejandro Magno, aludiendo a su estrecha relación con la ciudad de Babilonia.

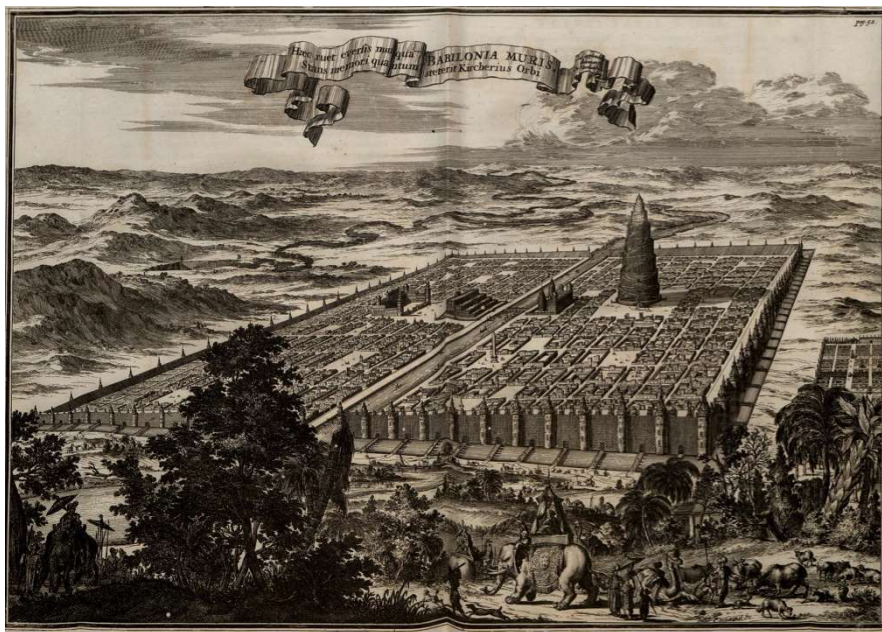


Fig. 138. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Hæc ruet eversis nun qua Babilonia Muris, Stans memori quantum steterit Kircherius Orbi*, p. 53.

No cabe duda de que el diseño de los edificios responde a los cánones barrocos, como veremos a continuación, sobre todo en el caso de los Jardines Colgantes. Una excepción es la imagen de la Torre de Babel, que mantiene la iconografía de Peter Brueghel el Viejo, Hendrick van Cleve, Van Troyen, Lucas van Valckenborch o Durero, con el característico diseño helicoidal.

Sin embargo, en otra imagen de la obra de Kircher, podemos encontrar un diseño muy distinto de Babilonia, basado en la descripción de Diodoro Sículo, y que el autor titula *Arx Babylonica à Semiramide, exstructa*⁹⁴³. En ella se centra sobre todo en mostrar la triple muralla, mostrando también el obelisco y un gran palacio que respondería a la acrópolis de la que habla Diodoro, en detrimento de la representación de los Jardines.

⁹⁴³ Descripción de la imagen siguiendo el texto de Diodoro. Ver Apéndice 1: Textos, 170.



Fig. 139. Athanasius Kircher: *Turrus Babel, Arx Babylonica à Semiramide, exstructa*, p. 59.

“(…) hizo el primer circuito de sesenta estadios, fortificado con altos y suntuosos muros de ladrillo cocido. Y construyó otro circular dentro de éste, en el cual se había representado, en los ladrillos aún crudos, fieras de toda clase, que imitaban la realidad por la destreza de sus colores; ese circuito era, en longitud, de cuarenta estadios, en anchura, de unos trescientos ladrillos y, en altura, como Ctesias afirma, de cincuenta brazas; y la altura de las torres constituía setenta brazas. Construyó también un tercer circuito más adentro, que contenía la acrópolis, cuyo perímetro era de veinte estadios, y la altura y la anchura de la edificación sobrepasaba la construcción de la muralla intermedia. Existían también, en las torres y murallas, animales de toda clase, artísticamente contruidos por los colores y por la imitación de sus formas; el conjunto representaba una cacería llena de fieras de todas clases, cuyo tamaño era de más de cuatro codos. Y también estaba representada en ellos Semiramis disparando contra un leopardo desde un caballo y, cerca de ella, su marido Nino golpeando a un león con la lanza en la mano.”⁹⁴⁴

⁹⁴⁴ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 2 y ss. Ver Apéndice 1: Textos, 115.

En lo que respecta a la imagen de los Jardines Colgantes, ésta va a quedar como modelo para las posteriores representaciones de esta Maravilla, con una disposición en terrazas sobre arcadas y los elementos más característicos de los jardines barrocos: diseños geométricos, fuentes, pérgolas, miradores y la vegetación protagonizada por césped y parterres; muy lejos de la frondosidad de los grandes árboles descrita por Diodoro⁹⁴⁵ o Estrabón⁹⁴⁶.

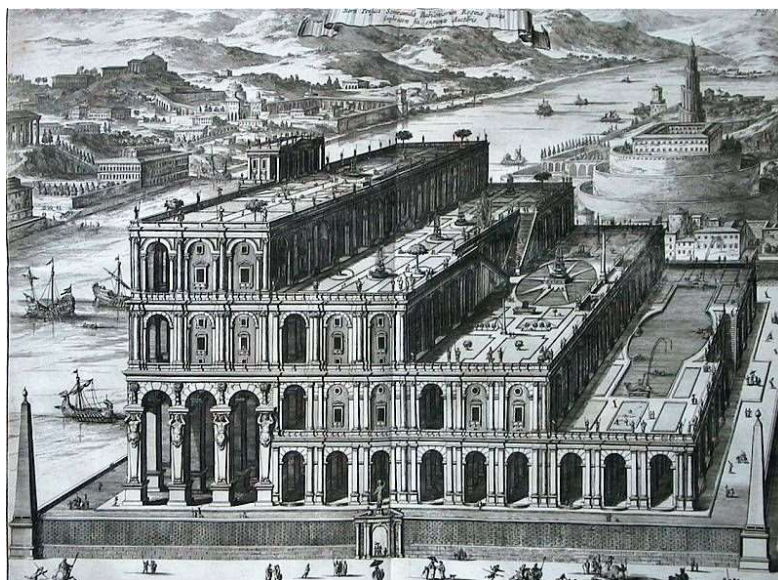


Fig. 140. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Horti Pensiles, Semiramidis Babiloniorum Reginae juxta Euphratem fiti ex mente Auctoris*, p. 58.

El grabado de Kircher presenta aún el influjo de la obra de van Heemskerck, ya que en segundo plano, a la derecha, aparecen el triple recinto amurallado circular y la torre helicoidal que se podían observar en el grabado de *Octo Mundi Miracula*, aunque para los Jardines en sí mismos no hay relación con la imagen de van Heemskerck. Pero lo más interesante del estudio de Kircher lo podemos observar en otra imagen, en la que muestra una perspectiva frontal de los Jardines acompañada de una descripción en la que detalla todas las medidas⁹⁴⁷, marcando las cotas, e incluso añadiendo datos que reconoce que no han sido proporcionados

⁹⁴⁵ Ver supra nota 815.

⁹⁴⁶ Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 26.

⁹⁴⁷ En lo que respecta a las medidas, sigue a Diodoro al pie de la letra. Ver supra nota 815.

por Diodoro, pero que él deduce según las leyes de la Arquitectura que deben cumplirse⁹⁴⁸.



Fig. 141. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Descriptio Hortorum Semiramidis, qui pensiles dicti sunt*, p. 61.

El conocimiento por parte de Kircher del texto de Diodoro queda patente una vez más cuando se refiere al puente sobre el río Éufrates⁹⁴⁹, pues vuelve a realizar el mismo estudio que acabamos de ver con los Jardines, recogiendo todas las medidas:

“en la parte más estrecha del río, construyó un puente de cinco estadios de longitud con pilares diestramente colocados en el fondo, los cuales distaban doce pies unos de otros. Las piedras aparejadas, las unió con pernos de hierro y sus juntas las rellenó con plomo fundido. Y dispuso en los pilares, delante de los lados que interceptaban la corriente, ángulos con un perímetro circular que iban disminuyendo poco a poco hasta la anchura del

⁹⁴⁸ Kircher, A.: *Turris Babel, Descriptio Hortorum Semiramidis, qui pensiles dicti sunt*, p. 61. Ver Apéndice 1: Textos, 171.

⁹⁴⁹ Kircher, A.: *Turris Babel, Descriptio Pontis Babylonici*, p. 56. Ver Apéndice 1: Textos, 172.

pilar, de manera que las partes agudas de los ángulos cortaran el empuje de la corriente y las partes redondas apaciguaran el impulso del río, adaptándose a su violencia. Así pues el puente, cubierto con vigas de cedro y de ciprés y con troncos muy grandes de palmeras, y con una anchura de treinta pies, no parecía ceder en destreza a ninguna de las obras de Semiramis. A cada lado del río construyó un suntuoso muelle igual a las murallas en anchura, a lo largo de ciento sesenta estadios.”⁹⁵⁰

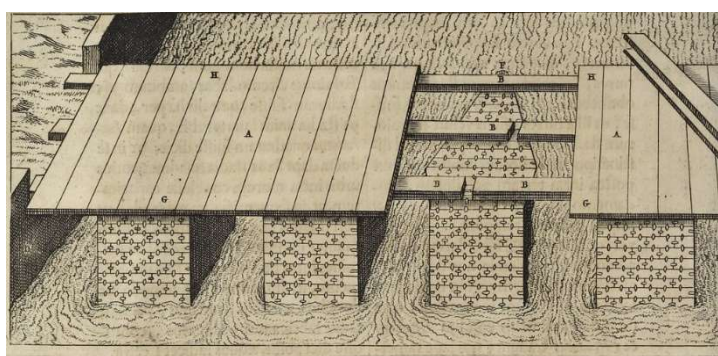


Fig. 142. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Descriptio Pontis Babylonici*, p. 56.

No obstante, su manejo de otras fuentes antiguas se atestigua por el hecho de calificar este puente de maravilla, algo que sólo se recoge explícitamente en el texto de Quinto Curcio Rufo⁹⁵¹; y en su alusión a la posible autoría de Nitocris, como señaló Heródoto⁹⁵².

Como vemos, Kircher utiliza el pretexto de demostrar la imposibilidad de levantar la Torre de Babel para hacer un completo estudio de la ciudad de Babilonia, su historia, sus gobernantes, sus monumentos, e incluso habla de la ciudad de Nínive. En el mismo libro II, en la sección III, va a introducir la exposición de las otras maravillas del mundo antiguo, justificando esta inclusión por la imitación que éstas hacen de las grandes obras babilónicas.

En primer lugar se refiere a Egipto: “*De prodigiosis fabricis Aegypti, quas Chusia progenies ad imitationem cognatorum Nembrod, Nini & Semiramidis in regnum*

⁹⁵⁰ Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 1, 8. Ver Apéndice 1: Textos, 173.

⁹⁵¹ Ver nota 252.

⁹⁵² Ver nota 627.

*Babyloniae, & Assyriae stupende mundo erexerunt*⁹⁵³. En estas palabras la alusión a la progenie de Chusia responde al nombre del nieto de Noé, Cus⁹⁵⁴, a quien Josefo dio el nombre de Chus, y dijo que los etíopes “son llamados hasta este día, tanto por ellos mismos como por todos los hombres en Asia, chusitas”⁹⁵⁵. Cus fue el padre de Nemrod⁹⁵⁶, o Nembroth, quien fundó Babilonia⁹⁵⁷, por lo que la relación entre esta ciudad y Egipto aparece explicada en el propio título de la sección. En el último capítulo de la sección anterior ya anticipa esta argumentación: “*De stupendis fabricarum miraculis, quae fratres Nembrod, Misraim ejusque nepotes, ex eadem familia Chus in Aegypto, ad Babyloniorum imitationem, aemulationemque exhibebant*”⁹⁵⁸, y presenta el mausoleo erigido por Semíramis para su esposo Nino y el obelisco como precedentes de las grandes obras egipcias⁹⁵⁹.

Para hablar de las pirámides y los obeliscos de Egipto, se va a apoyar en los textos de Heródoto, Plinio, Diodoro, Estrabón, Petrus Bellonius⁹⁶⁰, Marco Grimani⁹⁶¹, Radzivilius⁹⁶², Pietro della Valle⁹⁶³ o Tito Livio Burattini⁹⁶⁴. Y sobre

⁹⁵³ Kircher, A.: *Turris Babel*, II, III, p. 66.

⁹⁵⁴ Palabra hebrea para denominar la antigua Etiopía (todos los territorios de la antigua Nubia, el resto de Sudán y la actual Etiopía, además de la parte oriental del Sáhara).

⁹⁵⁵ Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, I, 6, 2, 131: “*τεσσάρων γὰρ Χάμου παιδῶν γενομένων Χουσαίων μὲν οὐδὲν ἔβλαψεν ὁ χρόνος: Αἰθίοπες γὰρ ὧν ἦρξεν ἔτι καὶ νῦν ὑπὸ ἑαυτῶν τε καὶ τῶν ἐν τῇ Ἀσίᾳ πάντων Χουσαῖοι καλοῦνται*”.

⁹⁵⁶ Génesis, 10, 8: “Cus engendró a Nemrod”.

⁹⁵⁷ Ver nota 332.

⁹⁵⁸ Kircher, A.: *Turris Babel*, II, II, VII, p. 64.

⁹⁵⁹ Kircher, A.: *Turris Babel*, II, II, VII, p. 65. Ver Apéndice 1: Textos, 174.

⁹⁶⁰ Belon, P.: *Les Observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie et autres pays étrangers*, H. de Marnef et Vve G. Cavellat, París, 1588, pp. 252-261.

⁹⁶¹ Patriarca de Aquilea. Entre 1534 y 1536 Marco Grimani visita Egipto y describe detalladamente, a la vez que mide, las pirámides. Estas medidas y su descripción son recogidas por Serlio en el tercer libro de *I Sette libri dell'architettura*; ver Serlio, S.: *I Sette libri dell'architettura, Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia*, Venecia, 1540, p. XCIII.

⁹⁶² Princeps Radzivilius: Ep. III, fol. 161. En Becmann, J.Ch.: *Historia orbis terrarum, geographica et civilis, de variis negotiis nostri potiss. et superioris seculi, aliisque rebus selectoribus*, Jeremias Schrenk & Johannes Meyer, Fráncfort del Óder, 1685, p. 321.

⁹⁶³ Sus viajes aparecen descritos en diversas cartas recogidas en Della Valle, P.: *Viaggi descritti in 54 lettere famigliari*, Roma, 1650-58, 4 vols.

⁹⁶⁴ Quien, en 1639, exploró la Gran Pirámide de Guiza con el matemático inglés John Greaves. Ver Shalev, Z.: «The Travel Notebooks of John Greaves», en Hamilton, A., van

Las Siete Maravillas en los estudios científicos: los tratados de arquitectura

todo en la imagen de Serlio, tanto en lo que se refiere al diseño de la pirámide, como en la representación de la Esfinge, que aparece en ambas ilustraciones como una escultura de busto fragmentada.



Figs. 143 y 144. Sebastiano Serlio: *Il terzo libro di Sabastiano Serlio bolognese, nel qual si figurano, e descriuono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia, Venecia*, 1540, p. XCIII.

Athanasius Kircher: *Turris Babel*, II, III, p. 67.

Bajo el título “*Pyramides omnium superstitem antiquitatum vetustissimae integrae et adhuc incorruptae à priscis Aegypti Regibus Chami posteris exstructae*”, la imagen muestra también la influencia del relato de Estrabón sobre la galería que lleva a la tumba, y que aquí aparece como una entrada independiente –*cryptae subterranae*–. Otra alusión a las fuentes clásicas se observa en la cita de Marcial: *Barbara pyramidum sileat miracula Memphis*⁹⁶⁵.

den Boogert, M. y Westerweel, B. (eds.): *The Republic of Letters and the Levant*, Brill, Leiden, 2005, p. 94.

⁹⁶⁵ Marco Valerio Marcial: *De Spectaculis*, I. Ver Apéndice 1: Textos, 43.

Se va a referir también al laberinto egipcio, citando a Heródoto⁹⁶⁶, Diodoro⁹⁶⁷, Estrabón⁹⁶⁸ y Plinio⁹⁶⁹, y argumenta su ubicación junto al lago Moeris, en la línea que vimos al analizar la obra de Münster y según el esquema del laberinto de Dédalo, en Creta, del que adjunta un dibujo y al que se refiere junto al de Lemnos, y otros lugares similares que hay en Grecia.

Esta alusión a Grecia le sirve para enlazar con el siguiente capítulo, dedicado a *“De Graecorum superbis fabricis monumentisque, quas ad imitationem Aegyptiorum nullo non tempore olim in Graecia moliti sunt”*. Esta vez son los monumentos griegos los que imitan las grandes obras egipcias, y en este momento recoge otras de las Siete Maravillas, como son el Templo de Diana en Éfeso⁹⁷⁰, el Mausoleo de Halicarnaso⁹⁷¹ y el Coloso de Rodas⁹⁷². Curiosamente, no van a aparecer por ningún lado a lo largo de toda la obra ni la Estatua de Zeus en Olimpia ni el Faro de Alejandría.

El Templo de Éfeso aparece descrito según palabras de Plinio⁹⁷³ en lo que se refiere a la duración de las obras *“a tota Asia”*, al nombre del arquitecto – Quersifronte–, las dimensiones y en la referencia al carbón y los vellones de lana; pero según Kircher, esta gran obra no se puede comparar con las egipcias, tal como dice Heródoto⁹⁷⁴.

En cuanto al Mausoleo de Halicarnaso, también se remite al texto de Plinio⁹⁷⁵, prácticamente exacto a como lo recoge Ravisio Textor⁹⁷⁶, quien también

⁹⁶⁶ Ver nota 798.

⁹⁶⁷ Ver nota 799.

⁹⁶⁸ Ver nota 800.

⁹⁶⁹ Ver nota 801.

⁹⁷⁰ Kircher, A.: *Turris Babel*, II, III, IX, p. 88. Ver Apéndice 1: Textos, 175.

⁹⁷¹ *Ibidem*. Ver Apéndice 1: Textos, 176.

⁹⁷² *Ibid*...pp. 88-89. Ver Apéndice 1: Textos, 177.

⁹⁷³ Ver notas 213 y 565.

⁹⁷⁴ Heródoto: *Historias*, II, 148: “No ignoro cuán magníficos son los templos, el de Éfeso y el de Samos, pero es menester confesar que las pirámides les hacen tanta ventaja que cada una de estas puede compararse con muchas obras juntas de los griegos, aunque sean de las mayores”. Ver Apéndice 1: Textos, 157.

⁹⁷⁵ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

⁹⁷⁶ Ravisio Textor: *Officina*, II, 248-251. Ver Apéndice 1: Textos, 104.

alude a las palabras de Propertio⁹⁷⁷: “ni la enorme riqueza del sepulcro de Mausolo está libre de la última estipulación de la muerte”.

Al Coloso de Rodas le presta una mayor atención, no sólo por el hecho de adjuntar una imagen, sino por lo extenso de su descripción, que vuelve a basarse en el texto de Plinio. Aun así, introduce también las palabras de Volaterranus⁹⁷⁸ para ofrecer datos diferentes, que achaca a un error en la transcripción de los mismos, pues éste último habla de 700 codos de altura y de 90 camellos, no de 900, para trasladar los restos del Coloso⁹⁷⁹. También va a hacer alusión a otros colosos, como los que estaban en el laberinto de Egipto y que cuentan Plinio⁹⁸⁰ y Heródoto⁹⁸¹; la estatua de Apolo trasladada de Apollonia Póntica al Capitolio por Lúculo⁹⁸²; la estatua de Lisipo en Tarento⁹⁸³ o el coloso de Nerón. Sin embargo, Kircher pondera las obras egipcias, ya que han permanecido durante 4000 años, frente a las realizaciones griegas y romanas, de las que no queda vestigio alguno. Y para ejemplificar esta idea, alude al teatro que ordenó levantar Marco Emilio Escauro, y que Plinio alabó como “la mayor obra jamás hecha por un hombre”⁹⁸⁴,

⁹⁷⁷ “*Nec Mausolaei dives fortuna sepulcri Mortis ab extrema conditione vacat*”. Sexto Propertio: *Elegías*, 3, 2, 15 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 19.

⁹⁷⁸ Su nombre era Raffaello Maffei, un humanista italiano que escribió una enciclopedia en treinta y ocho libros: *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Roma, 1506.

⁹⁷⁹ Maffei, R.: *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Gryphius, Lyon, 1552, libro X, p. 288: “*Colossum Cares Lindius altum cubitis DCC ex aere extruxisse fama fertur, quo terraemotu postremo corruente, hostis Sultanus Aegypti, quum insulam inuasisset XC camelos ex eo dicitur exonerasse.*”

⁹⁸⁰ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 19: “*intus columnae porphyrite lapide, deorum simulacra, regum statuae, monstrificae effigies.*”

⁹⁸¹ Heródoto: *Historias*, II, 148: “*τῆς δὲ γωνίης τελευτῶντος τοῦ λαβυρίνθου ἔχεται πυραμὶς τεσσαερακοντόργυιος, ἐν τῇ ζῶα μεγάλα ἐγγέγλυπται.*”

⁹⁸² Ver nota 738.

⁹⁸³ Ver nota 739.

⁹⁸⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 35: “*non patiar istos duos ne hac quidem gloria famae frui, docebimusque etiam insaniam eorum victam privatis opibus M. Scauri, cuius nescio an aedilitas maxime prostraverit mores maiusque sit sullae malum tanta privigni potentia quam proscriptio tot milium. in aedilitate hic sua fecit opus maximum omnium, quae umquam fuere humana manu facta, non temporaria mora, verum etiam aeternitatis destinatione. theatrum hoc fuit; scaena ei triplex in altitudinem ccclx columnarum in ea civitate, quae sex hymettias non tulerat sine probro civis amplissimi. ima pars scaenae e marmore fuit, media e vitro, inaudito etiam postea genere luxuriae, summa e tabulis inauratis.*”

una estructura de tres plantas y más de trescientas sesenta columnas, con hasta tres mil estatuas de bronce, pero de la que no queda nada.

De las tres descripciones de Maravillas que acabamos de ver podemos deducir que Kircher valora mucho más las construcciones egipcias, y es que fue un apasionado de todo lo relacionado con Egipto y eso se vislumbra en todas sus obras. Tras la pormenorizada exposición sobre Babilonia y la entusiasta descripción de las maravillas de Egipto, la referencia a las otras Maravillas del Mundo Antiguo queda en segundo plano, y más como una justificación de la preponderancia de las primeras.

En cuanto a lo que nos concierne para nuestro estudio, no obstante, es de particular interés la imagen del Coloso, que una vez más, muestra la herencia del diseño de van Heemskerck como arquetipo perfectamente asentado en el imaginario artístico.



Fig. 145. Athanasius Kircher: *Turris Babel, Colossus Solis apud Rhodios*, p. 89.

3.4.3. Johann Bernhard Fischer von Erlach.

Johann Bernhard Fischer von Erlach fue un arquitecto y escultor austriaco cuyas ideas ejercieron una gran influencia en la arquitectura barroca europea. Parte de su formación tuvo lugar en Roma, donde se relacionó con los principios

de la incipiente arqueología científica del círculo de estudiosos alrededor de la reina Cristina de Suecia.

Además de sus trabajos como arquitecto, destaca sobre todo por su aportación teórica a la arquitectura en su vertiente histórica. En 1705, comenzó a preparar un tratado completamente distinto a los que habían existido hasta ese momento. Publicado en 1721 en Viena, *Plan de arquitectura civil e histórica*⁹⁸⁵, supuso una decisiva e influyente aportación a los nuevos problemas que planteó la Ilustración. La obra, con textos en alemán y francés, reunía una serie de grandes láminas que representaban diferentes secuencias de edificios de la historia de la arquitectura sin seguir la tradición normativa de los tratados anteriores con alusiones al sistema de los órdenes, o a conceptos como la simetría, proporción o distribución, y sin plantear tampoco modelos tipológicos civiles o religiosos.

El libro está dividido en cinco volúmenes: el primero trata del Templo de Salomón, las Siete Maravillas del Mundo y monumentos de los judíos, los sirios, los egipcios y los griegos; el segundo volumen está dedicado a las construcciones de los romanos; el tercero a la arquitectura islámica y del Asia oriental; el cuarto a proyectos del autor y el quinto a jarrones de la Antigüedad.

Esta historia mítica de la arquitectura, donde la noción de Antigüedad se amplía a todas las civilizaciones y culturas, no sólo la clásica, sino también la islámica o la china, atiende tanto a los testimonios arqueológicos, como también a la reconstrucción de la historia de la arquitectura, tal como es descrita en la Biblia o en las fuentes clásicas; por eso se ha considerado como la primera historia universal comparada de la arquitectura.

En este sentido que acabamos de mencionar, enlaza con la obra de Caramuel, donde ya vimos que la historia de la arquitectura es considerada parte fundamental de sus contenidos, presentando la historia como una línea temporal que conecta pasado y presente como una evolución. En el caso de Fischer von Erlach, su estudio parte de una tradición no normativa que tiene su origen mítico en las Maravillas del Mundo como fabuloso y remoto inicio de la arquitectura, que va a culminar en sus propios diseños. Su obra no es un estudio histórico como tal, entendido en sentido cronológico, como pudo ser el caso de Caramuel, pues

⁹⁸⁵ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, Viena, 1721. Ver al respecto Rakowitz, G. (ed.): *Progetto di un'architettura istorica: Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, 2016.

no aparecen edificios románicos, góticos o del Renacimiento, por ejemplo, sino que trata de legitimar sus propios proyectos apoyándose en los ejemplos antiguos, desde las legendarias Maravillas de la Antigüedad, hasta los monumentos de la Roma antigua, pasando por ejemplos egipcios, chinos e islámicos.

De esta forma, Fischer von Erlach aún en su obra varios detalles que ya habíamos visto con Kircher, sobre todo en lo que se refiere a la representación de Babilonia, con ideas de Caramuel, como acabamos de mencionar. Y no sólo lo hace en la concepción general del estudio, sino en ejemplos adjuntos, como el templo de Salomón, que también fue citado por Villalpando⁹⁸⁶, a quien el propio Fischer von Erlach alude en su prefacio⁹⁸⁷. En resumen, un perfecto compendio del tratamiento que se da a las Siete Maravillas a finales de la Edad Moderna, con reconstrucciones que pretenden ser más arqueológicas, basadas en textos clásicos y en otro tipo de fuentes, como las monedas o las medallas, y que muestran una auténtica galería de maravillas.

El primer libro comienza con un mapa del Mediterráneo oriental y la zona de Asia Menor, en el que se localizan las Maravillas, lo que da una idea de su geografía y su relación con el imperio de Alejandro Magno, como ya habíamos señalado al hablar de las Maravillas como compendio simbólico de aquel⁹⁸⁸.

⁹⁸⁶ Ver nota 932.

⁹⁸⁷ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer... (op. cit.)*, Preface: "On en a fait une mention honorable, entr'autres du celebre Villalpandi, pour son Temple de Salomon."

⁹⁸⁸ Ver supra nota 78.



Fig. 146. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, n°5.

En primer lugar, va a presentar las maravillas de Babilonia. En concreto, en el título se ciñe a las murallas⁹⁸⁹, pero va a citar los monumentos más reseñables, siempre aludiendo a las fuentes clásicas. Como ya dijimos al hablar de Kircher, éste y von Erlach van a fijar la iconografía barroca en relación con los Jardines de Babilonia, que este último utilizará para el diseño de algunas de sus obras, como los jardines del Palacio de Schönbrunn, en la línea de Versailles.

En la vista aérea que presenta bajo el título de *Spectacula Babylonica*, se pueden admirar los enormes jardines que descienden hacia el río en tres terrazas, así como el templo de Júpiter Belo, el mausoleo en forma de pirámide de Nino, los palacios reales, el puente sobre el Éufrates y otras construcciones al fondo, que completan la visión fantástica de la ciudad.

⁹⁸⁹ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen...* (op.cit), TAB. III. Dés merveilles de Babylone. Les murs de la ville de Babylone. Ver Apéndice 1: Textos, 178.

Las Siete Maravillas en la Edad Moderna

Los jardines en terraza muestran la herencia del jardín renacentista y cómo se va a diseñar el jardín barroco, decorado con parterres de flores distribuidos geoméricamente y fuentes.



Fig. 147. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur, Spectacula Babylonica*, I, Tab. III.

En segundo lugar, presenta las pirámides de Egipto⁹⁹⁰, posiblemente, la representación más fidedigna hasta la fecha, mostrando las tres pirámides de la meseta de Giza y la Esfinge, en su apariencia original, además de restos de otras esfinges que califica de “colosales”. Al mismo tiempo que cita fuentes clásicas, enumera datos proporcionados por fuentes contemporáneas, como las

⁹⁹⁰ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen...* (op.cit), TAB. IV. la seconde merveille du monde sont les Pyramides d' Egypte. Ver Apéndice 1: Textos, 179.

proporcionadas por el viajero Jean de Thévenot⁹⁹¹, el padre Elzevir⁹⁹² y el también viajero Paul Lucas⁹⁹³.

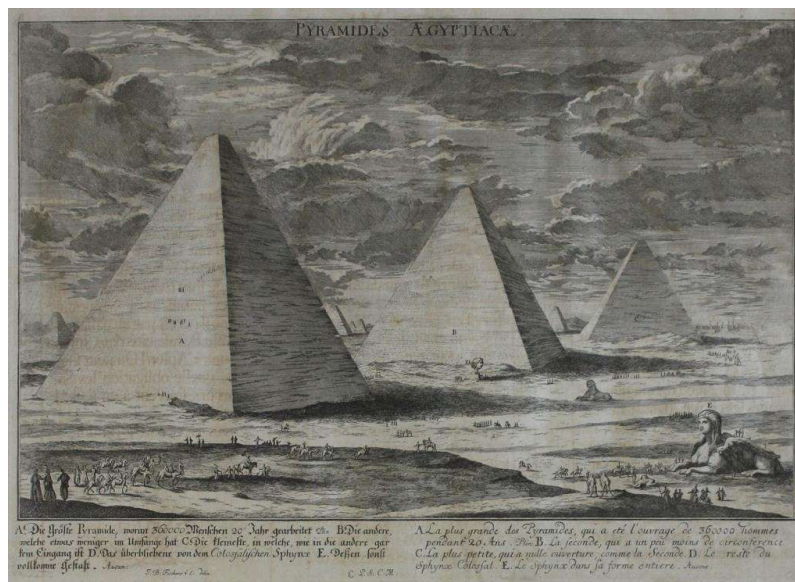


Fig. 148. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur, Pyramides Agyptiaca*, I, Tab.IV.

En tercer lugar, coloca la estatua colosal de Júpiter Olímpico⁹⁹⁴, que describe según el relato de Pausanias y la mención de Propercio⁹⁹⁵. La representación de la estatua dentro del templo le sirve a Fischer von Erlach para plasmar un estudio arquitectónico en sección en el que detalla las columnas, los arcos y la bóveda con casetones. Su imagen de la estatua es mucho más fidedigna a las fuentes de lo que

⁹⁹¹ Thévenot, J. de: *The Travels Of Monsieur De Thevenot Into The Levant*, Faithorne, 1687, libro II, cap. V, pp. 130-135.

⁹⁹² Monconys, B. de: *Iournal des voyages de Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils...*, Horace Boissat & George Remeus, Lyon, 1665, Voyage d'Egypte: pp. 139-296.

⁹⁹³ Lucas, P.: *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant: On y trouvera entr'autre une description de la haute Egypte, suivant le cours du Nil*, Guillaume De Voys, la Haya, 1705, vol. I, Art. V: Promenade aux Pyramides, pp. 36-44.

⁹⁹⁴ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen...* (op.cit.), TAB.V. la troisième merveille, la statue colossale de Jupiter l'Olympien. Ver Apéndice 1: Textos, 180.

⁹⁹⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 1-10. Sexto Propercio: *Elegías*, 9, 15: "Phidiacus signo se Jupiter ornat eburno".

fue la de van Heemskerck y, como el mismo autor indica⁹⁹⁶, pretende subrayar su majestad y su tamaño, marcados por su escala respecto a la arquitectura y a las personas que aparecen en primer término.

Sin embargo, la herencia del diseño de van Heemskerck se puede rastrear en pequeños detalles que acompañan a la imagen principal, como las escenas de lucha en la parte derecha, que aluden a los Juegos, y que en este caso se complementan con la representación de un estadio donde se está realizando una carrera, en la parte izquierda.



Fig. 149. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.V.

La cuarta maravilla es el Mausoleo de Halicarnaso⁹⁹⁷, cuya descripción se basa en el texto de Vitruvio⁹⁹⁸, aunque también alude a Plinio o a Marcial⁹⁹⁹.

⁹⁹⁶ “On n’a prétendu exprimer en ce dessein, que la véritable altitude de la Statue Colossale de Jupiter”: “No hemos pretendido en este diseño sino reflejar la verdadera altura de la estatua colosal de Júpiter”. Traducción propia.

⁹⁹⁷ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen...* (op.cit.), TAB.VI. La quadrieme merveille du monde. Ver Apéndice 1: Textos, 181.

⁹⁹⁸ Vitruvio: *De Architectura*, VII, Prefacio, 12: “de Mausoleo Satyrus et Pytheos”. Curiosamente, von Erlach al principio de su descripción sólo cita a Sátiro, y no menciona a Piteo, a quien sí incluirá más adelante.

⁹⁹⁹ Quien más que hablar de los caballos en lo alto del edificio, se refiere más bien al Mausoleo por entero. Marco Valerio Marcial: *De Spectaculis*, I: “aere nec vacuo pendentia Mausolea laudibus inmodicis Cares in astra ferant”. Ver Apéndice 1: Textos, 42.

Es muy interesante la referencia que hace a una medalla realizada por Valerio Belli¹⁰⁰⁰ en el siglo XVI y que, según él, no muestra la pirámide superior del Mausoleo de manera histórica.

Así como en las anteriores representaciones hemos podido considerar su estudio más fidedigno y riguroso a las fuentes, en la imagen del Mausoleo parece que Fischer von Erlach deja volar más su imaginación y muestra un edificio más cercano a sus gustos arquitectónicos y al eclecticismo barroco, en la línea de algunas de sus obras, como la iglesia de San Carlos Borromeo en Viena.

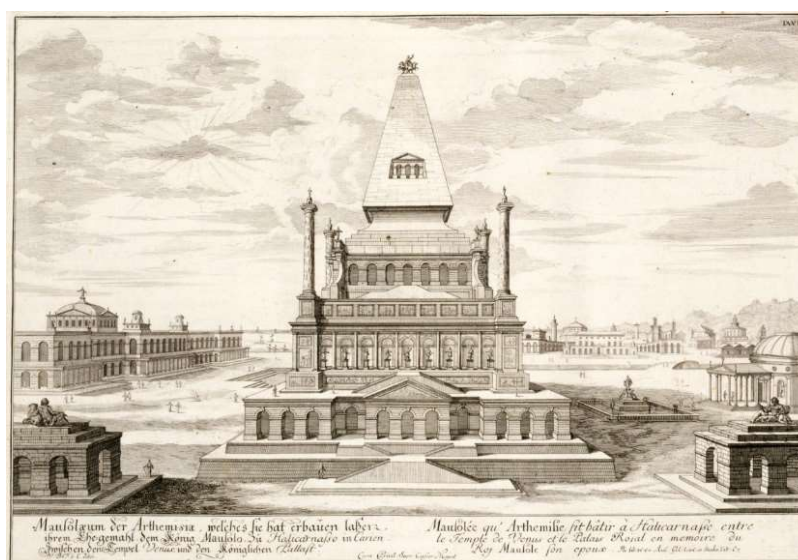


Fig. 150. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.VI.

A continuación, se refiere al Templo de Diana en Éfeso¹⁰⁰¹ como quinta maravilla, y proporciona los datos recabados de Plinio, Estrabón, Pausanias, Pomponio Mela, Higino y Vitruvio, así como de Eustacio de Tesalónica y sus

¹⁰⁰⁰ Valerio Belli, o Valerius Bellus, fue un escultor, orfebre, y medallista italiano que realizó varias monedas y medallas siguiendo los modelos antiguos; entre ellas, una que representa a la reina Artemisia y el Mausoleo, y que analizaremos en el capítulo dedicado al Mausoleo y su influencia. Ver Greenhalgh, M.: «A Paduan Medal of Queen Artemesia of Caria», en *The Numismatic Chronicle* (1966-), 12, 1972, pp. 295-303.

¹⁰⁰¹ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen...* (*op.cit.*), TAB.VII. La cinquième merveille du monde, le Temple de Diane d'Éphèse, ville Jonique dans L'Asie Mineure. Ver Apéndice 1: Textos, 182.

comentarios sobre Dionisio Periegeta¹⁰⁰². En lo que se refiere a fuentes más modernas, alude al viaje de Jacob Spon a Éfeso para introducir la controversia sobre si el templo estaba construido según el orden jónico o dórico, como defiende este último. Plinio describe las columnas del Artemisión como las primeras que añaden basas y capiteles, y Vitruvio habla claramente de orden jónico¹⁰⁰³, pero para el viajero Jacob Spon, las proporciones de las columnas responderían al orden dórico¹⁰⁰⁴; y en esta discusión, Fischer von Erlach añade las palabras de D'Aviler en su curso de arquitectura según Vignola, para justificar la idea del orden dórico¹⁰⁰⁵.

El estudio de Fischer von Erlach demuestra su intencionalidad científica al aportar este tipo de discusiones o debates, como también el que se refiere al uso de distintos materiales para la elaboración de la estatua de la diosa Artemisa o Diana, según Jenofonte, de madera de ciprés¹⁰⁰⁶, y según Vitruvio, de madera de cedro¹⁰⁰⁷. La abundancia en el uso de las fuentes se corrobora por la cita de Filón de Bizancio, cuya obra ya se conoce en este momento, pues se había publicado por primera vez en el s. XVII tras descubrirse un código en pergamino en la Biblioteca Vaticana¹⁰⁰⁸. Y no deja de mencionar la historia de Eróstrato y de la

¹⁰⁰² Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Comentariorum, Geographi Graeci Minore*, II, v.832.

¹⁰⁰³ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 58; Vitruvio: *De Architectura*, VII, *Praefatio*, 12. Ver Apéndice 1: Textos 120 y 121.

¹⁰⁰⁴ Spon, J. y Wheler, G.: *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 & 1676*, Henry & Theodore Boom, Amsterdam, 1679, Tomo 1, p. 254: "Il y a parmi ces debris cinq ou six colonnes de marbre d'une seule piece chacune, qui ont 40 pieds de long & sept de diametre, ce qui semble réponde aux proportions de l'ordre Dorique."

¹⁰⁰⁵ D'Aviler, A. Ch.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens*, Jean Mariette, París, 1710, p. 36: "Une des plus considerables de ces Villes estoit Ephese ou l'on bastit un temple a Diane aurre que le dorique et ce sur l'ionique que je vais parler."

¹⁰⁰⁶ Jenofonte: *Anábasis*, 5, 3,12: "περὶ δὲ αὐτὸν τὸν ναὸν ἄλλος ἡμέρων δένδρον ἐφυτεύθη ὅσα ἐστὶ τρωκτὰ ὠραία. ὁ δὲ ναὸς ὡς μικρὸς μεγάλῳ τῷ ἐν Ἐφέσῳ εἴκασται, καὶ τὸ ξόανον ἔοικεν ὡς κυπαρίττινον χρυσῶι ὄντι τῷ ἐν Ἐφέσῳ."

¹⁰⁰⁷ Vitruvio: *De Architectura*, II, 9,13: "item cedrus et iunipirus easdem habent virtutes et utilitates, sed quemadmodum ex cupresso et pinu resina, ex cedro oleum quod cedrium dicitur nascitur, quo reliquae res cum sunt unctae, uti etiam libri, a tineis et carie non laeduntur. Arboris autem eius est similis cupresseae foliatura, materies vena directa. Ea Ephesi in aede simulacrum Dianae, etiam lacunaria et ibi et in ceteris nobilibus fanis propter aeternitatem sunt facta. Nascuntur autem eae arbores maxime Cretae et Africae et nonnullis Syriae regionibus."

¹⁰⁰⁸ De Nazaré Ferreira, L.: «Turismo e Património... (op.cit.), p. 76.

estatua de Apolo expoliada por Marco Antonio y restituida por el emperador Augusto¹⁰⁰⁹.



Fig. 151. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.VII.

En esta imagen no quedan apenas restos del diseño de van Heemskerck y aunque las preferencias arquitectónicas de Fischer von Erlach quedan de manifiesto en la concepción de algunos detalles, como el pórtico adelantado en la fachada, la noción general del edificio es mucho más fidedigna a los datos aportados por las fuentes antiguas. En esta imagen, sí se puede observar el bosque de columnas descrito por Plinio¹⁰¹⁰ y el zócalo explicado por Filón¹⁰¹¹. Así mismo, Fischer von Erlach justifica su diseño y el orden jónico de las columnas,

¹⁰⁰⁹ Ver supra nota 221.

¹⁰¹⁰ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 35.

¹⁰¹¹ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 6, 2: “El arquitecto allanó el suelo circundante, entonces excavó zanjas de gran profundidad e hizo los fundamentos debajo del suelo. La cantidad de piedra trabajada que se usó en las estructuras debajo del suelo parecen cordilleras enteras de montañas. Aseguró que no se pudiese mover y, habiendo puesto previamente el Atlas bajo el peso de las partes que sustentarian el edificio, construyó una base con diez peldaños, y sobre esta base levantó...”. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 244. Ver Apéndice 1: Textos, 183.

incluyendo la representación de una moneda que presenta de esta manera el edificio¹⁰¹²:



Fig. 152. Tetradracma de época de Claudio. RIC I 118, BMC 229, RSC 30.

La utilización de monedas antiguas para argumentar la representación de una maravilla la volvemos a encontrar en el Coloso de Rodas¹⁰¹³, sexta maravilla del mundo que Fischer von Erlach describe una vez más según el texto de Plinio¹⁰¹⁴. Comienza diciendo que la estatua fue dedicada por un tal Theoganes, príncipe de la isla, en lo que puede ser una confusión o lectura errónea de las palabras de Constantino Porfirogéneta cuando se refiere al general Mavia, que vendió los restos del Coloso al mercader judío de Edesa que se los llevó en novecientos camellos, pues justo después de esta referencia alude a la Crónica de Teófanos¹⁰¹⁵.

¹⁰¹² Varias monedas muestran en su reverso la figura de Artemisa Efesia dentro del templo, flanqueada por cuatro columnas jónicas, por ejemplo un tetradracma de época de Claudio: Obv. TI CLAVD CAES AVG, Rev. DIAN EPHE, referencia: RIC I 118, BMC 229, RSC 30.

¹⁰¹³ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.VIII. La sixième merveille du monde, le Colosse de Rhodes. Ver Apéndice 1: Textos, 184.

¹⁰¹⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41. Ver Apéndice 1: Textos, 122.

¹⁰¹⁵ Constantino Porfirogéneta: *De Administrando Imperio*, XXI: Ἐκ τοῦ Χρονικοῦ εοφάνου: ἔτος ἀπὸ κτίσεως κόσμου ,ζροα΄. Ἰστέον, ὅτι πρὸς τῇ τελευτῇ Μαυίου, τῶν Ἀράβων ἀρχηγῶ... / ex chronico Theophanis: anno ab orbe condito 6171. Sciendum est paulo ante obitum Maviae, quinti Arabum Principis..."

Además de citar fuentes clásicas, como las que acabamos de mencionar, o a Sexto Empírico¹⁰¹⁶, un epigrama de Simónides¹⁰¹⁷ que eleva la altura de 70 a 80 codos, o un poema de Estacio¹⁰¹⁸, maneja también fuentes tardoantiguas o bizantinas como las que hablan del conocido tema de los 900 camellos, como son la Crónica de Eusebio¹⁰¹⁹, Cedreno¹⁰²⁰ y Zonaras¹⁰²¹. Pero al mismo tiempo, vuelve a utilizar datos ofrecidos por autores más modernos, en este caso Jean Dumont, quien publicó en forma epistolar la memoria de sus viajes¹⁰²², y que calculó la distancia entre las piernas del Coloso en 380 pies.

Como conclusión de sus palabras sobre el Coloso, hace alusión a los obeliscos y a la Columna de Pompeyo en Alejandría, como ejemplos de tallas en una sola pieza y de una destreza técnica que quiere mencionar para evitar las dudas sobre la posibilidad de erigir semejantes obras colosales.

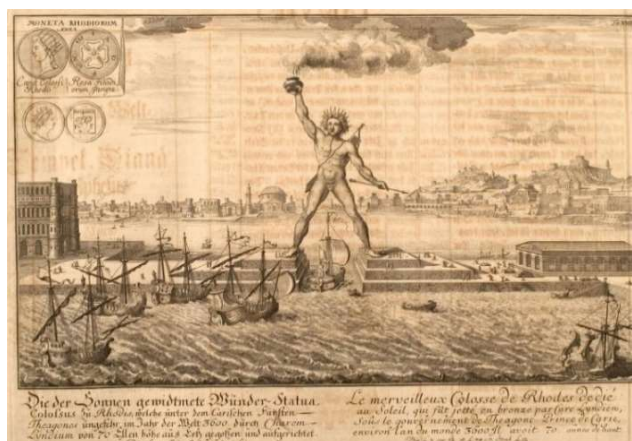


Fig. 153. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.VIII.

¹⁰¹⁶ Sexto Empírico: *Adversus Mathematicos*, VII, 106.

¹⁰¹⁷ Simónides: *Antología Griega*, V, 16, 82: “τὸν ἐν Ῥόδῳ κολοσσὸν ὀκτάκις δέκα / Χάρης ἐποίει πήχεων ὁ Λίνδιος” (Cares de Lindo hizo el Coloso de Rodas, de ochenta codos de altura), traducción propia.

¹⁰¹⁸ Estacio: *Silvae*, I, 1.

¹⁰¹⁹ Cita la reconstrucción de esta obra por Scaliger, J. J.: *Thesaurus temporum*, Amsterdam, 1658, p. 138.

¹⁰²⁰ Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, Bonn, ed. I. Bekker, 1838, p. 755.

¹⁰²¹ Juan Zonaras: *Epitomiae Historiarum*, XIV, XIX.

¹⁰²² Dumont, J.: *Nouveau voyage du Levant, par le Sieur D. M. Contenant ce qu'il a vû de plus remarquable en Allemagne, France, Italie, Malthe, & Turquie...*, Etienne Foulque, La Haya, 1694, p. 231.

La imagen del Coloso de Fischer von Erlach sí que debe mucho a la representación de van Heemskerck, pues en lo que respecta a la figura y sus atributos, son prácticamente iguales, ya que ambas presentan la antorcha encendida en la mano derecha, en la mano izquierda portan un cetro y a la espalda, el arco. La corona radiada, como atributo típico de Helios, aparece claramente representada, como justifica con las monedas rodias¹⁰²³ que incluye en la parte superior izquierda.

Como séptima y última maravilla, nombra el Faro de Alejandría¹⁰²⁴, y en cuanto a las fuentes para su estudio, tan sólo menciona a Plinio, Estrabón y Luciano, pasando a relatar también otras grandes obras de la ciudad de Alejandría, relacionadas con Alejandro Magno y su arquitecto Dinócrates, como las murallas y los canales, con un sentido práctico, al igual que el Faro. Y va a alabar los obeliscos, los restos del anfiteatro, el palacio de Cleopatra y, sobre todo, la Columna de Pompeyo, a la que ya aludió al hablar del Coloso de Rodas, que aquí califica como “el monumento más destacable”, y que se puede apreciar al fondo de la imagen, en la parte derecha.

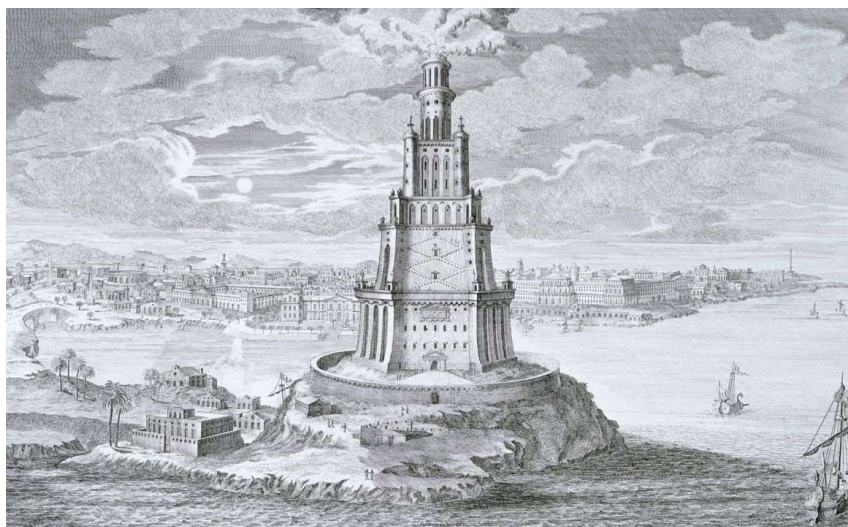


Fig. 154. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.IX.

¹⁰²³ Ver Du Choul, G.: *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1556, p. 192, Biblioteca Nacional de Francia, París, Rés. J, n° 557[1].

¹⁰²⁴ Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.IX. La septième merveille du monde. Ver Apéndice 1: Textos, 185.

El protagonismo absoluto recae en la enorme torre, pues el *heptastadion* ha quedado reducido a su mínima expresión y aparece reflejado como un sencillo puente. La imagen idealizada de Fischer von Erlach muestra una fantástica construcción de diversos cuerpos que forman una verdadera atalaya, dominando el puerto y la ciudad.

Una vez presentadas las Siete Maravillas canónicas, la obra de von Erlach incluye otras grandes obras que merecen una especial consideración, como un templo en Nínive; el mausoleo de Moeris, que no sería otro que el laberinto egipcio del que hablaba Heródoto¹⁰²⁵ junto a la pirámide de Hawara, de Amenemhat III; las cataratas del Nilo, en este caso una maravilla natural, que le da pie para recrear en su geografía cercana distintas pirámides y monumentos egipcios; el laberinto de Creta; el templo de Venus en Pafos, Chipre; el teatro de Baco y el templo de Minerva en Atenas; y una gran obra a la que ya hemos aludido, que nunca se llegó a realizar, pero que parece que impresionó tanto a Fischer von Erlach que incluye su proyecto: la estatua colosal de Alejandro Magno en el monte Athos.

Este proyecto del arquitecto Dinócrates, que conocemos sobre todo por la referencia de Vitruvio¹⁰²⁶, aún en sí la mayoría de las características de las Maravillas de la Antigüedad: su grandiosidad o tamaño colosal, la proeza técnica necesaria para su construcción, la originalidad de su concepción... y la sola idea del proyecto merece para Fischer von Erlach un lugar entre los prodigios de la Antigüedad.

¹⁰²⁵ Ver nota 798.

¹⁰²⁶ Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 9.



Fig. 155. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.XVIII.

En la Edad Moderna, la aproximación al tema de las Maravillas de la Antigüedad pretender ser más científica, como demuestra el manejo más extenso y fidedigno de las fuentes, tal como acabamos de comprobar en la obra de Fischer von Erlach. En estos momentos, los trabajos sobre las maravillas se alejan de las nociones más fantásticas e inverosímiles de la Edad Media, así como de las más románticas o idealizadas del Renacimiento, para abrir el camino a los estudios contemporáneos, que se basarán no sólo en el empleo riguroso de las fuentes, sino en los resultados de excavaciones arqueológicas y en las nuevas posibilidades que ofrecerá la técnica más avanzada y la ingeniería.

4. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

4.1. UN CONCEPTO UNIVERSAL Y POPULAR.

En relación con la Edad Moderna ya hablamos sobre la exportación de las imágenes de las Siete Maravillas fuera de Europa. Pues bien, a lo largo del siglo XIX, podemos comprobar que las representaciones de las Maravillas se mantienen presentes tanto en Asia como en América, a la vez que se puede constatar que es un tema que comienza a popularizarse, llegando a un público más general.

Como ya señalamos en un capítulo anterior, el trabajo de Verbiest fue muy conocido por los intelectuales japoneses a mediados del siglo XVIII y contribuyó a introducir las imágenes de las Siete Maravillas en el imaginario oriental. En el Japón del siglo XIX, encontramos ejemplos de esta temática insertos en el conocido como *ukiyo-e*, un género de grabado realizado mediante xilografía o técnica de grabado en madera, que podríamos traducir por "pinturas del mundo flotante" o "estampa japonesa"¹⁰²⁷.

Dentro de este género, una de las imágenes más extrañas es una vista de un paisaje europeo, *Imagen de navíos holandeses entrando al puerto de la isla de Rodas*, de Utagawa Kunitora, datado en la década de 1820.



Fig. 156. Utagawa Kunitora: *Imagen de navíos holandeses entrando al puerto de la isla de Rodas*, c.1820. The Art Institute of Chicago.

¹⁰²⁷ Harris, F.: *Ukiyo-e: the art of the Japanese print*, Tuttle Publishing, Tokyo, 2011.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

Aunque resulta evidente el anacronismo de la imagen, que muestra un Coloso de rasgos asiáticos bajo el que pasan navíos holandeses propios del siglo XVI o XVII –conocidos como *kraak*, en holandés¹⁰²⁸, cuando éste ya no existía, demuestra el influjo del atlas de Blaeu¹⁰²⁹, a través de la obra de Verbiest. El *Kunyu tu shuo* del jesuita había sido traducido al japonés por Morishima Chūryō en su obra *Bankoku shinwa*, de 1789, y por Shiba Kōkan en *Oranda tsūhaku*, en 1805¹⁰³⁰, por lo que era un trabajo accesible y conocido.

Otra obra japonesa, del año 1825, refleja estas mismas influencias y refiere toda una serie sobre las Siete Maravillas al representar cinco de ellas. Se trata de los grabados de Utagawa Kuninaga, *Shinpan Oranda uki-e* –“Imágenes de perspectiva holandesa recién publicadas”– que manifiestan cierta inspiración en las fuentes que venimos comentando, pero sin comprenderlas adecuadamente, ya que demuestran varios errores e imprecisiones.

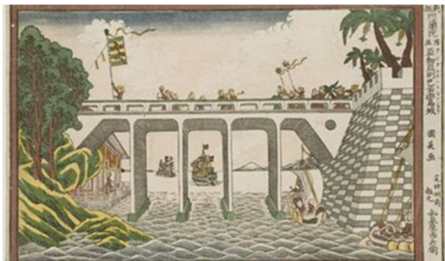


Fig. 157. Utagawa Kuninaga: *Ajia shū Hahiran jō* (La ciudad de Babilonia en Asia).



Fig. 158. Utagawa Kuninaga: *Ejipuchun senkei kodai* (Los plintos altos y puntiagudos de Egipto).

¹⁰²⁸ Little, S.: «The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World», en *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22, 1, 1996, p. 90.

¹⁰²⁹ Ver Fig. 68.

¹⁰³⁰ Little, S.: «The Lure of the West... (op. cit.), p. 96, nota 22.



Fig. 159. Utagawa Kuninaga: *Rottesu kaitô dôjin kyozô* (La colosal estatua de un hombre de bronce en la isla de Rodas).



Fig. 160. Utagawa Kuninaga: *Ajia-shû Mauriryô-o keibô* (La tumba del rey Mausolo en Asia).

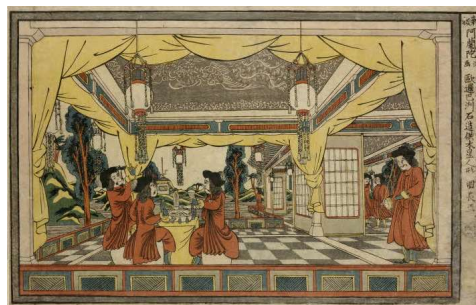


Fig. 161. Utagawa Kuninaga: *Yoroppa-shu sekizokyo mokudo jinkyô* (El edificio de piedra y la figura de Júpiter en Europa).

La imagen de Babilonia tan sólo sugiere lo que parecen unos jardines en lo alto de una muralla, cediendo el protagonismo a un puente bajo el que se observan varios barcos. Según la descripción de esta obra por el Museo Británico,

se trata de “una procesión de holandeses cruzando un puente”¹⁰³¹, y es un claro ejemplo de la perspectiva profunda característica del *ukiyo-e* y cierta influencia de la perspectiva lineal o “perspectiva holandesa”¹⁰³².

Las pirámides descritas como “plintos altos y puntiagudos” evocan los obeliscos y se acercan más a la Pirámide Cestia de Roma que a la Gran Pirámide. La representación del Coloso es, en su concepción general, mucho más cercana a la obra de van Heemskerck y de Blaeu que lo que han sido las imágenes de Verbiest y Kunitora, aunque también se inspira en ellas para ciertos detalles, como la disposición del muelle sobre el que se sustenta, en el caso del primero, y los mismos atributos portados en las manos, en el segundo.

El grabado identificado como la tumba del rey Mausolo está representando en realidad el Templo de Artemisa en Éfeso; esta confusión quizá quede explicada por el hecho de que en el mapa de Blaeu están ambas imágenes contiguas, y Kuninaga pudo equivocarse la imagen con el título¹⁰³³.

Por último, debemos referirnos a la estampa que hace referencia al Zeus de Olimpia, aunque sería mejor decir que es el título el que alude a esta Maravilla, pues en la imagen no hay nada que lo sugiera, ni de lejos. La ilustración presenta un grupo de hombres en el interior de una edificación; según la descripción del British Museum son “holandeses en una sala de estilo euro-chino que representa el Templo de Zeus en Olimpia, una de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo”¹⁰³⁴.

Los grabados de Kuninaga demuestran cómo las imágenes de las Siete Maravillas fijadas por van Heemskerck se han extendido, en el tiempo y en el espacio, y con menor o mayor acierto, como acabamos de comprobar.

¹⁰³¹ Ver página web del Museo: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1951-0714-0-15. Última consulta el 7 de abril de 2021.

¹⁰³² Japón se mantiene cerrado a Occidente hasta 1853. Antes de ese momento, sólo los holandeses podían vivir en Nagasaki y exclusivamente con finalidades comerciales. Ver nota 889. La influencia de los grabados calcográficos había llegado a Japón a través de los comerciantes holandeses y de esta forma, se pudieron conocer en Japón las reglas artísticas de Occidente. Así, después de apreciar los grabados holandeses, el *ukiyo-e* experimentó con la perspectiva lineal. Ver Sato, M.: «Ukiyo-e. Formación e historia», en Fahr-Becker, G. (ed.): *Grabados japoneses*, Taschen, Colonia, 2002, pp. 7-22.

¹⁰³³ Little, S.: «The Lure of the West... (op. cit.), p. 90.

¹⁰³⁴ Ver página web del Museo: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1954-1211-0-2. Última consulta el 7 de abril de 2021.

En 1860, el artista Utagawa Sadahide realiza otra interpretación del Coloso de Rodas, que puede servir para explicar por qué el tema del Coloso es el que más atracción generó en Asia. En su obra, titulada “Asahina visitando la Tierra de los Enanos”, representa un gigante mítico llamado Asahina Saburo Yoshihide, un guerrero samurái del período Kamakura¹⁰³⁵. Durante el periodo Edo apareció como protagonista en muchas obras de literatura y teatro; de hecho, esta era una ilustración de una novela en japonés de 1860 sobre los viajes al extranjero de Asahina, inspirada en *Los Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift. Era una figura histórica y folclórica, cuyas aventuras históricas y su propia mitología se unieron para formar una rica tradición literaria, en la mayoría de los casos, muy cómica.

Seguramente, Sadahide conocía las dos obras anteriores del Coloso de Rodas cuando produjo su versión de Asahina, y de esta manera enlaza la típica representación del Coloso con la tradición cultural japonesa. En este sentido, su coloso lleva el *kiseru* o pipa tradicional japonesa en la mano izquierda, en lugar de la antorcha, y sigue un modelo de representación conocido como *aragoto*¹⁰³⁶.



Fig. 162. Utagawa Sadahide: *Asahina visitando la Tierra de los Enanos*, 1860. Museo del Tabaco y la Sal, Sumida, Japón.

¹⁰³⁵ 1185-1333. Ver Friday, K.F.: *Samurai, warfare and the state in early medieval Japan*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004.

¹⁰³⁶ El término *aragoto* es una abreviación de *aramushagoto*, que literalmente significa guerrero imprudente. Sirve para designar un estilo dentro del teatro kabuki, o teatro japonés tradicional en el que se utilizan *kata* (formas o movimientos) y discursos exagerados y dinámicos, y donde los actores llevan maquillaje rojo o azul muy marcado (*kumadori*) y ropas guateadas y anchas.

Fuera de Asia, debemos aludir a otro ejemplo de esta generalización de la lista visual de las Siete Maravillas, en este caso en México, en 1843. El calendario Galván, que debe su nombre a su primer editor, Mariano Galván Rivera, era un almanaque editado en México a partir de 1827 en la Antigua Imprenta Murguía de la Ciudad de México. Se trata de un documento que, además de marcar los días y los santorales, da cuenta de fenómenos astronómicos, el cómputo eclesiástico, fiestas, tóporas, notas cronológicas, eclipses, y en definitiva, servía para regir la vida cotidiana de los ciudadanos durante el siglo XIX¹⁰³⁷. Por este motivo, sus ilustraciones llegaban a la práctica totalidad de la ciudadanía, incluso a aquellos que no sabían leer, y se convertían en conocimiento común.

En 1843, el calendario Galván dedicó sus imágenes a las Siete Maravillas, que quedaron reflejadas siguiendo las más diversas influencias. La ciudad de Babilonia prácticamente copia la obra de John Martin, *El festín de Baltasar*, de 1820, que veremos a continuación. El Templo de Diana en Éfeso aparece representado como un edificio circular en varios niveles, rodeado por columnas, en la línea de las imágenes de Maartin de Vos o Jacques Picart¹⁰³⁸, aunque la similitud se circunscribe sólo a la forma del edificio. El Faro de Alejandría se asemeja muchísimo al grabado de Girolamo Francino¹⁰³⁹. Como sucedió con *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, de Francino, se trata de representaciones llevadas a cabo no por pintores o artistas, por lo que la influencia es más de los datos que se pudieran conocer y de la imagen que se pudiera tener de las Maravillas a nivel general, que de una inspiración en obras artísticas de otros artífices como influencia directa. La idea de las Siete Maravillas está ya presente en el imaginario colectivo y son necesarias sólo unas concretas características para representarlas e identificarlas.

¹⁰³⁷ Quiñónez, I.: «De pronósticos, calendarios y almanaques», en Clark de Lara, B. y Speckman Guerra, E. (eds.): *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, 2005, pp. 331-352.

¹⁰³⁸ Ver Figs. 32 y 40.

¹⁰³⁹ Ver Fig. 45.



Fig. 163. *Calendario Galván*, 1834. México. Colección de Calendarios Mexicanos del Siglo XIX. Fondo Antiguo. Biblioteca del Instituto Mora, México.

En esta misma línea, la Liebig Extract of Meat Company (Lemco), una industria cárnica de gran importancia entre finales del siglo XIX y principios del XX asentada en Uruguay, incluía en el embalaje de sus productos unos cromos publicitarios realizados a partir de tarjetas litografiadas de colores. La producción de estas tarjetas comenzó en 1870 y terminó en 1975, abarcando más de 11.000

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

tipos diferentes, lo que conformó una gran colección de los más diversos temas. Esta serie de tarjetas se produjo en varios países, por lo se pueden encontrar en una multitud de idiomas; Bélgica, Francia, Reino Unido, España, Alemania e Italia son algunos de los países en los que se produjeron.

En 1895, uno de los temas seleccionados para aparecer en estas tarjetas fue las Siete Maravillas de la Antigüedad, aunque sólo se realizaron seis dibujos, ya que en el mismo cromo representaron el Faro de Alejandría y las Pirámides. Las imágenes recuerdan mucho la serie sobre las Maravillas de Ferdinand Knab, que veremos enseguida¹⁰⁴⁰.

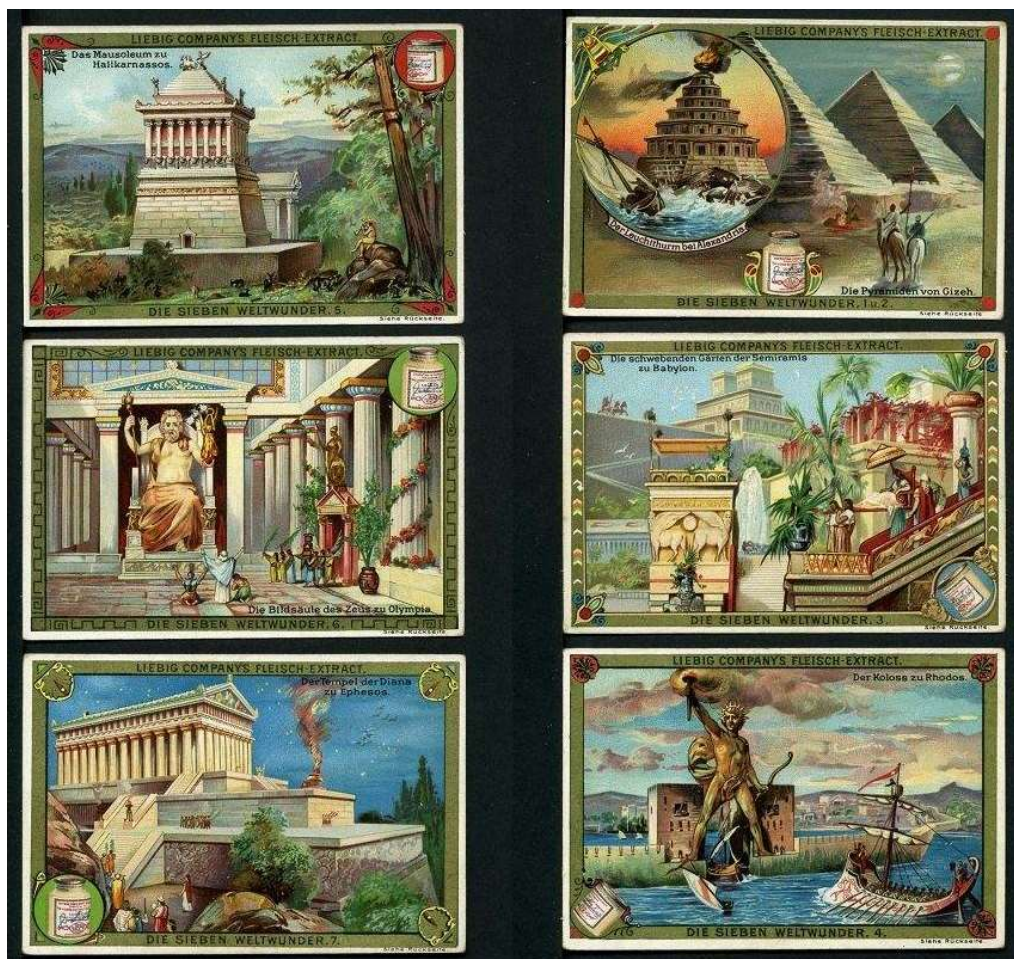


Fig. 164. *Die sieben Weltwunder*. Liebig Cards, Serie 307. 1895.

¹⁰⁴⁰ Ver Figs. 179-185.

4.2. LAS LISTAS DE MARAVILLAS EN EL SIGLO XIX.

En el contexto decimonónico, pero con una clara herencia del movimiento romántico, surgió, en contraposición a la lista de las Siete Maravillas de la Antigüedad, una lista de maravillas que se denominaron “de la Edad Media”¹⁰⁴¹, aunque varias de ellas son claramente anteriores:

- La Torre de Porcelana de Nankín, China.
- La Gran Muralla China.
- Stonehenge.
- Las Catacumbas de Kom el Shogafa, en Alejandría.
- El Coliseo de Roma.
- La Basílica de Santa Sofía.
- La Torre de Pisa.

No se conoce al “grupo de expertos” que seleccionó estas siete maravillas, pero sí se podría deducir que estaban influenciados por el espíritu del Romanticismo, que entre otras cosas, revalorizó la Edad Media y demostró una predilección por la ruina, la imperfección, evocando al mismo tiempo un espacio espiritual y de recogimiento interior¹⁰⁴². No podemos saber los criterios que siguieron para su selección pero, obviando el anacronismo de la denominación “de la Edad Media”, podríamos datar esta lista a finales de siglo e incluso en los albores del XX, sobre todo por el hecho de que las catacumbas de Kom el Shogafa se descubrieron en torno al año 1900.

Los motivos para la selección de estas siete obras y no otras no están nada claros y lo cierto es que esta compilación parece no tener mucho sentido. Lo único que se puede constatar es que estas maravillas sí se conocían en esos momentos y de hecho, estuvieron más o menos de actualidad en algún momento del siglo XIX. La Torre de Porcelana había perdido sus tres últimos pisos al ser alcanzada por un rayo en 1801, y fue totalmente destruida en 1856, durante la rebelión Taiping; la Gran Muralla ejerció una gran fascinación en Europa a finales del siglo XIX, momento en que, en Roma, comenzaron a realizarse labores de conservación en el Coliseo, con el inicio de las excavaciones de las estructuras subterráneas y con

¹⁰⁴¹ El diccionario Brewer se refiere a ellas como "listas tardías". *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, Harper & Brothers, Nueva York, 1894, p. 967.

¹⁰⁴² Eco, U.: *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004, p. 285.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

la construcción de los dos contrafuertes triangulares que soportan el lienzo exterior norte y evitan que se derrumbe, que fueron levantados a comienzos del XIX, trabajo financiado por el Papado.; la primera intervención documentada en Stonehenge data de 1881¹⁰⁴³; también en el siglo XIX, dos terremotos habían destruido uno de los minaretes de Santa Sofía y su restauración comenzó después de 1900; y en Pisa, el arquitecto Alessandro Della Gherardesca estaba trabajando en la Torre, trazando un camino a su alrededor para que los visitantes pudieran admirarla.

Otro hecho reseñable de esta compilación es que se puede observar aún el influjo de la obra de Fischer von Erlach, que incluyó grabados de tres de estas maravillas: la pagoda monumental china, el crómlech inglés y la “más admirable de todas las maravillas” según Cosme de Jerusalén¹⁰⁴⁴, *Hagia Sophia*.

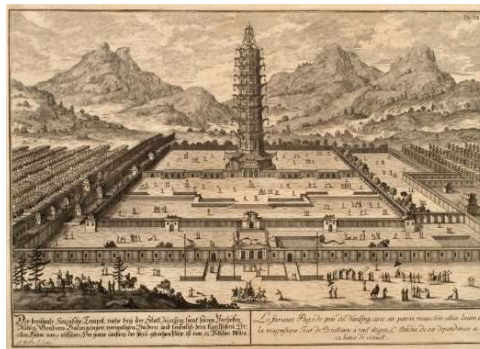


Fig. 165. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, III, Tab. XII.

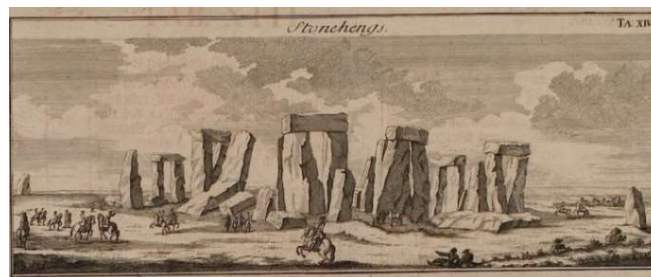


Fig. 166. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, II, Tab. XIV.

¹⁰⁴³ Hawley, Lt-Col W.: «The Excavations at Stonehenge», en *The Antiquaries Journal*, 1, Oxford University Press, 1921, pp. 19-41.

¹⁰⁴⁴ Ver supra nota 306.

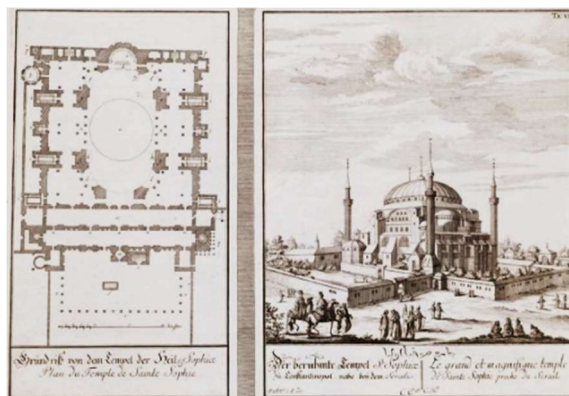


Fig. 167. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, III, Tab. VI.

Salvo esta curiosa lista de maravillas “medievales”, la lista canónica de las maravillas de la Antigüedad continúa inspirando a los artistas del siglo XIX, sobre todo a los que mantienen rasgos propios del Romanticismo, como John Martin o Ferdinand Knab, pero también a Karl Friedrich Schinkel, un arquitecto y pintor neoclásico alemán muy conocido por sus diseños de mobiliario y escenografías.

En 1814, Schinkel realizó una serie de dioramas sobre las Siete Maravillas que conocemos gracias a las pinturas conservadas en la Academia Rusa del Museo de Bellas Artes de San Petersburgo, atribuidas a Carl Wilhelm Gropius¹⁰⁴⁵. Tanto las pinturas en perspectiva originales, concebidas como ilusiones ópticas, como las siete grandes pinturas posteriores, sustituyen el Faro de Alejandría por el Laberinto de Egipto, y son el único caso en que esto sucede en una serie visual. Heródoto¹⁰⁴⁶ y Plinio¹⁰⁴⁷ habían aludido al laberinto de Egipto, y estas referencias las recogió Münster¹⁰⁴⁸ que, como autor de la primera descripción del mundo en alemán, famosa en el siglo XVI, posiblemente fuera conocido en los círculos neoclásicos alemanes y por Schinkel. Los laberintos, como obras grandiosas, habían sido mencionados en las listas del año 1300¹⁰⁴⁹, de Sanguinatio¹⁰⁵⁰, du

¹⁰⁴⁵ Skvortcova, E.: «The Seven Wonders of the World from the Russian Academy of Fine Arts Museum in Saint Petersburg. Karl Friedrich Schinkel's Only Extant Dioramas and Their Influence on His Art», en *Jahrbuch Der Berliner Museen*, 57, 2015, pp. 85–97.

¹⁰⁴⁶ Ver nota 798.

¹⁰⁴⁷ Ver nota 801.

¹⁰⁴⁸ Ver nota 797.

¹⁰⁴⁹ Ver supra nota 396.

¹⁰⁵⁰ Ver supra nota 515.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

Bellay¹⁰⁵¹ y Luca Contile¹⁰⁵², pero no aparecían en las representaciones visuales de las Siete Maravillas. El porqué de esta sustitución se puede deber el gusto por la cultura oriental exótica, temática que Schinkel había utilizado en otras escenografías¹⁰⁵³.

Todas las imágenes muestran un interés por ubicar la arquitectura dentro de un paisaje y una naturaleza concretos, con un uso de la luz que recuerda mucho el tratamiento propio del Romanticismo que vamos a ver a continuación.



¹⁰⁵¹ Ver supra nota 529.

¹⁰⁵² Ver supra nota 531.

¹⁰⁵³ Skvortcova, E.: «The Seven Wonders... (*op. cit.*), p. 91.



Figs. 168-174. Carl Wilhelm Gropius, según diseño de Karl Friedrich Schinkel: *Las Siete Maravillas*, 1847.

John Martin trató el tema de las maravillas, no como una serie, sino como inspiración para ubicar relatos bíblicos; de ahí que sus imágenes se ciñan a Egipto y a Babilonia, sobre todo. John Martin (1789-1854) fue un pintor, grabador e ilustrador romántico inglés, célebre por sus pinturas típicamente vastas y melodramáticas de temas religiosos¹⁰⁵⁴. En sus obras, las Pirámides aparecen como telón de fondo de un escenario fastuoso, y la ciudad de Babilonia en su conjunto se presenta con sus obras más características: murallas, jardines, puente, zigurat...



Fig. 175. John Martin: *La séptima plaga de Egipto*, 1823. Museum of Fine Arts, Boston.

¹⁰⁵⁴ Campbell, M. J.: *John Martin, 1789–1854. Creation of Light/La oscuridad visible*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006. Ver también del mismo autor: *John Martin. Visionary printmaker*, York City Art Gallery, 1992.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

Con la atmósfera oscura y oprimente típica del movimiento romántico, los grandes monumentos quedan realzados en su majestuosidad. En lo relativo a Babilonia, su representación de la ciudad está basada en las imágenes de van Heemskerck, de Kircher y de Fischer von Erlach, es decir, en toda una tradición iconográfica perfectamente asentada.



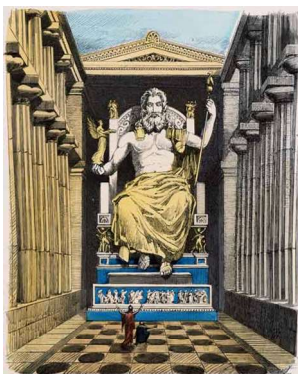
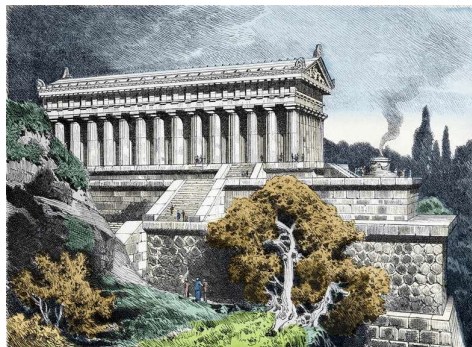
Figs. 176 y 177. John Martin: *La caída de Babilonia*, 1819. Colección privada; y *La caída de Babilonia*, 1831. British Museum.



Fig. 178. John Martin: *El festín de Baltasar*, 1820. Centro de Arte Británico de Yale.

En el caso de Ferdinand Knab, éste realiza toda una serie sobre las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, publicada en *Münchener Bilderbogen*¹⁰⁵⁵ en 1886. Estos grabados a color mantienen ciertos aires románticos y demuestran el conocimiento y el gusto de Knab por la ruina y el paisaje, que adquirió durante su viaje por Italia en 1868.

¹⁰⁵⁵ Las *Münchener Bilderbogen* fueron una serie de hojas ilustradas que publicó la editorial Braun & Schneider entre los años 1848 y 1898, y en las que participaron conocidos artistas.



Figs. 179-185. Ferdinand Knab: *Las Siete Maravillas del Mundo Antiguo*, Münchener Bilderbogen, Múnich, 1886.

Todas ellas son fácilmente identificables, aunque muestran cierto grado de fantasía y libertad que el artista utiliza sobre todo para ubicar las Maravillas en contextos más sugestivos a nivel compositivo. Así, las Pirámides están a la orilla del Nilo, que más parece un mar; los Jardines Colgantes se asemejan más a unos restos arqueológicos comidos por la vegetación; el Templo de Éfeso es un templo

dórico, y aparece coronando una montaña sobre varios basamentos en terraza y escaleras, copiando una construcción neoclásica de su Baviera natal, que veremos más adelante¹⁰⁵⁶; y el Mausoleo también se representa en un paisaje montañoso rodeado de vegetación. La imagen del Coloso es una de las que más similitud presenta con una de las consideradas maravillas del mundo moderno, como es la Estatua de la Libertad, y es que, de hecho, se inauguró el mismo año que Knab publica estas imágenes; resulta fascinante ver cómo la maravilla antigua inspira una representación moderna, la Estatua, y ésta a su vez sirve de modelo para una imagen que quiere recrear el Coloso de Rodas.

Estos grabados de Knab, a color y publicados con una tirada amplia, llegarían a una mayor cantidad de público, que podría asimilar estas imágenes como grandes obras del pasado, las cuales, dentro del momento de grandes cambios y progreso decimonónicos, el hombre moderno sería capaz de emular y superar.

¹⁰⁵⁶ *Walhala*, un templo neoclásico erigido por el Rey Luis I de Baviera como monumento y salón de la fama de alemanes célebres entre 1830 y 1842 con diseños de Leo von Klenze,

4.3. LA RACIONALIZACIÓN DE LAS MARAVILLAS. LA APORTACIÓN DE LA ARQUEOLOGÍA.

De la concepción casi mágica del mundo de las maravillas por parte de van Heemkerck se pasó, como hemos visto, a la visión algo más fría de von Erlach. La imagen de las Siete Maravillas no era ya tanto un milagro como un proceso estudiado desde la óptica de un ingeniero, una reconstrucción del pasado basada en principios científicos, que Romer y Romer califican de “comienzo de la veracidad erudita”¹⁰⁵⁷. Las Siete Maravillas habían pasado de ser imágenes prodigiosas a estructuras racionales.

A partir de 1864, se publicó en Francia una colección de libros de divulgación científica con el nombre de “Biblioteca de las maravillas” – *Bibliothèque des merveilles*–, bajo la dirección de Edouard Charton, y por la editorial Hachette, una de las editoriales más importantes del siglo XIX en Europa¹⁰⁵⁸. Esta obra tuvo un gran éxito incluso después de la desaparición de la colección en 1895¹⁰⁵⁹, y refleja el gusto por lo asombroso, por los triunfos o maravillas, que se puede rastrear en numerosas publicaciones del siglo XIX¹⁰⁶⁰. Dentro de esta

¹⁰⁵⁷ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 234.

¹⁰⁵⁸ Aurenche, M.L.: «L'invention des magazines illustrés au XIXe siècle, d'après la Correspondance générale d'Édouard Charton (1824-1890)», en Pinson, G. (dir.): *La lettre et la presse: poétique de l'intime et culture médiatique, 2: La lettre comme laboratoire*, Médias 19, 2012.

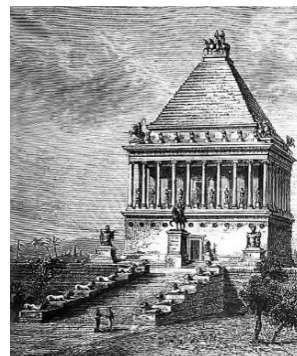
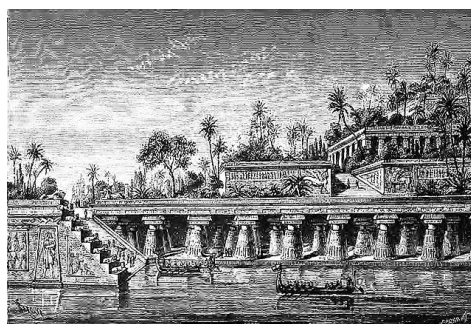
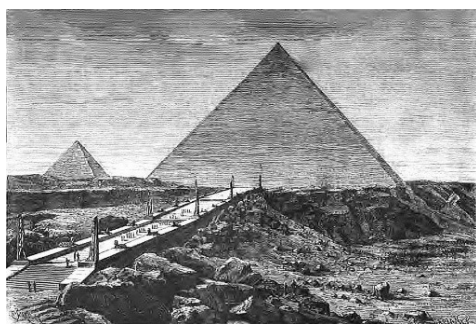
¹⁰⁵⁹ Como relata Olivero: “sin embargo, esta divulgación de editores no científicos cesará con la desaparición de la *Bibliothèque des Merveilles* en 1895”. Olivero, I.: *L'invention de la collection*, IMEC, Éditions de la Maison de l'Homme, París, 1999, p. 178.

¹⁰⁶⁰ Sablonnière, C.: «Una constelación de maravillas: antecedentes, avatares e implicaciones epistemológicas de las *bibliothèques des merveilles* (1860-1920)», en Rivalán Guégo, C. y Nicoli, M. (eds.): *La colección. Auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/Américas, siglos XVIII-XXI)*, Ediciones Uniandes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017, p. 142: “Recorriendo los catálogos de las bibliotecas nacionales de diferentes países, se descubre entre las publicaciones del siglo XIX una nebulosa de “maravillas” (...) numerosas reediciones del *Livre des Merveilles* de Jean de Mandeville, se codean con las obras científicas como *Les merveilles de l'homéopathie* (1832, BNF), religiosas como *The wonders of divine love* (1850, LOC), más prosaicas como *The wonders of a toy shop* (1850, LOC) y los relatos de viaje y de descubrimientos: *The marvels of the New West* (1887, LOC), *Les merveilles d'Espagne* (1900, BNF), sin olvidar evidentemente *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, que conoce un vivo éxito desde 1865.” BNF: Bibliothèque National de France; LOC: Library of Congress, EE.UU.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

colección debemos destacar el trabajo de Augé, *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*¹⁰⁶¹, que, aun siendo más el testimonio de un viajero que un estudio erudito, aporta numerosos datos y fuentes antiguas, a la par que ofrece imágenes de las reconstrucciones de estas grandes obras, de la mano del arquitecto Louis Bernier, con grabados realizados por Sidney Barclay.

Estos grabados van a aportar nuevas visiones de las Siete Maravillas, siendo de las primeras representaciones en mostrar al Coloso con las piernas juntas, lo que argumenta según una moneda de Tiberio¹⁰⁶², o la calzada procesional frente a las Pirámides.



¹⁰⁶¹ Augé, L.: *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*, Hachette, París, 1878.

¹⁰⁶² *Ibid...*, p. 19: “una medalla rodiana, probablemente acuñada por Tiberio y que representa en su reverso a un Apolo de pie, desnudo, con la frente rodeada por los rayos, la mano derecha avanzando como en un gesto de protección, la mano izquierda apoyada en el costado y sosteniendo un ligero paño bajando del hombro. Parece probable que podamos reconocer una reproducción resumida del célebre coloso y es en ella que el artista se inspiró para su restauración”. Traducción propia.



Figs. 186-192. Grabados de Sidney Barclay según diseños de Louis Bernier para Augé, L.: *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*, París, 1878.

Estas imágenes habrían de influir notablemente en las representaciones posteriores sobre las Siete Maravillas de la mano de varios artistas del siglo XX, como veremos en el caso de František Kupka.

En el ámbito de los libros de divulgación científica, a finales del siglo XIX, en 1899, James Penny Boyd aglutina los artículos científicos de 32 autores en la obra titulada *Triumphs and wonders of the 19th century, the true mirror of a phenomena, a volumen of original, historic and descriptive writings showing the many and marvellous achievements which distinguish an hundred years of material, intellectual, social and moral progress*¹⁰⁶³, un volumen que, como su propio título indica, sintetiza los principales avances científicos del siglo XIX, incomparables y calificados como triunfos y maravillas. De esta manera, se asocia semánticamente la noción de progreso y maravilla, algo que llevará a las listas de maravillas realizadas ya en el siglo XX, las cuales serán inventarios de los más variados prodigios, como ya señalamos en capítulos anteriores¹⁰⁶⁴ y veremos posteriormente.

En esta obra, se adjudica el adjetivo “maravilloso” a todo lo que produzca asombro o sea calificado de portentoso. En el volumen citado se recogen las

¹⁰⁶³ Boyd, J.P. : *Triumphs and wonders of the 19th century, the true mirror of a phenomena, a volumen of original, historic and descriptive writings showing the many and marvellous achievements which distinguish an hundred years of material, intellectual, social and moral progress*, A. J. Holman & co., Philadelphía, 1899. Library of Congress, EE.UU.

¹⁰⁶⁴ Ver nota 86.

maravillas de la electricidad, de la astronomía, el progreso naval, textil o religioso, el auge de las bibliotecas, los avances en arquitectura, química, armamento, sanidad, agricultura, ingeniería... incluso se referencia el progreso de la mujer y sus derechos¹⁰⁶⁵.

La imagen casi poética de las Siete Maravillas parece diluirse en un proceso de racionalización que comenzó con la Ilustración y que se acentúa en el siglo XIX con la industrialización y lo que se ha dado en llamar el triunfo del hombre sobre la naturaleza. Las grandes obras perdidas de la Antigüedad parecen no tener cabida en un mundo en constante cambio, lleno de inventos y avances; ni siquiera las Pirámides, las únicas que siguen en pie, despiertan el interés y la atracción que hasta ese momento habían generado y que a finales del siglo XVIII había dado lugar a la fascinación por Egipto gracias a la campaña de Napoleón y los testimonios de viajeros e integrantes de dicha expedición, como ya veremos. En estos momentos, mediado el siglo XIX, el interés por las Maravillas de la Antigüedad parece diluido en un mundo más práctico, alejado de lo fantástico y bastante más prosaico:

“Más adelante, en una o dos horas, vimos las Pirámides. Imagina mis sensaciones, querido M. ¡-dos grandes y una pequeña-! Allí estaban, rosados y solemnes en la distancia esos viejos, majestuosos, místicos y familiares edificios. Varios de nosotros intentamos quedar impresionados; pero llegaron el desayuno y las prisas por tomar el café y los pasteles fríos, y el sentimiento de asombro se perdió en la lucha por la comida. ¿Estamos tan hastiados del mundo que sus grandes maravillas no logran conmovernos? ¿La sociedad, los clubes de Pall Mall y la costumbre de burlarse han marchitado tanto nuestros órganos de veneración que ya no podemos admirar nada? Mi sensación con respecto a las pirámides fue que las había visto antes; luego vino un sentimiento de vergüenza de que su visión no despertara respeto. Luego quise (naturalmente) ver si mis vecinos estaban más entusiasmados que yo: Trinity College, Oxford, estaba ocupado con el jamón frío; Downing Street estaba particularmente atento a un racimo de uvas; Figtree Court se comportó con gran decoro; tiene buenos modales y una mentalidad conservadora, lo que le lleva a respetar los principios de los hechos consumados: quizás recordaba

¹⁰⁶⁵ Boyd, J.P.: *Triumphs and wonders...* (*op. cit.*), pp. V-XII.

que una de ellas era tan grande como Lincoln's Inn Fields. Pero la verdad es que nadie se conmovió seriamente. . . ¿Y por qué habrían de hacerlo, por una exageración de ladrillos tan enorme? Confieso, por mi parte, que las pirámides son muy grandes.”¹⁰⁶⁶

Las palabras de Thackeray reflejan un sentimiento de cierta apatía o indiferencia hacia las grandes obras del pasado: ¿por qué el hombre moderno ha de maravillarse ante las Pirámides si ha construido los grandes pabellones de las exposiciones universales; o de los Jardines Colgantes si puede pasear por Versalles o por Schönbrunn; o del Mausoleo si puede visitar Los Inválidos; o de un templo en Éfeso cuando existe el Vaticano; o ante el Zeus o el Coloso si puede contemplar la Estatua de la Libertad; y qué es un faro antiguo ante la gran obra de ingeniería de la Torre Eiffel o del Canal de Suez?

La respuesta a la anterior pregunta vendrá de la mano del conocimiento científico. A finales del siglo XIX se realizaron las primeras excavaciones y la arqueología se convirtió en una disciplina mucho más sistemática, siendo una herramienta ampliamente utilizada para la investigación histórica y antropológica ya en el siglo XX. En el siglo XVIII, la arqueología dio sus primeros pasos gracias al auge del coleccionismo; los hallazgos de Pompeya (1748) y Herculano (1738) y la recuperación de la cultura egipcia a partir de la campaña napoleónica espolearon el interés por los restos del pasado. Ya en el siglo XIX, la arqueología se conformaría como una disciplina científica y los descubrimientos de Schliemann en Troya (1870) y en Micenas (1876), y los hallazgos en Olimpia, con la excavación francesa de 1829, y la campaña alemana de 1875-1881, aumentarían el interés por los vestigios antiguos. En este contexto comenzaron las investigaciones sobre las Maravillas¹⁰⁶⁷.

En 1804, el Museo Británico recibió las antigüedades egipcias descubiertas por la expedición napoleónica de 1798 y que los miembros científicos de ésta no pudieron llevarse a Francia –según el tratado de rendición ante los ingleses, en 1801, que impedía que pudieran llevarse todo lo que no pudiera ser acarreado

¹⁰⁶⁶ Thackeray, W.M.: *Notes of a journey from Cornhill to Grand Cairo*, Chapman and Hall, Londres, 1846, pp. 252-253. Ver Apéndice 1: Textos, 186. Traducción propia.

¹⁰⁶⁷ En este momento tan sólo se esboza lo que significaron los primeros descubrimientos arqueológicos. Cuando analicemos cada Maravilla ya hablaremos más de sus campañas arqueológicas.

individualmente-; y en 1822, el francés Jean-François Champollion, experto en lenguajes orientales, consiguió descifrar la Piedra Rosetta y por extensión la escritura jeroglífica, lo que abrió las puertas al estudio de la Egiptología, y a sucesivas campañas de excavaciones, no sólo en torno a las Pirámides sino en todo Egipto.

En septiembre de 1899, el alemán Robert Koldewey, comisionado por la Dirección de Museos de Berlín, realizó en Mesopotamia los primeros hallazgos de las ruinas de Babilonia.

En Éfeso fue un inglés, John Turtle Wood, quien excavó el lugar. En 1858, había recibido una comisión para diseñar estaciones de ferrocarril, pero en 1863 renunció a ella y comenzó a buscar los restos del Templo de Artemisa, gracias al permiso y la asignación que le otorgó el Museo Británico, a cambio de los derechos de propiedad en cualquier antigüedad que pudiera descubrir allí. Descubrió el Templo el 31 de Diciembre de 1869, pero poco después la excavación se cerró hasta que, en 1905, Hogarth y Henderson emprendieron una segunda campaña de excavación. Finalmente, en 1965, se inició una tercera campaña que aún continúa, y que está siendo realizada por el Instituto de Arqueología de Viena.

Al mismo tiempo, otro inglés, Charles Thomas Newton, acababa de descubrir los restos del Mausoleo de Halicarnaso cerca de Bodrum. Curador en el Museo Británico y experto en historia antigua, en 1864 obtuvo el permiso para retirar los restos de un sitio arqueológico sin explotar en Bodrum y así halló lo que sería el descubrimiento de su vida.

En cuanto al Faro, su estudio arqueológico es mucho más tardío; las primeras excavaciones submarinas tuvieron lugar en 1968, pero se detuvieron enseguida. Se reanudaron entre 1992 y 1998 bajo la responsabilidad de Jean-Yves Empereur, y permitieron identificar numerosos bloques sumergidos, así como varias estatuas. Del Coloso y la Estatua de Zeus, lamentablemente, no quedaban restos por descubrir.

El hecho de encontrar vestigios reales, tangibles, de algunas de las Siete Maravillas parece contribuir, por un lado, a un conocimiento más científico y racional de estas grandes obras y, por otro, a aumentar su fama y gloria. Ya no se trataría de imágenes fantásticas, sino de monumentos reales, cuyos restos se pueden tocar y medir, lo que permite realizar una composición de lugar que ofrece una imagen más fidedigna de lo que fueron. Esta aproximación a las

Maravillas del Mundo Antiguo, basada ya en datos directos, refuerza muchas de las ideas sobre su majestuosidad, su prodigiosa técnica, su espectacular tamaño o su belleza; como dicen Romer y Romer, “su excavación pone de manifiesto los cimientos de un sueño tan poderoso que sus imágenes aún tienen eco en nuestro entorno”¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁸ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 12. No obstante, hay que tener en cuenta también la importancia de los viajeros occidentales que visitaron lo que hoy es Grecia, Chipre, Turquía, Siria, Irak, Egipto y el norte de África, en busca de sitios antiguos, monumentos y antigüedades para excavar, adquirir y enviar a casa. Las actividades de estos viajeros y coleccionistas, y lo que encontraron y saquearon en muchas ocasiones, contribuyeron significativamente al desarrollo de los principales museos de Europa y EE.UU.; ver Greenhalgh, M.: *Plundered empire: acquiring antiquities from Ottoman lands*. Heritage and Identity, 6, Brill, Leiden, 2019, pp. 141-500.

4.4. LAS PROPUESTAS DE MARAVILLAS DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO.

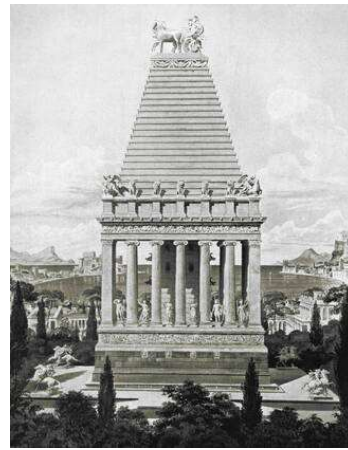
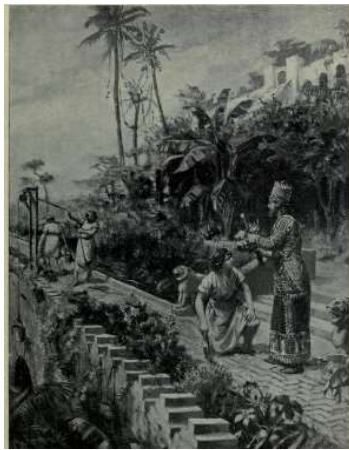
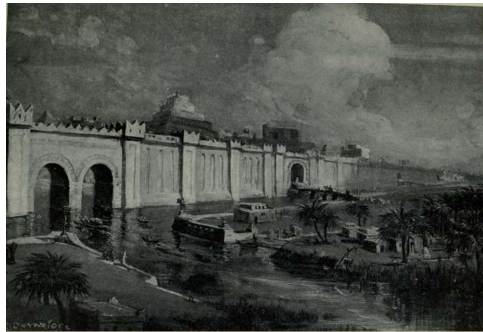
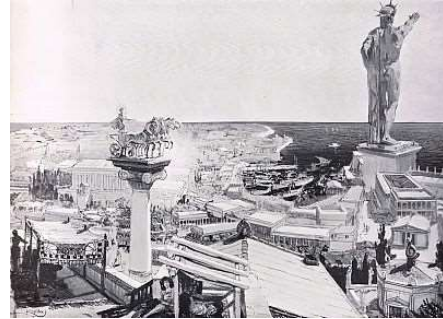
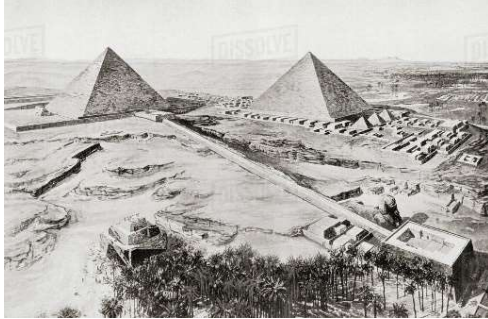
4.4.1. Las Siete Maravillas en la divulgación erudita de principios del siglo XX.

Gracias a los datos aportados por los descubrimientos de las diversas campañas arqueológicas y en la línea de los tratados de divulgación científica que ya hemos visto en el siglo XIX, aparecen en el siglo XX estudios sobre las maravillas del pasado. Se trata de libros publicados en varios volúmenes que recogen toda una suerte de grandes obras del pasado, entre las que se encuentran las Siete Maravillas, con el precedente directo de la obra de Augé, que ya vimos; es el caso de dos publicaciones de Sir J.A. Hammerton, para las que se encarga a distintos artistas del momento una serie de ilustraciones a color que transmiten y perpetúan toda la tradición iconográfica anterior, pero con detalles nuevos y más exactos, fruto de los hallazgos arqueológicos.

Estas obras, casi enciclopédicas, compilan diversos estudios de autores a la par que multitud de mapas e ilustraciones. Es el caso de la *Hutchinson's History of the Nations*¹⁰⁶⁹, una obra en cuatro volúmenes que, como su propio subtítulo explica, se trata de un intento de estudio exhaustivo y visual: *A Popular, Concise, Pictorial, and Authoritative Account of Each Nation from the Earliest Times to the Present Day*. A lo largo de sus páginas, podemos encontrar varias imágenes sobre algunas de las Siete Maravillas, como reconstrucciones sobre las Pirámides, la ciudad de Babilonia y sus Jardines Colgantes en particular y el Mausoleo de Halicarnaso, pero resulta especialmente curioso el caso de la representación del Coloso, que es una copia de una obra de František Kupka, de 1906, y que luego volveremos a ver en otra obra de divulgación, *Wonders of the past*, de Hammerton, en 1937.

¹⁰⁶⁹ Hutchinson, W. (ed.): *Hutchinson's History of the Nations*, Hutchinson & Co, Londres, 1915.

Las propuestas de maravillas del mundo contemporáneo



Figs. 193-197. *Hutchinson's History of the Nations*: Las Pirámides de Giza, El Puerto de Rodas, Babilonia restaurada, Los Jardines Colgantes de Babilonia, El Mausoleo de Halicarnaso.



Fig. 198. František Kupka: *La antigua ciudad de Rodas con el Coloso*, 1906. Centre for Modern and Contemporary Art, Praga.

Esta imagen va a tener un gran éxito y una mayor difusión, pues ya sea a color o en blanco y negro, aparecerá en multitud de ocasiones, como veremos más adelante.

Unos años después de la obra de Hutchinson, en 1937, se publica *Wonders of the past. A world-wide survey of the marvellous works of man in ancient times written by the leading modern authorities*¹⁰⁷⁰; como el propio título de la obra indica, se trataría de un intento de aproximación “académica” al tema de las maravillas, de la mano de expertos como Arthur Hamilton Smith y Frederick Norman Pryce, ambos conservadores del British Museum, y este último además editor del *Journal of Hellenic Studies*, de 1924 a 1938; Margaret A. Murray, considerada la primera mujer egiptóloga y primera mujer en ser nombrada profesora de arqueología en el Reino Unido¹⁰⁷¹; y John Adams Brendon, autor de varios estudios sobre historia¹⁰⁷². Además de algunas de las primeras fotos publicadas de las Pirámides¹⁰⁷³, podemos encontrar acuarelas del Coloso, copia de la obra de Kupka

¹⁰⁷⁰ Hammerton, Sir J. A.: *Wonders of the past. A world-wide survey of the marvellous works of man in ancient times written by the leading modern authorities*, Wise & Co., Nueva York, 1937.

¹⁰⁷¹ Whitehouse, R.: «Margaret Murray (1863–1963): Pioneer Egyptologist, Feminist and First Female Archaeology Lecturer», en *Archaeology International*, 16, 2012–2013, pp. 120–127.

¹⁰⁷² Brendon, J. A.: *The ancient world from Early Egypt and Babylonia to the decline of Rome*, Blackie & Son, Londres, 1924; libro que llegó a ocho ediciones en dos años.

¹⁰⁷³ Hammerton, Sir J. A.: *Wonders of the past. A world-wide survey...* (*op. cit.*), fotografía de H. A. Fawcett, p. 461.

que acabamos de mencionar, y del Zeus y Babilonia, ambas de Charles M. Sheldon.



Figs. 199 y 200. Charles M. Sheldon: *Estatua de Zeus en el Templo de Zeus y Hermosa Reconstrucción de los Jardines Colgantes de Babilonia*, 1922.¹⁰⁷⁴

Pocos años antes, el mismo editor, Hammerton, había publicado *Wonders of the past: the romance of antiquity and its splendours*¹⁰⁷⁵. En esta obra sólo había recogido información sobre el Mausoleo, a cargo de Frederick Norman Pryce, con ilustración de Sheldon¹⁰⁷⁶, basada en el original de J. J. Stevenson¹⁰⁷⁷, y que recuerda notablemente el grabado de Barclay para la obra de Augé, *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*..., pp. 236 y 604.

¹⁰⁷⁵ Hammerton, Sir J. A.: *Wonders of the past: the romance of antiquity and its splendours*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1923.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*..., p. 30.

¹⁰⁷⁷ Stevenson, J. J.: *A restoration of the Mausoleum at Halicarnassus*, B. T. Batsford, Londres, 1909, frontispicio. Acuarela de E. J. Lambert bajo la dirección de Stevenson.

¹⁰⁷⁸ Ver Fig. 189.



Fig. 201. Charles M. Sheldon: *El Mausoleo de Halicarnaso*.

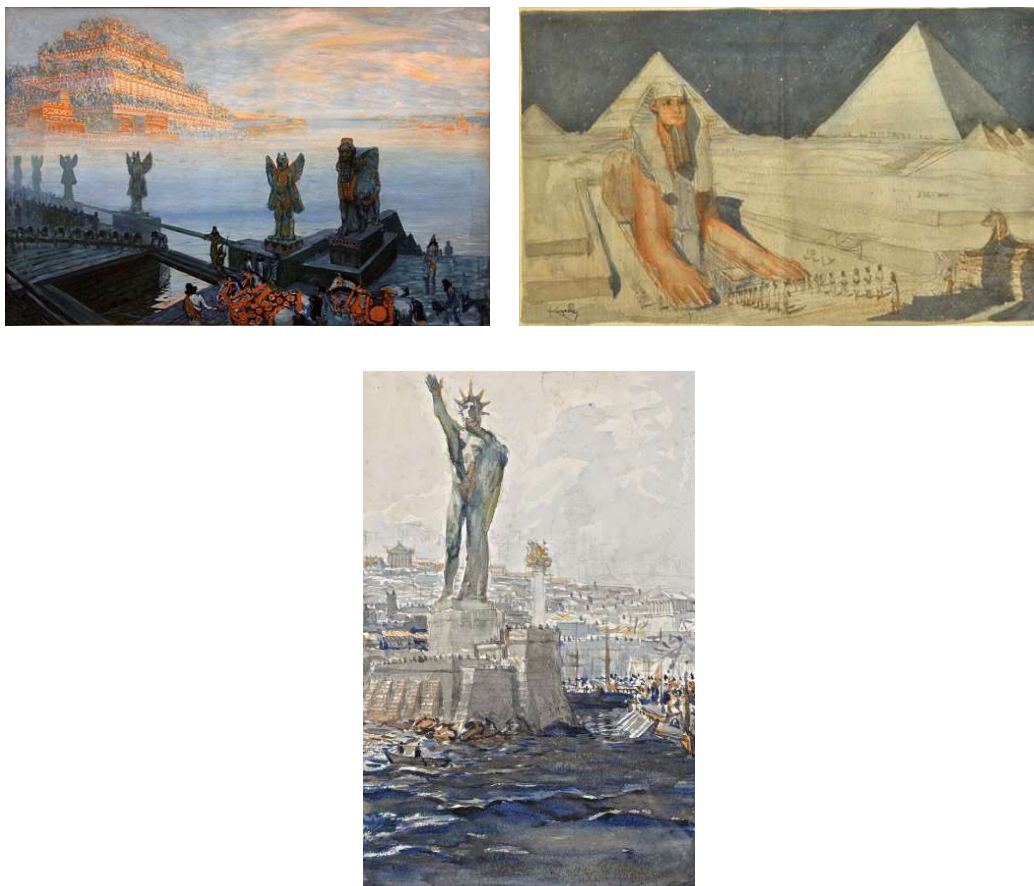
Este tipo de imágenes, a color y con gran cantidad de detalles, acompañadas de textos con datos e informaciones de cierto rigor sobre las Maravillas, proporcionan al público un conocimiento mucho más amplio y versado. Estas grandes obras del pasado serán admiradas no sólo ya como vestigios de un mundo desconocido y asombroso, sino como realidades casi tangibles que se pueden estudiar y, por qué no, tratar de emular.

4.4.2. František Kupka.

A comienzos del siglo XX, el artista František Kupka realizó una serie inacabada sobre las Siete Maravillas que refleja el cambio de la pintura hacia la abstracción. El pintor y artista gráfico checo, considerado uno de los pioneros de las primeras etapas del arte abstracto, habría de influir en la obra posterior de Salvador Dalí sobre las Maravillas, como ya veremos.

En 1906, Kupka realizó varias obras sobre el tema, que podemos incluir dentro de la corriente del Simbolismo, un movimiento que influyó en sus comienzos, así como el Neoimpresionismo y el Modernismo. Además de la versión del Coloso dominando el puerto y la ciudad de Rodas que ya hemos visto, plasmó los Jardines Colgantes de Babilonia, las Pirámides y llevó a cabo otra versión del Coloso, esta vez visto desde el mar, frontalmente, y que mantiene

todos los detalles de la otra, sólo que cambiando la perspectiva, como dos fotos de la misma obra realizadas desde distintos ángulos.



Figs. 202-204. František Kupka: *Babilonia, La Esfinge y las Pirámides y El Coloso de Rodas*, 1906.

Poco antes, entre 1904 y 1906, Kupka había estudiado sociología y etnografía para producir las ilustraciones que contribuirían al éxito de *El hombre y la tierra*, una enciclopedia geográfica e histórica en seis volúmenes, obra de Élisée Reclus, publicada póstumamente entre 1905 y 1908¹⁰⁷⁹. Con un total de 105 dibujos, esta serie constituye la colección más extensa y valiosa de ilustraciones de Kupka. Antes de ilustrar el libro, Kupka lo leyó por completo, por lo que el resultado es coherente y extenso; así, sus ilustraciones muestran civilizaciones

¹⁰⁷⁹ Reclus, E.: *L'Homme et la Terre*, Bibliotheque universelle, París, 1905–1908.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

humanas a lo largo de milenios al mismo tiempo que reflejan su espíritu simbolista. Estos dibujos aseguraron la reputación de Kupka en la industria del libro ilustrado y le valieron más encargos de textos literarios, antiguos y modernos¹⁰⁸⁰.

Esta experiencia le valdría a Kupka para conocer mejor las grandes obras del pasado y despertar su interés por reflejar algunas de las Maravillas. En la representación de Babilonia, Egipto y el Coloso de Rodas, Kupka recoge los datos que ha obtenido de la lectura de la obra de Reclus:

“¿Y no eran los Jardines Colgantes de los reyes babilonios también paraísos artificiales, superpuestos en terrazas a gran altura sobre pisos abovedados y recibiendo abundante agua levantada por potentes máquinas hidráulicas?”¹⁰⁸¹

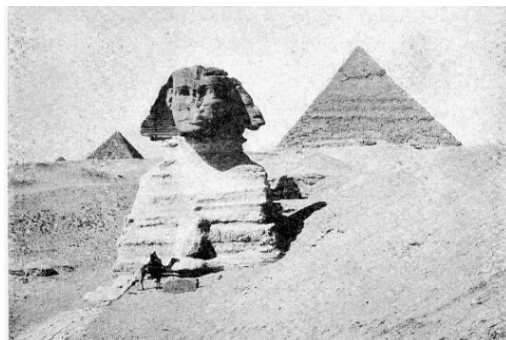


Fig. 205. Reclus, E.: *L'Homme et la Terre*, I, p. 137.

“Durante unos cincuenta años el famoso Coloso de bronce de Cares se mantuvo de pie hacia el final del puerto: la enorme masa, volcada y rota por un terremoto hace más de veintiún siglos, permaneció tendida en el suelo durante casi novecientos años antes de ser vendida a orfebres judíos. El monumento había sido consagrado, no al Apolo dórico, sino a Helios, al Sol

¹⁰⁸⁰ Cornuault, J.: «Frantisek Kupka, les illustrations et l'ambiance plastique de *L'Homme et la Terre*», en *Cahiers Élisée Reclus*, 9 de octubre de 1997.

¹⁰⁸¹ Reclus, E.: *L'Homme et la Terre...* (*op. cit.*), I, p. 501. Traducción propia del original francés.

mismo, a la estrella Conquistadora y Creadora, libre de cualquier símbolo, por lo que Rodas se conoció por excelencia como la Novia del Sol".¹⁰⁸²

Y de esta manera refleja Kupka a sus Colosos, tan sólo con la corona radiada, típico atributo de Helios, erguidos al final del muelle del puerto, saludando al Sol. Curiosamente, el Coloso ya no aparece en la característica postura de piernas separadas sobre la entrada al puerto, sino con las piernas juntas sobre una gran basa. Este cambio se puede explicar por un mayor conocimiento de materiales y técnicas constructivas, que llevaría a cuestionar la viabilidad de la postura de piernas abiertas, y quizás por la influencia de la obra de Augé, que ya comentamos, en la que se habla de esta apariencia como "fábula extravagante nacida de la imaginación fantástica de Blaise de Vigenère"¹⁰⁸³, y donde se incluye la reconstrucción realizada por otro francés, el arquitecto Louis Bernier¹⁰⁸⁴, en la que la estatua aparece en una postura prácticamente idéntica a la de Kupka.

La fotografía de la Esfinge y las Pirámides le sirve para situar la escena que quiere modelar en su obra, con el mismo encuadre del grabado de Barclay¹⁰⁸⁵, y la descripción de los Jardines Colgantes queda perfectamente plasmada.

Estas imágenes influyeron en mayor y menor medida en la posterior serie sobre las Siete Maravillas de Salvador Dalí y en otras representaciones provenientes de los ámbitos más insospechados, como puede ser una ilustración de la década de 1930 del Milwaukee Road —oficialmente Chicago, Milwaukee, St. Paul and Pacific Railroad— un ferrocarril estadounidense que publicó un cartel sobre las Siete Maravillas, copiando literalmente los diseños de Kupka para Babilonia, las Pirámides y el Coloso. Como podemos ver, ya no estamos hablando de inspiración o influencia de una obra sobre otra, sino de reutilización de una misma imagen que ha tenido éxito en su representación y ha conseguido erigirse en modelo icónico del tema que representa.

¹⁰⁸² *Ibid.*..., p. 372. Traducción propia.

¹⁰⁸³ Augé, L.: *Voyage aux Sept merveilles...* (*op. cit.*), p. 16. Atribuye este aspecto también a las crónicas de viajeros y a las concepciones fantásticas de algunos grabados que han popularizado esta leyenda.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*..., p. 17. Ver Fig. 191.

¹⁰⁸⁵ Ver Fig. 186.

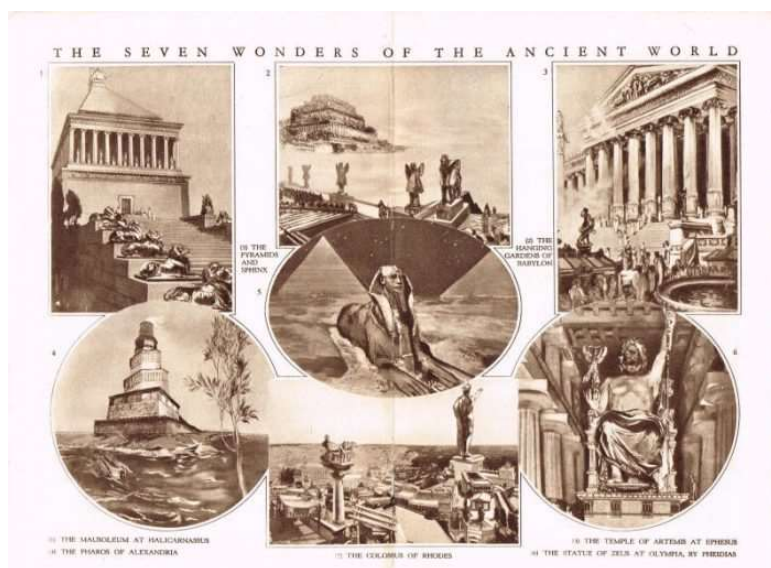


Fig. 206. *Las Siete Maravillas del Mundo Antiguo*, Milwaukee Road Magazine, c. 1930.

4.4.3. Salvador Dalí.

En cuanto al pintor de Cadaqués, en 1954 Dalí participó en un ambicioso proyecto relacionado con su tradicional interés por el cine, que podemos remontar a 1929, cuando escribió junto al cineasta Luis Buñuel el guión para *Un chien andalou*, la primera película surrealista de la historia¹⁰⁸⁶. La actividad de Dalí era muy variada: además de su obra pictórica, realizó diversas colaboraciones para decorados de algunos ballets rusos y para el cine, como vemos.

En esta ocasión, se le encargaron diferentes diseños para el proyecto de una película en Cinerama, *Las siete maravillas del mundo*, aunque lamentablemente, sus pinturas no llegaron a utilizarse en la producción. En esta película, el escritor, viajero y presentador de radio y televisión Lowell Thomas, que aquí es también el productor, busca en el mundo maravillas naturales y creadas por el hombre e invita al público a intentar actualizar la antigua lista griega de las Maravillas del mundo¹⁰⁸⁷. Aunque poco tiene que ver con la lista canónica de las Siete Maravillas de la Antigüedad, este proyecto, que sobre todo proporcionaba increíbles vistas

¹⁰⁸⁶ Fanés, F.: «Salvador Dalí, cineasta sin films», en Pérez Perucha, J. (ed.): *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1991, pp. 169-184.

¹⁰⁸⁷ Reeves, H.: «This Is Cinerama», en *Film History*, 11, 1, 1999, pp. 85-97.

de muchos parajes naturales, como las cataratas del Niágara, o de monumentos a vista de pájaro como San Pedro del Vaticano o ruinas griegas y romanas, o imágenes más bien etnográficas de pueblos, como los guerreros Watusi o las geishas japonesas¹⁰⁸⁸, resultó una aproximación más al tema de las maravillas, cada vez más popularizado y ya poco a poco “nacionalizado”, como veremos.

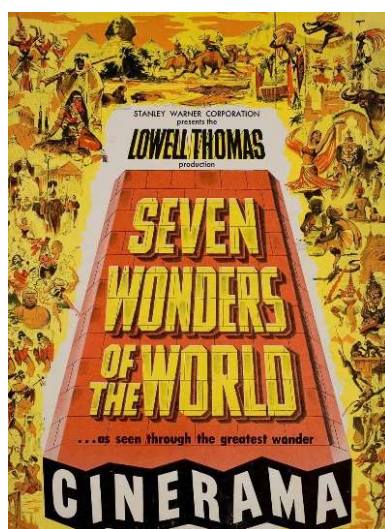


Fig. 207. Cartel para la película *Las Siete Maravillas del Mundo*, 1956.

En las imágenes diseñadas por Dalí, éste demuestra estar muy bien informado sobre la Antigüedad y sobre las Maravillas, en particular, y refleja la influencia de la obra de Kupka que acabamos de ver.

Las imágenes resultantes, de una gran fuerza visual, muestran parte del universo típicamente daliniano, a la vez que indican el conocimiento de Dalí del arte clásico. El artista consigue plasmar en sus creaciones no sólo el conjunto de estas grandes obras del mundo antiguo en su contexto, sino que interpreta perfectamente las características principales de cada una, como pueden ser la monumentalidad, su funcionalidad e incluso su inmutabilidad.

¹⁰⁸⁸ Holston, K. R.: *Movie Roadshows: A History and Filmography of Reserved-Seat Limited Showings, 1911-1973*, McFarland, Londres, 2013, pp. 116-117.

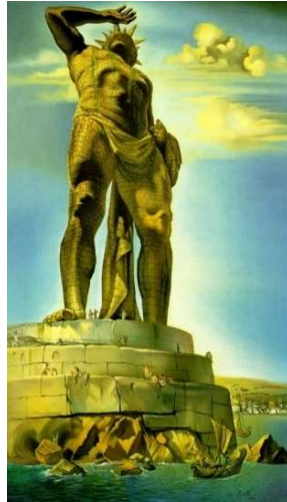


Fig. 208. Salvador Dalí: *El Coloso de Rodas*, 1954.

Con una precisión casi fotográfica, Dalí destaca la monumental escala del Coloso, resaltada aún más por el punto de vista de la composición, desde una perspectiva inferior, y cuya silueta se recorta sobre un fondo de nubes típico en la producción daliniana. Muestra una figura musculosa que mira hacia lo alto y trata de evitar ser deslumbrada por la luz del sol, haciendo visera con la mano. No deja de resultar curioso, e incluso enigmático, que la estatua, que representa a Helios –el Sol–, con los característicos rayos que surgen de su cabeza, se deslumbre por la luz que parece brotar de sí misma.



Figs. 209 y 210. Salvador Dalí: *El Faro de Alejandría*, 1954.

El Faro de Alejandría fue diseñado por Dalí en dos ocasiones. Ambas obras tienen un carácter arquitectónico y monumental, y parecen seguir modelos frecuentes en el mundo antiguo, que mostraban un barco que se aproximaba al Faro, como aparece en los mosaicos del puerto de Ostia y en monedas de Alejandría acuñadas en época de Cómodo, y otras de Antonino Pío, que muestran también naves acercándose al puerto de Ostia¹⁰⁸⁹. Como señala Blázquez, “el pintor de Cadaqués no sólo estaba bien informado sobre los mitos clásicos sino también sobre las obras de arte que en la Antigüedad trataban dichos mitos”¹⁰⁹⁰.



Figs. 211 y 212. Salvador Dalí: *Las Murallas de Babilonia*, 1954 y 1955.

¹⁰⁸⁹ Que veremos al hablar del Faro, y que recoge Thiersch en su estudio. Ver Thiersch, H.: *Pharos, Antike, Islam und Occident*, B.G. Teubner, Leipzig, 1909, pp. 11 y 19. Dalí tuvo que conocer el trabajo de Thiersch, el autor del diseño del Faro, basado en las descripciones árabes, que ha quedado fijado desde entonces en todas las maquetas, y que es el mismo que representa Dalí en las dos versiones

¹⁰⁹⁰ Blázquez Martínez, J.M.: «El mundo clásico en Dalí», en *Goya: Revista de arte*, 265-266, 1998, p. 248.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

El diseño de las Murallas de Babilonia está inspirado en datos reales; aparecen las torres de sección rectangular y la puerta de Istar, aunque introduce alguna modificación en la colocación, el tamaño y el número de los toros en la fachada, y no reproduce ningún shirrush de los que sí que están en la Puerta de Istar. El pintor español ha representado arietes golpeando la muralla y ha colocado sobre ella a los defensores, que lanzan armas, tal y como aparecen en los relieves asirios¹⁰⁹¹. En el dibujo de Dalí, sólo faltan las escaleras apoyadas en los muros y habría que pasar por alto el anacronismo presente en el diseño de las torres de asedio, pero el esquema mantiene la misma idea presente en los relieves, lo que vuelve a demostrar el conocimiento del mundo antiguo por parte de Dalí.



Fig. 213. Relieves del Palacio de Assurnasirpal II en el Noroeste de Nimrud. British Museum.

Su representación de las Pirámides tiene mucho de simbolista, ya que la sombra alargada de las construcciones, proyectada por la luz del sol poniente, parece querer resaltar la inmortalidad de las mismas, las únicas Maravillas que perduran en pie. Dalí no se detuvo en los detalles, sino en la idea misma de las Pirámides como cimientos que ven pasar el paso del tiempo.

¹⁰⁹¹ Ver Sáez Abad, R.: «El ejército del Imperio Neoasirio: las primeras máquinas de asedio», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, 17-18, 2004-2005, pp. 13-33. Sin embargo, la Babilonia de las grandes murallas no fue nunca sometida a asedio: abrió las puertas cuando llegaron los Persas de Ciro, y abrió de nuevo las puertas, esta vez con alegría, cuando llegó Alejandro.



Fig. 214. Salvador Dalí: *Las Pirámides*, 1957.

El diseño de la estatua de Zeus, entronizado en el interior de la cella del templo, con sus atributos característicos, se corresponde perfectamente con los datos que se tienen del original. Dalí ha sabido captar el ambiente del interior del templo, con una estatua que parece no caber dentro, y que proyecta sombras que resaltan su majestuosidad y la sensación de estar ante una divinidad.

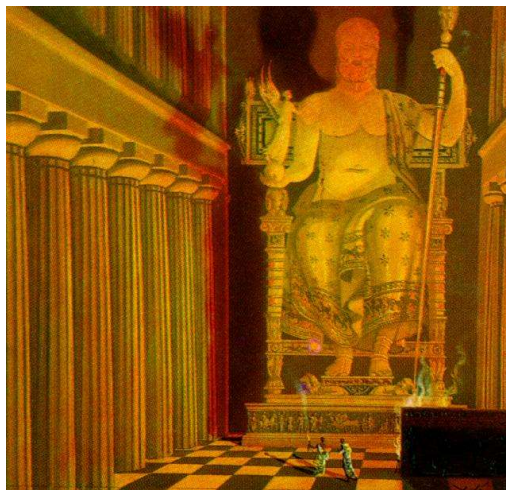


Fig. 215. Salvador Dalí: *La estatua del Zeus Olímpico*, 1954.

El último diseño de una Maravilla, pues le faltó el Mausoleo, aunque hizo dos versiones tanto de Babilonia como del Faro, se corresponde con el Templo de Artemisa y da la sensación que Dalí ha primado el protagonismo de las figuras en

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

primer término, aunque recoge las características principales del edificio perfectamente: un edificio de orden jónico sobre un basamento, con el intercolumnio central más amplio, y se ven también los tambores inferiores con relieves en las columnas delanteras, una de las señas de identidad del Artemisión. El artista vuelve a demostrar una vez más su conocimiento de la Antigüedad, en este caso de la mitología, pues representa en primer plano a Jasón, reconocible por llevar sobre sus hombros el vellocino de oro, y también a otro de los integrantes de la expedición de los Argonautas, Orfeo, identificable por su lira. Volutas de humo que se ven en el interior del edificio pueden hacer referencia al incendio por parte de Eróstrato¹⁰⁹².



Fig. 216. Salvador Dalí: *El Templo de Diana en Éfeso*, 1954.

Dalí encontró inspiración en la mitología clásica a lo largo de toda su carrera. A veces imita fielmente los temas y formas de la Antigüedad y otras reelabora esos mitos a partir de obras de otros artistas, como hemos visto, ya sean casi contemporáneos suyos, más antiguos o grandes genios como Velázquez o Miguel Ángel, cuya huella se ve perfectamente en el musculado Coloso. No cabe duda del papel fundamental que tuvieron los mitos clásicos en su obra, que no aparecen simplemente recogidos de forma mecánica en sus lienzos, sino que forman parte de la propia personalidad y del mensaje trascendente que el artista pretendía transmitir.

¹⁰⁹² Ver supra nota 187 y nota 189. Los derechos de propiedad intelectual de las obras de Salvador Dalí son titularidad del Estado español, cedidos en exclusiva a la Fundación Gala-Salvador Dalí.

4.4.4. La fuerza evocadora de las Maravillas en los soportes de la cultura popular: de las ilustraciones de Roy Krenkel y Dan Mumford a los mundos fantásticos de *Star Wars* y *Juego de Tronos*.

Acabamos de encontrar el rastro de la temática de las Siete Maravillas de la Antigüedad en el mundo del cine, y es que estas imágenes míticas forman parte ya del imaginario colectivo y van a ser asunto recurrente en todas las ramas de la cultura, del cine a la literatura fantástica, de las series de televisión al cómic o el mundo de los juegos de mesa y videojuegos.

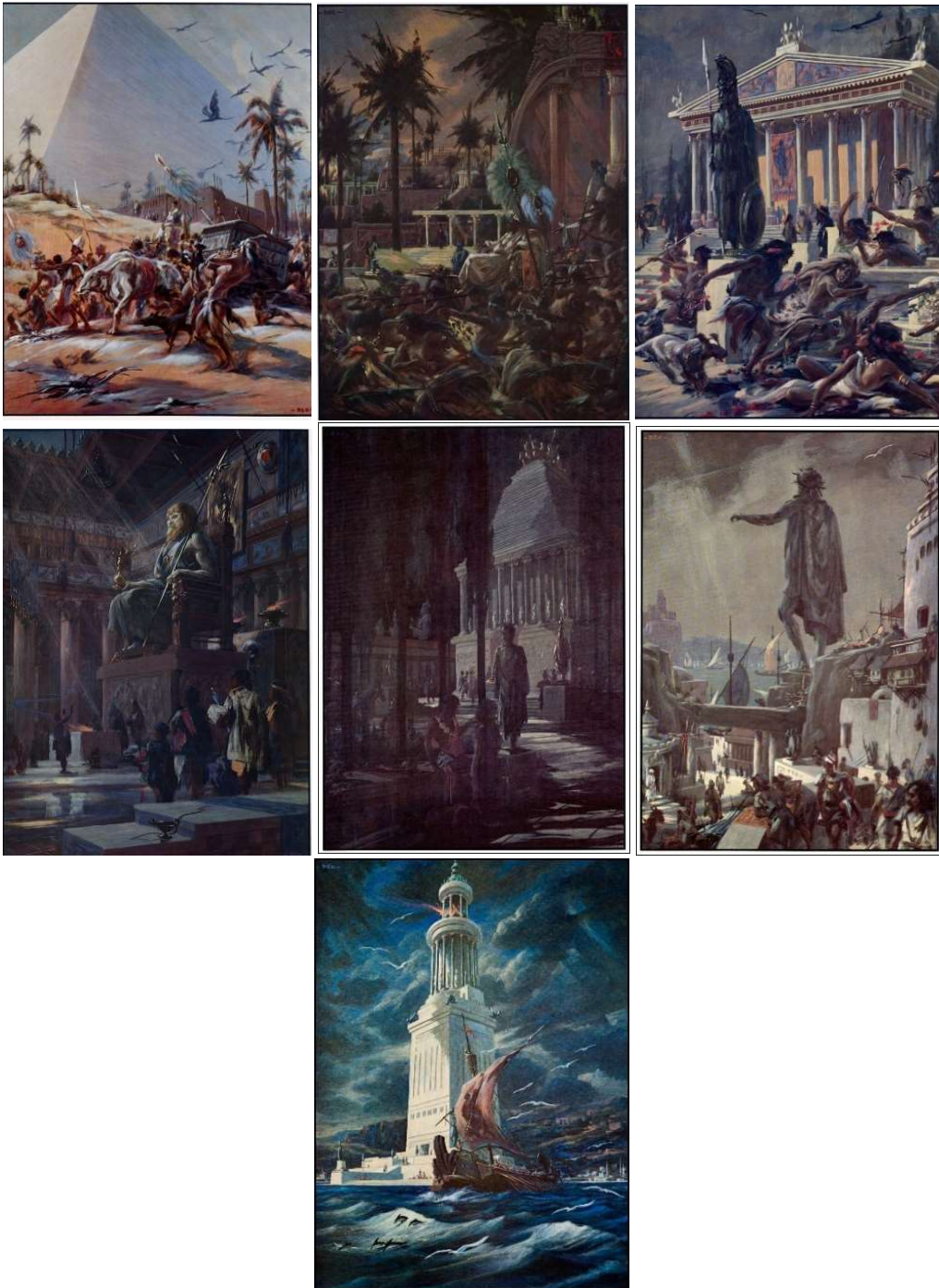
En 1975, el ilustrador Roy G. Krenkel realizó siete impresiones a color sobre las Maravillas, en una edición limitada, numerada y firmada, que iba acompañada de una breve reseña explicativa sobre cada una de ellas. Un año antes, en 1974, había publicado *Cities & scenes from the ancient world*¹⁰⁹³, donde ya había mostrado sus conocimientos e interés por la Antigüedad, situando en la portada la imagen del Faro de Alejandría.



Fig. 217. Roy G. Krenkel: *Cities & scenes from the ancient world*, 1974. Portada y p. 2.

¹⁰⁹³ Krenkel, R. G.: *Cities & scenes from the ancient world*, Owlswick Press, Philadelphia, 1974.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea



Figs. 218-224. Roy G. Krenkel: *Las Siete Maravillas del Mundo Antiguo*, 1975.

Del Faro realizó varios bocetos e ilustraciones¹⁰⁹⁴, que le sirvieron de preparación para sus diseños de las Siete Maravillas. Estas imágenes sirven de grandioso telón de fondo para diversas escenas: junto a la Pirámide se desarrolla el funeral de un escriba real, los Jardines Colgantes reciben la entrada triunfal de un sátrapa, el Templo de Artemisa vive un día festivo, la Estatua de Zeus preside la ceremonia de la oliva, el Mausoleo presencia frente a sí el cambio de la guardia, el Coloso domina el puerto y la ciudad de Rodas, y el Faro contempla un navío con un cargamento para Roma. Todos estos acontecimientos se revelan en los subtítulos de las imágenes, pero quizás las explicaciones más interesantes son las que ofrece en el anexo escrito, donde aparece una breve descripción y apunte histórico.

“¿Por qué Siete Maravillas?

¿Y por qué estas siete en particular?

A Antípatro de Sidón le debemos esta designación a partir de uno de sus viajes, que tuvo lugar en el siglo II a.C., y parece haber sido, incluso ahora, una elección bastante válida.

Y no, las reconstrucciones presentadas aquí no son auténticas (estatuas de bronce de 120 pies de alto con los brazos extendidos, ¿en el 300 a.C.? tonterías, por supuesto).

Más bien, se siente la sensación de la antigüedad, el espléndido y dorado despilfarro de hombres que forjaron sueños inverosímiles en bronce y mampostería porque consideraron que los dioses estaban mirando.

Solo de las siete, la Gran Pirámide de Keops permanece razonablemente intacta. Del Faro, los bloques caídos de la calzada y la plataforma se hundieron en las placas cambiantes del Mediterráneo. En Éfeso y en Halicarnaso, los fragmentos de frontones y columnas dan fe del templo y la tumba que una vez deletrearon la palabra Gloria. Del resto, no quedan más que palabras soplando a través de los Abismos del Tiempo, frágiles como fantasmas sobre un cristal mágico.”¹⁰⁹⁵

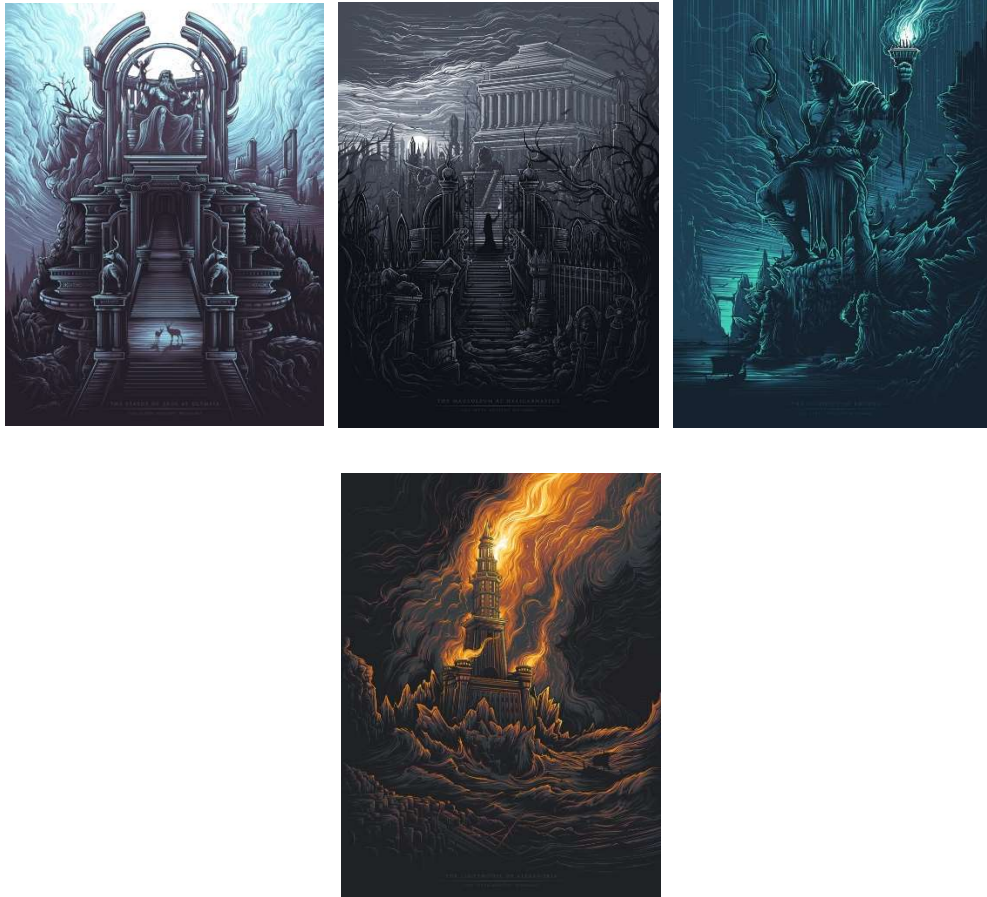
¹⁰⁹⁴ Damsits, A. y Klugerman, B.: *Roy G. Krenkel: Father of Heroic Fantasy. A Centennial Celebration*, IDW Publishing, San Diego, 2019, pp. 34-35.

¹⁰⁹⁵ Krenkel, R. G.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Christopher Enterprises, Detroit, 1975. Traducción propia.

Las Siete Maravillas en la Edad Contemporánea

Estas palabras, poéticas y sugestivas, ponen de manifiesto la fuerza evocadora de las imágenes de las Siete Maravillas, unas imágenes que no dejan de estar de actualidad. La idea de siete obras maravillosas ha calado en la imaginación de tal modo que ha promovido la creatividad de muchos artistas, como hemos venido observando, siendo un tema recurrente a lo largo de los siglos. Incluso hoy en día, las Siete Maravillas siguen siendo un referente temático para nuevas obras de arte; en 2015, el ilustrador gráfico Dan Mumford expuso en la Gallery F de Chicago una serie sobre las Maravillas que aúna todo el saber anterior, con reminiscencias de otras imágenes muy conocidas, con una visión más vanguardista, muy influenciada por el cómic. Dan Mumford ha trabajado dentro de la cultura pop y la escena musical creando diversas obras, desde portadas de álbumes, marcas y serigrafías hasta nuevas interpretaciones de carteles y álbumes de películas clásicas. Él mismo denomina su estilo como “Acid-Trip Style”, a través de formas fluidas, coloridas y extravagantes de estilo gótico; sus obras combinan el aspecto del esgrafiado y los métodos tradicionales de impresión con estilos de ilustración digital, resultando unas imágenes de gran fuerza visual.





Figs. 225-231. Dan Mumford: *The Seven Wonders*, 2015.

<https://www.dan-mumford.com/#/the-lighthouse-of-alexandria/>

Aunque se trata de visiones muy fantásticas, se introducen elementos históricos o basados en las fuentes que aportan verosimilitud y legitiman la imagen final, que resulta mucho más creíble. Es el caso de la inclusión de imágenes como el Etemenanki, la Artemisa Efesia o Artemisia ascendiendo las escaleras hacia el Mausoleo. No obstante, las figuras del Zeus y el Coloso están claramente inspiradas en modelos del cómic o la literatura fantástica; el Mausoleo sobresale por encima de las distintas lápidas de un cementerio y los paisajes y las arquitecturas que aparecen, tanto en pie como en ruinas, son evidentemente ilusorios.

Esta simbiosis entre tradición y modernidad es un exponente del éxito de las Siete Maravillas como motivo iconográfico; desde van Heemskerck hasta Mumford, las imágenes de las Maravillas son un referente artístico y cultural.

Y como referente cultural, otras alusiones a las Maravillas, en conjunto, van a encontrarse en la literatura fantástica, como la serie *Seven Wonders*, de Peter Lerangis, una pentalogía de libros juveniles de fantasía, aventura y ficción mitológica basada en la mitología griega y desarrollada alrededor de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo¹⁰⁹⁶. O en el mundo de la gran y pequeña pantalla, como la película que ya hemos citado de Cinerama, o la serie de cuatro episodios para televisión, para el Discovery Channel, supervisada por John Romer, en 1994. Incluso en juegos de mesa, como *Seven Wonders*¹⁰⁹⁷; en parques temáticos, como el Parque Jaime Duque, con una zona dedicada a las Siete Maravillas de la Antigüedad, entre otras atracciones¹⁰⁹⁸, o Terra Mítica, en Alicante, España, un parque que, como su propio nombre indica, se ambienta en la Antigüedad más icónica. En él podemos observar la Pirámide, el Zeus de Olimpia y el Faro de Alejandría, y encontramos numerosas referencias a ese pasado mítico¹⁰⁹⁹; en series de sellos de distintos países, cervezas¹¹⁰⁰ e incluso una colección de estilográficas¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁶ Editados por Harper Collins, Nueva York. Los títulos son: *The Colossus Rises*, 2013; *Lost in Babylon*, 2013; *The Tomb of Shadows*, 2014; *The Curse of the King*, 2015; *The Legend of the Rift*, 2016.

¹⁰⁹⁷ Diseñado por Antoine Bauza y con ilustraciones de Miguel Coimbra.

¹⁰⁹⁸ Es un parque temático dedicado al esparcimiento familiar, ubicado en el municipio de Tocancipá, en el área metropolitana de Bogotá, Colombia.

¹⁰⁹⁹ De hecho, una de las montañas rusas se llama *Colossus* y hay un teatro que parece querer evocar el Coliseo, junto a otras alusiones míticas fuera de las Siete Maravillas como el Caballo de Troya; también está el Laberinto del Minotauro en Creta, la Puerta de los Leones de Micenas o el Templo de Apolo en Delfos.

¹¹⁰⁰ Lanzadas por la empresa cervecera Milton Brewery en el Festival de la Cerveza de Cambridge de 2000, con el nombre de las Siete Maravillas del Mundo, que ha demostrado ser muy popular, han conseguido diferentes elogios y premios, como la medalla de oro 2001 en el CAMRA Champion Beer Cambridge Winter Beer Festival, y la de bronce 2000 CAMRA Peterborough Beer Festival.

¹¹⁰¹ Colección Siete Maravillas del Mundo de Pelikan (Edición Limitada). Formada por: Los Jardines Colgantes de Babilonia, El Coloso de Rodas, El Faro de Alejandría, Las Pirámides de Giza y El Templo de Artemis.

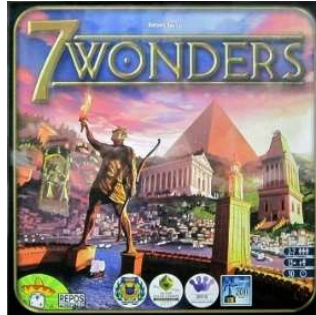


Fig. 232. Juego de mesa *Seven Wonders*, Repos Production, 2010.



Figs. 233-236. *Parque Jaime Duque*, Bogotá, Colombia.



Figs. 237-239. *Terra Mítica*, Benidorm, España.



Fig. 240. Colecciones de sellos de diversos países sobre las Siete Maravillas.



Fig. 241. Colección de cervezas *Seven Wonders*, Milton Brewery.



Fig. 242. Colección de estilográficas *Siete Maravillas del Mundo*, Pelikan.

Y aún más de actualidad, la huella de las Siete Maravillas de la Antigüedad es claramente visible en sagas de fantasía tan famosas como *Star Wars* o *Juego de Tronos*, en las que lo histórico trasciende la ficción: las Maravillas de la

Antigüedad alimentan la imaginación, al mismo tiempo que su expresión figurativa sirve de conexión, aun inconsciente, con el trasfondo cultural de nuestra civilización.

En el universo ficticio de *Star Wars* existe una lista de “Veinte Maravillas de la Galaxia”, un inventario compilado por el historiador Vicendi en su obra *Arturum Galactinum*, encargada para el aniversario de la República¹¹⁰². Se trata de un compendio de maravillas realizadas por seres inteligentes, omitiendo los espectaculares fenómenos naturales. Cuando se presenta en el mencionado universo fantástico, se adapta, por ejemplo, la cuestión de que las listas fueran realizadas inicialmente por griegos y en el mundo por ellos conocido, predominando entonces las maravillas del mundo griego y helenístico: en la lista de *Star Wars*, se alude que fue criticada por algunos por dar especial énfasis a la Antigüedad, sobre todo aquellos elementos relacionados con la formación de la República y de los Mundos del Núcleo. Así mismo, y al igual que ya vimos en el desarrollo de las listas históricas, otras civilizaciones galácticas crearon sus propias listas¹¹⁰³. Y al igual que en el mundo real, muchas de las maravillas fueron destruidas, aunque no por ello dejaron de ser famosas. Dentro de este elenco de veinte grandes obras, para nuestro estudio debemos destacar aquéllas que claramente se inspiran en las Siete Maravillas del Mundo Antiguo: la Pirámide del Amanecer de Aargau, los Jardines Prohibidos de Nuswatta, el Templo Esraza en Oligtaz, las Criptas de Hielo de Coruscant, el Automaton Caliginous en Tomo-Reth, la Estatua de Xim en Desevro y el Faro de Belgoth.

La correspondencia parece evidente: en lo que se refiere a la Pirámide de Aargau, se dice que fue construida con un plástico iridiscente casi indestructible, lo que recuerda el recubrimiento original de las Pirámides de Egipto, y su longevidad. Los Jardines de Nuswatta y el templo Esraza hacen alusión a Babilonia y a Éfeso, respectivamente, y las Criptas de Hielo, cámaras subterráneas utilizadas por las Naciones de Zhell para enterrar a sus jefes, nos hacen recordar el Mausoleo. En cuanto al Automaton Caliginous, era un gigantesco mecanismo

¹¹⁰² En el año 10.000 ABY (antes de la Batalla de Yavin). Toda la información relativa a estas maravillas del mundo de la Guerra de las Galaxias se encuentra en: Wallace, D. y Fry, J.: *Star Wars. The Essential Atlas*, Del Rey, Nueva York, 2009, pp. 23-24.

¹¹⁰³ Por ejemplo, una lista revisada, titulada *Glorius Imperica*, forma parte del Plan de Estudios de Cultura Humana Superior distribuido por el Ministerio de Educación Imperial. Wallace, D. y Fry, J.: *Star Wars... (op. cit.)*, p. 24.

automata de más de cincuenta metros de alto que se sentaba en un trono y respiraba fuego hacia sus visitantes, asombrando a todos aquellos que lo veían, por lo que la inspiración en el Zeus de Olimpia parece bastante clara. La Estatua de Xim el Déspota era una enorme representación escultórica de un antiguo gobernante tiránico y tenía más de cien metros de altura, inspirándose en el Coloso de Rodas; la coincidencia más curiosa es que también fue derribada por un terremoto, al final del reinado de Xim. Y el Faro de Belgoth resulta una concordancia evidente con el de Alejandría.

Por otro lado, en ese mundo fantástico ideado por George R. R. Martin en su saga de novelas *Canción de Hielo y Fuego*, y en su adaptación a la serie de televisión *Juego de Tronos*, se nos pone en relación no sólo con la existencia de grandes construcciones humanas consideradas como maravillas, sino también con la misma práctica histórica de la confección de listas de maravillas por distintos eruditos a lo largo de los siglos. Se introduce incluso la figura de un erudito viajero, de nombre Lomas Pasolargo, que realizó dos libros sobre las maravillas del mundo: *Maravillas*, en el que se recogen 7 maravillas de la naturaleza, y *Maravillas creadas por el hombre*, donde realiza un listado de las 9 construcciones humanas que él considera más destacadas. El libro sobre las maravillas naturales de Lomas Pasolargo estaría más relacionado con la vertiente paradoxográfica¹¹⁰⁴, mientras que, a la hora de confeccionar su compendio de maravillas realizadas por el hombre, sigue esa experiencia de *autopsía* de la que hemos hablado: Lomas es un viajero que contempla en persona esas maravillas. La experiencia de viaje de Lomas Pasolargo se inscribe dentro de la idea de periégesis y la necesidad de plasmar por escrito esas vivencias y describir las maravillas que ha visitado. Su propio nombre, Pasolargo, hace referencia a su condición de viajero, como sucedió con Dionisio Periegeta, y su obra, *Periégesis*¹¹⁰⁵.

El viaje de Pasolargo a lo largo del ficticio continente de Essos recuerda cómo con Alejandro Magno el mundo griego se abrió hacia el Este, como ya comentamos. Y otro factor importante al que también hemos aludido es la aparición de una temprana literatura de *mirabilia* en la compilación de libros en

¹¹⁰⁴ Las colecciones de *paradoxa* recogen datos sorprendentes, pero siempre más ligados al mundo natural, siendo generalmente estudios recopilatorios de otras fuentes escritas, en los que predomina la erudición literaria más que la experiencia directa. Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla...* (op. cit.), p. 30.

¹¹⁰⁵ Ver supra notas 301, 302 y 303.

torno a las grandes bibliotecas, sobre todo la de Alejandría, que de igual manera aparece en la obra fantástica que nos ocupa, con la Ciudadela de Antigua, ciudad de Poniente que es clara copia de la Alejandría egipcia, tanto por su biblioteca como por su faro.

También podemos vincular los escritos de Pasolargo con la obra de Heródoto, para quien los objetos de asombro debidos a la mano del hombre son superiores, estableciendo una gradación en el asombro, en la que las maravillas naturales son superadas por los logros humanos. Esta idea se encuentra también en la frase atribuida a Pasolargo: "Los dioses hicieron siete maravillas y los hombres mortales hicieron nueve"¹¹⁰⁶, de la que se desprende que los mortales han superado a los dioses, al menos en el número de maravillas realizadas.

Otra conexión clara con el fenómeno de confección de listas de maravillas que hemos analizado se da con el caso de Filón de Bizancio, que como ya dijimos, vivió y trabajó en Alejandría, viendo a diario el Faro, como algo cercano y cotidiano, y también como algo funcional, más alejado de la idea de maravilla como algo extraordinario. De igual manera, en la obra de Pasolargo no aparece el Faro de Antigua como una de las maravillas, quizás por el mismo motivo que acabamos de aducir: que Pasolargo fuese un maestro de Antigua que viese el Faro a diario y no lo considerase extraordinario.

Indudablemente, la influencia de las representaciones artísticas de las Maravillas de la Antigüedad también ha dejado sentir su peso en la concepción visual de las Maravillas del mundo de *Juego de Tronos*. De hecho, podríamos considerar que existe otro paralelismo más en el mismo paso de lo escrito a lo visual: si la serie de grabados de van Heemskerck supuso el salto de la palabra a la imagen, la serie de televisión, al hacer lo mismo con las novelas de Martin, también le dio el carácter figurativo a las descripciones literarias de Pasolargo apenas esbozadas en los libros. La visualización en pantalla de algunas de estas maravillas por parte de los espectadores les ha permitido conectar con los arquetipos de las Maravillas de la Antigüedad existentes en el imaginario colectivo, de una forma mucho más efectiva que con la lectura.

El reflejo de las Siete Maravillas de la Antigüedad en el mundo ideado por Martin es más que evidente y en algunas de las obras mencionadas la correlación es indudable. Si la primera de las 7 Maravillas del Mundo Antiguo fue la Gran

¹¹⁰⁶ Martin, G. R. R.: *Danza de Dragones*, Gigamesh, Barcelona, 2012, p. 145.

Pirámide de Keops, en la meseta de Gizeh, cerca de El Cairo, en Egipto, acabamos de ver que su equivalente en *Juego de Tronos* habría sido la Gran Pirámide de la antigua Ghis (obsérvese la proximidad entre los dos topónimos: Gizeh-Ghis; y también la denominación como Gran Pirámide) o en su defecto, la Gran Pirámide de Meereen, que es la que aparece en la trama de las novelas y es reflejada visualmente en la serie de televisión.



Fig. 243. Meereen. *Thrones*, 4, 3, "Breaker of Chains", 0:46:29.

La segunda maravilla histórica por antigüedad fueron los Jardines Colgantes de Babilonia, si nos atenemos a la lista canónica, por supuesto. No obstante, frecuentemente han estado vinculados a otra maravilla que apareció en numerosas ocasiones en diferentes listas, las Murallas de Babilonia, dando lugar así a la propia concepción de la ciudad de Babilonia como maravilla en su conjunto. De este modo, se entendería la ciudad ficticia de Qarth, en la que podemos observar ambos elementos, especialmente en su visualización en la serie de televisión. Por otra parte, también podríamos detectar la influencia de los Jardines de Babilonia en la concepción de los Jardines del Agua de Dorne, en las proximidades de Lanza del Sol. En las novelas se nos dice que fueron construidos por el príncipe Maron Martell como regalo para su esposa, la princesa Daenerys Targaryen, y celebrar de ese modo la unión de Dorne al resto de los Siete Reinos¹¹⁰⁷. En esta historia observamos reminiscencias de los relatos que nos

¹¹⁰⁷ Martin, G. R. R.: *Festín de Cuervos*, Gigamesh, Barcelona, 2007, p. 227.

hablan del origen de los Jardines Colgantes de Babilonia, haciendo referencia a que habían sido un regalo del rey a su esposa meda¹¹⁰⁸.



Fig. 244. Ciudad de Qarth. *Thrones*, 2, 4, “Garden of Bones”, 0:35:48.

Para la Estatua crisoelefantina de Zeus realizada por Fidias en Olimpia no se encuentra una equivalencia clara en nuestro análisis. Sin embargo, si nos atenemos a su tamaño y majestuosidad, y a su carácter como estatua de culto en el interior de un gran templo, podríamos establecer una analogía con las igualmente enormes estatuas de los Siete –denominación genérica para los siete dioses objeto de culto en una religión organizada de tipo politeísta–, en el Gran Septo de Baelor, en Desembarco del Rey. Cambiando 1 por 7, por razones evidentes, permanece la idea de poder y majestad de las divinidades, subrayada por su tamaño y la penumbra que rodea sus rostros.



Fig. 245. Gran Septo de Baelor. *Thrones*, 5, 1, “The Wars to Come”, 0:06:56.

¹¹⁰⁸ Quinto Curcio Rufo: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt*, 5, 35. Ver Apéndice 1: Textos, 49.

Las equivalencias más evidentes son las que encontramos entre el Coloso de Rodas y el Titán de Braavos, por un lado, y entre el Faro de Alejandría y el Faro de Antigua, por otro; son las correspondencias más claras entre maravillas antiguas y las de *Juego de Tronos*, no sólo por su concepción visual, sino también por su ubicación o su funcionalidad.

El Titán de Braavos es una fortaleza de piedra y bronce con la forma de un guerrero, ante el cual se maravilló Lomas Pasolargo, que habría dejado su descripción: medía casi 400 pies de altura (aproximadamente 122 m.), tenía una pierna a cada lado de la principal entrada a Braavos, esculpido a partir de un arco de roca natural de granito negro, sobre el que se fundió el resto de la estatua en bronce; su pelo era cáñamo teñido de verde (green-dyed hemp) y sus ojos eran grandes linternas de señales (beacon lanterns); el interior contenía diferentes estancias y aberturas para poder atacar a las naves que intentaran forzar su entrada¹¹⁰⁹. La concepción del Titán de Braavos como fortaleza se inspira del mismo modo en el Coloso de Rodas, pero por medio de la representación cinematográfica de éste en la película de 1961, *El Coloso de Rodas*, dirigida por Sergio Leone, en la que la gran estatua es precisamente una fortaleza-prisión que guarda la entrada al puerto de la isla¹¹¹⁰. Por otra parte, en la película de 1963, *Jasón y los Argonautas*, dirigida por Don Chaffey, aparece una estatua gigante de bronce con armadura, yelmo y espada –muy semejante al Titán–, que es llamado Talos, el guardián de la isla, que cobra vida, y que en un momento dado aparece con un pie a cada lado de la entrada a la ensenada, agarrando y levantando el barco que intenta pasar por debajo suyo¹¹¹¹.

¹¹⁰⁹ Martin, G. R. R., García, E. M. Jr. y Antonsson, L.: *The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and The Game of Thrones*, Bantam Books, Nueva York, 2014, p. 273.

¹¹¹⁰ *The Colossus of Rhodes*, Metro-Goldwyn-Mayer, 1961.

¹¹¹¹ *Jason and the Argonauts*, Columbia Pictures, 1963.



Fig. 246. El Titán de Braavos. *Thrones*, 5, 2, "The House of Black and White", 0:02:39.

En cuanto al Faro de Antigua, se trata de una enorme fortaleza en forma de torre, con un diseño de construcción con varias fases, y un fuego permanente en su cúspide. En la misma ciudad se halla la Ciudadela, el lugar donde se forman los maestros y que contiene una inmensa biblioteca. Según la historia fantástica de George R. R. Martin, se dice que el rey Uthor del Faro mandó construir una nueva torre, la quinta que se había hecho, pero esta vez enteramente de piedra¹¹¹². No es difícil ver en Antigua un remedo de la ciudad egipcia de Alejandría, con sus dos atributos más característicos: el Faro y la Gran Biblioteca. El Faro de Alejandría, construido en tiempos de los dos primeros Ptolomeos, fue la tercera edificación más alta de todo el mundo antiguo y la primera maravilla con una finalidad pragmática clara.

¹¹¹² Vemos en estos datos un nuevo paralelismo con la historia de otra de las 7 Maravillas del Mundo Antiguo, el Templo de Artemisa en Éfeso: éste gran templo fue construido en cinco ocasiones, sobre el mismo emplazamiento, y cada una de ellas fue mayor y más perfeccionada que la anterior. La quinta construcción (Fase E) fue la gran maravilla, el primer templo griego construido enteramente en mármol.



Fig. 247. El faro de Antigua. *Thrones*, 6, 10, "The Winds of Winter", 0:27:04.

La idea de las Siete Maravillas, tanto como pasado o presente material que funciona como tesoro cultural, como alegoría de lo portentoso, forma parte del patrimonio general y de la tradición del mundo mediterráneo, que con el paso del tiempo se ha extendido a nivel mundial. Hemos podido comprobar cómo esa idea ha trascendido la realidad misma de ese patrimonio cultural y artístico para llegar al plano de la ficción fantástica. Se encuentra en nuestro bagaje cultural y de forma incluso inconsciente se manifiesta en cualquier tipo de representación, real o imaginaria, de grandes construcciones humanas como símbolos de diversas civilizaciones. La expresión figurativa de esa idea, esto es, su plasmación visual, ha contribuido enormemente a la conexión con dicho bagaje cultural. De este modo, la conversión de las listas de maravillas en series de grabados y pinturas ha desempeñado históricamente el mismo papel que, en el caso del mundo de Martin, ha jugado el paso del texto escrito de las novelas a la imagen televisiva.

4.5. EL MUNDO ACTUAL Y EL NACIONALISMO CULTURAL A ESCALA GLOBAL.

A partir de finales del siglo XX, la idea de “siete maravillas” como compendio de la excelencia va derivando hacia los más variopintos repertorios, tanto en cuanto al tema como al espacio o el tiempo al que se refieren. De igual manera, la expresión “octava maravilla” se generaliza para aplicarse a cualquier cosa extraordinaria por sus cualidades. Las nuevas listas de maravillas se van a realizar en base a encuestas, votaciones populares o según el criterio personal de un experto en cierto tema o de cualquier aficionado a una cuestión en concreto. De esta manera, encontramos listas sobre maravillas naturales, sobre maravillas de cada país, maravillas de la ingeniería, de la gestión empresarial, de la física, de la tecnología, del universo, de la microbiología, geológicas, gastronómicas, y hasta de la brujería.

En muchos de estos repertorios aparece la cuestión personal o emocional como criterio; de hecho, en varias compilaciones encontramos Disneylandia como una de las maravillas del mundo¹¹¹³. Otras listas se centran en los descubrimientos o avances más modernos¹¹¹⁴, y a partir de aquí existen infinidad de selecciones y razonamientos.

Dentro de esta vorágine de listas de cosas “maravillosas”, se realizó en 2007 un concurso público e internacional para seleccionar las nuevas siete maravillas del mundo, intentando rescatar parte del espíritu original de las Siete Maravillas de la Antigüedad. Esta iniciativa partió del empresario suizo Bernard Weber, fundador de la empresa New Open World Corporation, y contó con más de cien millones de votaciones, a través de Internet y SMS. Este sistema de votación, a priori muy “democrático”, presentó graves deficiencias, pues en la práctica nada

¹¹¹³ Siete Maravillas de los Estados Unidos, encuesta realizada en 1974 por el Travel Service of USA: Puente Golden Gate de San Francisco, Monte Rushmore, Astrodromo, Estatua de la Libertad, Presa Hoover, Disney World, Gateway Arc de San Luis. Concurso organizado por el periódico *The Times*, Londres, en septiembre de 1991: Edificio de la Ópera de Sydney, Programa Espacial de EEUU, el Concorde, Presa de Asuán en Egipto, Empire State Building en Nueva York, Túnel del Canal de la Mancha, Disneylandia, Canal de Panamá, Monte Rushmore. En Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), pp. 234-236.

¹¹¹⁴ Ver nota 86.

impedía que una misma persona votara más de una vez, siempre y cuando lo hiciera desde un correo electrónico o SMS distinto.

Una extensa lista original, confeccionada por la organización, se fue ampliando por las solicitudes de varios países o de gran cantidad de votantes, hasta llegar a los 21 finalistas, que fueron: el castillo de Neuschwanstein (Alemania), la Torre Eiffel (Francia), los Moáis de la Isla de Pascua (Chile), Stonehenge (Reino Unido), la Acrópolis (Grecia), Chichén Itzá (México), Petra (Jordania), el Kremlin y la Plaza Roja (Rusia), el Cristo de Corcovado (Brasil), la Alhambra de Granada (España), Angkor Wat (Camboya), Santa Sofía (Turquía), la Ópera de Sidney (Australia), Tombuctú (Mali), Kiyomizu-dera (Japón), el Taj Majal (India), las Pirámides de Giza (Egipto), Machu Picchu (Perú), la Estatua de la Libertad (EEUU), el Coliseo (Italia) y la Gran Muralla (China).

Debido a las protestas del gobierno egipcio, que defendía que las Pirámides no podían ser reducidas a la misma altura del resto de candidatas, ya que son las únicas que perviven de la lista original, los organizadores acabaron asignándoles el estatus de Maravilla Decana, sin entrar en este nuevo elenco, sino por encima de la nueva lista. En esta lista, se aceptaron construcciones creadas por la mano del hombre hasta el año 2000, siempre que se mantuviesen en pie en el presente, pero sin especificar el grado de conservación, por lo que se admitieron también estructuras en ruinas. De esta forma, monumentos claramente afectados por el paso del tiempo, como Machu Picchu o el propio Coliseo se colocan en el mismo nivel de estructuras modernas como la Ópera de Sidney; y vestigios del pasado más remoto, como Stonehenge, compiten con trabajos de ingeniería contemporánea como la Torre Eiffel o la Estatua de la Libertad. El espíritu original de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo como símbolos de un tiempo más o menos concreto y una zona determinada ha dado paso a la globalización.

Pero quizás el error más importante que se haya cometido a la hora de seleccionar esta nueva lista sea el hecho de elegirla por votación y, más aún, mediante una votación que, aunque pretendía ser accesible a todo el mundo, no era universal, pues dejó fuera a millones de personas que no tenían acceso a Internet o a cobertura telefónica. Y aunque obviáramos el hecho de que la lista de maravillas candidatas fuera creada bajo criterios poco científicos, educativos o de expertos en el tema, la propia selección se debió más al valor sentimental que a un razonamiento objetivo. En la primera fase de las votaciones, muchos países

miembros de la UNESCO presentaban un monumento a la competición de las Nuevas Maravillas del Mundo, y esto motivó el apoyo político de sus gobiernos respectivos. Es en este punto cuando lo que podemos considerar “nacionalismo cultural” juega un importante papel, como ya vimos con Plinio o con Marcial¹¹¹⁵: la gente no vota con la cabeza, sino con el corazón; cada uno apoya a la candidata de su país, haya o no otras mejores, eso no viene al caso, con lo que una votación en principio democrática acaba fomentando la competitividad y la discriminación. Este hecho choca con la idea de que el antiguo canon de las Siete Maravillas del Mundo puede ser considerado un testamento muy temprano, si no el más temprano, de la conservación de una cultura supranacional¹¹¹⁶.

De hecho, la UNESCO, entidad cultural de las Naciones Unidas, encargada de declarar Patrimonio de la Humanidad a sitios de relevancia cultural o natural, no avaló esta campaña, por considerarla un producto mediático y una apuesta personal de Weber. El carácter propagandístico se vio claramente al dar a conocer los resultados, el 07/07/07, esto es, el siete de julio de 2007, con un gran espectáculo. De todos modos, aunque toda esta iniciativa estuvo llena de incorrecciones y mucha publicidad, no se le puede quitar el mérito de haber puesto de actualidad el tema de las Maravillas, haciendo partícipes a millones de personas de un espíritu que pretende poner en valor las grandes obras de la humanidad, todo aquello que nos llena de asombro y que queremos ver antes de morir¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ Ver supra notas 237, 238 y 239.

¹¹¹⁶ Butina, B.: «*From the Seven Wonders...* (op.cit.), p. 142.

¹¹¹⁷ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (op.cit), p. 236.

SEGUNDA PARTE

5. LAS SIETE MARAVILLAS DE LA ANTIGÜEDAD

Una vez que, en toda la primera parte de este trabajo, hemos examinado el fenómeno de la confección de diversas listas de maravillas a lo largo de la historia y antes de pasar a analizar la influencia que estas grandes obras han ejercido en la Historia del Arte, es necesario presentar cada una de las Siete Maravillas de la lista canónica para poder conocerlas mejor y entender su legado. Y lo haremos de forma no muy extensa, ya que no es objetivo de este trabajo el análisis en profundidad de cada una de ellas, pues resultarían varias tesis en sí mismas y, por otro lado, es algo que ya se ha realizado en numerosos estudios.

Las Pirámides de Egipto, los Jardines Colgantes de Babilonia, la Estatua de Zeus en Olimpia, el Templo de Artemisa en Éfeso, el Mausoleo de Halicarnaso, el Coloso de Rodas y el Faro de Alejandría forman la legendaria lista de maravillas que ha estimulado la imaginación de los hombres desde la Antigüedad. Cada una de ellas es reflejo de la capacidad del ser humano de realizar un ingente esfuerzo de coordinación, del costoso aprendizaje de las distintas técnicas constructivas y del progresivo trasvase de conocimientos de generación en generación. Al mismo tiempo, estas grandes obras representan la voluntad de desafiar las leyes de la naturaleza y el atrevimiento de sus artífices de dejar en ella su impronta. Este afán por conseguir la gloria va íntimamente ligado a un mensaje de poder, autoridad y legitimidad, y a la intención de causar respeto y admiración. De esta forma, cada una de las Siete Maravillas simboliza el dominio del hombre sobre la técnica y su afán por dejar su huella para la posteridad.

Las Siete Maravillas del mundo antiguo se han convertido en arquetipos, en obras que viven en la conciencia colectiva, incluso mucho después de su desaparición y, de esta forma, en modelos a imitar y tratar de emular. Para Fagiolo, “el análisis de las Maravillas permite cinco líneas de interpretación: las maravillas como realidad histórica, como ética, como conocimiento, como construcciones y como modelos”¹¹¹⁸. Y es en este sentido, el de modelos, en el que vamos a profundizar a partir del conocimiento de su realidad histórica como grandes obras monumentales.

¹¹¹⁸ Fagiolo, M.: «Le Meraviglie... (op. cit.), p. 2.

5.1. LAS PIRÁMIDES DE EGIPTO.

Aunque en Egipto hay más de cien pirámides¹¹¹⁹ y en las listas de maravillas se alude a ellas generalmente en plural, hay que señalar que la considerada Maravilla del mundo es la Gran Pirámide de Keops, o Khufu. Es la única Maravilla que se conserva en pie actualmente y ha figurado en todas las listas de maravillas de todos los tiempos, llegando incluso a ser considerada hoy en día como Maravilla decana por encima de las llamadas “nuevas siete maravillas del mundo”, a las que ya nos hemos referido.

Debido, precisamente, al hecho de que aún existe y se puede visitar y estudiar de primera mano, son innumerables los trabajos y estudios que se han realizado y se siguen llevando a cabo sobre ella, descubriendo cada vez nuevos detalles y dando pie a que surjan teorías de lo más variopinto en torno a su construcción. Es, entre las Maravillas, la construcción más antigua, producto de una época muy lejana en la que se veía a los dioses como los verdaderos creadores de maravillas¹¹²⁰, y eran tumbas para los faraones del Imperio Antiguo, que a fin de cuentas, eran considerados dioses.

En las inmediaciones de la antigua ciudad de Menfis, actualmente Giza –o Gizeh–, cerca de El Cairo, se levantan tres regias pirámides, cada cual rodeada de su corte de tumbas nobles –mastabas–. La mayor de ellas, la del faraón Keops, se levanta sobre una base cuadrada de 230,5 metros de lado, con una altura aproximada de 146,5 metros originalmente, aunque ahora mide unos 3 metros menos, al no conservar ni el piramidón ni el resto del recubrimiento externo. Es la estructura en piedra más grande construida por el hombre y el edificio más alto de la Antigüedad. A su lado está la pirámide de su sucesor, Kefrén, con 215,25 metros de lado y 143,5 de altura, la segunda estructura más alta de la Antigüedad; y bastante más pequeña, la de Micerino, con una base de 108,5 metros de lado y una altura de 66,5 metros¹¹²¹.

¹¹¹⁹ Edwards, I. E. S.: *Las pirámides de Egipto*, Crítica, Barcelona, 2003.

¹¹²⁰ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 177.

¹¹²¹ Parra Ortiz, J.M.: *Las pirámides: historia, mito y realidad*, Editorial Complutense, Madrid, 2008, p. 47.



Fig. 248. Las pirámides de Gizeh.

La Pirámide de Keops marca el apogeo de la construcción de pirámides, en torno al año 2570 a.C., durante la Cuarta Dinastía del Imperio Antiguo. Si bien no es un hecho aislado, ya que el fenómeno de edificación de pirámides es una constante en el Imperio Antiguo, sí que constituye la culminación de un largo proceso en el que se mejoraron habilidades, tanto en albañilería como en técnicas manipulativas y de ingeniería. A este respecto, las teorías sobre su construcción son de lo más diverso; incluso muchas veces se ha llegado al absurdo, con hipótesis tan fantásticas como que fueron construidas por seres extraterrestres¹¹²². Generalmente, se ha tendido a infravalorar el potencial de las generaciones pasadas, llegando a no comprender cómo pudieron realizar obras o descubrimientos, que aún hoy nos parecen algo extraordinario¹¹²³.

Lo cierto es que el éxito de estas grandes construcciones se debió a una eficiente organización; se emplearon miles de personas dedicadas en exclusiva a esta empresa y no se trataba de esclavos, sino de una mano de obra capacitada, que trabajaba con un extraordinario afán. Utilizando los más sencillos métodos de cuerdas, rodillos, rampas y los materiales que tenían a mano, como troncos o barro, y probablemente, máquinas elevadoras de palanca; y gracias a una perfecta organización, movían los grandes bloques de piedra un día tras otro, semana a

¹¹²² Ver Belmonte Avilés, J. A.: *Pirámides, templos y estrellas: astronomía y arqueología en el Egipto Antiguo*, Crítica, Barcelona, 2012. En este libro, el autor pone coto a los bulos astronómicos difundidos por los amantes de lo “paranormal”.

¹¹²³ Verner, M.: *The Pyramids...* (*op. cit.*), pp. 189-216.

semana, año tras año¹¹²⁴. Hay que tener en cuenta que, durante el tiempo de inundación de las tierras fértiles por la crecida del Nilo, la gente dedicada a la agricultura se encontraba en un paro forzoso y ese era el momento en que el Faraón empleaba toda esa mano de obra en la construcción de su pirámide.

El deseo del Faraón de construirse una tumba que demostrara al pueblo su valía como monarca y su poder divino llevó en primer lugar, con Zoser e Imhotep¹¹²⁵, al empleo de un material imperecedero, la piedra, y de ahí al desarrollo de la cantería. Canteras locales se abrieron cerca del emplazamiento de la pirámide, para conseguir piedra menos trabajada, que servía de relleno, y otras se explotaban río arriba y de ellas se obtenían los grandes bloques de granito transportados por el Nilo en grandes barcazas. En aquel momento y como hemos comentado, la cantidad de mano de obra y su perfecta organización posibilitó el traslado y manejo de estos bloques de piedra y su emplazamiento en el lugar definitivo, pero con el paso del tiempo, estas técnicas y, sobre todo, el esfuerzo conjunto de un pueblo por llevarlas a cabo, cayeron en el olvido. Los primitivos cristianos orientales sólo podían concebir que se habían transportado con el poder de la oración y en época medieval, los “graneros de José” tenían que haber sido construidos por esclavos israelitas en tiempos de Moisés; incluso en tiempos más modernos nos resulta difícil imaginar esa ingente obra sin restricciones de dinero, tiempo, permisos, estudios; pero estas limitaciones no existieron en su momento¹¹²⁶. Por todo ello, por su enorme tamaño y por su longevidad, por su técnica y su simbolismo, aparecen las pirámides como Maravillas, tanto del mundo antiguo como del actual.

En cuanto a su simbolismo, éste va más allá de su consideración como maravilla o de su significado como escalera para el alma; la construcción de estas grandes pirámides respondía a una reorganización de gobierno a escala nacional. A nivel económico, suponían una etapa de crecimiento, en la que el trabajo estaba asegurado para la población, que era pagada, alimentada y cuidada por el Faraón,

¹¹²⁴ Romer, J.: *The Great Pyramid: Ancient Egypt Revisited*, Cambridge University Press, 2007, p. 74.

¹¹²⁵ Mendelssohn, K.: *The Riddle of the Pyramids*, Thames and Hudson, Cambridge, 1974, pp. 34-56.

¹¹²⁶ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 181.

creando oficios y otorgando a la población un potencial conjunto que les dio identidad¹¹²⁷.

En cuanto a su apariencia, la forma piramidal, que ya hemos comentado que para algunos autores estaba asociada a la forma de una llama, y de ahí su nombre, del griego πῦρ –fuego–¹¹²⁸, en realidad obedece al deseo de ofrecer al faraón un medio para ascender al firmamento¹¹²⁹. De la forma primigenia de la mastaba se pasó a la pirámide escalonada precisamente como escalera, no sólo a nivel simbólico sino también como una realidad física, gracias al ingenio de Imhotep, arquitecto de Zoser¹¹³⁰.

Por todo ello, este paso de mastaba a pirámide escalonada se puede relacionar con una mayor relevancia del culto solar y, precisamente, la consolidación de este culto como religión estatal, en el paso entre la Tercera y Cuarta Dinastía, promovió el cambio definitivo de pirámide escalonada a pirámide con paredes lisas¹¹³¹.

La Gran Pirámide es, como ya hemos comentado, el punto culminante del proceso de construcción de pirámides, no sólo por ser la más grande, sino por su perfeccionamiento en cuanto a la técnica y su simbología. Está situada justamente en línea a los cuatro puntos cardinales, sus esquinas son ángulos rectos y las longitudes de sus lados son prácticamente idénticas; la precisión de todos estos datos se mide con errores nimios, medidos en unos pocos centímetros o grados, y sólo advertidos con la llegada de los más modernos instrumentos de medida.

Otro de los aspectos por los que es considerada el culmen de estas construcciones y también por la que es tenida como maravilla es su interior. Aún

¹¹²⁷ *Ibid.*... p. 178.

¹¹²⁸ Ver notas 375 y 376.

¹¹²⁹ “Le has dado la escala del dios, le has dado la escala de Seth, para que pueda ascender con ella hasta el cielo y escoltar a Ra” (Pir. § 974). Palabras tomadas de los conocidos como *Textos de las Pirámides*, cuya primera edición, en cuatro volúmenes, se debe a Sethe, K.: *Die Altaegyptischen Pyramidentexte*, J. C. Hinrichs, Leipzig, 1908-1922.

¹¹³⁰ El jeroglífico determinativo de la palabra ascender representa la forma de una pirámide escalonada. Ver Parra Ortiz, J.M.: *Las pirámides...* (*op.cit.*), p. 13.

¹¹³¹ Algunos egiptólogos han visto en la pared lisa la representación simbólica de un rayo de Sol petrificado, ver Parra Ortiz, J.M.: *Las pirámides...* (*op.cit.*), p. 14. Así mismo se explica en otras líneas de los *Textos de las Pirámides*: “He dispuesto para mí este rayo de Sol tuyo como una escalera bajo mis pies sobre la cual ascenderé hacia esa mi madre...” (Pir. § 1108).

hoy en día el interior de la pirámide sigue encerrando incógnitas que multitud de expertos y aficionados e incluso diletantes ávidos de protagonismo esperan descifrar. El laberinto de cámaras y corredores parece el resultado de varios cambios en el plan para el emplazamiento de la cámara funeraria, resultando tres cámaras; la primera, excavada en la roca bajo el centro de la pirámide, justo al comenzar las obras, como ya se había realizado en las anteriores; la segunda, entre los bloques de las hiladas inferiores; y la tercera, a medida que la pirámide iba creciendo, en el mismo corazón de la misma, en el extremo de un corredor conocido como la Gran Galería, una obra maestra de la ingeniería, construida con una extraordinaria precisión. Otra serie de cámaras, corredores y pozos completan el interior de la pirámide, respondiendo a las necesidades más prácticas.

A principios de noviembre de 2017, la revista *Nature* publicó los resultados del proyecto *Scan Pyramids*¹¹³², gracias al que se había descubierto un enorme vacío, de al menos 30 metros de largo, en el interior de la pirámide, justo sobre la Gran Galería¹¹³³ y otro, bastante más pequeño, cerca de la entrada de la pirámide. Como vemos, aunque hay una extensa literatura sobre esta Maravilla, siguen produciéndose nuevos hallazgos que, lejos de restar asombro, contribuyen a magnificar esta construcción.

Y, realmente, no sería necesario ensalzar una obra para la que se utilizaron 2,3 millones de bloques de piedra, con un peso medio de 2,5 toneladas cada uno¹¹³⁴, y que ha fascinado a la humanidad desde tiempos de Heródoto. Los romanos quedaron cautivados por las maravillas egipcias, llevando algunas de ellas, como los obeliscos, hasta Roma y otras partes del Imperio y contribuyendo a “internacionalizar” el gusto por lo egipcio. Desde ese momento, no ha dejando

¹¹³² Proyecto egipcio-internacional diseñado por la Universidad de El Cairo y el Instituto Francés de HIP (Heritage Innovation Preservation) y dirigido por Mehdi Tayoubi, del HIP, y Kunihiro Morishima, de la Universidad de Nagoya, Japón. Utilizaron una técnica no invasiva basada en la tomografía de los muones, partículas elementales que se generan en los rayos cósmicos y se absorben de forma diferente según los materiales que atraviesan. El resultado es similar a una radiografía que debe ser interpretada.

¹¹³³ Morishima, K., Kuno, M., Nishio, A. *et al.*: «Discovery of a big void in Khufu's Pyramid by observation of cosmic-ray muons», en *Nature*, 552, 2017, pp. 386–390.

¹¹³⁴ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders... (op. cit.)*, p. 188.

de existir esa cierta “egiptomanía” hasta llegar al desarrollo de la egiptología como tal a raíz de las expediciones a Egipto del siglo XIX.

Antes de llegar a ese momento de redescubrimiento de Egipto con la expedición napoleónica de 1798 y a lo largo del siglo XIX, numerosas son las fuentes que se refieren a las pirámides y nos ofrecen datos, más o menos acertados, sobre ellas. Ya hemos aludido a varias de ellas, comenzando por Heródoto, que recogió datos prácticos –como la cantidad pormenorizada de alimentos que hicieron falta para alimentar a los trabajadores– junto a otros más “sensacionalistas” –como la historia de la hija del faraón obligada a prostituirse para sufragar los gastos de la construcción¹¹³⁵, o la historia del lago subterráneo en el que se encontraba el sarcófago del Faraón, fruto de no cuestionarse la información proporcionada probablemente por su guía, y que corresponde en realidad a la descripción del Osireion de Seti I en Abydos¹¹³⁶.

Filón de Bizancio las describe desde el asombro:

“Mientras que es imposible construir las pirámides en Memphis (hoy en día), es maravilloso describirlas. Se han construido montañas sobre las montañas. La medida enorme de las piedras cúbicas es difícil de concebir para la mente, y todo el mundo se maravilla de la enorme fuerza que se requirió para arrastrar el peso de este material.

Se construyó una base con cuatro esquinas, y piedras talladas hacían de fundamentos, que tienen las mismas dimensiones que la altura de cada estructura por encima del suelo. Gradualmente todo este trabajo se transforma en una pirámide, convergiendo en un punto.

Su altura es de 450 pies, y el perímetro de la base de 3600 pies. Todas las piedras pulidas se colocan tan ajustadamente que parece que esté hecho de una piedra continua. Pero en realidad se han usado diferentes tipos y colores de piedra en su construcción: hay mármol blanco y piedra negra africana. También hay la llamada piedra rojo-sangre y una piedra de color verde translúcido de diversas tonalidades traída, como dicen, de Arabia.

¹¹³⁵ Ver supra nota 98.

¹¹³⁶ Heródoto: *Historias*, II, 124, 4: “cámaras subterráneas de la colina sobre la que se alzan las pirámides, cámaras que, para que le sirvieran de sepultura, Quéops se hizo construir –conduciendo hasta allí un canal con agua procedente del Nilo– en una isla”; trad. de Carlos Schrader, Gredos, Madrid, 1992, p. 416. Ver Apéndice 1: Textos, 4.

Los colores de algunas de las piedras de un verde cristalizado oscuro, otras son casi de amarillo membrillo, mientras que otras tienen un color que parece el púrpura de las conchas. A la impresión que tiene uno se le añade placer, a la admiración respeto, y a la lujuria esplendor.

La ascensión no es más larga o agotadora que un viaje por carretera. Desde arriba y mirando hacia abajo, uno puede ver sólo vagamente la base. La abundancia real ha traído gastos extravagantes a través de un placentero surtido de colores. Quizá su fortuna reside en la creencia de que con su extraordinario gasto podía tocar las estrellas, ya que a través de actos como estos el hombre puede llegar hasta los dioses y los dioses descender hacia los hombres".¹¹³⁷

Las palabras de Filón no resultan muy acertadas en cuanto a las medidas¹¹³⁸ pero reflejan la impresión de majestuosidad y lo extraordinario de su concepción y realización.

Como ya señalamos, Diodoro Sículo utilizó la *Aiguptiaká* de Hecateo de Abdera, trabajo perdido íntegramente, para su descripción de las pirámides en su libro I, monográfico sobre Egipto¹¹³⁹:

“Quemis el Menfita [Keops] reinó cincuenta años y construyó la mayor de las tres pirámides, que se cuentan entre las Siete Maravillas del mundo. Éstas están ubicadas frente a Libia y distan 120 estadios de Menfis y 45 del Nilo. Por el tamaño de las obras y por su calidad provocan perplejidad y asombro entre los que las contemplaban. La mayor de ellas tiene cuatro lados. La base de cada lado mide siete pletros y la altura es más de seis pletros. Cada lado se va estrechando paulatinamente desde la base hasta llegar a seis codos en la cúspide. Está fabricada en su totalidad de piedra dura, que es difícil de labrar, pero que perdura para siempre, pues no han pasado menos de mil años —según dicen— hasta nuestros días, aunque otros escriben que han pasado

¹¹³⁷ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 2, 1-5. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), p. 242. Ver Apéndice 1: Textos, 187.

¹¹³⁸ La altura de 450 pies equivaldría a unos 137 metros, algo más baja de la real; y el perímetro de 3600 pies, es decir, sobre 1097 metros, es mayor.

¹¹³⁹ Hecateo de Abdera: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 264, en Diodoro: *Biblioteca Histórica*, I, 63, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 16.

más de tres mil cuatrocientos años, y las piedras han persistido hasta el día de hoy preservando su composición original y manteniendo toda la construcción sin deterioro.

Se dice que la piedra fue traída desde Arabia, salvando grandes distancias, y que la construcción se hizo mediante terraplenes, ya que en aquellos tiempos todavía no se habían inventado las máquinas de izar. Y lo más asombroso es que, pese a haber construido obras de tal magnitud y pese a ser arena todo el lugar circundante, sin embargo no ha quedado huella alguna ni del terraplén ni de los trabajos de cantería. De modo que no parece que estos trabajos hayan sido hechos poco a poco por hombres, sino que — como por obra de un dios — la construcción se puso toda de una sola vez en medio de la arena circundante. Algunos egipcios tratan de contar historias prodigiosas sobre las pirámides, pues dicen que los terraplenes eran de sal y de nitro, que soltaron el río y éste los disolvió, y entonces desaparecieron por completo quedando sólo los trabajos que hizo la mano del hombre. Sin embargo esto no es realmente verdad; más bien toda la obra se puso de nuevo en su estado anterior gracias a la enorme cantidad de mano de obra que había hecho los terraplenes, pues —según afirman— eran trescientos sesenta mil hombres los que se afanaron en las labores de estas obras. Toda la construcción se finalizó en menos de veinte años”.¹¹⁴⁰

El texto de Diodoro corrobora varias de las afirmaciones que hemos realizado en páginas anteriores: la calificación de Maravilla por su tamaño y calidad, la construcción en piedra como material que perdura, cierta duda sobre la capacidad técnica de tiempos pasados, la relación de su fábrica con la divinidad o la cantidad de mano de obra como explicación para su construcción.

El discurso de Diodoro fue utilizado también como fuente para los escritos de Estrabón, salvo por la historia sobre la hetera Rodopis a la que ya aludimos anteriormente¹¹⁴¹ y la nueva información sobre la piedra móvil que da acceso a un

¹¹⁴⁰ Hecateo de Abdera: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 264, en Diodoro: *Biblioteca Histórica*, I, 63, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 16. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 35-36.

¹¹⁴¹ Ver supra nota 230.

pasillo que lleva hasta la tumba, y que se ha utilizado en numerosas imágenes de diversos artistas, como también hemos visto:

“A cuarenta estadios de la ciudad [Menfis] se encuentra una escarpadura elevada sobre la que hay muchas pirámides, tumbas de reyes, pero tres son dignas de mención, y de ellas dos incluso se enumeran entre las Siete Maravillas. Su altura es de un estadio, tiene forma cuadrangular, y la altura es un poco mayor que la longitud de cada lado. Una de las dos en un poco mayor que la otra. En una de sus caras, a una altura mediana, tiene una piedra movable. Levantada ésta, se encuentra un tortuoso pasillo hasta la tumba”.¹¹⁴²

El dato –incorrecto– de que la altura es mayor que la longitud de cada lado nos remite inmediatamente a las representaciones de pirámides tan estilizadas que hemos visto, desde van Heemskerck hasta von Erlach y a la propia Pirámide Cestia.

Hasta este momento, las fuentes nos hablan de estas construcciones con gran admiración y asombro, pero, sin llegar a desmerecer su fama, el pragmatismo romano las considerará, en palabras de Plinio, “inútil y estúpida ostentación” de la vanidad humana¹¹⁴³. Ya en la obra de Frontino, en la que se habla de los acueductos de Roma desde el punto de vista de un manual técnico, éste se indignaba por la comparación de los acueductos con las pirámides, “claramente inútiles, pero celebradas por boca de los griegos”¹¹⁴⁴. Para Marcial, “la extranjera Menfis debía dejar de hablar de los milagros de sus pirámides”¹¹⁴⁵, y a finales del siglo XI, Jorge Cedreno se refería a la “vacía insolencia de las antiguas pirámides”¹¹⁴⁶.

¹¹⁴² Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015. Ver Apéndice 1: Textos, 41.

¹¹⁴³ Ver supra nota 228.

¹¹⁴⁴ Frontino: *De aquæductu urbis Romæ*, 16: “Tot aquarum tam multis necessariis molibus Pyramides, videlicet otiosas, compares, aut cetera inertia, sed fama celebrata opera Græcorum?”.

¹¹⁴⁵ Ver supra nota 239.

¹¹⁴⁶ Ver supra nota 382.

Aun así, las pirámides siempre han fascinado y han estimulado la imaginación de los hombres¹¹⁴⁷, desde la idea de que son construcciones tan extraordinarias que no dan sombra, como ya vimos en palabras de Higino¹¹⁴⁸ y Casiodoro¹¹⁴⁹, o la fantástica asimilación con los graneros de José a la que también hemos hecho referencia¹¹⁵⁰.

Sin embargo, también han sido protagonistas de diversas expediciones dedicadas a su estudio, desde tiempos remotos, aunque las más famosas tuvieron lugar a partir del siglo XIX y fueron destino exótico para numerosos viajeros¹¹⁵¹. Cuando hablamos de la obra de Pedro Mejía, ya nos referimos al testimonio directo que recogió para su descripción de las pirámides, el del humanista milanés Pietro Martire d'Anghiera, que vivió en la corte de los Reyes Católicos y fue conocido como Pedro Mártir de Anglería o el Milanés. Educado en Roma y posteriormente amigo de Cristóbal Colón, vivió en Granada y fue capellán de la reina Isabel, miembro del Consejo de Indias y Cronista de las Indias. Como embajador de los Reyes Católicos, fue enviado al sultanato mameluco de Egipto en una misión efectuada en el año 1501¹¹⁵². El resultado de su viaje y de esta delegación fue recogido en su obra *Legatio Babylonica*¹¹⁵³, a la que ya hicimos referencia. En el libro o carta tercera, el embajador detalla su llegada a El Cairo para tratar con el Sultán la frágil situación de los cristianos orientales en territorio mameluco, proponiendo una alianza con la Corona Española a cambio de

¹¹⁴⁷ Cannuyer, C.: «Les pyramides d'Égypte dans la littérature médio-latine», en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 62, 1984, pp. 673-681.

¹¹⁴⁸ Ver supra nota 263.

¹¹⁴⁹ Ver supra nota 341.

¹¹⁵⁰ En las listas de maravillas de Cosme de Jerusalén –ver supra nota 306– y Nicetas de Heraclea –ver supra nota 322–. Y en los testimonios de viajeros como Epifanio el Monje –ver supra nota 363– y Benjamín de Tudela –ver supra nota 401–.

¹¹⁵¹ Muchos de los cuales quisieron dejar su huella para la posteridad. A este respecto ver Goyon, G.: *Les inscriptions et graffiti des Voyageurs sur la Grande Pyramid*, en Société Royale de Géographie, El Cairo, 1944.

¹¹⁵² Gozálbres Cravioto, E.: «La visita a las pirámides de Egipto de un erudito renacentista: Mártir de Anglería», en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 39, 2003, pp. 79-87.

¹¹⁵³ *Legatio Babylonica; Oceani decas; Poemata; Epigrammata*, Edición de Antonio de Nebrija, Sevilla, Jacobo Cromberger, 1511. Álvarez-Moreno, R. y Ebtisam Shaban Mursi (trad. ár.): *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería. Estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid y CantArabia Editorial, Madrid, 2013.

garantizar su seguridad¹¹⁵⁴. Durante su estancia en la conocida como Babilonia de Egipto (El Cairo) pidió permiso para acercarse a ver las pirámides¹¹⁵⁵, narrando posteriormente su paseo por el Nilo y el espectáculo de las grandes construcciones, que le dejaron atónito¹¹⁵⁶.

Su testimonio es uno de los primeros del interior de las pirámides¹¹⁵⁷ y de ahí su gran interés, a la vez que la información que obtiene le lleva a corroborar que se trata de sepulcros. Recogió también las impresiones de quienes le acompañaron en este viaje y subieron a las pirámides: “Estos contaron que, al mirar desde arriba, se les nublaban los ojos y que creían tener a sus pies mares y tierras”¹¹⁵⁸. Y cita también a Marcial: “nos acercamos a ellas y, al verlas pensé que muy acertadamente vuestro poeta bilbilitano Marcial, cantó las maravillas de las pirámides”¹¹⁵⁹.

Resulta de gran interés comparar estas impresiones con las que nos han llegado por parte de viajeros franceses a finales del siglo XVIII, algunas de ellas en relación con la campaña egipcia de Napoleón Bonaparte. Por ejemplo, el testimonio del teniente Nicholas-Philibert Desvernois, que escaló hasta la cima de la Gran Pirámide:

“En la cima miras hacia abajo para ver una vasta extensión de terreno, un espectáculo más imponente del que podrías soñar. Hacia el Oeste, la vista se ensancha en la inmensidad del árido desierto desnudo, mientras que al Este el fértil valle del Nilo, todo verde con la vegetación, se extiende en la distancia.

¹¹⁵⁴ Esta embajada al Soldán de Babilonia fue estudiada en detalle por De la Torre, A.: «La embajada a Egipto de Pedro Mártir de Anglería», en *Homenatge a Antonio Rubio i Lluch*, I, Barcelona, 1936, pp. 443 y ss.; y García y García, L.: *Una embajada de los Reyes Católicos a Egipto (según la “Legatio Babylonica” y el “Opus Epistolarum” de Pedro Mártir de Anglería)*, Instituto Jerónimo Zurita, Valladolid, 1947.

¹¹⁵⁵ Gozálbres Cravioto, E.: «La visita a las pirámides de Egipto... (op. cit.)», p. 82.

¹¹⁵⁶ Ver nota 556.

¹¹⁵⁷ Como ya se ha comentando, la exploración interior de la gran pirámide tuvo lugar en el año 815 por mandato del Califa Al-Mamun. Los datos sobre esta exploración se pueden encontrar en Barbier de Meynard, B., de Courteille, P. (Eds.): *Al-Masudi: Prairies d'or*, trad. Muruj al-dhahab, París, vol. II, 1861, pp. 404-405.

¹¹⁵⁸ Pedro Mártir de Anglería: *Legatio Babylonica*, III: “*Qui caligari sibi despiciendo oculos, mariaque ac terras sese sub pedibus habere existimansse, retulerunt*”.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*...: “*Has adimus: visas admiramur. Tunc Bilbilitani vatis Hispani vestri Martialis Carmen de pyramidum miraculis non inepte prolatum iudicavi*”.

Comparada con la enorme mole de esta montaña de piedra, la gente a sus pies parece como insectos que se arrastran... Alrededor se alzan otras pirámides, una de ellas... aún está cubierta de unos 45 metros desde la cima con losas de granito rojo que son lisas y están pulidas como un espejo, haciendo imposible la escalada.”¹¹⁶⁰

Y en lo que se refiere al interior, destaca el testimonio del viajero francés Claude Savary, que viajó a Egipto en 1776 y que curiosamente ha sido considerado uno de los primeros en entrar en la Gran Pirámide, aunque ya hemos visto que, siglos atrás, primero los árabes y después el propio Anglería, ya lo habían hecho:

“Dejamos nuestros abrigo a la entrada del pasaje que conducía al interior, y empezamos a descender, cada uno sosteniendo una antorcha encendida. Hacia el fondo, tuvimos que reptar sobre el pecho como serpientes para poder acceder a los pasillos interiores... Gateamos hacia arriba sobre las rodillas y al mismo tiempo presionando con las manos contra las paredes. Si no lo hubiéramos hecho así, corríamos el riesgo de resbalar hacia atrás y las pocas ranuras en su superficie no habrían sido capaces de detenernos si resbalásemos hasta el fondo. Hacia la mitad de la subida disparamos una pistola cuyo ruido ensordecedor no dejó de producir eco a través de todos los huecos del inmenso edificio. Esto despertó a miles de murciélagos, que cayeron sobre nosotros, golpeándonos en las manos y en la cara, y apagando algunas de nuestras antorchas.”¹¹⁶¹

Podemos comprobar que los testimonios de Anglería y de estos franceses son más que similares, recogiendo prácticamente las mismas impresiones, aunque entre ellos exista un lapso de tiempo de casi trescientos años. La importancia de la expedición napoleónica y sus descubrimientos en relación con los estudios sobre Oriente fue tal que, posiblemente, se haya dado mayor relevancia a testimonios como los que acabamos de ver, cuando hemos podido comprobar que no solamente no fueron los primeros, sino que ni siquiera

¹¹⁶⁰ Desvernois, N.-Ph.: *Mémoires*, Albert Dufourcq, París, 1898, p. 258.

¹¹⁶¹ Savary, C.: *Lettres sur l'Égypte*, Chez Onfroi, París, 1785, pp. 185-186.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

aportaron datos nuevos (en el caso del de Savary) en relación con lo ya recogido por Anglería en 1501.

Como resumió Buckley, “las pirámides son eternas: el misterio del pasado, el enigma del presente y lo perdurable para las edades futuras de este mundo”¹¹⁶², recogiendo en sus palabras el sentido del proverbio árabe que dice “el hombre teme al tiempo, pero el tiempo teme a las pirámides”. Y ahí siguen en pie, maravillas del mundo.

¹¹⁶² Buckley, T.A.: *The Seven wonders of the world and their associations with eight illustrations*, Carlton & Phillips, Nueva York, 1854, p. 19.

5.2. LOS JARDINES COLGANTES DE BABILONIA.

En el mundo mediterráneo, así como en el Oriente, los jardines siempre han formado parte del diseño de palacios, casas y ciudades; la mayoría de los palacios orientales poseía un jardín o parque unido a los aposentos reales, como parte de las estancias privadas del monarca¹¹⁶³. Como expresión central y esencial de la vida cultural y social, los jardines pueden ser considerados un tema histórico cohesionado, cuyo estudio integral requiere los recursos y metodologías combinados de las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades¹¹⁶⁴.

El propio vocablo utilizado para referirse a este tipo de instalaciones proviene del persa —*pairidaeza*—, y de ahí al griego *parádeisos* y a nuestro paraíso¹¹⁶⁵. En Babilonia, los jardines del palacio se mencionan ya en los reinados de Adad-shum-usur¹¹⁶⁶ y Nabû-apla-iddina¹¹⁶⁷ y vuelven a ser nombrados en época neobabilónica¹¹⁶⁸: “los jardines realzan el orgullo de la ciudad”¹¹⁶⁹.

Ante el número de versiones diferentes que encontramos en las fuentes y la falta de vestigios tangibles, hay quien ha dudado de la propia existencia de los Jardines Colgantes o los ha situado en otra localización que no es Babilonia, como veremos enseguida. El escrito topográfico cuneiforme conocido como *Tintir es*

¹¹⁶³ Oppenheim, A.L.: «On Royal Gardens in Mesopotamia», en *Journal of Near Eastern Studies*, 24 (4), 1965, pp. 328-333. Asadpour, A.: «Phenomenology of Garden in Assyrian Documents and Reliefs; Concepts and Types», en *Bagh- e Nazar*, 15, 60, 2018, pp. 51-62.

¹¹⁶⁴ Coleman, K.: «Melior’s plane tree. An introduction to the ancient garden», en Coleman K. (ed.): *Le jardin dans l’Antiquité*, Entretiens sur l’Antiquité classique, 60, Vandœuvres: Fondation Hardt pour l’étude de l’Antiquité classique, Ginebra, 2014, p. 1.

¹¹⁶⁵ Martínez, M.: «Descripciones de jardines y paisajes en la literatura griega antigua», en *Cuadernos De Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 18, 2008, pp. 279-318. Evyasaf, R.S.: «Gardens as a crossroads: the influence of Persian and Egyptian gardens on the Hellenistic Royal Gardens of Judea», en *Bolletino di Archeologia On Line*, Roma, 2008, XVII International Congress of Classical Archaeology, Roma 22-26 Sept. 2008, pp. 27-37.

¹¹⁶⁶ Rey de la dinastía casita de Babilonia que gobernó entre 1216 a. C. y 1187 a. C.

¹¹⁶⁷ 888 – 855 a. C.

¹¹⁶⁸ 612 – 539 a. C.

¹¹⁶⁹ Himno a Ezida, en *Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete*, 53, 1959, 238:4. En lo que se refiere a estas menciones a las que acabamos de aludir, ver Grayson, A.K.: *Babylonian Historical-Literary Texts*, University of Toronto Press, 1975, p. 64.

*Babilonia*¹¹⁷⁰ no menciona ningún jardín, las inscripciones de época de Nabucodonosor tampoco, así como Heródoto tampoco se hace eco del mismo. Todos estos datos o más bien la falta de ellos ha llevado a cuestionar la existencia de esta maravilla, pero quizás deberíamos detenernos en el hecho de que, para los textos coetáneos y personajes que pudieron verlos, es muy probable que no constituyeran una maravilla de por sí, sino que lo vieran como una parte habitual de los recintos palaciegos, como ocurrió con el Faro de Alejandría, que al principio no fue incluido en las listas de maravillas, porque se veía como algo práctico y cercano en el día a día de la vida en Alejandría.

Como referencia más antigua encontramos la obra *Pérsica* —Περσικά—¹¹⁷¹, de Ctesias de Cnido, de la que parece que se hace eco Quinto Curcio Rufo en su crónica sobre Babilonia:

“En lo alto de la ciudadela, maravilla célebre en las narraciones de los griegos, están los Jardines Colgantes, iguales en altura al coronamiento de las murallas y agradables por la sombra y corpulencia de muchos árboles.

Los pilares que sostienen todo el peso son de piedra. Sobre los pilares se ha puesto un suelo de sillares para recibir la tierra, que han depositado hasta gran altura, y el agua con el que se riega esta tierra. Y esta mole sostiene árboles tan robustos que sus troncos alcanzan los ocho codos de grueso, se alcanzan cincuenta pies de altura y además dan fruta como si fueran alimentados por la propia tierra. Y aunque el paso del tiempo corroe poco a poco no sólo las obras hechas por mano del hombre, sino también la propia naturaleza, esta mole, oprimida por tantas raíces de árboles y cargada por el peso de tan gran bosque, permanece inalterada. La sostienen muros de veinte pies de anchura separados por intervalos de once pies, de modo que a los que la contemplan desde lejos les parece que son bosques dominando sobre sus montes.

Se ha transmitido por tradición que un rey de Siria que reinó en Babilonia construyó esta obra movido por amor a su esposa, quien por

¹¹⁷⁰ George, A. R. (ed.): *Babylonian Topographical Texts*, Orientalia Lovaniensia Analecta, 40, Peeters Publishers, Lovaina, 1992.

¹¹⁷¹ Del s. V a.C.: obra de veintitrés libros que pretende narrar la historia del Imperio aqueménida hasta el 398 a. C. y de los imperios asirio, medo y babilonio que lo precedieron; sólo se han conservado algunos extractos, intercalados en las obras de otros autores, como ya hemos visto.

nostalgia de los bosques y espesuras en estos lugares tan llanos movió a su marido a imitar con tal género de obra el encanto de la naturaleza.”¹¹⁷²

Esta descripción presenta datos increíbles, como la anchura de los troncos de los árboles de ocho codos, unos tres metros y medio, y varias vaguedades, pues no especifica el nombre del “rey de Siria” y la descripción se queda en reflejar que de lejos parecen montes boscosos. Por todo ello y por sus palabras “se ha transmitido por tradición” da la sensación de que no es un relato de quien los vio en persona. Quienes sí estuvieron en Babilonia y dan testimonio de ello con narraciones más concretas son los que acompañaron a Alejandro Magno, como Onesícrito de Astipalea, cuyas palabras recoge Estrabón:

“Por eso dicen que forman parte de las Siete Maravillas del Mundo ésta [la muralla] y el Jardín Colgante, de forma cuadrangular, cada uno de cuyos lados tiene cuatro pletros. Se sostiene por arcos abovedados que descansan unos tras otros sobre pilares parecidos a cubos. Los pilares son huecos y están llenos de tierra, de modo que admiten la plantación de árboles de los más grandes. Tanto éstos como los arcos y las bóvedas están contruidos con ladrillos y asfalto. La cubierta superior tiene accesos semejantes a escaleras y también tornillos anejos gracias a los cuales los encargados de esto hacen subir constantemente el agua desde el Éufrates hasta el jardín. El río, de un estadio de ancho, pasa por el medio de la ciudad y el jardín está pegado al río.”¹¹⁷³

Otro de los que acompañaron a Alejandro fue Clitarco, al que Diodoro hace referencia en sus escritos, donde vemos que sigue lo expuesto por Onesícrito, aunque con más detalle¹¹⁷⁴. Sin ahondar en pormenores, pero ofreciendo datos

¹¹⁷² Quinto Curcio Rufo: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt*, V, 1, 24 ss. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, pp. 66-67. Ver Apéndice 1: Textos, 49.

¹¹⁷³ Onesícrito de Astipalea: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 134, en Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 26.

¹¹⁷⁴ Ver supra nota 815.

precisos, ya que se trata del testimonio de alguien que procedía de la propia Babilonia, encontramos el relato de Beroso¹¹⁷⁵:

“Tras fortificar [Nabucodonosor] Babilonia de manera tan admirable y adornar las puertas como a santuarios, hizo construir otro palacio junto al paterno, cuya majestuosidad y demás lujos llevaría tal vez mucho tiempo describir si alguien quisiera hacerlo; sólo diré que se finalizó en quince días pese a ser una mole tan grande y magnífica.

En este palacio construyó en pendiente y con piedra altos muros de contención y les dio una forma muy similar a montes. Hizo plantar muchos árboles de todo tipo, y construyó y llevó a cabo el llamado Jardín Colgante porque su mujer echaba de menos el paisaje montañoso por haberse criado en la zona de Media.”¹¹⁷⁶

Se podría considerar el texto de Beroso como una fuente directa que nos habla de primera mano de la ciudad de Babilonia, aunque hay quien pone en duda sus palabras. Para Stephanie Dalley, que en el estudio de Beroso sigue a Van der Spek¹¹⁷⁷, el propio Beroso pudo no haber mencionado a Nabucodonosor en conexión con el Jardín, ya que este pasaje en concreto pudo ser añadido al texto original por alguno de los autores posteriores, entre los dos siglos que separan a Beroso de Flavio Josefo. Ella piensa que Josefo introduce el nombre de Nabucodonosor porque era un rey cuyo nombre, entre los lectores de Josefo en Jerusalén, se asociaba con el destructor del Primer Templo, y así conecta a Nabucodonosor con una reputación demoníaca de Babilonia y reinterpreta la historia bíblica de la Torre de Babel¹¹⁷⁸.

¹¹⁷⁵ Sobre la *Babyloniaca* ver Burstein, S.M.: *The Babyloniaca of Berossus*, Sources for the Ancient Near East, Vol. I, Fasc. 5, Undena Publications, Malibu, 1978.

¹¹⁷⁶ Beroso: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 680, F8, en Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, 10, 225. Ver Apéndice 1: Textos, 188.

¹¹⁷⁷ Van der Spek, R.: «Berossus as Babylonian chronicler and Greek historian», en Van der Spek et al.: *Studies in Ancient Near Eastern World View and Society*, CDL Press, Bethesda, 2008, pp. 277-318.

¹¹⁷⁸ Dalley, S.: *The mystery of the hanging garden of Babylon*, Oxford University Press, 2013, p. 37.

Y es que Stephanie Dalley, una reconocida asirióloga y arqueóloga, experta en escritura cuneiforme, de la Universidad de Oxford, plantea una novedosa teoría sobre la ubicación de los Jardines Colgantes: pretende demostrar que se habrían hallado en Nínive, en el palacio del rey asirio Senaquerib, y no en la Babilonia de Nabucodonosor II.

Asienta su teoría sobre un antiguo texto cuneiforme que describe la vida de Senaquerib¹¹⁷⁹ y donde se detalla un palacio y un jardín construidos para maravillar a todas las personas; y en un bajorrelieve procedente de Nínive, que muestra un palacio y un jardín con árboles en terrazas¹¹⁸⁰.

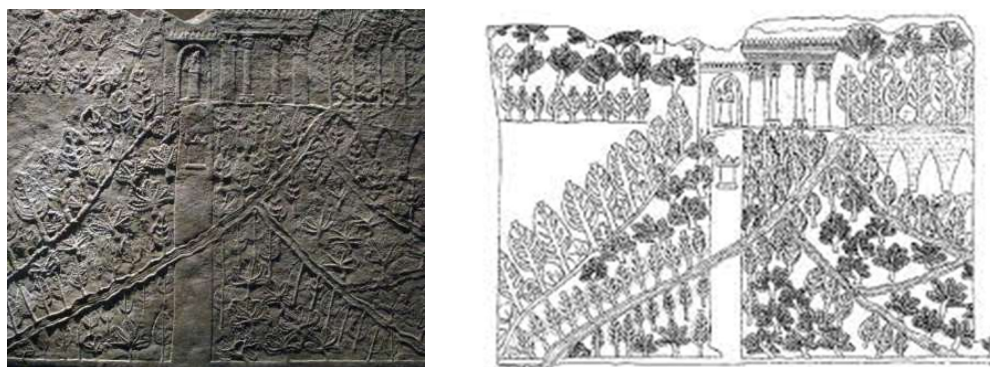


Fig. 249. Relieve del Palacio de Asurbanipal en Nínive. British Museum.

Obviamente, esto por sí solo se tambalea, así que argumenta que los asirios conquistaron Babilonia y su capital –Nínive– fue conocida como “Nueva Babilonia”, dando lugar a una posible confusión de nombres; de esto se desprende que, según ella, los autores antiguos, cuando hablan de Babilonia, en realidad estarían hablando de Nínive¹¹⁸¹.

A esto habría bastante que objetar: cuando los autores antiguos hablan de las Murallas de Babilonia, del Etemenanki (el zigurat tradicionalmente asociado a la Torre de Babel), la Esagila, o la conocidísima Puerta de Istar, conservada hoy en día en el Museo de Pérgamo, en Berlín, ¿también se refieren a Nínive? Según Dalley, los autores antiguos sólo se equivocan cuando hablan de los Jardines, ya que la Arqueología no ha sido capaz de encontrar ningún resto contrastado de

¹¹⁷⁹ *Ibid...*, p. 63.

¹¹⁸⁰ *Ibid...*, p. 52.

¹¹⁸¹ *Ibid...*, p. 107-126.

éstos en Babilonia, pero resulta evidente que si algo no se encuentra, no significa que no exista. ¿Se equivocaron también Alejandro Magno y sus acompañantes y conquistaron Nínive y no Babilonia? La realidad es que Alejandro, con su ejército, llegó a Babilonia y algunos de sus acompañantes describieron su Jardín Colgante¹¹⁸², en singular: *kremastós parádeisos*, como acabamos de ver.

Sobre las fuentes escritas epigráficas y literarias de la época de Nabucodonosor, efectivamente, no hay menciones seguras a ningún jardín, pero teniendo en cuenta el gusto por los jardines espectaculares en las cortes asirias¹¹⁸³, resulta bastante plausible que tuvo que existir uno en Babilonia.

A Senaquerib se le atribuye haber creado en Nínive un *kirimahu tamsil adhamanim*, generalmente traducido como “un gran parque como el monte Amanus”¹¹⁸⁴. Para Wiseman, a la luz de esta planificación de jardines anterior, es razonable interpretar los jardines de Babilonia desarrollados por Nabucodonosor como una continuación de una tradición asiria similar¹¹⁸⁵.

Stephanie Dalley pone en tela de juicio los muchos escritos sobre los Jardines Colgantes, argumentando que son transmisiones repetitivas de gente que nunca estuvo allí. Sin embargo, hay testimonios de autores antiguos que sí que estuvieron allí y los vieron, como ya hemos comentado: Ctesias de Cnido – aunque no sabemos a ciencia cierta si los vio– Onesícrito de Astipalea y Clitarco, que estuvieron allí con Alejandro Magno cuando éste conquistó la ciudad en 331 a.C. y que describen claramente el mismo jardín. Y sobre todo, el sacerdote babilonio Beroso, en el siglo III a.C. que además, adjudica con claridad los Jardines a Nabucodonosor y que es bastante preciso en sus descripciones, renunciando a presentar una relación aderezada de fantasías, como también hemos señalado.

Se pasan por alto las descripciones detalladas recogidas por autores posteriores, griegos y romanos, como Diodoro Sículo, Estrabón, Quinto Curcio Rufo y el propio Josefo, sin contar con los elaboradores de las primeras listas de

¹¹⁸² Reade, J.: “Alexander the Great and the Hanging Gardens of Babylon”, en *Iraq*, 62, 2000, pp. 195-217.

¹¹⁸³ Novák, M.: «The artificial paradise: programme and ideology of royal gardens», en Parpola, S. y Whiting, R.M. (eds.): *Sex and Gender in the Ancient Near East, Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale*, Helsinki, 2002, pp. 443-460.

¹¹⁸⁴ Barnett, R. D.: *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 BC)*, British Museum Publications, Londres, 1976, pls. XVI-XIX.

¹¹⁸⁵ Wiseman, D.J.: «Mesopotamian Gardens», en *Anatolian Studies*, 33, 1983, p. 139.

maravillas, como Filón de Bizancio o Antípatro de Sidón¹¹⁸⁶. Y se insiste en el hecho de que no existe referencia clara a los Jardines en textos coetáneos de Nabucodonosor, pero como ha apuntado Manfredi, se trata de un *argumentum ex silentio*, que puede ser metodológicamente significativo, pero no probatorio, ya que el silencio no revela ni declara nada¹¹⁸⁷. La hipótesis de Dalley sigue una corriente que podríamos calificar de “extremista” dentro de la Arqueología, que defiende el planteamiento de que “si algo de cuya existencia se tienen dudas no ha sido encontrado, es que no ha existido”, lo que le lleva a desarrollar toda su teoría sobre los jardines de Nínive.

Por otro lado, Dalley ahonda en los estudios sobre los mecanismos para elevar agua hasta la parte superior de los jardines de los palacios, demostrando que los asirios fueron grandes ingenieros hidráulicos, y construyeron canales, acueductos y tornillos similares al que siglos después se conocería como “Tornillo de Arquímedes”¹¹⁸⁸; mecanismos que se encontrarían en el palacio de Senaquerib, en Nínive¹¹⁸⁹, pero que también habrían existido en los Jardines Colgantes de Babilonia, a tenor de lo apuntado por los compañeros de Alejandro¹¹⁹⁰.

Y es que toda esta investigación, a nuestro modo de ver, no debería ser excluyente¹¹⁹¹. La teoría de unos jardines maravillosos en Nínive no tiene por qué anular la existencia de los Jardines Colgantes de Babilonia. Perfectamente pueden haber existido los dos, e incluso ser más grandiosos los de Nínive. ¿Por qué han quedado entonces los Jardines Colgantes de Babilonia para la posteridad como maravilla del mundo antiguo? Porque la propia ciudad de Babilonia era ya de por sí una maravilla¹¹⁹², con sus murallas, el zigurat, el puente sobre el Éufrates y la

¹¹⁸⁶ Dalley, S.: «Why did Herodotus not mention the Hanging Gardens of Babylon?», en Derow, P. y Parker, R.: *Herodotus and his World*, Oxford University Press, 2003, pp. 171–189.

¹¹⁸⁷ Manfredi, V.M.: *Las maravillas del mundo antiguo*, Debolsillo, Barcelona, 2017, p. 32.

¹¹⁸⁸ Dalley, S.: *The mystery...* (*op. cit.*), pp. 83-106.

¹¹⁸⁹ Dalley, S. y Oleson, J.P.: «Sennacherib, Archimedes, and the Water Screw: The Context of Invention in the Ancient World», en *Technology and Culture*, 44, nº 1, 2003, pp. 1-26.

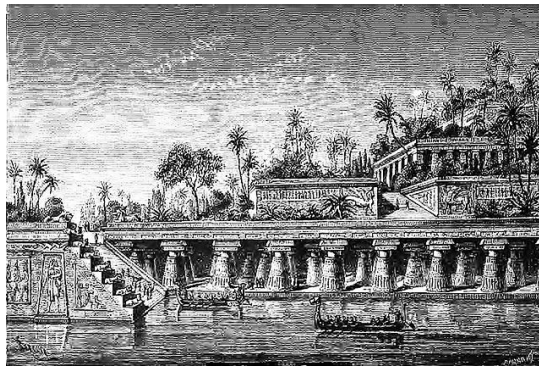
¹¹⁹⁰ Stevenson, D.: «A proposal for the irrigation of the Hanging Gardens of Babylon», en *Iraq*, 54, 1992, pp. 35-55.

¹¹⁹¹ En este sentido también está el trabajo de Foster, K. P.: «The Hanging Gardens of Nineveh», en *Iraq*, 66, 2004, pp. 207-220.

¹¹⁹² Las excavaciones llevadas a cabo en la zona, con múltiples descubrimientos relativos a la ciudad de Babilonia dieron como fruto el estudio de Koldewey, R.: *The excavations at*

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

grandiosa Puerta de Istar, con sus azulejos azules refulgiendo al sol y sus dimensiones...y dentro de la ciudad, un jardín, más o menos grande, en terrazas o sobre arcos, pero algo digno de ver y concebido por encima de las posibilidades de una región con un clima no precisamente proclive a mantener un paraíso. Este paraíso ubicado en el palacio real de Babilonia alimentó la fantasía de los antiguos, y a partir de época moderna, con el Renacimiento, se generalizó la idea de los Jardines “de Semíramis”, como ya comentamos, en una visión mucho más mítica de una maravilla condenada a ser efímera.



Figs. 250 y 251. Grabado de Sidney Barclay según diseño de Louis Bernier para Augé, L.:
Voyage aux Sept Merveilles du Monde, París, 1878.

Reconstrucción de los Jardines Colgantes de Babilonia. Dibujo de Koldewey.

Babylon, Macmillan and Company, Londres, 1914. Años antes, ya se había realizado una expedición para estudiar las ruinas de Nínive y Babilonia: Layard, A.E.: *Discoveries among the ruins of Nineveh and Babylon*, Harper & Brothers, Nueva York, 1853.

5.3. EL TEMPLO DE ARTEMISA EN ÉFESO.

El conocido como Artemisión fue el mayor templo erigido por los griegos, el primero en realizarse enteramente en mármol y centro neurálgico de la ciudad de Éfeso como santuario; en él, como ya apuntase Gibbon, “la opulencia de Asia y las artes de Grecia compitieron para completar una construcción sagrada y magnífica”¹¹⁹³.

Para su construcción, se eligió el emplazamiento de un santuario anterior, un antiguo recinto sagrado en honor de Artemisa, situado en las marismas de Éfeso, que se relacionaba con las amazonas, pues se decía que éstas se habían refugiado allí de sus perseguidores y la amazona Otrera había fundado allí el primer templo como muestra de gratitud¹¹⁹⁴. Para Pausanias, sin embargo, “no fue fundado por las amazonas, sino que fueron Coreso, un autóctono, y Éfeso – consideran que Éfeso es el hijo del río Caístro– quienes fundaron el santuario y por Éfeso tiene su nombre la ciudad”¹¹⁹⁵.

Existía un edificio notable ya de piedra, destruido en la invasión del rey Creso, quien sufragaría en torno al 550 a.C. el templo conocido como fase cuarta, o D, que se perdió en un incendio en el año 356 a.C., a manos de un pirómano que quiso pasar a la posteridad, Eróstrato, del que ya hemos hablado¹¹⁹⁶. Según cuenta una leyenda, el templo ardió la misma noche que nació Alejandro Magno¹¹⁹⁷, de manera que, para Plutarco, Artemisa estaba demasiado preocupada por este hecho como para salvar su propio templo¹¹⁹⁸. Más tarde, Alejandro ofrecería a los efesios costear su reconstrucción, pero se negaron, alegando que no era conveniente que un dios construyera un templo para otra divinidad:

¹¹⁹³ Gibbon, E.: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, I, W. Strahan and T. Cadell, Londres, 1776, p. 272.

¹¹⁹⁴ Dato que citó Higinio, ver supra nota 263. Se estaría aludiendo al templo 1 o Fase A, no al que sería tenido como maravilla.

¹¹⁹⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, VII, 2, 7. Ver Apéndice 1: Textos, 189.

¹¹⁹⁶ Citado por Valerio Máximo y Estrabón, ver supra notas 187 y 189.

¹¹⁹⁷ Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, 41. Ver Apéndice 1: Textos, 109. Cicerón: *De Divinatione*, I, 47, y *De natura deorum*, II, 69. Ver Apéndice 1: Textos, 111 y 112.

¹¹⁹⁸ Plutarco: *Vitae parallelae: Alexander*, III, 3. Ver Apéndice 1: Textos, 110.

“Después de que un tal Eróstrato le prendiera fuego, construyeron otro mejor tras reunir las joyas de sus mujeres y sus propios bienes, y tras poner en venta las columnas anteriores [...] y Alejandro prometió a los efesios correr con los costes ya pagados y los futuros a condición de poner en la inscripción su nombre, pero éstos no quisieron [...] uno de los efesios dijo al rey que no era propio de un dios construir templos a los dioses”.¹¹⁹⁹

El templo perdido a causa del fuego había sido una estructura colosal de mármol concebido como un bosque de columnas¹²⁰⁰, alzadas de dos en dos, en catorce pares a lo largo y seis a lo ancho, creando el efecto de una auténtica sala hipóstila. Esta gran obra, concebida por el arquitecto Quersifronte y su hijo Metágenes, aunaba diseño, decoración e ingeniería, como cuenta Vitruvio:

“Es oportuno describir en este momento un ingenioso descubrimiento de Quersifronte. Deseaba transportar los fustes de unas columnas desde las canteras al templo de Diana en Éfeso; debido a las grandes dimensiones de los fustes y a la escasa solidez de los caminos, no se fiaba nada de las carretas, pues las ruedas quedarían fácilmente atascadas por el peso. Se arriesgó a transportarlos pero tomando las siguientes precauciones: enlazó y clavó cuatro troncos de madera de cuatro pulgadas; puso dos de ellos en sentido transversal, que medían lo mismo que los fustes de las columnas. En los extremos de los fustes emplomó unas espigas de hierro a modo de un ensamblaje en forma de trapecio y fijó unas anillas, también de hierro, donde giraran las espigas, rodeando las puntas de los troncos con abrazaderas de madera; así, las espigas, introducidas dentro de las anilla giraban con toda soltura y las yuntas de bueyes arrastraban este complejo soporte, ya que los fustes giraban en las anillas y espigas, rodando libremente.

Así trasladaron todos los fustes; pero después hubo que transportar los arquitrabes. Metágenes, hijo de Quersifronte, para trasladar los arquitrabes

¹¹⁹⁹ Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 22, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015. Ver Apéndice 1: Textos, 29.

¹²⁰⁰ Según palabras de Plinio, aunque se refería al posterior templo, pero la idea era la misma. Ver Apéndice 1: Textos, 35. Heródoto sí que alude a las columnas de este templo de Creso, Heródoto: *Historias*, I, 92: “ἐν δὲ Ἐφέσῳ αἶ τε βόες αἰ χρούσεται καὶ τῶν κίωνων αἰ πολλαί”.

utilizó un sistema parecido al usado en el transporte de los fustes. Fabricó unas ruedas de doce pies de diámetro aproximadamente y empotró los extremos de los arquitrabes en la parte central de las ruedas. Siguiendo los mismos pasos, fijó unas espigas y anillas en las puntas de los arquitrabes; de esta forma, al tirar los bueyes del soporte giraban las espigas dentro de las anillas y hacían rodar las ruedas; los arquitrabes los empotró en las ruedas, como si fueran los ejes, y fueron transportados hasta el lugar de la obra con toda facilidad, con el mismo procedimiento que el usado en el transporte de los fustes. Pueden servir de ejemplo los rodillos que allanan los paseos en las palestras. Es verdad que no hubiera sido posible conseguir este objetivo si la distancia hubiera sido mayor -apenas si hay ocho millas desde las canteras hasta el templo- y si el terreno hubiera sido en pendiente, pero es completamente llano.”¹²⁰¹

En las palabras de Vitruvio se recoge la parte más técnica o mecánica de la construcción, como también cuenta Plinio cuando explica la solución constructiva para edificar en la blanda tierra pantanosa para evitar peligros estructurales, así como la elevación de los arquitrabes:

“La verdadera admiración por la magnificencia griega surge en el Templo de Diana en Éfeso, que se hizo en ciento veinte años por obra de toda Asia. Se levantó sobre terreno pantanoso para que no padeciera los terremotos ni tuviera que temer por las fallas. Y, a su vez, para no situar los cimientos de tan gran mole en terreno resbaladizo e inestable, se cubrió éste con carbones apisonados y luego vellones de lana.

El templo tiene en total 425 pies de largo y 225 de ancho, además de 127 columnas hechas cada una por encargo de distintos reyes y de 60 pies de altura; entre éstas hay 36 labradas, una por Scopas. Quersifronte fue el arquitecto a cargo de las obras. La mayor maravilla es que se pudieran elevar los arquitrabes de tal mole. Esto se consiguió con espuertas llenas de arena, amontonadas en una suave pendiente por encima de los capiteles. Luego poco a poco se fueron vaciando las de debajo de modo que la obra quedara en su

¹²⁰¹ Vitruvio: *De Architectura*, X, 2, 11, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, pp. 252-253. Ver Apéndice 1: Textos, 126.

sitio muy despacio. Lo más difícil fue el propio frontispicio que puso sobre las puertas. En efecto, ésta era la masa más grande y no se asentaba en su hueco. Angustiado, el artista veía en el suicidio su única salida.

Cuentan que agotado con estos pensamientos vio en sueños durante la noche a la diosa a la que estaba dedicado el templo y que le ordenó que viviera, que ella ya había ajustado la piedra. Y así apareció a la mañana siguiente.¹²⁰².

La explicación que aporta Plinio para el izado de los arquitrabes gracias a espuestas de arena nos puede dar una pista de métodos de construcción sencillos, pero eficaces, que pudieron ser utilizados, a otra escala, para la construcción de las pirámides. En cuanto a las medidas de las que habla, no parecen muy desacertadas¹²⁰³.

Sin embargo, el Templo era mucho más que un edificio de dimensiones colosales con un bosque de columnas, ya que el rey Creso costeó la ornamentación de las basas de las mismas con bellos relieves¹²⁰⁴. Fragmentos de estas basas, encontrados por Wood¹²⁰⁵, muestran que las figuras que las decoraban eran aproximadamente de tamaño natural, de estilo arcaico, dispuestas a la altura de los visitantes como si se tratara de una procesión que recorría el recinto sagrado¹²⁰⁶.

Tras el incendio, el templo restaurado a imagen del anterior, pero de mayor tamaño, es el que se tiene por Maravilla del mundo, aunque su predecesor también podía ser tenido como tal, ejemplo de la “magnificencia griega”, de la

¹²⁰² Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 35. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 94-95.

¹²⁰³ En cuanto a descripción y dimensiones ver Falkener, E.: *Ephesus and the Temple of Diana*, Day & Son, Londres, 1862.

¹²⁰⁴ Las 36 columnas labradas de las que habla Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95. Ver Apéndice 1: Textos, 35. Según Heródoto, Creso promovió la mayor parte de las columnas del Templo, lo que se demuestra gracias a las inscripciones en algunas de ellas — conservadas en el British Museum — que contienen la frase “el Rey Creso la dedicó”. Ver Murcia Ortuño, J.: *Éfeso, síntesis de Grecia y Roma*, Gredos, Madrid, 2012, p. 39.

¹²⁰⁵ Wood, J.T.: *Discoveries at Ephesus, including the site and remains of the great temple of Diana*, J.R. Osgood, Boston, 1877, p. 177.

¹²⁰⁶ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 164.

que hablaba Plinio¹²⁰⁷. La única diferencia sustancial respecto al edificio anterior fue que el nuevo Templo se alzó sobre un plinto añadido de unos dos metros con diez grandes escalones de mármol, por lo que se dotó a la construcción de un nuevo tamaño y majestuosidad.

Se cree que el arquitecto de Alejandro Magno, Dinócrates¹²⁰⁸, trabajó en el Templo¹²⁰⁹, pero supervisando sólo la parte superior del edificio, pues antes de la llegada de la comitiva de Alejandro, dos arquitectos de Éfeso, Paionio y Demetrio, ya habían realizado los planos.

El edificio supuso el apogeo del orden jónico¹²¹⁰; para Pausanias, “sobrepasa todo lo edificado por los hombres”¹²¹¹ y según Antípatro de Sidón, se trataría de la mayor maravilla, ante la cual las demás “empalidecieron”¹²¹². Con todo, el edificio no tuvo una larga vida: tras los saqueos godos¹²¹³, otras destrucciones

¹²⁰⁷ Ver supra nota 213.

¹²⁰⁸ Ver Oechslin, W.: «Dinócrates. Leyenda y mito de la concepción megalomaniaca de la arquitectura», en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 262, 1986, pp. 26-40.

¹²⁰⁹ Según Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 23: “Μετὰ δὲ τὴν τοῦ νεῶ συντέλειαν, ὃν φησιν εἶναι Δεινοκράτους ἔργον (τοῦ δ’ αὐτοῦ καὶ τὴν Ἀλεξανδρείας κτίσιν· τὸν δ’ αὐτὸν ὑποσχέσθαι Ἀλεξάνδρῳ τὸν Ἄθω διασκευάσειν εἰς αὐτόν, ὡσανεὶ ἐκ πρόχου τινὸς εἰς φιάλην καταχέοντα σπονδὴν, ποιήσοντα πόλεις δύο, τὴν μὲν ἐκ δεξιῶν τοῦ ὄρους τὴν δ’ ἐν ἀριστερᾷ, ἀπὸ δὲ τῆς ἐτέρας εἰς τὴν ἐτέραν ῥέοντα ποταμόν)”: “Según Artemidoro, una vez terminado el templo, que dice que fue obra de Dinócrates, el mismo que edificó Alejandría (y dice que éste mismo prometió a Alejandro modelar el monte Ato para que se pareciera a él vertiendo una libación de un *próchous* en una *phiále* y hacer dos ciudades, una a la derecha del monte y la otra a la izquierda, y un río que fluyera de una a otra)”. Traducción de García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2003, pp. 485-486. Y también según Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, XLI: “*Id templum quum postmodum ad cultum augustiorem Ephesii reformarent, faber operi Dinocrates praefuit: quem Dinocratem Alexandri jussu Alexandriam in Aegypto praemetatum supra exposuimus*”: “repararon después los de Éfeso este templo de forma más majestuosa, siendo arquitecto de la obra Dinócrates, el cual como antes hemos dicho ordenó la fábrica de Alejandría en Egipto.” Traducción propia.

¹²¹⁰ Ver supra nota 1003.

¹²¹¹ Pausanias: *Descripción de Grecia*, IV, 31,8. Ver Apéndice 1: Textos, 54.

¹²¹² Ver supra nota 131.

¹²¹³ “Respa, Veduc y Thuruar, jefes de los godos, cogieron naves y pasaron al Asia. Habiendo atravesado el estrecho del Helesponto, asolaron considerable número de ciudades de aquella provincia y quemaron el renombrado templo de Diana en Éfeso, fundado en otro tiempo por las amazonas, como ya dijimos”, Jordanes: *Getica, Origen y*

posteriores y el mismo abandono de la ciudad por el colapso del puerto por causa de la acumulación de sedimentos, muchas de las piedras del templo fueron reutilizadas para otras construcciones¹²¹⁴ o para hacer cal. Lord Byron escribió:

“He visto la obra maestra de Éfeso,
sus columnas por el desierto dispersas,
la hiena y el chacal descansando bajo su sombra.”¹²¹⁵

Hasta el siglo XIX, incluso su ubicación cayó en el olvido, pero con las sucesivas excavaciones iniciadas por John Turtle Wood en 1863, se promovió el renacimiento de una antigua maravilla y se puso el foco sobre una incipiente arqueología que atrajo cada vez más al gran público y a la erudición del momento. De hecho, Schliemann visitó Éfeso poco después del redescubrimiento del Templo y allí mismo se informó de cómo podía obtener él también licencia de la Administración Imperial de Turquía para excavar Troya¹²¹⁶.

La fama del Templo de Artemisa va más allá de su magnificencia, de su conexión con personajes históricos famosos como Alejandro Magno, de su relación con la tradición cristiana en la figura de San Pablo¹²¹⁷ o de su vínculo con nuevos vocablos surgidos de su propia historia –erostratismo–; en las fuentes es considerado el epítome de templo griego, aunque la imagen del templo por excelencia en el imaginario colectivo sea el Partenón:

gestas de los godos, XX, 107: “*Respa et Widuco Thurwaroque, duces Gothorum, sumptis navibus, in Asiam transierunt, fretum Hellespontiacum transvecti ubi, multas ejus provinciæ civitates populati, opinatissimum illud Ephesiæ Dianæ templum, quod dudum dixeramus Amazonas condidisse, igne succidunt.*” Traducción de F. Norberto Castilla en el tomo II de *Historia del Imperio Romano* de Amiano Marcelino, Ed. Hernando, Madrid, 1925, p.338.

¹²¹⁴ De hecho, actualmente se pueden apreciar algunas columnas del Templo de Artemisa como parte de la Basílica de Santa Sofía en Estambul.

¹²¹⁵ Lord Byron: *La peregrinación de Childe Harold*, canto Cuarto, CLIII: “I have beheld the Ephesian's miracle,/ its columns strew the wilderness,/ and dwell the hyæna and the jackal in their shade”. Traducción en: *Poemas de Lord Byron. Con notas, comentarios y aclaraciones; primera versión española, en vista de la última edición, por Ricardo Canales*, Jané Hermanos, Barcelona, 1880, pp. 317-318.

¹²¹⁶ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 148.

¹²¹⁷ Ver nota 820.

“Sólo el templo de Ártemis en Éfeso es casa de los dioses. El que lo contemple se convencerá de que el lugar está trastocado y que el mundo celeste de la inmortalidad ha sido llevado a la tierra.

Los Gigantes o los hijos de Aloeo, que querían realizar el ascenso al cielo, amontonando montes alcanzaron no este templo, sino el Olimpo. De modo que este trabajo es más audaz que su plan, y el arte más que este trabajo”.¹²¹⁸

En los mismos términos se refirió Antípatro de Sidón a esta Maravilla, en otro epigrama en el que atribuye a la propia diosa el deseo de vivir en Éfeso y no en el Olimpo:

“¿Quién desde el Olimpo trasladó el Partenón,
instalado por algún tiempo en las moradas celestes,
hasta la ciudad de Androclo, reina de los ágiles jonios,
a Éfeso, excelsa por las armas y las Musas?
Tú, matadora de Ticio, teniendo más amor por tu nodriza
que por el Olimpo, fijaste tu morada en ella.”¹²¹⁹



Fig. 252. Tetradracma cistóforo de Claudio. RIC I 118, BMC 229, RSC 30.

¹²¹⁸ Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 6, 1. Ver Apéndice 1: Textos, 190. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 100.

¹²¹⁹ Antípatro de Sidón: *Antología Palatina*, IX, 790: “τίς ποκ’ ἀπ’ Οὐλύμποιο μετάγαγε παρθενεῶνα, τὸν πάρος οὐρανίους ἐμβεβαῶτα δόμοις, ἐς πόλιν Ἀνδρόκλοιου, θοῶν βασιλείαν Ἰώνων, τὰν δορὶ καὶ Μούσαις αἰπυτάταν Ἐφεσον; ἧ ῥα σὺ φιλαμένα, Τιτυοκτόνε, μέζον Ὀλύμπου τὰν τροφόν, ἐν ταῦτα τὸν σὸν ἔθει θάλαμον”. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 100.

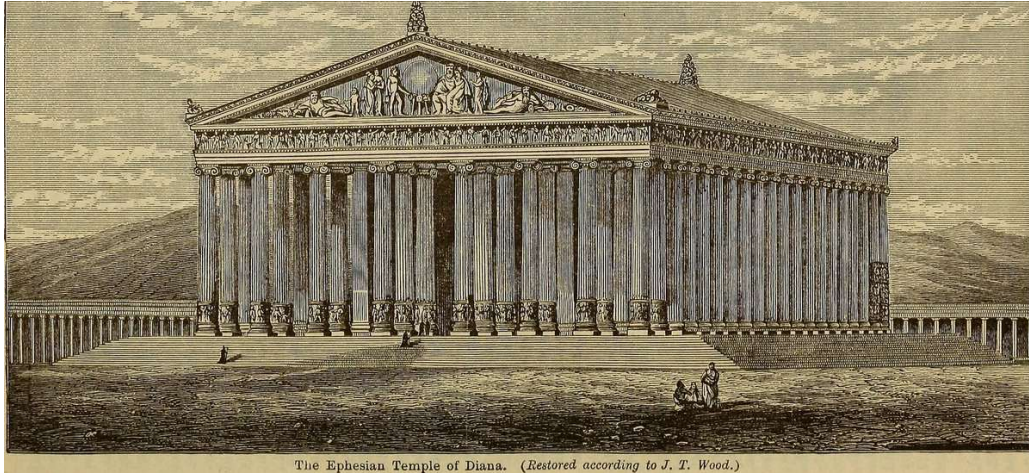


Fig. 253. Reconstrucción del Templo de Artemisa en Éfeso, por Wood.
Wood, J.T.: *Discoveries at Ephesus*, p. 264.

5.4. LA ESTATUA DE ZEUS EN OLIMPIA.

A partir del siglo VI a.C., las competiciones deportivas de Olimpia superaron a las de Delfos o Nemea como las más importantes en el mundo griego. Por ello, el recinto sagrado del Altis necesitó de edificios más estables y de mayor envergadura, como el templo de Zeus, obra de Libón de Elis y en su momento el más grande del Peloponeso, con sus 28 x 64 metros de base y su altura de 14,5. Pocos años después de su construcción, el famoso escultor Fidias, que había realizado la estatua de Atenea en el Partenón de Atenas y había tenido que salir de la ciudad condenado al ostracismo, erigió en Olimpia la estatua de Zeus en torno al año 435 a.C. Según el modelo que había creado para la Atenea Pártenos, Fidias concibió una monumental estatua crisoelefantina, marfil para la piel y oro para las vestiduras, con un complejo entramado de vigas y paneles de madera que servían de armazón y dos grandes piedras preciosas por ojos¹²²⁰.



Fig. 254. Quatremère de Quincy: *Le Jupiter olympien...* 1815. Portada.

¹²²⁰ Ya en 1815, Quatremère de Quincy realizó un pormenorizado estudio de la técnica crisoelefantina en un trabajo muy completo en el que se describe la estatua de Zeus con todo lujo de detalles, y una consumada ilustración. Quatremère de Quincy, A.: *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains...*, de Bure Frères, París, 1815.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

Numerosas fuentes recogen datos sobre la estatua de Zeus, en los textos de Calímaco, Propercio, Cicerón, Estrabón, Plinio el Viejo, Epícteto, Higino, Flavio Josefo, Dion de Prusa, Pausanias, Clemente de Alejandría, Casiodoro, Jorge Cedreno y hasta Adriaen de Jonghe (Hadrianus Junius) a mediados del siglo XVI, como ya hemos visto. En todas ellas se hace mención de su tamaño colosal: la estatua superaba los 12 metros de altura, aun cuando se trataba de una figura sedente, por lo que daba la sensación de no caber en el templo, tal y como relata Estrabón:

“...a pesar de hacerla sedente, la cabeza casi toca el techo, de modo que da la impresión de que si se alzara y se pusiera derecha levantaría el techo del templo...”¹²²¹



Fig. 255. Sian Frances: *Estatua de Zeus en su Templo en Olimpia.*

La descripción más completa que nos ha llegado es la de Pausanias, en lo que podemos considerar la más antigua y profusa descripción de una obra artística, con todo lujo de detalles:

¹²²¹ Estrabón: *Geografía*, VIII, 3, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 196.

“El dios está representado sentado en un trono, de oro y marfil, y tiene en su cabeza una corona de olivo que imita las hojas. En su mano derecha tiene una Nike, que es propia de oro y de marfil, decorada con tiras y coronada, a la izquierda hay un cetro de extrema delicadeza, con el brillo de todo tipo de metales. El pájaro que descansa en la punta de su cetro es un águila. Las sandalias y el manto de Dios son de oro, en el manto están grabados todos los tipos de animales, y todo tipo de flores, especialmente lirios. El trono del dios que brilla es de oro y piedras preciosas en gran variedad, mezclado con ébano y marfil. Están pintados también varios animales, y esculpidas imágenes que lo adornan. En las cuatro esquinas hay cuatro victorias que parecen unirse en danza, y otras dos a los pies de Zeus. A los pies delante del trono están decorados con Esfinges, que retiene los niños de pecho tebanos y por debajo de las Esfinges está Apolo y Artemisa tirando flechas y matando a los hijos de Niobe.

Entre los pies del trono hay cuatro barras que van de un extremo a otro de los pies. La primera y la que vemos al entrar, es responsable de siete figuras: había una octava, pero nadie sabe cómo desapareció. Estas cifras son un monumento de los antiguos Juegos Olímpicos a los jóvenes que fueron admitidos. Por los tiempos de Fidias no eran admitidos al pancracio. Esta es también la razón por la que se ve la figura de un hombre joven que tiene la cabeza rodeada por una cinta, y su belleza parece ser de Pantarces, un joven de Elis amado de Fidias. Este Pantarces fue ganador de la 86ª Olimpiada en la lucha de los jóvenes.

En las otras barras están Hércules con sus tropas, dispuestos a luchar contra las amazonas. El número de combatientes entre ambas partes es de veinte y nueve, y Teseo se destaca entre los compañeros de Hércules. No sólo los pies del trono le sirven de apoyo, tiene añadidas a la misma distancia columnas entre ellos. Que no se puede acercarse más y ver la parte inferior del trono, como si se puede en el trono de Apolo en Amiclas, pues el trono de Zeus en Olimpia se encuentra rodeado de balaustradas en forma de pequeños muros, que lo defienden de la entrada.

La balaustrada frontal frente a la puerta está pintada de color azul cielo, pero las otras, se enriquecen con excelentes pinturas de Paneno. Se ve en la primera a Atlas que apoya los cielos y la tierra, y con él va Hércules, al

parecer va a sujetar la misma carga, luego está Teseo y Pirítoo. En otro lugar el pintor ha representado a Grecia y, en particular la ciudad de Salamina, en sus manos con uno de esos adornos que ponen la proa de los barcos. En la segunda balaustrada representa la lucha de Hércules contra el león de Nemea, la afrenta de Ájax a Casandra, Hipodamia hija de Enómao entonces con su madre, por último Prometeo encadenado y Hercules mirándole, porque se dice que el tema de Prometeo en el monte Cáucaso adjunto, y continuamente devorado por un águila, fue también una de las labores de Hércules matando el águila liberándolo de las cadenas. En el primer cuadro de la última balaustrada está Aquiles que sostiene a Pentesilea muriendo. El segundo tiene un joven que trae de las Hespérides las manzanas de oro confiadas a su cuidado. Paneno que hizo esas hermosas pinturas era el hermano de Fidias ha pintado también la batalla de Maratón como se ve en el Pecile, en Atenas.

En lo más alto del trono por encima de la cabeza de Dios, Fidias ha colocado a un lado las Gracias, y en el otro las Horas, los dos a tres. En la poesía son también hijas de Zeus. Pero Homero en la *Ilíada* nos las representa como los guardianes de los cielos, que abren y que cierran las puertas del palacio. Sobre la base que está debajo de los pies de Zeus llamado thanión, se ven leones de oro, y la lucha de Teseo contra las amazonas, donde la famosa expedición advirtió a los atenienses, por primera vez de su valentía contra las tropas extranjeras.

El pedestal o escalón que sujeta esta masa se enriquece con diversos ornamentos que aún brillan en la estatua. Fidias ha grabado en un lado el sol, conduciendo su carro, por el otro Zeus y Hera, al lado de Zeus están las Gracias, y después de él está Hermes, y luego Hestia. Afrodita, parece estar fuera del seno del mar, es recibida por amor, y coronado por la diosa Peito. Apolo y Artemisa no se olvidan en el bajorrelieve, ni Atenea y Hércules. En la parte inferior del pedestal en una esquina vemos a Poseidón Anfitrite: en la otra la Luna parece galopar a caballo, y los de Eleos dicen algo sobre una mula, pero no sé qué necia historia es la de esa mula que va entre la gente.

Sé que muchos han dado las dimensiones de la estatua de Zeus, pero no confío en ellos porque nos encontramos con la altura y la anchura muy por encima de su estimación, si juzgamos por sus propios ojos. Para mí, sólo diré que la habilidad del trabajo fue aprobación del mismo Zeus, después que

Fidias le dió los últimos toques a su estatua, oró al dios que le diera señales de su aprobación, y que entonces dicen que el pavimento del templo fue alcanzado por un rayo, donde aún vemos una hidria de bronce con tapa.

En el frente de la estatua del templo está pavimentado con mármol negro, con un anaquel de mármol de Paros, que rodea con un círculo alrededor de él. Esto sirve para contener el aceite que continuamente se le echa en el templo a la estatua de marfil para defenderla contra la humedad de la tierra, y porque en Altis y el Templo de Zeus en Olimpia están en un lugar muy pantanoso. Por el contrario, en la Acrópolis de Atenas, la estatua de Atenea Parteno, o la virgen, como se le llama, que mantienen el agua de riego cuidadosamente en el pavimento del templo. Es que este lugar es muy seco debido a su altitud, la estatua de la diosa de marfil necesita la humedad para protegerla contra la sequía.”¹²²²

Ya hemos hablado con anterioridad del testimonio legado por Pausanias y ya hicimos entonces referencia a la *ekphrasis* y al ejemplo paradigmático planteado por su descripción de la estatua de Zeus. Por otra parte, Pausanias también sugería que la descripción literaria y las cifras por sí mismas no habrían bastado para lograr una transmisión perfecta del efecto numinoso de la estatua¹²²³ y “en realidad está alimentando en el lector el deseo de contemplarla por sí mismo”¹²²⁴. En este sentido, defiende lo contrario de lo que pensaba Filón de Bizancio cuando éste recomendaba la educación y no el viaje y la contemplación en primera persona de las Maravillas, pues sin la experiencia sensorial directa se perdería parte del significado de la obra de arte. En la mayoría de los textos clásicos referidos a la cuestión y, como apunta Pollitt, “el efecto de la contemplación de la estatua no es sólo un gozo estético, sino que tiene también un poderoso efecto a nivel religioso en los espectadores (...) un análisis muy exhaustivo distorsionaría el efecto principal de la imagen (...) son las descripciones literarias sobre el efecto

¹²²² Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 1-10. Ver Apéndice 1: Textos, 191. En la imagen de Sian Frances, puede verse el “estanque” de aceite ante la estatua (ver Fig. 255).

¹²²³ Ver Pirenne-Delforge, V.: «Reading Pausanias: Cults of the Gods and Representation of the Divine», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, pp. 375–387.

¹²²⁴ Burton, D.: «The iconography of Pheidias’ Zeus», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 130, 2015, p. 85.

del Zeus, y no la descripción objetiva de Pausanias, las que más nos acercan a él¹²²⁵. Aunque no conocemos representaciones pictóricas antiguas de esta maravilla y las monedas que la reflejan, de época de Adriano¹²²⁶, ofrecen una visión muy pequeña y poco detallada, esta descripción que acabamos de recoger nos da una idea más que precisa. La estatua era una maravilla en sí misma, no sólo por su tamaño y la riqueza de los materiales utilizados para su elaboración, sino por la emoción que suscitaba su contemplación. Su fama creció hasta generar lo que podríamos denominar “turismo cultural-religioso”, ya que mucha gente empezó a visitar Olimpia no sólo por los juegos, sino para admirar la obra de Fidias; hay que tener en cuenta, además, que Olimpia era un centro importante de peregrinaje religioso y la estatua habría jugado un papel significativo en ese sentido. La idea de visitantes en el sentido de turistas ávidos de contemplar una maravilla implica un cierto carácter museístico en la propia concepción del espacio; la estatua estaba rodeada de una especie de balaustrada que impedía que los visitantes se acercaran, aunando el signo de respeto a la imagen del dios con la protección de la propia obra de arte. Habría que tener en cuenta, además, que la estatua estaba adornada con multitud de piedras preciosas, lo que, junto a la cantidad de oro y marfil utilizados para su realización, hacía de la figura un tesoro que había que proteger. El pavimento frente a la estatua también ofrecía un elemento de protección adicional, una piscina poco profunda de aceite, que no sólo impedía acercarse a los visitantes, sino que servía para la óptima conservación del marfil¹²²⁷.

Como ya comentamos al hablar de los textos de Pausanias, existía otro tesoro único que aparecía enmarcando la figura del dios, una cortina que colgaba tras el trono, y que muy posiblemente, se trataba del velo del Arca Santa, robado del Gran Templo de Jerusalén¹²²⁸. Los escritos de Pausanias también hablaban del taller de Fidias¹²²⁹, un edificio concebido por y para la estatua de Zeus, ya que sus dimensiones eran iguales a las del interior del templo, tenía una distribución

¹²²⁵ Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia...* (*op. cit.*), p. 89.

¹²²⁶ Son monedas de la ciudad de Elis, conservadas en Florencia (Arch. Mus. Inv. 36065) y Berlín (Münzkabinett Inv. 18200646). A este respecto ver Richter, G.M.A.: «The Pheidian Zeus at Olympia», en *Hesperia*, 35, 1966, pp. 166-170.

¹²²⁷ Ver nota 295.

¹²²⁸ Ver supra notas 293 y 294.

¹²²⁹ Ver nota 277.

similar de columnas, su orientación era la misma para reproducir las mismas condiciones de luz... un ensayo de lugar que permitió al artista anticipar los posibles problemas y sondear las diversas soluciones para acometer el montaje de la obra completa en su destino final con garantías de éxito.

Dión de Prusa, en el s. I d.C., realizó una descripción más que admirativa de la estatua¹²³⁰, como ideal de belleza, entendiendo la idea de belleza con mayúsculas; para Dión, la imagen de la estatua era la más bella y apreciada de todas, incluso por parte de los mismísimos dioses¹²³¹. Así, gracias a una fama merecida y creciente, la obra es incluida desde el principio en las listas de maravillas y se ensalza no sólo su aspecto, sino la emoción que genera su contemplación, el sentimiento que evoca en cada persona, como representación de la divinidad, como símbolo de Grecia¹²³², como motivación para los atletas que por Zeus compiten en los juegos, como emblema de paz¹²³³. Siguiendo con el relato de Dión Crisóstomo, sus palabras con respecto a la imagen de Zeus anticipan lo que se podrá encontrar siglos más tarde en cualquier referencia al Dios Padre cristiano:

“Y gracias a mi arte y a la sabiduría y honradez de la ciudad de los eleos, he decidido tallar a este dios como bondadoso, venerable y con aspecto alegre. Un dios que es dador de la vida, de la subsistencia y de todos los bienes, y que es padre, salvador y custodio común de los hombres. Y lo hice en la medida en que es posible a un hombre mortal reproducir la naturaleza divina y trascendente.

Considera, pues, si no vas a encontrar mi estatua de acuerdo con todas las denominaciones del dios. Pues Zeus es el único de los dioses a quien se le

¹²³⁰ Klauck, H.J. y Bäbler, B.: *Dion von Prusa: Olympische Rede oder Über die erste Erkenntnis Gottes*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000.

¹²³¹ Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 25: “Vuestros antepasados, con generosidad en los gastos y con la más excelsa de las artes tallaron y consagraron esta estatua, la más bella y la más amada de los dioses de cuantas existen en el mundo, elaborada, según se dice, por Fidias que sacó el modelo de los textos poéticos de Homero”. Ver Apéndice 1: Textos, 192. En cuanto a la inspiración en Homero ver nota 640.

¹²³² Anagnostou-Laoutides, E.: «Zeus at Olympia and Political Ideals in Ancient Greece», en *Maia*, 66, 2014, pp. 478-499.

¹²³³ Desideri, P.: «Lo Zeus di Olimpia, emblema di pace secondo Dione di Prusa», en *ARYS*, 11, 2013, pp. 239-247.

da el nombre de Padre y Rey, Protector de la ciudad, Dios de la amistad y de la buena compañía, Protector de los suplicantes, Dios de la hospitalidad y de las cosechas. Recibe, además, otros innumerables apelativos, como expresión de los distintos aspectos de su bondad. Se le invoca como Rey, por su autoridad y su poder; como Padre —pienso yo—, por su solicitud y su mansedumbre; como Protector de la ciudad, por su cuidado de la ley de la bien común; como Familiar, por la comunidad de raza existente entre dioses y hombres; como Dios de la amistad y la buena compañía, porque procura mantener unidos a todos los hombres y quiere que sean amigos unos de otros y que nadie sea enemigo o adversario de nadie; como Protector de los suplicantes, porque escucha propicio a los que le invocan; como Dios de los fugitivos, porque ofrece refugio contra el mal; como Dios de la hospitalidad, porque no hay que despreocuparse de los extranjeros ni considerar extraño a ningún hombre; como Protector del hogar y de las cosechas, porque es el que produce los frutos y el que da la riqueza y el poder.

Y aunque se trataba de representar algo sin palabras, ¿no ha quedado suficientemente expresado según las reglas del arte? Pues la fuerza y la magnificencia de la imagen pretenden demostrar su autoridad y su dignidad de rey; la mansedumbre y la amabilidad, su paternal solicitud; la majestad y la gravedad de la estatua ponen de manifiesto al Protector de la ciudad y de las leyes; la comunidad de raza entre dioses y hombres queda representada por el parecido en la forma que tiene carácter de símbolo. El protector de la amistad, de los suplicantes, de los extranjeros, de los fugitivos, y todas las denominaciones por el estilo, se transparentan en la humanidad, mansedumbre y amabilidad de mi obra. La sencillez y la grandeza de ánimo reflejadas en la imagen representan al dios del hogar y de las cosechas. Pues, en realidad, se parece muchísimo a alguien que da y reparte bienes. ¹²³⁴

Como ya sugieren las palabras de Dión de Prusa, la postura en la que Fidias imagina y materializa a Zeus ha quedado como referente iconográfico del poder y la majestad, nos encontramos ante una figura monumental, sedente en un trono,

¹²³⁴ Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 74-77. Traducción de Gonzalo del Cerro Calderón, RBA, Barcelona, 2016. Ver Apéndice 1: Textos, 193.

con sus pies apoyados en un escabel para aparecer en otro nivel, indicador de un mayor poder y en este caso signo de la propia divinidad; con atributos en sus manos que son referentes del poder, y ropas y adornos acordes con esa visión majestuosa¹²³⁵. Como ya comentamos al describir la imagen de Zeus de van Heemskerck, según Pollitt, “ninguna imagen de culto posterior a la época de Fidias quedó libre de su huella”; su Atenea y sobre todo el Zeus “se convirtieron en modelos prototípicos para la representación de la divinidad”¹²³⁶. En este mismo sentido, Platt aseguró que “respuestas repetidas sugieren que (las estatuas de Fidias) se presentan ante los espectadores a lo largo de la Antigüedad como la quintaesencia de la manifestación material de la deidad”¹²³⁷. En relación con esto mismo, Davison¹²³⁸ recogió un epigrama presente en la *Antología Palatina* referido al realismo y a la perfección de la estatua: “Una de dos, o el dios ha bajado del cielo a la tierra para mostrarte su imagen, Fidias, o tú has subido para ver al dios”¹²³⁹.

El encuentro con la estatua de Zeus en el interior del templo constituiría una auténtica epifanía. El carácter crisoelefantino de una estatua como esta no solamente contribuía a evocar lo divino sino a “reproducir un encuentro divino”¹²⁴⁰. De igual forma, se manifestaban en la estatua los efectos normalmente presentes en la mitología griega cuando los dioses se revelaban ante los mortales, es decir, un tamaño colosal, que describe a la perfección Estrabón, como hemos visto, al decir que aun estando sentado parece que va a romper el techo; y brillando como con luz propia. En este sentido, el oro de las vestimentas, los cabellos y la barba, así como el marfil del cuerpo, refulgían en la penumbra y se

¹²³⁵ De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses... (op. cit.), pp. 287-289.

¹²³⁶ Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Xarait, Bilbao, 1987, p. 89.

¹²³⁷ Platt, V.: *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Greco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge University Press, 2011, p. 87.

¹²³⁸ Davison, C.C., Lundgreen, B. y and Waywell, G.B.: *Pheidias, the sculptures & ancient sources*, 1, Institute of Classical Studies, Londres, 2009. p. 916.

¹²³⁹ *Antología Palatina*, 2: Filipo de Tesalónica, 480 (trad. Guillermo Galán, Gredos, Madrid, 2004).

¹²⁴⁰ Platt, V.: *Facing the Gods...* (op. cit.), p. 89.

reflejaban en el aceite del estanque¹²⁴¹. Todos estos detalles dejaban una huella imborrable mediante la unión de los elementos estético-artísticos con aquellos otros de carácter religioso, como señaló Burkert¹²⁴².

En el arte griego existían otros ejemplos de Zeus sedentes¹²⁴³, pero éste conllevó una importante modificación en Olimpia, ya que, según Barringer, “el Zeus de Fidias se sentaba solo y su intervención era sólo para otorgar la victoria, personificada por la Niké en su mano derecha”¹²⁴⁴. En la elección de los atributos de Zeus, Fidias obró con cuidado y si tenemos en cuenta el relevante papel que la estatua desempeñaría posteriormente en la iconografía, es indiscutible que tuvo éxito¹²⁴⁵. Quintiliano consideró que la estatua había aportado algo más a los modos previos de vivir y percibir lo religioso:

“Sin embargo, se dice de Fidias que tuvo más habilidad para hacer las estatuas de los dioses que las de los hombres; y en las estatuas de marfil no tuvo competidor, aun cuando no hubiera hecho otra cosa que la estatua de Minerva que hizo en Atenas, y la de Júpiter Olímpico que hizo en Élide, cuya hermosura parece que aumentó algún tanto la devoción que ya tenían; en tanto grado igualaba la majestad de la obra a la de aquel Dios”.¹²⁴⁶

En ese sentido, el gran logro de Fidias fue materializar físicamente la idea de Homero sobre los dioses, y desde entonces, las estatuas anteriores, aunque no

¹²⁴¹ Lapatin, K.D.S.: «Representing Zeus», en En McWilliam, Puttock, Stevenson y Taraporewalla (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 83 y 85.

¹²⁴² Burkert, W.: «The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece», en Fox, M.V. (ed.): *The Temple in Society*, Eisenbrauns, Winona Lake, 1988, p. 39.

¹²⁴³ Para conocer la iconografía de Zeus Olímpico anterior a la estatua de Fidias ver Schwabacher, W.: «The Olympian Zeus before Phidias», en *Archaeology*, 14, 2, 1961, pp. 104-109.

¹²⁴⁴ Barringer, J.M.: «The Changing Image of Zeus in Olympia», en *Archäologischer Anzeiger*, 1, 2015, p. 28. Sobre las representaciones de Zeus entronizado, ver Vlizos, S.: *Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kuns*, Leidorf, Rahden, 1999.

¹²⁴⁵ Burton, D.: «The iconography... (op. cit.)», p. 82.

¹²⁴⁶ Quintiliano: *Instituciones oratorias*, XII, 10, 9. Ver Apéndice 1: Textos, 194.

quedaron completamente obsoletas, tampoco serían ya adecuadas¹²⁴⁷. Dion de Prusa ayuda a comprender mejor las palabras de Quintiliano, al afirmar:

“Quienquiera que tuviera el alma abrumada de tristeza, habiendo soportado muchas penalidades y desgracias en su vida y sin ser nunca capaz de conciliar un sueño tranquilo, hasta este hombre, ante esa imagen olvidaría todas las cosas terribles y duras que han de sufrirse en la vida humana”¹²⁴⁸.

No resulta extraño, pues, que semejante obra suscitase una enorme admiración en su momento, colocando a Olimpia en un plano preeminente. Esta ciudad se convirtió así no sólo en la sede de los juegos más famosos de la época, sino en un lugar de peregrinación religiosa y cultural; centro neurálgico del deporte y de la propia idiosincrasia griega¹²⁴⁹. En este sentido, Filón de Bizancio, en su *Guía por las Siete Maravillas del Mundo*, alabó la estatua como la obra más hermosa del gran “momento de Grecia”¹²⁵⁰. El aumento del número de visitantes que acudía a Olimpia para contemplar la estatua queda reflejado en un diálogo didáctico escrito por Epícteto, en el siglo I d.C.: “Viajáis hasta Olimpia para ver la obra de Fidias y todos y cada uno de vosotros consideráis que es una tragedia morir sin haberla visto”¹²⁵¹.

En el siglo III a.C., Calímaco ya había escrito un poema pensado para acompañar la visita del “turista” que acudiera a ver la gran obra y, aunque sólo se han conservado algunos fragmentos, se pueden conocer las dimensiones de la

¹²⁴⁷ Lapatin, K.D.S.: «New Statues for Old Gods», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2010, p. 142.

¹²⁴⁸ Dion Crisóstomo: *Discursos*, XII, 51: “ἀνθρώπων δέ, ὃς ἂν ἡ παντελῶς ἐπίπονος τὴν ψυχὴν, πολλὰς ἀναντλήσας συμφορὰς καὶ λύπας ἐν τῷ βίῳ μὴδὲ ὕπνον ἠδὺν ἐπιβαλλόμενος, καὶ ὃς δοκεῖ μοι κατ’ ἐναντίον στὰς τῆσδε τῆς εἰκόνοσ ἐκλαθέσθαι ἂν πάντων ὅσα ἐν ἀνθρωπίνῳ βίῳ δεινὰ καὶ χαλεπὰ γίγνεται παθεῖν”.

¹²⁴⁹ Más información acerca de la estatua de Zeus como símbolo artístico y religioso en Pollitt, J.J.: *The art of ancient Greece: sources and documents*, Cambridge, 1990 (2ª ed.), pp.53-68.

¹²⁵⁰ Ver supra nota 216.

¹²⁵¹ Epícteto: *Disertaciones*, I, 6, 23: “ἀλλ’ εἰς Ὀλυμπίαν μὲν ἀποδημεῖτε, ἴν’ εἶδητε τὸ ἔργον τοῦ Φειδίου, καὶ ἀτύχημα ἕκαστος ὑμῶν οἶεται τὸ ἀνιστόρητος τούτων ἀποθανεῖν”. Traducción propia.

estatua, su magnificencia y el nombre de su autor¹²⁵². El propio Estrabón hizo mención de estos versos de Calímaco en su descripción del Zeus:

“Algunos pusieron por escrito las medidas de la estatua y Calímaco incluso las expresó en algunos yambos. Fidias tuvo una gran ayuda de Paneno, el pintor, que era su sobrino y que colaboró en adornar la estatua con colores, y especialmente, los de la vestimenta. Alrededor del templo se muestran también muchas y asombrosas obras de este pintor. Se recuerda aún que Fidias, al preguntarle Paneno por el modelo que pensaba seguir para hacer la imagen de Zeus, le respondió que por el que Homero expresó en los versos siguientes: «Dijo, y con sus oscuras cejas asintió el Cronión, y la melena de ambrosía del soberano se agitó en la inmortal cabeza, y el vasto Olimpo se estremeció». Expresión extremadamente bella a mi parecer, pues tanto por los otros detalles como por el de las cejas el poeta sugiere la representación de una gran figura y de un gran poder digno de Zeus.”¹²⁵³

La alusión a Paneno se encuentra también en Pausanias, aunque en lugar de su sobrino, dice que era su hermano¹²⁵⁴. Y en cuanto a la inspiración en Homero, refleja lo que apunta éste en la *Ilíada*¹²⁵⁵. Otros autores calificaron esta obra como portentosa, como Plinio, para quien “nadie le discute la supremacía”¹²⁵⁶; o Cicerón, quien escribió que “no hay nada tan hermoso en ningún género”¹²⁵⁷.

La estatua era más que la imagen del dios, era el reflejo mismo de la divinidad. A este respecto, Pausanias relata un suceso maravilloso, que ya comentamos, en el que el propio Zeus manifestaba su agrado con la obra de

¹²⁵² Calímaco: *Fragmentos*, Yambo VI, 196. Ver Apéndice 1: Textos, 195.

¹²⁵³ Estrabón: *Geografía*, VIII, 3, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 196.

¹²⁵⁴ Ver nota 274.

¹²⁵⁵ Ver supra nota 640. A la inspiración en Homero también se refiere Macrobio: *Saturnalia*, 5, 13, 23: “*Phidias, cum Iovem Olympium fingeret, interrogatus, de quo exemplo divinam mutaretur effigiem, respondit archetypum Iovis in his se tribus Homeri versibus invenisse: Ἦ, καὶ κυανέῃσιν ἐπ’ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων· ἀμβρόσια δ’ ἄρα χαῖται ἐπερῶσαντο ἄνακτος, / κρατὸς ἀπ’ ἀθανάτοιο· μέγαν δ’ ἐλέλιζεν Ὀλυμπον.*”

¹²⁵⁶ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 22: “*quem nemo aemulatur*”. Traducción propia.

¹²⁵⁷ Cicerón: *Orator* (M. Tulli Ciceronis *Orator ad M. Brutum*) 2, 8: “*Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus*”.

Fidias¹²⁵⁸. En este sentido, asociar esta estatua con la propia imagen se podía convertir en un proceso de divinización; el emperador Calígula intentó sin éxito trasladar el Zeus a la capital del Imperio, según Suetonio, con la intención de poner su propia cabeza sobre ella¹²⁵⁹.

Con la llegada del Cristianismo, la fama de la estatua comenzó a declinar, Teodosio I el Grande prohibió los juegos y posteriormente Teodosio II ordenó la destrucción de todos los templos paganos. Pero, curiosamente, Olimpia gozó de cierto trato preferente tras las prohibiciones cristianas, de ahí que el templo y la propia estatua se conservaran más tiempo que otras obras por el estilo¹²⁶⁰. Esto puede explicar en parte la longevidad de la estatua, pero aunque hay quien piensa que se destruyó en su emplazamiento original junto al declive de la propia Olimpia, a finales del s.IV d.C., es más factible que acabara en Constantinopla, donde acabaría destruida por el fuego en el incendio de un palacio. La propia destrucción del templo de Zeus en Olimpia se debió a una conjunción de diversos factores: inundaciones, terremotos, saqueos y por las consecuencias prácticas de los edictos de emperadores cristianos que luchaban contra los cultos tradicionales paganos¹²⁶¹.

Según la interpretación más aceptada y que compartimos, el destino final de la estatua estaría, así, en Constantinopla, aunque algunos estudiosos han puesto en duda su traslado por dificultades logísticas¹²⁶². Sin embargo, a este respecto hay que recordar que la estatua se podía desmontar y, así mismo, en aquel entonces la ingeniería romana y sus medios de transporte se hallaban más que preparados para enfrentarse a empresas de esta índole, especialmente con la experiencia de trasladar una decena de obeliscos egipcios a Roma desde la época de Augusto. En las excavaciones arqueológicas en Olimpia no se han podido hallar restos de la estatua realizada por Fidias, mientras que, por otra parte,

¹²⁵⁸ Ver supra nota 285.

¹²⁵⁹ Ver supra nota 286.

¹²⁶⁰ Sinn, U.: *Olympia: cult, sport and ancient festival*, Munich, 1996, trad. T. Thornton, Princeton, 2000, p. 122.

¹²⁶¹ Muchos de estos edictos aparecen recopilados en el Código de Teodosio XVI.10.2-25, recogido en Spivey, N.: *The Ancient Olympics*, Oxford, 2004, pp. 203-204.

¹²⁶² Ver, por ejemplo, Green, J.R.: *The Wonders of the Ancient World*, Readers' Digest, Sydney, 1978, p. 30: "it is hard to see how such a statue could be transported".

existen testimonios literarios que la emplazan en el palacio de Lauso¹²⁶³, en Constantinopla. Una primera referencia la encontramos en *Synopsis Historion* –o *Compendium Historiarum*– de Cedreno, del s. XI, al referirse a la colección de Lauso, en torno al año 420, bajo el reinado de Teodosio II. Según Cedreno, entre las obras estaban: “La Afrodita de Cnido de mármol blanco, desnuda, que cubría sus virtudes con las manos, obra de Praxíteles. También (...) el Zeus elefantino de Fidias, que Pericles dedicó en el templo de Olimpia”¹²⁶⁴. La Afrodita de Praxíteles ya la habíamos encontrado referenciada como maravilla en la compilación de 1300.

Como ya hemos mencionado, además de esta referencia explícita de su localización en la ciudad del Bósforo, en el *Epitome Historion* de Juan Zonaras, del s. XII¹²⁶⁵ puede detectarse su inclusión en la colección de Lauso.

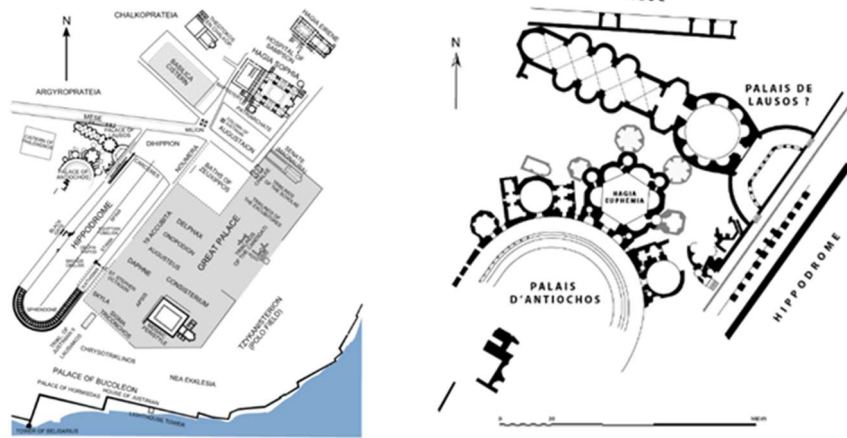
Si observamos los planos del recinto cercano al Hipódromo y la reconstrucción de Mango, podemos comprobar que el edificio parece estar diseñado con el propósito de exponer obras artísticas, reservando el ábside frontal para la gran estatua realizada por Fidias, que habría presidido la colección desde un lugar preponderante¹²⁶⁶.

¹²⁶³ Bardill, J.: «The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople: A Topographical Study», en *American Journal of Archaeology*, 101(1), 1997, pp. 67-95.

¹²⁶⁴ Cedrenus, G.: *Compendium Historiarum*, I, Bonn, ed. I. Bekker, 1838, 564; ver Mango, C., Vickers, M. y Francis, E.D.: «The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues», en *Journal of the History of Collections*, 4.1, 1992, pp. 89-98. Ver Apéndice 1: Textos, 197.

¹²⁶⁵ Juan Zonaras: *Epitomae historiarum*, Bonn, ed. Th. Büttner-Wobst, 1897, p. 131; ver Bassett, S.G.: «Excellent Offerings: The Lausos Collection in Constantinople», en *The Art Bulletin*, 82.1, 2000, p. 7.

¹²⁶⁶ Mango, C., Vickers, M. y Francis, E.D.: «The Palace of Lausus... (*op. cit.*)», pp. 93-94.



Figs. 256 y 257. Centro histórico de Constantinopla con el Gran Palacio, el Hipódromo y Santa Sofía. Palacio de Lauso y Palacio de Antíoco junto al Hipódromo. Mapas adaptados a partir de Müller-Wiener, 1977.

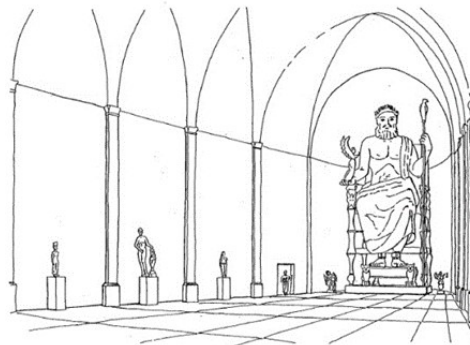


Fig. 258. Propuesta museográfica de Mango, en Mango, Vickers y Francis, 1992, p. 94.

Así pues, parecen existir bastantes evidencias que apoyarían la teoría de que el Zeus de Olimpia pudo acabar sus días en el corazón de la capital del Imperio de Oriente¹²⁶⁷, influyendo notablemente en la creación posterior del

¹²⁶⁷ Presuntamente, la estatua se habría destruido en el incendio de Constantinopla del año 475, por lo que habría permanecido allí entre cincuenta y setenta años. Ver Stevenson, T.: «What happened to the Zeus of Olympia?», en *Ancient History Bulletin*, 21, 1-4, 2007, pp. 65-88; Stevenson, T.: «The fate of the Statue of Zeus at Olympia», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T. y Taraporewalla, R. (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 155-167. En

arquetipo del Cristo pantocrátor, como veremos. Según Breckenridge, el uso de la imagen pagana como rostro de Cristo necesitaba de una justificación, y así se aludió a un suceso milagroso a modo de divina confirmación:

“Se originó una leyenda que ha intrigado durante largo tiempo a los historiadores del arte cristiano. En tiempos del arzobispo Gennadio que fue patriarca de Constantinopla desde 458 a 471, cierto pintor realizó un icono, instigado por un pagano, que retrataba a Cristo con la apariencia de Zeus; la mano y el brazo del artista se secaron como consecuencia de su acto blasfemo, pero fue curado milagrosamente por intercesión de Gennadio.”¹²⁶⁸

ambos artículos el autor señala que ante la debilidad de las evidencias, cualquier teoría debería ser tomada con precaución, teniendo en cuenta siempre los problemas logísticos derivados del transporte y su hipotética presencia en el palacio de Lauso.

¹²⁶⁸ Breckenridge, J.D.: *The Numismatic Iconography of Justinian II (685-695, 705-711 AD.)*. *Numismatics Notes and Monographs CXLIV*. American Numismatic Society, Nueva York, 1959, pp. 57-59. Traducción en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), pp. 40-41.

5.5. EL MAUSOLEO DE HALICARNASO.

El Mausoleo de Halicarnaso se proyectó para albergar los restos de Mausolo, rey de Caria, y se terminó en torno al año 353 a.C., una vez muerto éste y cuando había asumido el poder su esposa y hermana Artemisia. El matrimonio entre hermanos era algo conocido en la familia real persa y también lo practicaban los faraones de Egipto. Quizás inspirándose en Egipto, precisamente, Mausolo concibió en vida una gran tumba monumental para sí mismo¹²⁶⁹, siguiendo el posible modelo de la tumba de su padre, Hecatomno¹²⁷⁰.

Como promotor de la obra, Mausolo introdujo ciertas novedades en cuanto a la adjudicación de los trabajos de una manera que podríamos considerar muy moderna¹²⁷¹. Como ya señalamos al hablar de Vitruvio, éste comentaba con cierta envidia la suerte de concurso cerrado entre artistas para realizar la decoración del edificio¹²⁷²; hecho que también recogió Plinio¹²⁷³, quien ofreció la descripción más completa de la obra, aunque con algunos errores:

“Este es el sepulcro que Artemisia hizo para su marido Mausolo, un pequeño rey de Caria, muerto en el segundo año de la 107 Olimpiada. Que esta obra se cuente entre las Siete Maravillas se debe fundamentalmente a estos artistas. Del sur al norte tiene sesenta y tres pies de largo, por los frentes es más estrecho. En total su perímetro es de 440 pies. Se eleva hasta una altura de veinticinco codos y está rodeado de treinta y seis columnas. Al contorno lo llamaron *pteron*. Escopas cinceló el lado oriental, el septentrional Briaxis, Timoteo el lado sur y el oeste Leócares. Antes de que la terminasen murió la

¹²⁶⁹ Hornblower, S.: *Mausolus*, Clarendon Press, Oxford, 1982, p. 245.

¹²⁷⁰ Si aceptamos que la tumba en Berber Ìni es de hecho la de Hecatomno, podría ser el primer paso importante, seguido del Mausoleo, en el desarrollo de una arquitectura funeraria dinástica. Ver Henry, O.: «Hekatomnos, Persian satrap or Greek dynast? The tomb at Berber Ìni», en Van Bremen, R. y Carbon, J-M.: *Hellenistic Karia*, Ausonius, Burdeos, 2010, p. 121. En este mismo sentido, sobre forjar la imagen de una nueva dinastía, ver Mavrojanis, T.: «Il Mausoleo di Alicarnasso», en Abbondanza, L., Coarelli, F. y Lo Sardo, E. (eds): *Apoteosi. Da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano*, Roma, 2014, p. 64.

¹²⁷¹ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 103.

¹²⁷² Ver supra nota 172.

¹²⁷³ Ver supra nota 210.

reina, pero aun así no dejaron de trabajar en absoluto porque ya lo consideraban un monumento a su propia gloria y a su arte. Y todavía hoy se discute qué mano fue mejor.

Hubo también un quinto artista, pues por encima del *pteron* se eleva una pirámide tan alta como lo es la parte inferior, con veinticuatro escalones que van reduciéndose hasta llegar el vértice. Arriba del todo hay una quadriga de mármol que hizo Pitis. Incluida ésta, la altura de todo el edificio es de 140 pies.¹²⁷⁴

Debido quizás a errores de transcripción o transmisión encontramos la cifra equivocada del perímetro, que no puede ser de 440 pies si dos lados miden 63 y los otros dos son más cortos; al igual que pasa con la altura, de cuyas medidas resultaría una quadriga de casi veinte metros de altura¹²⁷⁵. De igual manera sucede con la fecha de la muerte de Mausolo, que Plinio sitúa en el año 351 a.C., cuando ya hacía dos años de su muerte, siendo esta fecha más posible para el fallecimiento de su esposa Artemisia.

Intrínsecamente unida a la fama del edificio como maravilla arquitectónica y escultórica va la figura de la reina Artemisia, como ejemplo del amor conyugal¹²⁷⁶, y de esta forma se ha venido representando el Mausoleo, con la figura de Artemisia en primer término bebiendo las cenizas de su marido.

La fama de esta gran obra ha perdurado en su propio nombre, pues hasta nuestros días el término “mausoleo” se utiliza para referirse a una tumba suntuosa. Ya Luciano de Samósata ponía en boca del propio Mausolo palabras en las que se vanagloriaba de tan fantástica obra, aunque estuviesen insertadas en un diálogo satírico con Diógenes:

“Aunque lo más importante es que yo tengo en Halicarnaso encima de mí una inmensa tumba, de un tamaño como no la tiene ningún otro muerto, ni tampoco tan hermosamente adornada, con caballos y hombres de bellísima

¹²⁷⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33.

¹²⁷⁵ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 104: “la altura de 25 codos para el *pteron* y una vez más la misma medida para la pirámide escalonada suman 50 codos, esto es, 75 pies, es decir, sólo un poco más de la mitad de la altura total, con lo que la quadriga habría de tener entonces 65 pies, es decir, ¡casi 20 metros de altura!”

¹²⁷⁶ Enalzado por Valerio Máximo, ver supra nota 186; y Aulo Gelio, ver notas 257 y 258.

piedra representados con enorme fidelidad. No se encontraría fácilmente un templo semejante. ¿No te parece que es justo que me vanaglorie de estas cosas?"¹²⁷⁷.

Parece que el Mausoleo permaneció prácticamente intacto hasta el siglo XIII, momento en que se perdió la mayoría de la parte superior debido a un terremoto. Sin embargo, su desaparición casi total llegó a finales del siglo XV cuando los caballeros de San Juan decidieron remodelar y fortificar su castillo en Bodrum utilizando los materiales que sacaron del Mausoleo. Bloques de piedra fueron trasladados para ampliar las defensas del castillo y las esculturas se utilizaron para fabricar cal y mortero. Según Luttrell¹²⁷⁸, estos trabajos de expoliación y destrucción se llevaron a cabo durante 28 años, hasta 1522, momento en que se descubrió la cámara mortuoria de Mausolo. La fuente principal que narra este hecho es un escrito del historiador y poeta Claude Guichard, publicado en 1581, en el que recoge la descripción de la tumba que le transmitió Jacques Daléchamps, médico, filólogo y naturalista francés, famoso por sus traducciones de textos latinos:

“En el año 1522, cuando el Sultán Suleyman estaba preparando el ataque a Rodas, el Gran Maestre, conocedor de la importancia del castillo de San Pedro y consciente de que los turcos se apoderarían de él al primer asalto, envió a algunos Caballeros a reparar la fortaleza y llevó a cabo todos los preparativos debidos para resistir al enemigo. Entre el número de los enviados estaba el Comendador de la Tourette Lyonnaise, un Caballero lionés que después estuvo presente en la toma de Rodas, y volvió a Francia, donde relató lo que ahora estamos a punto de narrar a M. d’Alechamps, una persona

¹²⁷⁷ Luciano de Samósata: *Diálogos de los muertos*, 24.: “τὸ δὲ μέγιστον, ὅτι ἐν Ἀλικαρνασσῶ μνήμα παμμέγεθες ἔχω ἐπικείμενον, ἠλίκον οὐκ ἄλλος νεκρός, ἀλλ’ οὐδὲ οὕτως ἐς κάλλος ἐξησηκήμενον, ἵππων καὶ ἀνδρῶν ἐς τὸ ἀκριβέστατον εἰκασμένων λίθου τοῦ καλλίστου, οἷον οὐδὲ νεῶν εὗροι τις ἂν ῥαδίως. οὐ δοκῶ σοι δικαίως ἐπὶ τούτοις μέγα φρονεῖν”. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 107.

¹²⁷⁸ Jeppesen, K. y Luttrell, A.: *The Written Sources and their archaeological Background*, Aarhus, 1986, p. 119.

suficientemente conocida por sus eruditos escritos, y cuyo nombre menciono aquí sólo con la finalidad de revelar mi autoridad en una historia tan singular.

Cuando esos Caballeros llegaron a Mesy (el nombre que daban a Bodrum) comenzaron inmediatamente a fortificar el castillo; y buscando piedras para hacer cal, no encontraron nada más adecuado ni más asequible que unas escalinatas de mármol blanco. Se alzaban en una especie de terraza en medio de un terreno llano cerca del puerto, que había sido primitivamente la gran plaza de Halicarnaso. Por consiguiente, arrancaron y se llevaron esas escalinatas de mármol, y descubriendo que la piedra era buena, continuaron, después de haber destruido la pequeña obra de albañilería que quedaba sobre el suelo, cavando más profundamente, con la esperanza de encontrar más.

Lograron un gran éxito, ya que al poco tiempo vieron que cuanto más profundizaban más se engrandecía la estructura, suministrándoles no sólo piedra para hacer cal, sino también para edificar. Pasados cuatro o cinco días, una tarde, tras haber dejado desnudo un gran espacio, vieron una abertura que parecía llevar a un sótano. Cogiendo una vela, descendieron por esa abertura, y se encontraron con que conducía a una gran habitación cuadrada, muy bella, adornada todo alrededor con columnas de mármol. Con sus basamentos, capiteles, arquivoltas, frisos y cornisas grabados y esculpidos en semi-relieve. El espacio entre las columnas estaba forrado con losas y franjas de mármoles de diferentes colores, ornamentados con molduras y esculturas, en armonía con el resto de la obra, e insertadas en la tierra blanca de la pared, donde estaban representadas escenas de batallas esculpidas en relieve.

En un principio admiraron esas obras y entretuvieron su fantasía con la singularidad de la escultura, después las arrancaron a piezas y las rompieron todas ellas, aplicándolas al mismo fin que el resto.

Pasada esa habitación, encontraron una puerta muy baja, que conducía a otra habitación, que servía como antecámara, donde había un sepulcro, con la parte superior de las columnas decorada y un tímpano de mármol blanco, muy bello, de un brillo maravilloso. Por falta de tiempo, no abrieron este sepulcro, puesto que ya habían tocado a retirada. Al día siguiente, cuando volvieron, encontraron la tumba abierta y la tierra de alrededor regada de tela de oro y lentejuelas del mismo metal, lo que les hizo suponer que los piratas que rondaban a lo largo de esa costa, sospechando algo de lo que se había

descubierto, habían visitado aquel lugar durante la noche y habían quitado la tapa del sepulcro. Se supone que descubrieron en él grandes tesoros.¹²⁷⁹

Este relato concuerda con lo encontrado por Jeppesen, quien hace alusión a pequeñas lentejuelas de oro, que probablemente pertenecían a la vestimenta mortuoria¹²⁸⁰.

Como acabamos de ver, debido a los escasos restos encontrados y cierta vaguedad en las descripciones que nos aportan las fuentes, sólo podemos hacernos una idea aproximada de la imagen final de esta maravilla. Lo que parece claro, después de las sucesivas campañas de excavación llevadas a cabo desde el siglo XIX¹²⁸¹, es que se trataba de un edificio cuadrangular sobre un gran podio, con columnas jónicas rodeando el cuerpo central y una pirámide escalonada en la cúspide. Las diversas reconstrucciones difieren en las proporciones de estos distintos cuerpos pero mantienen el mismo diseño¹²⁸². Lo que queda claro es que

¹²⁷⁹ Guichard, C.: *Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, 1581, pp. 379-380. Traducción en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (*op.cit.*), pp. 111-112. Ver Apéndice 1: Textos, 198.

¹²⁸⁰ Jeppesen, K.: *The Quadrangle. The Foundations of the Mausolleion and its Sepulchral Compartments*, Aarhus, 2000.

¹²⁸¹ La primera llevada a cabo por Newton a partir de 1856. Newton, C.T.: *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Day & Son, Londres, 1862. El estudio más completo es el de Jeppesen y la expedición danesa en 1966-77: *The Mausolleion at Halicarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum. 7 vols.* Volumen 1: Højlund, F., Aaris-Sørensen, K. y Jeppesen, K.: *The Sacrificial Deposit*, Aarhus, 1981. Volumen 2: Jeppesen, K. y Luttrell, A.: *The Written Sources and their archaeological Background*, Aarhus, 1986. Volumen 3: Pedersen, P.: *The Mausolleion Terrace and Accessory Structures*, Aarhus, 1991. Volumen 4: Jeppesen, K.: *The Quadrangle. The Foundations of the Mausolleion and its Sepulchral Compartments*, Aarhus, 2000. Volumen 5: Jeppesen, K.: *The Superstructure. A comparative analysis of the architectural, sculptural, and literary evidence*, Aarhus, 2002. Volumen 6: Zahle, J. y Kjeldsen, K.: *Subterranean and pre-Mausollan Structures on the Site of the Mausolleion. The Finds from the tomb chamber of Mausollos (D. Ignatiadou and V. Nørskov)*, Aarhus, 2004. Volumen 7: Vaag, L. E., Nørskov, V. y Lund, J.: *The Pottery. Ceramic Material and Other Finds from Selected Contexts. With a contribution by M.K. Schaldemose*, Aarhus 2002.

¹²⁸² Una de las primeras hipótesis sobre su aspecto es la de Fergusson, en 1862; ver Fergusson, J.: *The Mausoleum at Halicarnassus restored in conformity with the recently discovered remains*, J. Murray, Londres, 1862. Posteriormente, la de Dinsmoor, W.B.: «The Mausoleum at Halicarnassus: II. The Architectural Design», en *American Journal of Archaeology*, 12, 2, abril-junio 1908, pp. 141-171. La más aceptada es la de Jeppesen, K.:

lo que convirtió al Mausoleo en una de las Siete Maravillas fue su riqueza ornamental, y es que lo decoraban más de 100 estatuas, obra de los mejores artistas¹²⁸³, como ya hemos comentado. A partir de esta obra, arquitectura y escultura comenzaron a compartir un mismo espacio, lo que dio lugar a un bello equilibrio entre ambas disciplinas, como se puede deducir de las palabras de Guichard: “ornamentados con molduras y esculturas, en armonía con el resto de la obra”¹²⁸⁴. Esa armonía entre arquitectura y escultura produjo una obra de tal belleza que sus propios artífices no pudieron dejar de ensalzar¹²⁸⁵ y consiguió que el Mausoleo fuera considerado una de las Siete Maravillas en prácticamente todas las listas; incluso hubo quien sólo citó esta Maravilla, como Pomponio Mela¹²⁸⁶.

«What did the Maussoleion look like?», en Linders, T. y Hellström, P. (eds.): *Architecture and society in Hecatomnid Caria. Proceedings of the Uppsala Symposium 1987*, Acta Universitatis Upsaliensi, Uppsala, 1989, pp. 15-22. Existen, no obstante, estudios posteriores que siguen aportando nuevas hipótesis, como los de Höpfner, W: «Zum Maussoleion von Halikarnassos», en *Archäologischer Anzeiger*, 1, 1996, pp. 95-114; e *idem*: *Halikarnassos und das Maussoleion. Die modernste Stadtanlage der späten Klassik und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos*, Philipp von Zabern, Mainz, 2013.

¹²⁸³ Lucchese, C.: *Il mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri*, G. Bretschneider, Roma, 2009. Muy interesante su análisis sobre el mensaje político y cultural subyacente, considerando el Mausoleo como centro neurálgico de una nueva ordenación de la ciudad de Halicarnaso, en vistas a afianzar su fama y prestigio; y también como símbolo en defensa de la dinastía, y claro exponente del poder, pp. 59-96.

¹²⁸⁴ Ver supra nota 1279.

¹²⁸⁵ Lo consideraban “un monumento a su propia gloria y a su arte”, en palabras de Plinio. Ver supra nota 1274.

¹²⁸⁶ Pomponio Mela: *De Chorographia*, I, XVI. Ver Apéndice 1: Textos, 30.

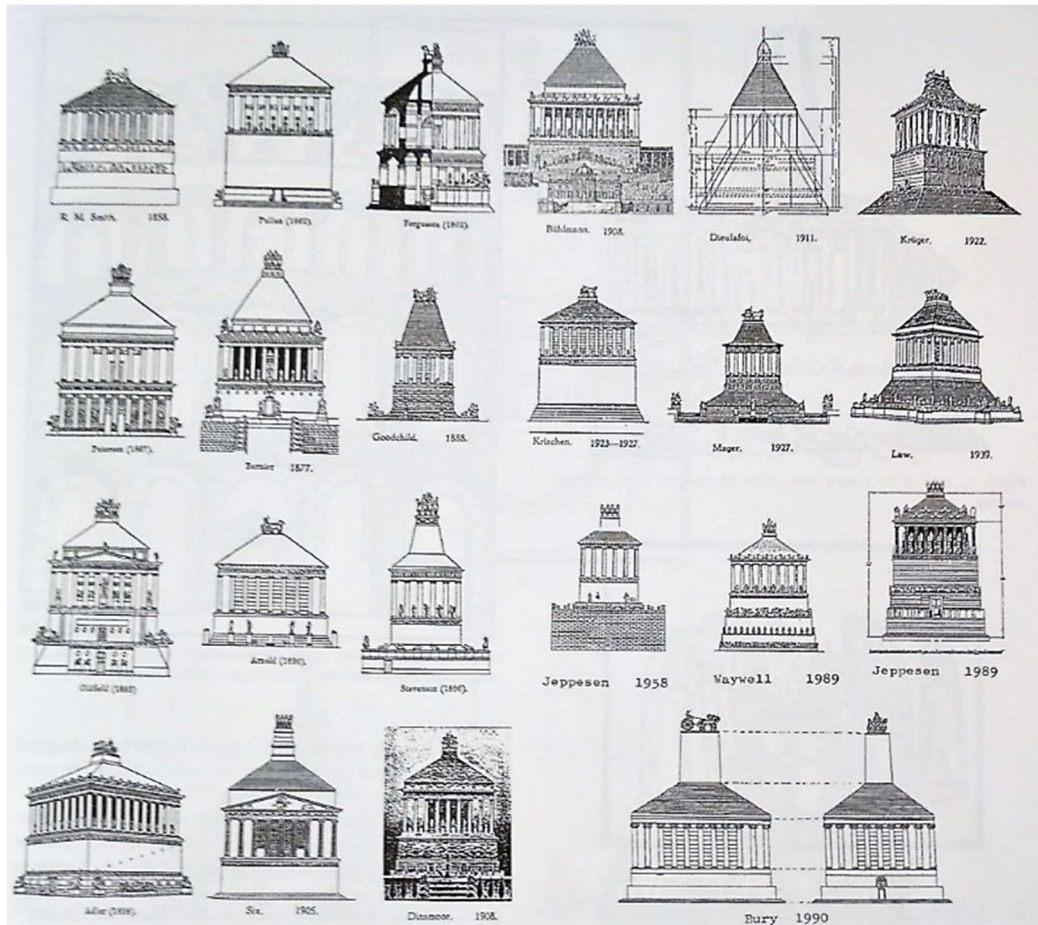


Fig. 259. Reconstrucciones del Mausoleo entre 1858 y 1990. Bury, J.: «Chapter III of the Hypnerotomachia Poliphili and the tomb of Mausolus», en *Word & Image*, 14, 1/2, 1998, p. 49.

5.6. EL COLOSO DE RODAS.

La imagen visual de una gigantesca estatua situada sobre la bocana del puerto con una pierna a cada lado es automáticamente relacionada con el término “colosal”; sin embargo, el Coloso de Rodas es una de las Maravillas más enigmáticas y desconocidas, al igual que los Jardines Colgantes de Babilonia, y de esta manera, una de las que ha desatado más la imaginación en lo que se refiere a su aspecto. No se han encontrado restos del Coloso y a la hora de buscar información debemos recurrir a fuentes a veces poco fiables, aunque no se puede discutir su legado y la imagen habitual, surgida en época renacentista, es origen de diversas influencias a lo largo de la Historia del Arte, como ya pudimos ir comprobando en capítulos anteriores.

Para entender en toda su magnitud la fama y, sobre todo, la fascinación que supuso el Coloso debemos situarnos geográfica y cronológicamente y así entender su significado votivo y también propagandístico. Rodas era una rica metrópoli comercial muy orgullosa de su recién conseguida independencia tras la derrota persa a manos de Alejandro y tras la misma muerte del conquistador macedonio, por lo que, en el contexto de las primeras guerras entre los Diádocos, fue buscando siempre la alianza que más le conviniera. En el año 305 a.C., la ciudad estaba muy ligada comercialmente con el reino de Ptolomeo I de Egipto, ganándose la enemistad de otro sucesor de Alejandro Magno: Antígono I “Monóftalmos”, quien encargó a su hijo Demetrio el asedio de la ciudad. Pero, a pesar del gran despliegue, que incluyó la famosa máquina de asedio Helépolis, y que consolidó en Demetrio el apodo de “Poliorcetes”¹²⁸⁷, éste no consiguió tomar la ciudad y se retiró en el 304 a.C. En agradecimiento, y como ofrenda al dios protector de la ciudad, Helios, los rodios encargaron una estatua en su honor a Cares de Lindo, discípulo de Lisipo. Para sufragarla, los rodios, como buenos comerciantes, vendieron el material de las maquinarias abandonadas por Demetrio tras el asedio, al mismo tiempo que utilizaban el bronce del blindaje de la Helépolis y cerraron un contrato, que conocemos gracias a un escrito del s.II d.C. de Sexto Empírico:

¹²⁸⁷ “El que asedia ciudades”. Para saber más sobre este episodio, ver AA. VV.: *The Cambridge Ancient History*, Cambridge University Press, 1970-2001, vol. V, pp. 430 y ss.

“Según se cuenta, los rodios preguntaron a Cares el arquitecto cuánto dinero habría de emplear en la construcción del coloso. Cuando éste les dio la respuesta, le volvieron a preguntar cuánto sería si quisieran construirlo el doble de grande. Éste respondió que el doble y se lo dieron. Pero al gastar esa cantidad sólo en los trabajos iniciales y en los bocetos, se quitó la vida. A su muerte, los técnicos se dieron cuenta de que no debía haber pedido el doble, sino ocho veces esa cantidad, pues no sólo era necesario incrementar la altura, sino todas las dimensiones de la obra.”¹²⁸⁸

Esta descripción, que incluye la noticia de la muerte del artista, pone de manifiesto varios elementos circunstanciales que llevaron al Coloso a alcanzar la fama y la categoría de maravilla; junto al origen del dinero para costearla, y que se derrumbara por un terremoto sesenta y seis años después de haber sido levantada, sin ser reconstruida debido a un oráculo de Delfos que advertía de no hacerlo¹²⁸⁹. Anécdotas y hechos curiosos que no hacen sino aumentar la fascinación por una obra que ya de por sí tenía méritos propios para esa fama, sólo por su tamaño y la dificultad técnica de su construcción en su momento.

En lo que respecta a su aspecto sólo podemos elucubrar a partir de los datos que nos aportan las fuentes; su temprana destrucción ocasionada por el terremoto de 226 a.C. nos ha impedido conocer su aspecto real¹²⁹⁰. En los primeros siglos de la era cristiana todavía existían restos identificables, pero muy probablemente

¹²⁸⁸ Sexto Empírico: *Adversus Mathematicos*, VII, 106. Traducción de Martínez García, F.J. en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas... (op.cit.)*, p. 112.

¹²⁸⁹ Estrabón: *Geografía*, XIV, 2, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 122. Manfredi, V.M.: *Las maravillas del mundo antiguo*, Debolsillo, Barcelona, 2017, pp. 89-90.

¹²⁹⁰ No es objetivo de este estudio entrar en detalles técnicos ni en teorías sobre la destrucción del Coloso. A este respecto, ver: Holleaux, M.: «Polybe et le tremblement de terre de Rhodes», en *Revue des Études grecques*, 36, 1923, pp. 490-498; Rieger, Neville F.: «Engineering Aspects of the Collapse of the Colossus of Rhodes Statue», en Ceccarelli M. (ed.): *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*, Springer, Dordrecht, 2004, pp. 69-85; Guidoboni, E. et al.: *Catalogue of the Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10th Century*, Instituto Nazionale di Geofisica, Roma, 1994, p. 140; Martínez Lacy, R.: «El Coloso de Rodas y el terremoto de 228 a. C.», en *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 36, 2, 2018, pp. 145-148. Respecto a las fuentes clásicas que hablan del terremoto y la caída del Coloso, ver: Polibio: *Historias*, V, 88, 1, (ver Apéndice 1: Textos, 199); *Scholia a Platón*, Philebos, 15c, (ver nota 698); Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41 (ver Apéndice 1: Textos, 122).

éstos desaparecieron al final del s. IV, debido a la abolición de cultos del Edicto de Teodosio¹²⁹¹ o con la llegada de los árabes con la conquista islámica. En 1342, tenemos noticia de la visita a Rodas del historiador bizantino Nicéforo Grégoras, que dice haber buscado sin éxito restos de la estatua¹²⁹². Particularmente, existen referencias a su gran tamaño, como el texto de Estrabón:

“La mejor [de las ofrendas] es el coloso de Helios, del que el yambógrafo afirma que: De siete veces diez codos lo hizo Cares de Lindo, pero ahora yace por tierra derribado por un terremoto y partido por las rodillas. No lo volvieron a levantar por un oráculo. Éste es la más importante de las ofrendas y se le considera una de las Siete Maravillas.”¹²⁹³

La descripción más pormenorizada se debe a Filón de Bizancio, que describe con mucho detalle tanto el contexto de realización de la estatua como las técnicas constructivas, ofreciendo quizá los datos más fiables sobre su aspecto:

“Rodas es una isla en el mar. Había estado escondida debajo del mar mucho tiempo, pero Helios la descubrió y pidió a los dioses que la isla fuese de su propiedad. En esta isla se alza un coloso, de 120 pies de altura, representando a Helios. La estatua se conoce que es de Helios por sus rasgos distintivos. El artista usó una cantidad de bronce que podría haber agotado las minas, ya que la imagen modelada de la estructura era el trabajo de bronce del mundo.

Quizá Zeus proveyó a los rodenses de grandes riquezas precisamente para que pudiesen honrar a Helios gastándolas en la erección de la estatua del dios, piso a piso, desde el suelo hasta el cielo. El artista lo aseguró firmemente en el interior con estructuras de hierro y bloques cuadrados de piedra, de los cuales las barras horizontales mostraban trabajo de picapedrero del estilo ciclópeo. La parte escondida del trabajo es mayor que las partes visibles. Más preguntas acucian al espectador admirado: ¿qué tipo de fundición se usó?,

¹²⁹¹ *Cod. Theod.* 16, 10, 12; 16, 10, 12, 2; 16, 10, 19, 1-2.

¹²⁹² Badoud, N.: «Early Explorers of Rhodes (1342-1853)», en Schierup, S. (ed.): *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Aarhus University Press, 2019, p. 36.

¹²⁹³ Estrabón: *Geografía*, XIV, 2, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 123.

¿qué tamaño tenían las bases de los yunques?, ¿con qué fuerza de trabajo se cargó todo ese peso fraguado?

Se construyó una base de mármol blanco, y sobre ésta se pusieron los pies del Coloso, hasta los tobillos. Se habían tenido en cuenta las proporciones en que se tendría que construir el dios de ciento veinte pies de altura. Ya que los pies en la base eran de una altura mayor que otras estatuas, era imposible subirlos y situarlos encima de la base. Los tobillos tuvieron que ser fundidos encima y, como pasa al construir casas, todo el trabajo tuvo que alzarse sobre sí mismo.

Por esta razón, en el caso de otras estatuas, los artistas hacían primero un molde, entonces lo dividían en partes, las fundían, y finalmente las juntaban y erigían la estatua. Pero el artista del Coloso fundió la primera parte y entonces modeló la segunda parte sobre la primera, y cuando la segunda parte se había fundido en bronce, construyó la tercera parte encima de ésta. Usó el mismo método de construcción para las partes que quedaban, ya que no era posible mover las partes de metal.

Cuando ya había estado realizado el fundido en las primeras partes, se cuidó de los intervalos de las barras y uniones de la estructura, que se fijó con las piedras que se habían colocado en el interior. A causa de esto, durante toda la construcción debió mantener la figura inmóvil, poniendo continuamente una cantidad inmensa de tierra alrededor de las partes finalizadas del Coloso, escondiendo lo que ya había sido contruido debajo del suelo, y continuando la siguiente etapa sobre la superficie plana que quedaba.

Poco a poco alcanzó el objetivo de su sueño y, con un gasto de quinientos talentos de bronce y trescientos talentos de plata, construyó a su dios igual al dios. Hizo un trabajo excepcional en su totalidad, para el mundo había puesto un segundo Helios frente al primero.”¹²⁹⁴

Éste y otros testimonios sobre la estatua¹²⁹⁵, apuntan que estaba realizada en bronce y que medía 120 pies de altura (unos 70 codos –32 a 35 metros–) y que se trataba de un exvoto a Helios. Es sorprendente que no dispongamos de ninguna

¹²⁹⁴ Filón de Bizancio, *De septem orbis spectaculis* 4. Trad. de Hugh Johnstone en Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 243. Ver Apéndice 1: Textos, 200.

¹²⁹⁵ Estrabón, Sexto Empírico, Plinio, Polibio.

imagen del Coloso, aunque existen monedas rodias que seguramente muestran la faz que tenía la estatua¹²⁹⁶. La consideración del Coloso como maravilla se mantiene en autores cristianos, como se puede comprobar en las listas de Gregorio de Tours y Beda el Venerable, y en las alusiones de Eustacio de Tesalónica en el siglo XII y Jorge Cedreno en el XIII. Sin embargo, se mantendrá como una obra desconocida, a pesar de su fama, y tan sólo se mencionará su tamaño colosal.¹²⁹⁷

La escasa información relativa al aspecto del Coloso ha determinado la imagen transmitida a partir de los grabados renacentistas, como ya hemos podido ver: una figura masculina de cuerpo desnudo con una pierna a cada lado de la bocana del puerto, en ocasiones con un fuego encendido en la mano derecha, levantada, como si fuera faro. Hoy podemos asegurar sin miedo a equivocarnos que esta postura no sería viable en el momento de su construcción, aunque se afanzara llenando su interior de travesaños de madera y piedras, según señalan Filón de Bizancio y Plinio¹²⁹⁸. Resulta obvio que dicha postura es bastante más sugestiva y romántica, aunque su aspecto real sería más cercano a los *kuroi* antiguos, recto y con los pies juntos, pero incorporando una técnica más desarrollada, herencia de Lisipo y que Cares habría perfeccionado. Filón corrobora esta idea al describir que los pies del Coloso se asentaban en una única gran basa de mármol; evidentemente, habrían sido necesarias dos basas de haber sido concebido con las piernas separadas y, teniendo en cuenta la precisa descripción de Filón, parece un detalle que habría reflejado.

Filón también es quien nos habla de que el Coloso no se fundió en piezas separadas que luego se ensamblaron, sino que se construyó como un edificio, a pisos, a partir de los tobillos hacia arriba, utilizando un terraplén a su alrededor que iba aumentando acorde con el crecimiento de la estatua. Esta técnica ha

¹²⁹⁶ Tetradracma de plata del Museo Británico: ver Maryon, H.: «The Colossus of Rhodes», en *The Journal of Hellenic Studies*, 76, Londres, 1956, fig. 4, p. 43. Moneda rodia con la imagen de Helios en el Museo Numismático de Atenas. Ver también Ashton Richard H.J.: «Rhodian coinage and the Colossus», en *Revue numismatique*, Serie 6^a, Tomo 30, 1988, pp. 75-90.

¹²⁹⁷ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 121-144.

¹²⁹⁸ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41: “en su interior pueden verse piedras de enormes dimensiones que Cares había utilizado para dar estabilidad a la estatua mientras la construía”. Ver Apéndice 1: Textos, 122.

suscitado muchas dudas, y varios estudiosos la consideran muy improbable. Entre ellos, destaca Maryon¹²⁹⁹, que en su calidad de escultor realiza complicados cálculos de carácter técnico para corroborar que la estatua se fundió en láminas finas trabajadas a martillo; a este respecto, encontramos dos referencias a una técnica similar en Teócrito y Sopater¹³⁰⁰, que hablan de *chalkelatos* –cobre golpeado– y *sphyrelatos* –levantado en relieve martillando en el reverso– cuando se refieren al Coloso. El *sphyrelatos* de Maryon es refutado por Haynes¹³⁰¹, que vuelve a la teoría tradicional del propio Filón, asegurando que éste se basa en una fuente helenística que habla de que para la realización del Coloso casi se acaba con el metal disponible en las minas. Si estamos hablando de cantidades tan desmesuradas, la teoría de Maryon –dice Haynes– no se sostiene, pues en su método de fundición bastaría con quinientos talentos de bronce y aquí tenemos que volver a la complicada interpretación de los textos que nos hablan de cifras que pueden ser reales, aproximadas o errores de transmisión. Otra fuente interesante es la que habla de que en el año 653, cuando los restos del Coloso acabaron vendidos como chatarra a un mercader judío tras la toma de Rodas por los árabes, se necesitaron novecientos camellos para su transporte¹³⁰². Si tomamos esta cifra como cierta, la cantidad, verdaderamente, es enorme y sirve a Haynes para corroborar su teoría.

La creación de un enorme terraplén para poder llevar a cabo la técnica de fundición descrita por Filón nos deriva a otro de los debates que rodean la figura del Coloso de Rodas: su ubicación. Como ya hemos señalado, prácticamente podemos descartar la posición de piernas abiertas en la bocana del puerto, pero perfectamente podía situarse en uno de los muelles; ahora bien, si tomamos como cierta la creación del terraplén, se necesita un espacio amplio que no parece que pudiera darse en torno al Fuerte de San Nicolás, posible ubicación que cuenta

¹²⁹⁹ Maryon, H.: «The Colossus of Rhodes... (*op.cit.*)», pp. 68–86.

¹³⁰⁰ Dickie, M.W.: «What is a Kolossos and how were Kolossoi made in the Hellenistic Period», en *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 37, 1996, p. 252.

¹³⁰¹ Haynes, D.E.L.: «Philo of Byzantium and the Colossus of Rhodes», en *The Journal of Hellenic Studies*, 77.2, 1957, pp. 311–312.

¹³⁰² Como ya señalamos, Constantino Porfirogéneta habla de un general de Otmán llamado Mavia que hizo pedazos los restos del Coloso y se los vendió a un mercader judío de Edesa: *Sobre la administración del Imperio*, XX, 7-10. Y Teófanos habla de novecientos ochenta camellos: *Crónica*, en Constantino Porfirogéneta *Sobre la administración del Imperio*, XXI, 56-65. Ver Apéndice 1: Textos, 129 y 130.

quizá con más adeptos¹³⁰³. Del mismo modo, si hubiese estado situado allí, parte de los restos habrían caído al mar, y ni Estrabón ni Plinio lo mencionan. Se conoce también un proverbio¹³⁰⁴ que habla de que el Coloso, al caer, destruyó muchas casas, algo que no podía suceder en esa parte del muelle; este hecho lo aduce Higgins¹³⁰⁵, junto a la creencia de que los restos en esa zona portuaria habrían molestado mucho durante los novecientos años que permanecieron allí, para descartar esa posible ubicación. Tenemos, no obstante, el testimonio de un viajero italiano, Nicolás de Martoni, que en su peregrinación a Jerusalén se detuvo en la isla hacia el año 1394-95 y en su relato situó al Coloso en este lugar¹³⁰⁶. Esta imagen es el poso perfecto para la creación de la iconografía típica del Coloso, una visión extraordinaria y fascinante que dará lugar a numerosas influencias artísticas a partir del Renacimiento. Sin embargo, como apunta Ursula Vedder¹³⁰⁷, Nicolás de Martoni no habría sido el autor de esta información, sino que en realidad sólo habría transmitido comentarios equívocos de las fuentes antiguas.

Precisamente en Rodas estuvo el Gran Maestro de la Orden de los Hospitalarios, Juan Fernández de Heredia, un estudioso que tradujo muchos textos y para quien trabajó Demetrios Kalodikes, quien conocía los textos de

¹³⁰³ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), pp.43-62. Los autores también se decantan por la fortaleza de San Nicolás.

¹³⁰⁴ Derivado del *Escolio al Filebo* de Platón (15c): "No remover lo que bien quieto está", proverbio: no remover un mal que bien quieto está. Lo menciona el orador Hipérides en su *Contra Aristogitón*: "y ni siquiera eres capaz de aprender del proverbio lo de no remover un mal que bien quieto está. Por traslación a partir del Coloso de Rodas, que se cayó y destruyó muchas casas. Cuando un rey quiso volver a erigirlo, los rodios, por temor a que se cayera de nuevo, dijeron lo antes mencionado."

¹³⁰⁵ Higgins, R.: «The Colossus of Rhodes», en Clayton, P.A. y Price, M.J. (eds.): *The Seven Wonders...* (*op.cit.*), pp. 124-137.

¹³⁰⁶ Ver supra nota 659.

¹³⁰⁷ Vedder, U.: «A Latin Grand Master, a Greek Philosopher and the Colossus of Rhodes», en Mattusch, C.C, Donohue, A.A. y Brauer, A. (eds.): *Common Ground: Archaeology, Art, Science, and Humanities*. Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology, Boston, Agosto 2003, Oxbow Books Oxford, 2006, pp. 151-153.

Plutarco¹³⁰⁸ sobre estatuas colosales; posiblemente en esos círculos se fue forjando la idea moderna del Coloso¹³⁰⁹.

Höpfner¹³¹⁰ dice reconocer en dicho fuerte los restos de la basa de mármol sobre la que se habría asentado el Coloso, aunque sus investigaciones no son concluyentes, y así sugiere otra posible ubicación: una zona abierta en la acrópolis, al oeste del templo de Apolo. A esta conclusión llega pensando en la posibilidad de que los rodios rendían culto a Helios no en un santuario en sí, sino en esa zona cercana al monte Smith, y tendría cierta lógica erigir la estatua votiva del dios en su templo o lugar de veneración. Para Vedder¹³¹¹, sin embargo, ese posible templo de Apolo sería en realidad del propio Helios.

Existe una tercera teoría en discordia, que defiende la ubicación del Coloso en el lugar donde se levanta una antigua escuela turca, construida a su vez sobre los restos de la iglesia dedicada a San Juan del Coloso, en la que se enterraba a los grandes maestros. Esta fue edificada en 1350 y resultó destruida en 1856 por la explosión del polvorín del palacio del Gran Maestre¹³¹². Para Higgins¹³¹³, además del hallazgo de inscripciones en zonas próximas, existe en la zona mamposería antigua y restos de murallas. Esta hipótesis va teniendo cada vez más adeptos, ya que la estatua se vería muy bien desde el mar y desde la ciudad, y al caerse, bien habría podido derribar muchas casas.

Aunque no podamos conocer exactamente dónde se levantó, ni su apariencia, ni los métodos de construcción empleados, pues solamente

¹³⁰⁸ Plutarco: *Moralia: Obras morales y de costumbres X: A un gobernante falto de experiencia*, 779F-780A: "Sin embargo, faltos de sentido común, la mayoría de los reyes y gobernantes imitan a los malos escultores, que creen que los colosos parecerán enormes y grandiosos si los representan en posición de dar una gran zancada, con los brazos extendidos y abriendo la boca". Traducción de Valverde Sánchez, M., Rodríguez Somolinos, H. y Alcalde Martín, C., Biblioteca Clásica Gredos, 309, Madrid, 2003, p. 198. Ver Apéndice 1: Textos, 201.

¹³⁰⁹ Vedder, U.: "A Latin Grand Master... (op.cit.), p. 152.

¹³¹⁰ Höpfner, W.: *Der Koloss von Rhodos und die Bauten des Helios*, Zabern, 2003.

¹³¹¹ Vedder, U.: «Der Koloss von Rhodos. Mythos und Wirklichkeit eines Weltwunders», en *Nürnberger Blätter zur Archäologie XVI*, 1999-2000, pp. 23-40.

¹³¹² Gabriel, A.: «La construction, l'attitude et l'emplacement du Colosse de Rhodes», en *Bulletin de Correspondance hellénique*, 56, 1932, pp. 331-359.

¹³¹³ Higgins, R.: «The Colossus of Rhodes... (op.cit.), p. 136.

manejamos teorías, lo que sí resulta evidente es la fascinación suscitada por esta Maravilla a través de los siglos.

Pero, ¿cómo podemos definir el término *kolossos*? Según Brodersen¹³¹⁴, en el dialecto dorio de la isla significaría simplemente “estatua”, y dado el tamaño del Coloso de Rodas, la antigua palabra *kolossos* pasaría a definir una “estatua gigante”, perdurando en nuestro vocabulario con los términos “coloso” y “colosal”. Manfredi señala que era “un vocablo propio del mundo minorasiático, que estaría haciendo referencia a ídolos anicónicos, y posteriormente se utilizó para denominar a las estatuillas votivas que se dejaban en los santuarios y, finalmente, por extensión, se aplicó a cualquier estatua”¹³¹⁵. Hay distintos trabajos, la mayoría de ellos filológicos, acerca del término *kolossos*¹³¹⁶, y Vedder también habla en su estudio de “*idolum*” como los antiguos *kolossos* o estatuillas mágicas¹³¹⁷.

Antes de la creación del Coloso de Rodas, ya existían precedentes de lo que podemos denominar “estatuaria colosal”, y muchos de ellos a buen seguro que sirvieron de inspiración. Como ya señalamos, Rodas mantenía estrechas relaciones con el Egipto helenístico, por lo que las estatuas de gran tamaño de época faraónica serían conocidas. No podemos hablar de una clara influencia estética, sino más bien de una apropiación del sentido propagandístico del tamaño de la estatua en sí mismo; sobre todo en el Imperio Nuevo, época de engrandecimiento político, donde se multiplican las estatuas y se labran muchas de tamaño colosal, representando al faraón a gran escala y siendo consideradas imágenes de culto¹³¹⁸. Las estatuas monumentales se utilizaban habitualmente con un afán propagandístico, político o religioso, con una intencionalidad clara de afirmación del poder, búsqueda de prestigio e impulso económico.

El precedente directo del Coloso lo encontramos en los propios *kuroi*, también con clara influencia egipcia, durante el período arcaico del arte griego.

¹³¹⁴ Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (op.cit.), pp. 111-114.

¹³¹⁵ Manfredi, V.M.: *Las maravillas...* (op.cit.), pp. 83-84.

¹³¹⁶ Sobre todo, Benveniste, É.: «A propos du Kolossos», en *Revue de philology, de littérature et d'histoire anciennes*, 3, serie 6, Klincksieck, París, 1932, p. 118; y M.W. Dickie, «What is a Kolossos...» (op.cit.), p. 237-257, donde habla de las teorías de Wilamowitz, George Roux y Benveniste.

¹³¹⁷ Vedder, U.: «A Latin Grand Master...» (op.cit.).

¹³¹⁸ Colosos de Memnón, Abu Simbel, Ramsés II en Memfis...

Aun cuando son estatuas grandes, generalmente rondando los dos metros de altura, no podemos hablar de tamaño colosal, pero son la base no sólo de la escultura griega en general, sino del tipo representativo que muy posiblemente tendría el Coloso, frontal y con los pies juntos. El Coloso de los Naxios, en Delos, es una estatua de más de nueve metros de altura, que data del s. VII a.C.: se trata de un *kuros* situado en el monumento más antiguo de Delos, el óikos de los naxios, y es un precedente claro de la estatuaria colosal¹³¹⁹.

Más cercana es la influencia del Zeus de Olimpia, otra estatua que excede el tamaño natural, y también podríamos aludir al proyecto del arquitecto de Alejandro Magno –Dinócrates– para esculpir una estatua colosal del gran Alejandro en la ladera del monte Athos, que ya hemos mencionado anteriormente¹³²⁰. Lisipo realizó una estatua en bronce de Zeus en Tarento que tenía 17 metros de altura, así como otra de Heracles situada en su acrópolis y con una altura de 6 metros. Según Plinio, para llevarlas a cabo, Lisipo utilizó distintos recursos para que sus obras fueran más estables, como un pedestal basculante para minimizar la resistencia al viento, o la colocación de un pilar adosado que atenuara el ímpetu del mismo. Plinio también señala que la estatua de Heracles fue llevada al Capitolio de Roma¹³²¹.

Con todo, el Coloso de Rodas ha quedado como caso único y excepcional, y su imagen se ha utilizado como símbolo de la libertad, del poder y de la luz o guía a modo de faro, como se puede interpretar en su inscripción votiva:

“En este lugar para ti hasta el Olimpo alzaron el coloso, el de Rodas habitada por dorios, Helios, de bronce cuando tras calmar la ola de Enio

¹³¹⁹ Butz, P.A.: «The Naxian Colossus at Delos: ‘same stone’», en Maniatis, Y.: (ed.): *Asmosia VII*. Actes du VIIe colloque international de l’Asmosia, Organisé par l’École française d’Athènes, le National Center for Scientific Research “DIMOKRITOS”, la 18e éphorie des antiquités préhistoriques et classiques (Kavala) et l’Institute of Geology and Mineral Exploration, Thasos, 15-20 sept. 2003 (BCH Suppl., 51), École française d’Athènes, 2009, pp. 77-87.

¹³²⁰ Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2. Ver Apéndice 1: Textos, 9.

¹³²¹ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 17: “*talis et tarenti factus a lysippo, xl cubitorum. mirum in eo quod manu, ut ferunt, mobilis ea ratio libramenti est, ut nullis convellatur procellis. id quidem providisse et artifex dicitur modico intervallo, unde maxime flatum opus erat frangi, opposita columna. itaque magnitudinem propter difficultatemque moliendi non attigit eum fabius verrucosus, cum herculem, qui est in capitolio, inde transferret.*”

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

coronaron su patria con los despojos de los enemigos. Y no sólo sobre el mar lo hicieron brillar, sino también en la tierra, precioso resplandor de libertad no subyugada. Pues éstos, crecidos del linaje de Hércules, tienen sus dominios patrios en el mar y en la tierra".¹³²²



Figs. 260-262. Reconstrucción de Louis Bernier (grabado de Sidney Barclay) para Augé, L.: *Voyage aux Sept merveilles du monde*, París, 1878, p. 17.
Estatuilla de Sol Invictus descubierta en Chalon-sur-Saone y conservada en el Gabinete de las Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia, nº 113.
Reconstrucción de Höpfner, W.: *Der Koloss von Rhodos und die Bauten des Helios*, Zabern, 2003, p. 80.



Figs. 263-264. Reconstrucción de Maryon, según un relieve encontrado en Rodas: «The Colossus of Rhodes», en *The Journal of Hellenic Studies*, 76, Londres, 1956, pp. 72 y 71.

¹³²² *Antología Palatina*, VI, 171: "αὐτῷ σοὶ πρὸς Ὀλυμπον ἑμακύναντο κολοσσὸν τόνδε Ρόδου ναέται Δωρίδος, Αἴλιε, χάλκεον ἀνίκα κῦμα κατευνάσαντες Ἐνυοῦς ἔστεψαν πάτραν δυσμενέων ἐνάροις. οὐ γὰρ ὑπὲρ πελάγους μόνον † κάτθεσαν, ἀλλὰ καὶ ἐν γᾶ, ἀβρὸν ἀδουλώτου φέγγος ἐλευθερίας: τοῖς γὰρ ἀφ' Ἡρακλῆος ἀεξηθεῖσι γενέθλας πάτριος ἐν πόντῳ κῆν χθονὶ κοιρανία". Traducción en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), pp. 112-113.

5.7. EL FARO DE ALEJANDRÍA.

El Faro de Alejandría fue la última de las Maravillas en ser incorporada a la lista "oficial"; de hecho, no aparece en las fuentes más antiguas y es generalmente sustituido por las Murallas de Babilonia. La primera referencia que tenemos es de Estrabón, aunque no lo califica de maravilla:

"Faro es un islote de forma ovalada, situado muy cerca de la costa, con la que forma un puerto de dos bocas. La costa tiene forma de bahía, pues lanza dos cabos al mar, entre los cuales está situada la isla, cerrando la bahía, pues está situada a lo ancho junto a ella. De los cabos de Faro, el que está al este es el más cercano a la costa y al cabo que tiene enfrente (se llama el cabo Loquias), y hace la entrada al puerto estrecha. Además de la estrechez de la entrada, hay también rocas, algunas sumergidas, otras sobre la superficie, que arrecian continuamente el oleaje que viene desde el mar a chocar contra ellas. La cumbre de la isla es una roca batida por las olas todo alrededor y que tiene un torreón admirablemente construido en piedra blanca, de varios pisos, que lleva el mismo nombre que la isla. Este fue una ofrenda de Sóstrato de Cnido, amigo de los reyes, por la salud de los navegantes, como dice la inscripción. Como la costa es impracticable y hundida a ambos lados, y tiene arrecifes y bajos, es necesario señalar para los que navegan desde el mar con una indicación alta y brillante para dirigir su entrada en el puerto. La entrada del oeste tampoco es de fácil acceso, aunque no requiere tanta atención como esta. Y esta forma otro puerto, que se llama Eunosto, y que se encuentra enfrente del puerto excavado artificialmente y cerrado. El puerto que tiene la entrada junto a la mencionada torre de Faro es el conocido como Gran Puerto. Estos dos puertos están situados contiguamente al grande y solo los separa al fondo un brazo de tierra llamado Heptastadio. El dique forma un puente que se extiende desde tierra firme hasta la parte oeste de la isla y deja solo dos entradas al puerto de Eunosto, sobre las que se ha tendido un puente. Esta

obra no era solo un puente hacia la isla, sino también un acueducto, cuando la isla estaba habitada.”¹³²³

Es cierto que sólo ofrece unos pocos datos muy concretos, y se centra en describir más los puertos y el *heptastadion*¹³²⁴, pero es la primera descripción de la que tenemos constancia. También nombra a su artífice, Sóstrato de Cnido, aunque de él tenemos la primera noticia gracias al epigrama de Posidipo:

“Como salvador de los griegos, este centinela de Pharos, oh señor Proteo, fue levantado por Sostratus, hijo de Dexiphanes, de Cnidos. Porque en Egipto no hay, como en las islas, puestos de vigilancia en una montaña, pues en el rompeolas es donde atracan los barcos. Por tanto, esta torre, en línea recta y erguida, parece cortar el cielo desde incontables estadios de distancia durante el día, pero durante la noche rápidamente un marinero sobre las olas verá un gran fuego ardiendo desde su cumbre. E incluso puede correr hacia el Cuerno de Toro y no quedar desamparado de Zeus el Salvador, oh Proteo, quien navega por este camino.”¹³²⁵

Este texto, coetáneo del Faro, parece que da una pista sobre la estatua que podría estar en lo alto de la estructura, correspondiente a Zeus Sóter, como veremos más adelante, y deja claro quién fue el arquitecto de la obra¹³²⁶. En esta misma línea, sobre la autoría de la construcción, escriben Luciano de Samósata¹³²⁷ y también Plinio, que incluye por primera vez el Faro dentro del elenco de las

¹³²³ Estrabón: *Geografía*, XVII, 6. Ver Apéndice 1: Textos, 202. Traducción de García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015, pp. 423-425.

¹³²⁴ Millet, B. y Goiran, J.-P.: «Impacts of Alexandria's Heptastadion on Coastal Hydro-Sedimentary Dynamics During the Hellenistic Period: A Numerical Modelling Approach», en *The International Journal of Nautical Archaeology*, 36, 1, 2007, pp. 167-176.

¹³²⁵ Posidipo: *Epigrama P.Louvre 7172* (P.Firmin-Didot). Ver Apéndice 1: Textos, 203. Ver Giorgetti, D.: «Il Faro di Alessandria fra simbologia e realtà: dall'epigramma di Posidippo ai mosaici di Gasr Elbia», en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma, 32/3-4, 1977, pp. 245-261.

¹³²⁶ Thompson, D.J.: «Ptolemaios and the 'Lighthouse': Greek culture in the Memphite Serapeum», en *The Cambridge Classical Journal*, 33, 1987, pp. 105-112.

¹³²⁷ Luciano de Samósata: *Cómo debe escribirse la historia* (Πώς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν), 62: “Σώστρατος Δεξιφάνουος Κνίδιος θεοῖς σωτήρσιν ὑπὲρ τῶν πλωῖζομένων”.

Siete Maravillas¹³²⁸: se trata de una somera descripción, por otra parte muy acorde con el pragmatismo romano, ya que resalta la utilidad de la construcción y lo relaciona con otros faros existentes en su época, como los de Ostia y Rávena. Al mismo tiempo, Plinio señala al promotor de la obra, el rey Ptolomeo I, aunque realmente se terminó de construir ya en tiempos de Ptolomeo II, en el 283 a.C.¹³²⁹ Y no será hasta los escritos de Gregorio de Tours¹³³⁰ o Beda el Venerable¹³³¹ que el Faro quede asentado como una de las Siete Maravillas, como ya vimos, aunque sus descripciones entren de lleno en el mundo de la fantasía, muy alejadas del pragmatismo de Plinio¹³³².

Ya vimos también que Epifanio de Constantinopla –o Epifanio el Monje– nombró el Faro de Alejandría como la primera de las maravillas¹³³³, al relatar su peregrinación a Alejandría para rezar en sus santos lugares a finales del siglo VIII. Y es que, sobre todo en el caso del Faro, se pone de manifiesto la importancia del viaje como método directo de conocimiento sobre los monumentos antiguos y una manera fiable de contrastar las informaciones recibidas de fuentes más antiguas, tanto escritas como visuales. Durante la Plena y la Baja Edad Media, las dos únicas Maravillas de la Antigüedad que aún seguían en pie eran las Pirámides de Egipto y el Faro de Alejandría –a excepción de las ruinas del podio del Mausoleo de Halicarnaso o de las Murallas de Babilonia, abandonadas mucho tiempo atrás–, y de esta manera, eran las únicas que podían ser visitadas, por lo que disponemos de numerosos testimonio de viajeros, sobre todo árabes, que se acercaron a contemplar *in situ* el Faro, ofreciendo descripciones muy pormenorizadas. Resulta sorprendente encontrar también descripciones sobre Alejandría en fuentes chinas, a partir del siglo XIII, como la obra *Zhufan zhi*, escrita por Zhao Rugua:

¹³²⁸ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

¹³²⁹ Sobre fuentes clásicas en relación con el Faro de Alejandría ver Bernard, A.: «Les Veilleurs Du Phare», en *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 113, 1996, pp. 85-90.

¹³³⁰ Ver supra nota 334.

¹³³¹ Ver supra nota 252.

¹³³² Un estudio sobre el Faro, destacando su aspecto funcional es el de De la Peña Olivas, J.M.: «Algunas notas sobre El Faro de Alejandría», en *Ingeniería civil*, 181, 2016, pp. 27-36.

¹³³³ Ver supra nota 363.

“El país de E-gen-tuo pertenece a Wu-si-li. Según la tradición de los antiguos, un hombre extraordinario, Cu-ge-ni, construyó en la orilla del mar una gran torre bajo la cual se excavó la tierra para hacer dos habitaciones, bien conectadas y muy bien escondidas. En una bóveda se almacenaba grano y en la otra armas. La torre tenía doscientos zhang de altura. Cuatro caballos a lo ancho podían ascender hasta dos tercios de su altura. El centro de la torre se comunicaba por un tunel con el gran río.

Para protegerla [la torre] del ataque por sorpresa de los soldados de otras tierras, todo el país custodiaba la torre para resistir al enemigo. Arriba y debajo podría contener 20,000 hombres, para mantener la guardia adentro y para ir a la batalla afuera. En la cumbre había un espejo extremadamente grande y si los barcos de guerra de otros países hicieran un ataque repentino, el espejo los detectaría de antemano y los guardias estarían preparados de antemano para resistir.

En los últimos años llegó un extranjero que pidió que le dieran trabajo debajo la Torre; lo emplearon para barrer y fregar. Durante años nadie tuvo sospecha de él pero de repente un día encontró la oportunidad para robar el espejo y arrojarlo al mar donde se deshizo. ¹³³⁴

En este sentido, Alejandría siempre había cautivado a los viajeros, sobre todo a los procedentes de Al-Andalus, puesto que a menudo era su primer puerto de escala en la obligada peregrinación a La Meca; durante los siglos XII y XIV, los andalusíes navegaron por el Mediterráneo o utilizaron las rutas terrestres atravesando todo el norte de África, para llegar al mismo sitio: los Santos Lugares, La Meca y Medina. La ciudad de Alejandría atraía también a estudiosos procedentes del Oriente islámico, que podían ofrecer enseñanzas en materias

¹³³⁴ Zhao Rugua: *Zhufan zhi*, edición de Li Tiaoyan, Minyusha, Tokyo, 1914, 31b-31a. Traducción propia de la edición en inglés, Chau Ju-Kua: *His Work on the Chinese and Arab Trade in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, entitled *Chu Fan Chi*. Translated from the Chinese and Annotated by Friedrich Hirth and W. W. Rockhill, Printing Office of the Imperial Academy of Sciences, St. Petersburg, 1912. Ver Vorderstrasse, T.: «Descriptions of the Pharos of Alexandria in Islamic and Chinese Sources: Collective Memory and Textual Transmission», en Cobb, P.M. (ed.): *The Lineaments of Islam. Studies in Honor of Fred McGraw Donner, Islamic history and civilization, studies and texts*, 95, Brill, 2012, pp. 457-481.

poco estudiadas en el Occidente, y así ampliar conocimientos, creando un punto de encuentro y de intercambio cultural¹³³⁵.

En 1117, Abu Hamid al-Gharnati, un viajero andalusí procedente de Granada, recoge en sus escritos acontecimientos sorprendentes que forman parte del género de *'ayā'ib* o "relatos de maravillas"¹³³⁶, a partir del material recogido y redactado en sus propios viajes y de los datos tomados de la revisión de obras anteriores o coetáneas. En estos relatos hace referencia al Faro, del que incluye una descripción y un croquis en sus obras: *Al-Mu'rib 'an ba 'd 'ayā'ib al-Magrib*¹³³⁷ y *Tuhfat al-albāb*¹³³⁸:

"30. MENCIÓN DE ALEJANDRÍA Y ALGUNAS DE SUS MARAVILLAS.

30.2. DESCRIPCIÓN DEL FARO.

En sus afueras está el Faro de Alejandría, que es una de las maravillas del mundo. Su parte inferior es cuadrada, de piedra tallada, sobre ésta hay un alminar octogonal y sobre éste hay otro redondo muy gracioso. La altura del primero es de noventa codos; el octogonal es igual a éste, y el pequeño es de treinta codos según esta ilustración.

En el interior del faro hay más de mil habitaciones entre grandes y pequeñas; las mayores están situadas en los ángulos del faro y las pequeñas entre los ángulos. El viento pasa por todas ellas.

¹³³⁵ De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas de la Antigüedad en España a través de los testimonios de viajeros a Egipto entre el s. XII y los albores del XVI», en *Futuro del Pasado*, 11, 2020, pp. 31-52.

¹³³⁶ Lévi-Provençal, E.: *Abū Ḥāmid al-Gharnāṭī*. *Encyclopaedia of Islam*, I, Brill Online, 2016, pp. 125-126.

¹³³⁷ Bejarano, I. (ed.): *Abū Ḥāmid al-Garnāṭī: Al-Mu'rib 'an ba 'd 'ayā'ib al-Magrib*. *Elogio de algunas maravillas del Magrib*, CSIC, Madrid, 1991.

¹³³⁸ Imagen del croquis en *Tuhfat al-albāb*, pp. 70-72, misma obra publicada como *Kitāb thamar al-albāb wa-zuhar al-ahbāb*, Bibliothèque nationale, París, Ar. 2168. Ver edición con trad. y notas de Ramos, A. (ed.): *Abū Ḥāmid al-Garnāṭī (m. 565 / 1169). Tuhfat Al-Albab (El Regalo de los espíritus)*, CSIC, Madrid, 1990.

Se cuenta que sobre él había un espejo¹³³⁹, en el que se veía a quien llegaba por el Mar de los Rûm a una distancia de varios días y noches, según se cuenta.”¹³⁴⁰

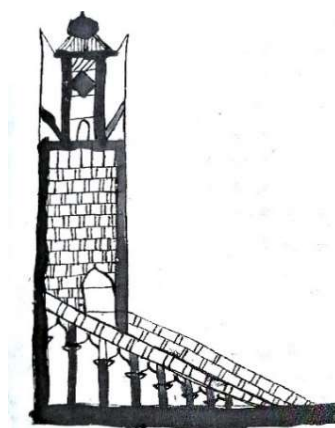


Fig. 265. Dibujo del Faro de Alejandría, en Abu Hamid al-Gharnati: *Tuhfat al-albâb*, 48. Bibliothèque nationale, París, Ar. 2168.

Pocos años después, en 1165, otro viajero y a su vez arquitecto malagueño, en este caso de peregrinación a La Meca, Yusuf Ibn al-Shaykh al-Balawi, también llamado el-Andalusí¹³⁴¹, escribió un breve pasaje sobre Alejandría y su Faro, reseña que incluyó en su *Libro del abecé* –*Kitâb alif bâ'*–, una obra de carácter enciclopédico que concibió para transmitir a su hijo todos los saberes y conocimientos que consideraba imprescindibles. También conocido como *Libro del alif y la bâ' para los juiciosos*, fue descubierto en una biblioteca de El Cairo en

¹³³⁹ Según el propio al-Garnâṭī, se trataría de un espejo de "hierro de China" de siete codos de longitud, en el que se reflejaba todo lo que llegaba por mar, procedente de Bizancio (los bizantinos eran designados con el término "romaioi" –Ρωμαίοι– pues se les relacionaba con el Impero Romano de Oriente, y los musulmanes en el Corán hablan de "rûm" o "rûm" y de "rumi" para referirse al Imperio Bizantino. Ver Durak, K.: « ¿Quiénes son los romanos? La definición de Bilād al-Rûm (tierra de los romanos) en las geografías islámicas medievales», en *Revista de Estudios Interculturales*, 31 (3), 2010, pp. 285-298. Y afirmaba que también se utilizaba para quemar las naves con el reflejo solar y para hacer señales a los navegantes. Ver Ramos, A. (ed.): *Abu Hamid al-Garnati...* (*op.cit.*), p. 47.

¹³⁴⁰ Bejarano, I. (ed.): *Abū Ḥāmid al-Garnāṭī...* (*op.cit.*), pp. 155-158.

¹³⁴¹ Su nombre puede encontrarse recogido de múltiples formas: Abu-l- Hayyay Yusuf al-Balawi ibn al-Sayj, y Asín Palacios lo nombra Ibn al-Xavj; ver Asín Palacios, M.: «El Faro de Alejandria... (*op. cit.*)».

1870¹³⁴² y en él podemos encontrar la descripción más pormenorizada sobre el Faro de Alejandría, tal y como se hallaba en aquella época, y que el propio al-Balawi midió en persona.

Un problema importante que nos encontramos en este tipo de descripciones proviene de las diferentes unidades de medida utilizadas por el viajero andalusí y su conversión a metros: *shibr*, *dhirā'*, *qāma*, *bā'* y *ashkil*. Behrens-Abouseif ha realizado un pormenorizado estudio de esta conversión y ha sintetizado los datos extraídos de la descripción proporcionada por al-Balawi, por otro lado muy difícil de seguir precisamente por el constante cambio de esas unidades de medida, así que en lugar de recoger literalmente su descripción, algo que resultaría farragoso, apuntaremos los datos que se deducen de sus palabras, según el estudio de Behrens-Abouseif¹³⁴³.

El primer dato que no ofrece ninguna duda es que se componía de tres cuerpos. Al primero de ellos se accedía por una rampa de 68 metros de longitud, sobre 16 arcos que iban creciendo en altura, de tal modo que la puerta de entrada del Faro estaba bastante elevada sobre la superficie del suelo, como también refleja la ilustración de al-Gharnati. El primer cuerpo habría medido 77,5 metros de altura, y su anchura habría sido de 30,6 metros en la base y de 26,3 en la parte superior, sobre la que se hallaría un parapeto de 2,5 metros de altura y 1,54 metros de anchura¹³⁴⁴. El segundo cuerpo habría tenido forma octogonal, con una altura de 37,5 metros y una anchura de 16,42. Sobre éste, habría otro parapeto, más ligero, de 44 centímetros de anchura, y en el centro se alzaría el tercer cuerpo, de forma cilíndrica, con 10 metros de altura y 8,7 de diámetro. Sobre esta última estructura original, se levantaba una mezquita-oratorio de 7,5 metros de altura y 4,3 de anchura, cubierta por una cúpula. La altura total del Faro llegaría hasta los 132,5 metros de altura, según la medición en el siglo XII.

Evidentemente, la mezquita u oratorio en la cúspide descrita por al-Balawi no formaba parte del diseño original del Faro. La construcción había sido restaurada entre los siglos XI y XII y fue entonces cuando se produjo su conversión en mezquita. Anteriormente, en este espacio se habría hallado la zona

¹³⁴² Yusuf Ibn al-Shaykh al-Balawi: *Kitāb alif bā'*, 2 vols., Cairo, 1287 [1870–71].

¹³⁴³ Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History of the Lighthouse of Alexandria», en *Muqarnas*, 23, 2006, pp. 4-7.

¹³⁴⁴ En las 4 esquinas de este parapeto se habrían hallado las 4 grandes estatuas de tritones de cuya existencia sabemos gracias a las representaciones de las monedas antiguas.

original en la que se encontraba el fuego, en el centro de un círculo de 8 columnas de granito que sostenían una cúpula cónica, coronada por una estatua de Zeus Sóter o Poseidón¹³⁴⁵, según las imágenes representadas en las monedas alejandrinas de época romana¹³⁴⁶ y siguiendo también el influyente estudio realizado por Hermann Thiersch¹³⁴⁷. En base a todos estos datos, la altura estimada del Faro original de época ptolemaica habría sido de unos 135 metros de altura, es decir, la construcción más alta de la Antigüedad después de las Pirámides de Keops y de Kefrén.



Figs. 266 y 267. Moneda de bronce de Cómodo: Bibliothèque nationale de France, département Monnaies, médailles et antiques, Fonds général 2751.
Dracma con el Faro e Isis Pharia.

Las monedas no sólo nos permiten comprobar la imagen general del Faro, sino que reflejan algunos de sus detalles¹³⁴⁸; en este sentido, podemos observar los tritones que estaban en las esquinas y relacionar el Faro con Isis Pharia, la deidad protectora del puerto, que parece que tenía un templo consagrado junto a la

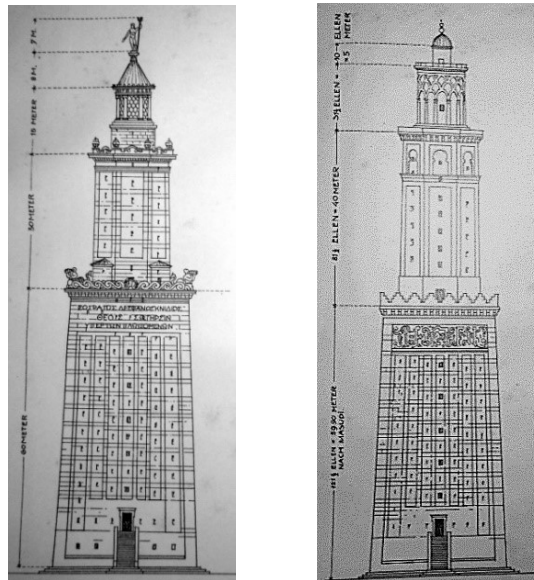
¹³⁴⁵ Existen distintas teorías al respecto, incluso se habla de una estatua de Helios, o de Cástor y Pólux. Ver Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas...* (op.cit.), p. 84. Daumas, F. y Mathieu, B.: «Le Phare d'Alexandrie et ses dieux: un document inédit», en *Academiae Analecta*, 49, 1987, pp. 43-55.

¹³⁴⁶ Giardina, B.: «La rappresentazione del faro nelle emissioni numismatiche del mondo antico», en *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, 108, 2007, pp. 145-168. Boyce, A.A.: «Coins of Roman Alexandria», en *Archaeology*, 2, 4, 1949, pp. 181-183.

¹³⁴⁷ Thiersch, H.: *Pharos, Antike...* (op. cit.), ver figs. 2, 3 y 4 de su apéndice.

¹³⁴⁸ Tabaroni, G.: «La rappresentazione del Faro sulle monete di Alessandria», en *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi*, 5, 1976, pp. 191-203.

torre¹³⁴⁹. Las columnas de granito que se pueden observar adosadas a las murallas de la fortaleza de Qaitbay, construida sobre los restos del Faro en el siglo XV por orden del sultán mameluco Qaitbay, parece que provenían de este templo¹³⁵⁰.



Figs. 268 y 269. Reconstrucción visual del Faro, en época Ptolemaica, y en torno al siglo X siguiendo la descripción de al-Masudi, según Thiersch, H.: *Pharos, Antike, Islam und Occident*, B.G. Teubner, Leipzig, 1909, tabla IV.

Otro viajero árabe, al-Masudi, había descrito ya el Faro en torno al año 933 o 934, aunque sin tomar medidas concretas ni describirlo de manera tan exacta, y comentaba que la estructura superior original había sido demolida por orden del califa omeya al-Walid, en torno al 705-715¹³⁵¹. Por otra parte, es el primero en relacionar el faro con la figura de Alejandro Magno¹³⁵²:

¹³⁴⁹ Hairy, I.: «Pharos, l'Égypte et Platon», en Massa-Pairault, F.H. y Sauron, G. (eds.): *Images et modernité hellénistiques: appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, École française de Rome, Roma, 2007, p. 79.

¹³⁵⁰ Romer J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (op.cit), p. 83.

¹³⁵¹ Abu al-Hasan Ali ibn al-Husayn al-Masudi: *Muruj adh-dhahab wa ma'adin al-jawhar* (Las praderas de oro y las minas de gemas), 4 vols., Beirut, 1988, vol. 1, 375ff.

¹³⁵² Doufikar-Aerts, F.: «Alexander the Great and the Pharos of Alexandria in Arabic Literature», en Bridges, M. y Bürgel, J. Ch. (eds.): *The Problematics of power: Eastern and Western representations of Alexander the Great*, P. Lang, Berna, 1996, p. 192.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

“Según informan la mayoría de los historiadores de Egipto y Alejandría, el Faro de Alejandría fue construido por Alejandro, hijo de Filipo de Macedonia, según las circunstancias anteriormente citadas sobre la fundación de esta ciudad.”¹³⁵³

La descripción realizada por al-Balawi coincide con la imagen del Faro que aparece en un mosaico de la basílica de San Marcos, del año 1200 aproximadamente¹³⁵⁴.



Fig. 270. El Faro de Alejandría representado en un mosaico de la basílica de San Marcos, Venecia (c. 1200).

Al-Balawi comprendió rápidamente la semejanza entre el Faro y algunas de las torres de las mezquitas más antiguas y de mayor tamaño, denominadas alminares (del árabe *al-manāra*, que significa “casa de luz”, “faro”), y conocidos de manera más general por minaretes, por los occidentales. La forma tradicional de los alminares construidos en Egipto tras la conquista árabe en el siglo VII era

¹³⁵³ Al-Masudi: *Prairies d'or*, traducción de *Muruj al-dhahab*, por Barbier de Meynard y Pavet de Courteille, Imprimerie Impériale, París, 1861, pp. 431-432. Traducción propia del francés.

¹³⁵⁴ Favaretto, I.: «Il Faro di Alessandria a San Marco: un genius loci tra le due sponde», en Dal Pozzolo, E.M., Dorigo, R. y Pedani Fabris, M.P. (eds.): *Venezia e l'Egitto*, Skira, Milán, 2011, pp. 51-60; *idem*: «Il Faro di Alessandria nei mosaici di San Marco: una nota aggiuntiva», en Trovabene, G. (ed.): *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, Padua, 2006, pp. 105-110. De Franceschi, E.: «I Mosaici Della Cappella Di Sant'Isidoro Nella Basilica Di San Marco Fra La Tradizione Bizantina e Le Novita' Di Paolo Veneziano», en *Zograf*, 32, 2008, pp. 123-130.

la misma que la estructura del Faro, es decir, con base cuadrada, sección central octogonal y forma cilíndrica en la parte superior. Al-Balawi habría identificado igualmente los rasgos del Faro en los alminares de las mezquitas de Córdoba, en al-Andalus, o de Cairuán, en Túnez¹³⁵⁵. De hecho, él mismo participó en la construcción de varias mezquitas y pozos en su Málaga natal y los temas religiosos y arquitectónicos predominan en su obra de carácter enciclopédico. En Alejandría, además del Faro, también visitó y midió las ruinas que quedaban del *Serapeion* y del *Museion*¹³⁵⁶.

Como ya hemos señalado, el texto de al-Balawi fue encontrado en una biblioteca de El Cairo en 1870, lo que conlleva una recepción muy tardía, que de hecho ni siquiera va a empezar a conocerse hasta que Asín Palacios destacó su importancia a comienzos del siglo XX. Las descripciones de otros viajeros árabes, incluidos el andalusí al-Gharnati o el también mencionado al-Masudi, así como las representaciones del Faro en las monedas antiguas, contribuyeron a la fijación de un modelo visual definido para esta Maravilla, de la mano de Thiersch. De igual manera, a comienzos del siglo XX, la aportación del testimonio de al-Balawi ha contribuido a plasmar ese modelo con mayor exactitud gracias a las medidas que referencia, en lo cual sin duda debió de pesar notablemente su formación como arquitecto.

Alrededor de diez años más tarde del viaje de al-Balawi, en torno al año 1175, Benjamín de Tudela, del que ya hablamos¹³⁵⁷, pudo ver el Faro en persona. Aunque recoge una leyenda de la tradición oral que no resulta muy creíble, y a la que también había aludido al-Gharnati, su referencia a la “almenara” y, sobre todo, al nombre “Minar Aliskandría” es una de las primeras evidencias escritas de la relación del Faro con el alminar o minarete de la arquitectura islámica, junto a la reflexión del otro escritor hispánico que ya hemos mencionado, al-Balawi, realizada una década antes. Ambos contemplan el Faro en su misma apariencia reformada que incluía en su cúspide una pequeña mezquita-oratorio.

En 1326, tenemos el testimonio de otro viajero, Ibn Battuta:

¹³⁵⁵ Romer, J. y Romer, E.: *Las siete maravillas del mundo...* (*op.cit.*), p. 67; Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History of the Lighthouse... (*op.cit.*)», pp. 4-6.

¹³⁵⁶ Ver Asín Palacios, M.: «Descripción nueva del Faro... (*op.cit.*)», p. 253; *idem*: «El abecedario de Yúsuf Benaxeij el malagueño», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 100, 1932, pp. 195-228.

¹³⁵⁷ De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas... (*op. cit.*)», pp. 40-43.

“El faro de Alejandría.

En esta peregrinación estuve en el Faro y comprobé que uno de sus flancos estaba en ruinas. Se puede describir como una construcción cuadrada que asciende por los aires. La entrada está por cima del nivel del suelo y frente a ella hay un edificio de altura pareja a la de la puerta sobre el que caen planchas de madera para pasar y una vez izadas no hay manera de acceder hasta la puerta. Dentro hay un cuerpo de guardia para que en él pose el celador del faro y en su interior existen numerosas estancias. La anchura del pasadizo interior es de nueve palmos y el grosor del muro de diez. La longitud de cada uno de sus lados es de ciento cuarenta palmos. Se halla sobre una elevación, a una parasanga de distancia de la ciudad en una lengua de tierra que el mar rodea por tres frentes, hasta juntarse con la muralla de la población. De esta guisa es imposible alcanzar la almenara por tierra si no es viniendo de la ciudad. En ese terreno a orilla del faro está el cementerio de Alejandría. A mi regreso a los países del Magreb el año 750 [1349 d. C.] quise visitar de nuevo el faro, pero lo encontré enteramente derruido hasta el punto de que no era posible ni entrar en él ni llegarse a la puerta. El sultán al-Malik an-Nasir –Dios se apiade de él– concibió el proyecto de levantar otro faro parejo frente a él, pero la muerte le impidió llevarlo a cabo.”¹³⁵⁸

Cuando Ibn Battuta visita el Faro, éste ya ha sido afectado por el terremoto de Creta en 1303¹³⁵⁹, y cuando vuelve a inspeccionarlo años más tarde, a la vuelta de su viaje de peregrinación, en 1349, lo encuentra completamente derruido.

La mayor o menor exactitud de los datos recogidos por estos viajeros en sus descripciones tiene mucho que ver con su diferente formación, su nivel cultural personal y la influencia del contexto religioso-cultural de cada uno de ellos. En este sentido, los datos ofrecidos por al-Balawi respecto al Faro de Alejandría son más cuantiosos y pormenorizados que los de su predecesor al-Gharnati, probablemente debido a su formación como arquitecto. El testimonio de una

¹³⁵⁸ Ibn Battuta: *A través del Islam*, edición y traducción de Serafin Fanjul y Federico Arbos, Editora Nacional, Madrid, 1981, pág. 118. Ver Espinar Moreno, M.: «El viaje de Ibn Battuta a Egipto en 1326. Las ciudades de Alejandría y El Cairo. Datos para la historia y la geografía de la Edad Media», en *Didáctica Geográfica*, 7, 2005, pp. 139-164.

¹³⁵⁹ Abdelnaby, A.E. y Elnashai, A.: «Integrity assessment of the Pharos of Alexandria during the AD 1303 earthquake», en *Engineering Failure Analysis*, 33, 2013, pp. 119-138.

persona instruida, pero a la vez muy influida por su religión, como el del rabino Benjamín de Tudela, refleja hasta qué punto su percepción podía alejarse de una aproximación con carácter más científico a los monumentos¹³⁶⁰.

Con todo, sus testimonios son una fuente de primera mano que hace que podamos hacernos una idea bastante cercana de la apariencia real del Faro. Sin embargo, la riqueza de algunas de estas descripciones, que han aportado mucho a la hora de plasmar visualmente estas maravillas, ha quedado diluida por los problemas en la recepción de algunos de dichos textos. Los escritos en árabe han tenido una difusión mucho más restringida, hasta su descubrimiento, traducción y recepción en el ámbito occidental, como es el caso ya mencionado de la obra de al-Balawi, y algo parecido ocurrió, aunque en menor medida, con la obra de Benjamín de Tudela. No obstante, las descripciones de los viajeros árabes, pese a su tardía recepción, han sido fundamentales para fijar el arquetipo del Faro, como se puede comprobar en la obra imprescindible de Thiersch, de comienzos del siglo XX.

Hoy en día, aunque podamos conocer con mayor o menor precisión el aspecto del Faro, todavía quedan muchas dudas por resolver y mucho interés por recuperar restos arqueológicos que nos permitan palpar parte de esa Maravilla. En este sentido, aún siguen los trabajos de excavación submarina comenzados bajo la dirección de Jean-Yves Empereur, desde 1994¹³⁶¹.

¹³⁶⁰ De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas... (op. cit.), p. 50.

¹³⁶¹ Empereur, J.Y.: «Le site du phare d'Alexandrie», en *Archéologia*, 311, 1995, pp. 30-33; *idem*: «The discovery of the Pharos of Alexandria», en *Minerva*, 7.1, 1996, pp. 5-6; *idem*: *Le phare d'Alexandrie la merveille retrouvée*, Gallimard, París, 1998; Empereur, J.Y. y Grimal, N.: «Les fouilles sous-marines du phare d'Alexandrie», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, n^o 3, 1997, pp. 693-713.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad

TERCERA PARTE

La influencia de las Siete Maravillas de la Antigüedad ha ido más allá de la fijación de unos modelos o arquetipos que están presentes en la conciencia colectiva como referentes de un pasado grandioso que sigue ejerciendo una gran fascinación. La herencia de esos paradigmas a los que podemos considerar parte importante de la base de nuestra civilización ha calado en la imaginación de los hombres como germen de la inspiración creativa a varios niveles. En primer lugar, las Siete Maravillas han servido de inspiración directa para la realización de distintas obras de arte: los modelos arquitectónicos de las Pirámides, el Templo de Artemisa o el Mausoleo se han copiado en otras estructuras similares, el Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas han servido de referencia para la estatuaria colosal, los Jardines Colgantes se han interpretado de diversas maneras a lo largo de la historia y el Faro ha creado una edificación funcional y práctica utilizada hasta hoy en día.

Por otro lado, la idea sobre su apariencia ha quedado reflejada en muchos cuadros, constituyéndose en una temática a tener en cuenta por parte de muchos artistas, que encontraban en esos modelos prodigiosos la inspiración para su arte. Y ese poso cultural, artístico y visual que se ha ido alimentando a lo largo de los siglos ha dado lugar a muchas creaciones artísticas basadas, en mayor o menor medida, tanto en los modelos de las Siete Maravillas como en la imagen romántica, poética o idealizada que se tiene de ellas. En este sentido, las Maravillas inspiran una especie de reordenamiento subjetivo, que identifica la maravilla como un modelo para interminables codificaciones, variaciones y transformaciones del tema que representan¹³⁶².

Hay que destacar la universalidad de este fenómeno, no hay distinción entre razas o naciones. El arte y la ciencia a nivel global contribuyen a un mismo fin: el arte no se puede crear sin elementos científicos o tecnológicos y viceversa. Las Maravillas parecen ser máquinas por un lado (ciencia) y milagros por el otro (obras maestras), combinadas por el puro sentido del asombro.

La imagen de las Siete Maravillas, obras maestras perdidas hace mucho tiempo que se han convertido en utopías, en un principio está sujeta a una

¹³⁶² Del Sole, F.: «Le Meraviglie del mondo: come ricordare opere distrutte», en *Old and New. Are Old Works of Art a Starting Point or an Obstacle?*, *The Proceedings of the International Conference of Doctoral Students, Univerzita Karlova, katolická teologická fakulta*, Praga, 2016, p. 299.

recreación literaria, a través de la compilación de todas las fuentes fiables sobre el tema, y posteriormente se convierte en una recreación figurativa a partir de Maarten Van Heemskerck. Desde ese momento, la Historia del Arte no ha dejado de proporcionar ejemplos. Las Maravillas aparecen como arquetipo, es decir, esencia *a priori*, y al mismo tiempo como *opus*, es decir, resultado final *a posteriori* de la investigación cognitiva y del trabajo humano¹³⁶³.

A lo largo de los siguientes capítulos pretendemos poner de manifiesto la influencia que han ejercido las Siete Maravillas y las interpretaciones que se han hecho sobre ellas a lo largo de la Historia del Arte, un viaje que refleja una transmisión cultural tan rica que ha contribuído a forjar nuestra propia esencia como civilización. Del mito a la realidad, y de la realidad a la fantasía.

¹³⁶³ Fagiolo, M.: «Le Meraviglie... (*op. cit.*), p. 3.

6. MODELO ARQUITECTÓNICO: TIPOLOGÍAS.

Las Maravillas que podemos considerar arquitectónicas: las Pirámides, el Templo, el Mausoleo y el Faro, e incluso los Jardines, considerados como arquitectura del paisaje o paisajismo, han sentado el precedente de una serie de tipologías arquitectónicas que han quedado como referentes, incluso llegando a constituirse en el término o vocablo aplicable a esas construcciones, como es el caso de “mausoleo” o “faro”.

En lo que se refiere a las Pirámides, su forma e incluso su función como tumba ha perdurado en diversos ejemplos, que han evolucionado hasta perder su connotación funeraria y acercarse más al simbolismo de la forma geométrica como estructura perfecta.

Si bien es cierto que no podemos considerar el Templo de Éfeso como el primero ni modelo original de este tipo de construcciones, hay que tener en cuenta que con él se alcanzó la perfección y fue el más grande realizado, por lo que ha quedado como paradigma de templo griego por excelencia, aunque siempre se hable del Partenón en Atenas, ya que de éste sí que se ha conservado parte.

El Mausoleo inauguró un nuevo concepto de tumba monumental, alejado de la pirámide, y creó la unión perfecta entre arquitectura y escultura como un todo. Su herencia se deja ver sobre todo en memoriales y edificios conmemorativos, como ejemplo de recuerdo para la posteridad.

El Faro muestra dos vertientes de influencia: por un lado, la más directa, dando lugar a múltiples ejemplos de otras luminarias para la navegación, y por otro, sirvió de clara inspiración para los alminares o minaretes característicos de la arquitectura islámica.

En cuanto a los Jardines, su propia idea ha quedado unida al desarrollo del paisajismo, más allá de la jardinería como tal, sino como concepto más cercano a la arquitectura, creando espacios y soluciones constructivas al aire libre.

¿Precedentes, modelos, arquetipos, paradigmas? Podemos utilizar todos estos términos, ya que constituyen la base en la que se apoya la creación posterior.

6.1. LA PIRÁMIDE.

Una de las formas más reconocibles del arte egipcio que se adoptó en Europa fue la pirámide, y por otro lado, tumbas piramidales eran también conocidas en el mundo grecorromano, aunque la mayoría han sido destruidas. Se construyeron pequeñas pirámides de pendiente pronunciada en Egipto, en Abydos y, durante el Imperio Nuevo, pirámides puntiagudas se colocaron encima de las tumbas. En los tiempos faraónicos tardíos y durante los períodos ptolemaico y romano, incluso hasta el 300 d.C., se construyeron pirámides nubias, especialmente en Napata y Meroe. Estas pirámides tardías son bastante pequeñas y tienen los lados inclinados entre 65°- 70°, bastante diferentes a las grandes pirámides de piedra del Imperio Antiguo, como las de Gizeh.

En el mundo griego también se utilizó la forma piramidal y se erigieron mausoleos con techos piramidales escalonados, como la Tumba del León en Cnido¹³⁶⁴ y por supuesto, el gran Mausoleo de Halicarnaso. Y más antigua, la pirámide conocida como *Hellinikon*¹³⁶⁵, posiblemente de finales del siglo IV a. C. y que Pausanias identifica con una tumba¹³⁶⁶.

En el Líbano también podemos encontrar antiguas tumbas en forma de pirámide y quizás el ejemplo más famoso sea Kamouh el Hermel (la Pirámide de Hermel)¹³⁶⁷. Esta pirámide del siglo II a.C. se encuentra en la cima de una colina y en realidad es una torre-tumba de tres cuerpos sobre tres escalones hechos de basalto negro.

¹³⁶⁴ Jenkins, I.: *The Lion of Knidos*, British Museum, Londres, 2008.

¹³⁶⁵ Lord, L.: «The "Pyramids" of Argolid», en *Hesperia*, VII, 4, 1938, pp. 481-538.

¹³⁶⁶ Pausanias: *Descripción de Grecia*, II, 25, 7: "En el camino de Argos a Epidauro hay a la derecha un edificio construido como una pirámide, con un relieve con escudos labrados al estilo argivo. Allí tuvo lugar una lucha por el trono entre Preto y Acrisio; el combate, dicen, terminó en empate y como resultado hubo luego una reconciliación, ya que ninguno pudo obtener una victoria decisiva. La historia es que ellos y sus huestes estaban armados con escudos, que primero fueron utilizados en esta batalla. Para aquellos que cayeron de ambos lados se construyó una tumba común, ya que eran parientes y conciudadanos".

¹³⁶⁷ Curl, J. S.: *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, Routledge, Londres, 2005, p. 39.

La fascinación por la cultura egipcia es patente también en el mundo romano; como ya hemos comentado, son numerosas las obras de arte egipcias que se llevan a Roma, sobre todo obeliscos, pero por razones obvias, las pirámides no se podían transportar. Sin embargo, no por ello dejaron de servir de inspiración. Este es el caso de las pirámides romanas conocidas como *Meta Remi* y *Meta Romuli*, tenidas por sepulcros de los gemelos fundadores de Roma, y que realmente son la Pirámide Cestia y la desaparecida pirámide demolida en 1518 para ensanchar el *Ager Vaticanus*, según el proyecto del papa León X.

La llamada *Meta Remi*, la más conocida, sobre todo porque ha sobrevivido al paso del tiempo, es “la tumba de Cayo Cestio, al sur de Roma y anexionada a la Muralla Aureliana desde finales del siglo III d.C. Precisamente, esta pirámide fue tomada como modelo representativo en la mayoría de imágenes de época moderna”, como ya pudimos ver. “La otra pirámide, conocida como *Meta Romuli*, se situaba en la zona del *Ager Vaticanus*, entre el Mausoleo de Adriano y la colina Vaticana, y como hemos dicho, desapareció en 1518. No disponemos de ningún dato sobre ella que provenga de la Antigüedad, sino que hay que esperar al siglo XII para encontrar la primera referencia literaria, en el *Mirabilia Urbis Romae*”¹³⁶⁸.

Aunque no dispongamos de datos sobre esta última pirámide, su aspecto no diferiría mucho de la Pirámide Cestia, siendo ambas ejemplos de la inspiración romana en la arquitectura egipcia, adoptando no sólo la forma sino también la función de tumba, algo que quedó fijado en los siglos posteriores, pues, aunque se las llegó a conocer por otros nombres o asociadas a otros personajes, siempre mantuvieron el carácter de sepulcro, fuera de Rómulo y Remo, o de San Pedro y San Pablo¹³⁶⁹.

Otra pirámide, menos conocida, es la que se encontraba en la Piazza del Popolo hasta el siglo XV, cuando parece que Sixto IV la demolió para construir Santa María del Popolo¹³⁷⁰.

¹³⁶⁸ De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz y las maravillas de Roma... (op. cit.), p. 361. *Mirabilia Urbis Romae*: 20, *De meta et de tiburtino Neronis*. Ver Apéndice 1: Textos, 94.

¹³⁶⁹ Ver De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz y las maravillas de Roma... (op. cit.), pp. 362-363.

¹³⁷⁰ Esta historia se cuenta en las Memorias del escultor Flaminio Vacca, en Nardini, F.: *Roma antica*, Barbiellini, Roma, 1771, 113, p. LIV.

Modelo arquitectónico: tipologías

Con todo, nos tenemos que quedar con el ejemplo de la Pirámide Cestia¹³⁷¹; las diferencias notables que se pueden observar con respecto a las moles de Gizeh se centran sobre todo en el tamaño y la forma; es mucho más pequeña y su perfil es mucho más estilizado. Hay quien ha puesto en duda si las pirámides romanas se diseñaron imitando los tipos egipcios, ya que las variedades romanas son más delgadas y algunos autores señalan que se encuentran a medio camino entre un obelisco y una pirámide¹³⁷², pero las pirámides egipcias eran bien conocidas y descritas por los viajeros y de lo que no hay duda es de que la Pirámide Cestia es heredera del influjo egipcio y ha quedado como referente para la inspiración posterior.

Este modelo de pirámide ha quedado asociado a la idea de una tumba monumental personal, dispuesta por alguien singular, con unos gustos muy definidos, un deseo de inmortalidad exclusiva y cierto halo de excentricidad.



Fig. 271. Pirámide de Cayo Cestio, Roma.

En esta misma línea podemos encontrar ejemplos posteriores, sobre todo en el conocido como “renacimiento egipcio” o “neogipcio”¹³⁷³. Desde la década de

¹³⁷¹ Estudio muy completo de Ridley, R.T.: «The praetor and the pyramid. The tomb of Gaius Cestius in history, archaeology and literature», en *Bollettino di archeologia*, 13, 1992, pp. 1-29.

¹³⁷² Pevsner, N., y Lang, S.: «The Egyptian Revival», en *Architectural Review*, CXIX, 1956, pp. 242-254.

¹³⁷³ Carrott, R. G.: *The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning, 1808-1858*, University of California Press, 1978.

1760, la forma piramidal había sido muy popular en copias más pequeñas, como pabellones o caprichos, que a finales del siglo XVIII estaban por todas partes, escondidas en parques y jardines. Las pirámides de piedra se utilizaron también ocasionalmente como mausoleos, basadas más en la herencia de la Pirámide Cestia que en las Pirámides de Gizeh, ya que la primera era mucho más conocida gracias a los grabados de Piranesi de mediados del siglo XVIII, o a las pinturas de Hubert Robert, aunque éste también recreó otras muchas pirámides en sus paisajes, fantasías y caprichos, donde inmortalizaba las “ruinas sublimes”¹³⁷⁴.

Este tipo de mausoleo familiar o particular en forma de pirámide se dio sobre todo en las Islas Británicas y posteriormente, en Estados Unidos¹³⁷⁵. Existe toda una lista de mausoleos piramidales en América del Norte, donde esta arquitectura funeraria fue generalmente una extravagancia¹³⁷⁶ de los magnates estadounidenses que querían ser recordados como los antiguos faraones.

Posiblemente, el primer caso de este tipo es el mausoleo de Clerk en Penicuik¹³⁷⁷, Escocia, de 1683-84, aunque en realidad se trata de un techo piramidal liso sobre una base rectangular y no de una pirámide como tal. De este mismo modo, en 1783 se añadió una pirámide a un mausoleo clásico diseñado por James Wyatt para la familia Darnley en Cobham Park, en Kent. Más tarde, en 1794-1796, se construyó un mausoleo piramidal con diseño del arquitecto italiano Joseph Bonomi para William Assheton Harbord, en Blickling Park, en Norfolk, en el que queda muy patente que Bonomi había estado muy familiarizado con la pirámide de Cestio, en Roma. Otros mausoleos piramidales son el de Francis Douce, de 1760, en Nether Wallop y el de Jack Fuller, construido en Brightling, Sussex, ya en 1834.

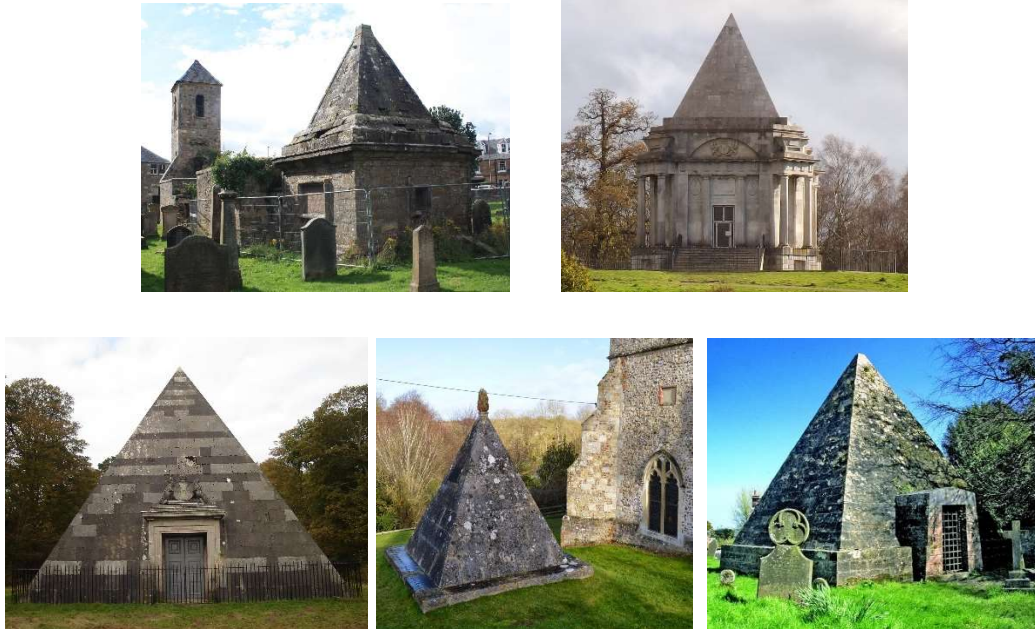
¹³⁷⁴ Bailey, C. B.: «Hubert Robert & the Joy of Ruins», en *The New York Review of Books*, 63.15, (October 13, 2016), pp. 35–37.

¹³⁷⁵ Curl, J. S.: *The Egyptian Revival...* (op. cit.).

¹³⁷⁶ Hablando de extravagancia, Sir Paulet St John construyó una pirámide en Farley Mount en 1734 para conmemorar a su caballo de carreras que había ganado la Placa de Cazadores en Worthy Downs un año después de haber caído en un pozo de tiza de siete metros mientras estaban de caza.

¹³⁷⁷ Brown, I.G.: *The Clerks of Penicuik – Portraits of Taste and Talent*, Penicuik House Preservation Trust, Edinburgh, 1987.

Modelo arquitectónico: tipologías



Figs. 272-276. Mausoleo de Clerk en Penicuik, Escocia. Mausoleo de la familia Darnley en Cobham Park en Kent, Reino Unido.
Mausoleo de Blickling Park en Norfolk, Reino Unido. Mausoleo de Francis Douce en Nether Wallop, Reino Unido. Mausoleo de Jack Fuller, Brightling, Sussex, Reino Unido.

En 1825, no obstante, encontramos un ejemplo de este tipo de arquitectura en Alemania, en el centro de la plaza del mercado de Karlsruhe, de la mano del arquitecto Friedrich Weinbrenner, que levantó una pirámide de arenisca roja de 6,5 metros de altura sobre la cripta del fundador de la ciudad, el margrave Carlos III Guillermo.



Fig. 277. Friedrich Weinbrenner: *Pirámide de Karlsruhe*, 1823-1825.

La conocida como pirámide de Kinnitty, la única de su tipo en Irlanda, está situada en la parte trasera de la iglesia del pueblo de Kinnitty, en el centro del país. Tiene más de 9 metros de altura y fue construida como una cripta por el teniente coronel Richard Wesley Bernard para su familia, a su regreso de Egipto, a mediados del siglo XIX. La construcción comenzó en 1830 y se completó en 1834. Ahora está sellada permanentemente y es el lugar de descanso de 6 miembros de la familia Bernard.



Fig. 278. Pirámide de Kinnitty, Irlanda.

Escondidos entre los árboles en los bosques que rodean el castillo de Balmoral, en Escocia, hay once montículos de piedra erigidos por la reina Victoria en honor a su familia. El más grande de ellos es, en realidad, una impresionante pirámide construida para conmemorar la muerte de su amado esposo. La finca de Balmoral fue comprada por el príncipe Alberto en 1852 como regalo para su esposa, la reina Victoria, y después de la muerte de él, ella construyó varios monumentos en honor a su marido en la finca, el más grande de los cuales fue un gran montículo con forma de pirámide en la cima de una pequeña colina. La gran estructura de cuatro lados se construyó con granito y mide 12,5 metros de altura por otros 12,5 metros en la base. La inscripción en la pirámide dice: "A la querida memoria de Alberto, el gran y buen príncipe consorte. Erigido por su viuda Victoria R., el 21 de agosto de 1862".



Fig. 279. Pirámide del Príncipe Alberto, Balmoral, Escocia.

Junto al lago Ralången, en Suecia, se encuentra el castillo de Stjärneborg, que fue construido como residencia privada, en 1915, para el barón Malte Liewen Stierngranat, un hombre que también hizo construir su propio mausoleo. Durante un viaje a Egipto, en 1908, surgió la idea de crear una copia de la Pirámide de Keops. La pirámide se fundió en hormigón a escala reducida en 1923 y estaba destinada a revestirse con losas de granito. La tumba, que tiene en el interior la forma de una capilla gótica, está ricamente decorada con pinturas de bóveda, del artista George Trapp, con imágenes de la vida de Stierngranat¹³⁷⁸.



Fig. 280. Pirámide de Stierngranat, Suecia.

¹³⁷⁸ <https://jonkopingslansmuseum.se/se-och-gora/smultronstallen/aneby/stierngranats-minnesmarken/>

El mausoleo de Schoenhofen es una tumba con forma de pirámide en el cementerio Graceland, Chicago. Fue diseñado por el arquitecto de la Escuela de Chicago, Richard E. Schmidt, en 1893, como un mausoleo familiar para el cervecero Peter Schoenhofen de Chicago, y aún muchas de las características del neoejipcio.

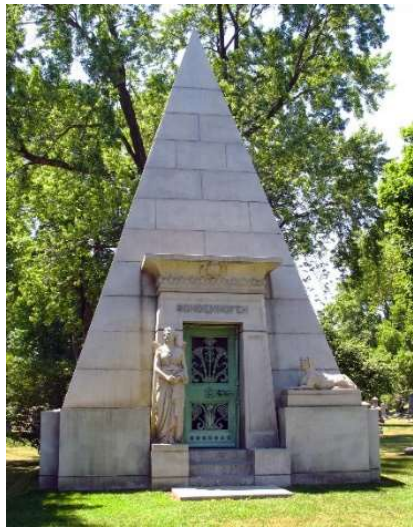


Fig. 281. Mausoleo de Schoenhofen, Chicago, EE.UU.

Éste es uno de los ejemplos de arquitectura funeraria con forma de pirámide en Estados Unidos, pero la tipología piramidal asociada a tumbas, mausoleos y cementerios ha sido una constante hasta nuestros días. Tal es el caso del cementerio Forest Lawn Funeraria, en Florida, EE.UU, construido en 1975; la construcción principal, utilizada como oficina del cementerio, capilla y espacio para enterramientos sobre el suelo, es la pirámide más grande fuera de Egipto utilizada para el entierro de restos humanos. Las 4 paredes dentro y fuera de la pirámide contienen criptas de mármol y en el centro de la pirámide de dos pisos se encuentra una gran capilla abierta con techo de vidrio.



Fig. 282. Forest Lawn Funeraria, Florida, EE.UU.

La pirámide encontró también un favor especial en Francia, donde los arquitectos neoclásicos que trabajaron principalmente en el siglo XVIII, sobre todo Boullée y Ledoux¹³⁷⁹, la habían utilizado para expresar lo sublime. Los dibujos de Étienne-Louis Boullée ofrecen una variedad de diseños, muchos de los cuales son proyectos asociados con la muerte. Sus cenotafios y los cementerios son esquemas en los que los motivos egipcios juegan un papel importante, y en los que la influencia de Piranesi es clara. Los cementerios de Boullée incorporaban muros circundantes con el monumento principal en el centro, para encontrar la "simetría perfecta", e incluyó características como gigantescos neo-sarcófagos clásicos (que a su vez se convirtieron en enormes edificios), enormes pirámides y "arcos triunfales funerarios"¹³⁸⁰.

En el parque de Monceau, París, en 1778, Felipe de Orleans, duque de Chartres, ordenó levantar réplicas más pequeñas de las construcciones más representativas de otras culturas; por ejemplo, una pirámide egipcia, con diseño de Louis de Carmontelle.

Y en el parque de Maupertuis, en Brie, alrededor de 1780, el marqués Montesquiou encargó a Ledoux un castillo y un parque, donde éste colocó una pirámide. Las obras fueron finalizadas por Brongniart. Es importante destacar que tanto el propietario como los arquitectos fueran masones, y en el caso

¹³⁷⁹ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op.cit.), p. 215.

¹³⁸⁰ Curl, J. S.: *The Egyptian Revival...* (op.cit.), p. 178.

anterior, Felipe de Orleans fue el gran maestro de la Gran Logia Oriental¹³⁸¹. La decoración de ambos parques estaba saturada con símbolos masónicos y las pirámides mismas fueron utilizadas durante las ceremonias. El antiguo Egipto en general jugó un papel importante en la “mitología” y en la iconografía propia de los masones¹³⁸²; en particular, la pirámide era tenida como símbolo del dios constructor o demiurgo, aunque tampoco disponemos de mucha información fiable, ya que se trata de una sociedad secreta, llena de misterios. Y en este mismo sentido también se asocia la pirámide con los *illuminati*.

Pero lejos de teorías conspiratorias, lo que nos interesa es la creación de una tipología constructiva específica, la pirámide como elemento sustancial de la arquitectura, en particular de la arquitectura funeraria, como hemos visto, y como queda patente en varios diseños para cementerios o memoriales.

Ya hemos mencionado diseños de Étienne-Louis Boullée para cementerios, pero interesa destacar su proyecto para una gigantesca pirámide-cementerio que combina tanto la influencia de Fischer von Erlach como de Piranesi. Este proyecto de 1785, llamado “Cénotaphe dans le Genre Égyptien”, está claramente influenciado por Piranesi en cuanto a su gran escala, mientras que el diseño le debe mucho a von Erlach.



Fig. 283. Étienne-Louis Boullée: *Cénotaphe dans le Genre Égyptien*, 1785.

¹³⁸¹ Dachez, R.: *Histoire de la franc-maçonnerie française*, Presses Universitaires de France, París, 2009, pp. 68-70. Ver también Ligou, D. et al.: *Histoire des Francs-Maçons en France: 1725-1815*, vol. 1, Privat, Toulouse, 2000.

¹³⁸² Curl, J.S.: *The Art & Architecture of Freemasonry*, B.T. Batsford, Londres, 1991.

Modelo arquitectónico: tipologías

Otro diseño de este estilo fue el de Charles Heathcote Tatham, quien también ilustró un mausoleo piramidal "ideal", aunando influencias egipcias y griegas, con una gran pirámide sobre una enorme base con un tetrástilo dórico.

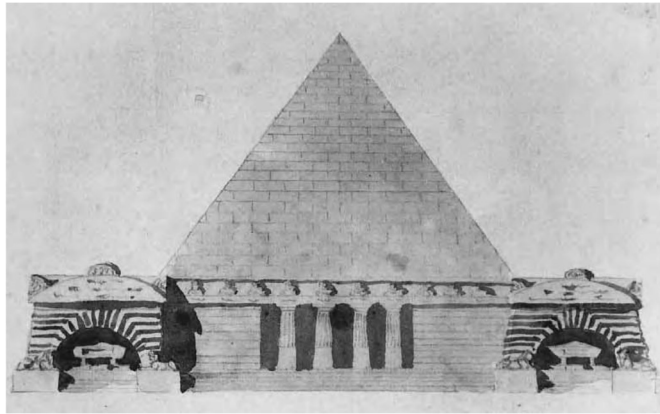
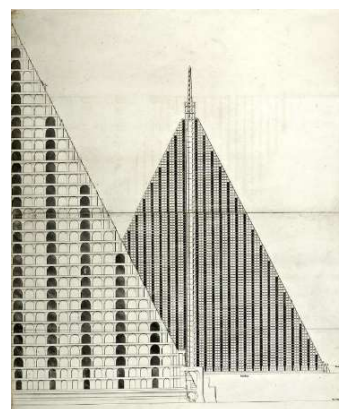
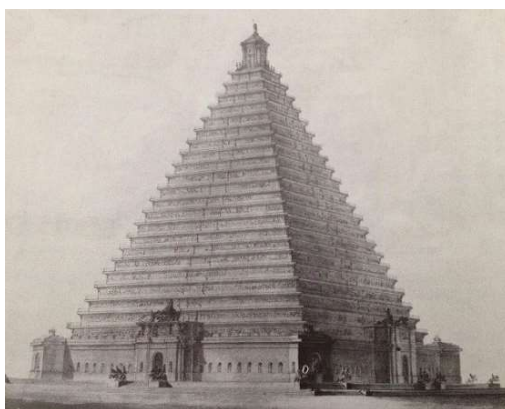


Fig. 284. Mausoleo piramidal dibujado por C. H. Tatham en su *Collection of Manuscript Drawings*, 1800.

El Metropolitan Sepulchre fue un proyecto para una necrópolis piramidal masiva en Primrose Hill, en Londres, en 1820, como una forma de abordar la escasez de espacio para entierros en el área de Londres. Diseñado por el arquitecto Thomas Willson, constaba de 90 pisos de altura y podría albergar hasta cinco millones de muertos. La pirámide, de casi 290 metros, se habría levantado con bloques de granito y tendría tramos de escaleras a cada lado, que conducirían a un obelisco y un observatorio astronómico en la cima.



Figs. 285 y 286. Thomas Willson: *Metropolitan Sepulchre*, 1820.

En España, también encontramos numerosos ejemplos: Silvestre Pérez, quien por otro lado utilizó de manera recurrente el obelisco en sus proyectos urbanos, también recurrió a la pirámide en su arquitectura funeraria, como su proyecto en forma de esbelta pirámide para el panteón del Doctor Severo López, en 1808. Antonio López Aguado ideó como pirámide su catafalco de Francisco I en la iglesia de San Isidro, en 1831. Javier de Mariátegui utilizó también la pirámide para su cenotafio en la iglesia de San Isidro, para los funerales de Fernando VII, en 1834¹³⁸³.

En el auge de la pirámide en la arquitectura española tuvo especial importancia la pirámide del Dos de Mayo, un concurso promovido por las Cortes para elegir el diseño del monumento a las víctimas del levantamiento contra las tropas francesas. Con un decreto, de 1814, se determinó que "el terreno donde actualmente yacen las víctimas del Dos de Mayo, contiguo al Salón del Prado, se cierre con verjas y árboles y en su centro se levante una sencilla pirámide que transmita a la posteridad la memoria de los leales"¹³⁸⁴. Este concurso llegó a inspirar al propio Goya, que aunque no se presentó, sí que parece que realizó un boceto¹³⁸⁵; pero la pirámide como motivo también aparece en la "Gran Pirámide", dibujo datado entre 1808 y 1818, de la colección del marqués de Casa Torres. En este dibujo, Goya se adentra en la estética de lo sublime; la imponente mole, que aparece curiosamente horadada por una gran bóveda de cañón, se sitúa entre otras construcciones y jardines, como si se tratara de una gran puerta de una ciudad; una fantasía en la línea de los arquitectos visionarios, cuya idea encontramos en la "Puerta de ciudad" de Jean-Laurent Legeay, de 1740, y en algunos dibujos de Boullée.

La asociación de la idea de la pirámide con la arquitectura funeraria derivó hacia los memoriales o monumentos conmemorativos, que recogen la idea de recuerdo para la posteridad como forma de homenaje o de ensalzar una persona o idea. Como acabamos de ver con el proyecto para el monumento a las víctimas

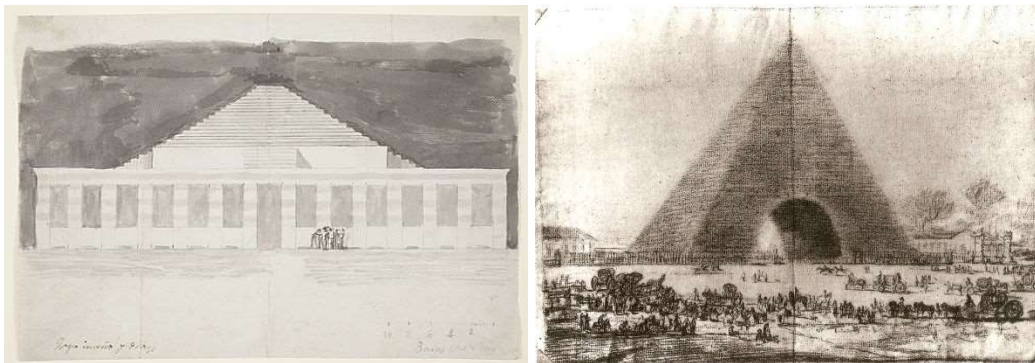
¹³⁸³ García-Gutiérrez Mosteiro, J.: «Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del XIX», en *El arte foráneo en España*, CSIC, Madrid, 2005, p. 433.

¹³⁸⁴ Decreto de 24 de marzo de 1814. Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (Madrid), leg. 2-326-1.

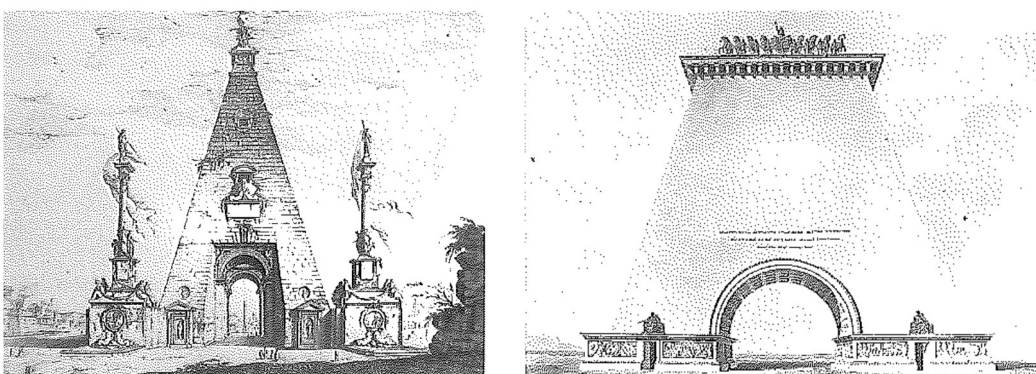
¹³⁸⁵ Moreno Villa, J.: «Proyecto arquitectónico de Goya, ¿para las víctimas del Dos de Mayo?», en *Arquitectura*, 110, 1928, pp. 199-201.

Modelo arquitectónico: tipologías

del Dos de Mayo, la pirámide simboliza el recuerdo y la reivindicación, y va a ser esta idea la que predomine a partir del siglo XIX hasta nuestros días.



Figs. 287 y 288. Francisco José de Goya: *Proyecto de monumento*, Museo del Prado, 1814.
Gran Pirámide, colección del marqués de Casa Torres, 1808-1818.



Figs. 289 y 290. Jean-Laurent Legeay: *Puerta de ciudad*, c. 1740.
Étienne-Louis Boullée: *Proyecto de puerta triunfal*, c. 1785.

Continuando con esta idea, en *Mémoires sur deux grandes obligations à remplir par les Français*¹³⁸⁶, escrito por Bernard François Balssa y editado en 1809, se contemplaba la necesidad de construir una pirámide en el patio del Louvre, como monumento nacional de reconocimiento al emperador Napoleón, por haber encabezado la expedición de 1798, que supuso el redescubrimiento de la antigua civilización egipcia. En la primera memoria, el padre de Honoré de Balzac

¹³⁸⁶ "Informe sobre dos grandes obligaciones a cumplir por los franceses". Balssa, B. F.: *Mémoires sur deux grandes obligations à remplir par les Français*, Mame, Tours, 1809.

propone erigir entre el Louvre y las Tullerías una pirámide colosal, dedicada a la gloria de Napoleón.

Posteriormente, en 1886, se propuso la construcción de una pirámide en ese mismo lugar, conocido como el *cour Napoléon*, para celebrar el centenario de la Revolución Francesa. Se trataba de un proyecto de pirámide ciclópea a cargo del arquitecto Louis Ernest Lheureux; el diseño es una verdadera utopía arquitectónica, que combinaba monumentos tipo, legados por las civilizaciones para traducir la idea de monumento universal, y entre ese amasijo de estructuras aparecía una pirámide de estilo más cercano a las pirámides mayas.

Al final, en ese lugar se construyó la conocida como Pirámide del Louvre, una pirámide realizada en vidrio y metal, obra de Ieoh Ming Pei, arquitecto sinoestadounidense, y terminada en 1989¹³⁸⁷. La obra mide 21,64 metros de altura, con base cuadrada que presenta 35,42 metros por cada lado, está recubierta con 603 rombos y 70 triángulos de vidrio y se trata de la primera gran construcción en utilizar vidrio laminado. El objetivo de esta estructura era conseguir un gran vestíbulo de entrada luminoso, en contraste con los edificios de los alrededores, dentro de una renovación museística del complejo del Louvre.



Fig. 291. Pirámide del Museo del Louvre, París.

¹³⁸⁷ Chaine, C y Verdet, J-P.: *Le Grand Louvre, du donjon à la pyramide*, Hatier, París, 1989.

Bajo esta estructura se encuentra la pirámide invertida, un tragaluz con forma de pirámide que se puede considerar una hermana de la más famosa pirámide superior y que casi se apoya en otra pirámide de piedra sobre el suelo, como si reflejara la pirámide mayor que hay encima. Esta pirámide invertida fue descrita como «una extraordinaria anti-estructura... un uso simbólico de tecnología... una pieza de escultura. Fue diseñada como un objeto pero es un objeto para transmitir luz», por el jurado de los Benedictus Awards en 1995, donde fue finalista¹³⁸⁸.

Este proyecto generó mucha controversia, pues había varios detractores que no compartían la elección de la pirámide y menos con ese diseño, pero lo cierto es que inauguró una serie de edificaciones similares que ya se alejaron de cualquier connotación funeraria o memorial para quedarse con la forma piramidal como tipología arquitectónica, una estructura pura e inmutable que se iría asimilando a edificaciones para masas, como hoteles, pabellones o estadios.

En 1991, surgen diversos ejemplos de este tipo, como la famosa pirámide de Las Vegas, que no es otra cosa que el hotel y casino Luxor, uno de los primeros resorts alusivos a un tema concreto, en este caso el antiguo Egipto. Otro ejemplo lo encontramos en el *Pyramid Arena*, un recinto deportivo multiusos con 21.000 asientos situado en el centro de la ciudad estadounidense de Memphis y que con 98 metros de altura es la sexta pirámide más alta del mundo. Primero fue la sede del equipo de baloncesto de la Universidad de Memphis, y después sede de los Memphis Grizzlies, hasta que los equipos de baloncesto dejaron el estadio y quedó desocupada y abierta a los más variopintos usos, como casino, acuario, centro comercial o parque temático ambientado en el Antiguo Egipto. Y también debemos mencionar el *Nima Sand Museum*, un museo sobre la extraña propiedad de la arena de la playa de Kotogahama, en Japón, conocida como arena acústica o cantora. El museo está compuesto por seis pirámides de vidrio y acero, muy similares a la del Louvre, y la más grande de las seis también contiene otro elemento curioso, el reloj de arena más grande del mundo.

¹³⁸⁸ 1995 *DuPont Benedictus Award: Winners and Finalists*, AIA/ACSA Council on Architectural Research, 1996.



Figs. 292-294. *Hotel Luxor*, Las Vegas, EE.UU.
Pyramid Arena, Memphis, EE.UU.
Nima Sand Museum, Oda, Japón.

En 1987, comenzó a construirse el Hotel Ryugyong en Pionyang, la capital de Corea del Norte. Es un rascacielos de 330 metros, la estructura más alta de todo Corea del Norte, pensada para estar acabada antes del decimotercer Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de 1989 y conseguir ser el hotel más alto del planeta, aunque no lo consiguió, y de hecho, aún está pendiente de inaugurarse. Con esta obra, y otras posteriores que, sobre todo por razones de ingeniería, adoptan la forma de pirámide para ganar la carrera por la altura, se ve el afán del ser humano por conseguir “lo más”: lo más grande, lo más caro, lo más alto... en un mundo obsesionado por los records.

La pirámide, sobre todo su forma, ha estado asociada también al misterio, a lo sobrenatural o paranormal; ya comentamos en el apartado anterior que en lo que se refiere a las teorías sobre la construcción de las pirámides existen suposiciones de lo más insólito o extravagante, como asociar su existencia a una

Modelo arquitectónico: tipologías

civilización extraterrestre. La presencia de unas estructuras tan poderosas, perfectas y longevas ha desatado siempre la imaginación –y fantasía– de los hombres. En este sentido, podemos hablar también de las más de veinte pirámides de fibra de vidrio que Alexander Golod ha construido en Rusia siguiendo una creencia que defiende que las estructuras piramidales tienen fuerzas energéticas que aportan varios beneficios, desde reforzar el sistema inmunológico y curar enfermedades hasta reparar la capa de ozono creando una columna de iones. Su “ciencia alternativa”, por llamarla de alguna manera, carece por completo de evidencias o estudios que demuestren esos campos de energía positiva, pero su idea sobre las pirámides refleja una corriente asociada a la ciencia ficción, como veremos más adelante, donde las pirámides son materializaciones de una civilización superior, como el caso de la película y serie *Stargate*. El misterio y las incógnitas que aún encierran las pirámides son el caldo de cultivo perfecto para todo este tipo de especulaciones, quedando la forma arquitectónica como símbolo de la muerte, del más allá, de lo desconocido.



Figs. 295 y 296. *Hotel Ryugyong* en Pionyang, Corea del Norte.
Pirámide de Alexander Golod, Rusia.

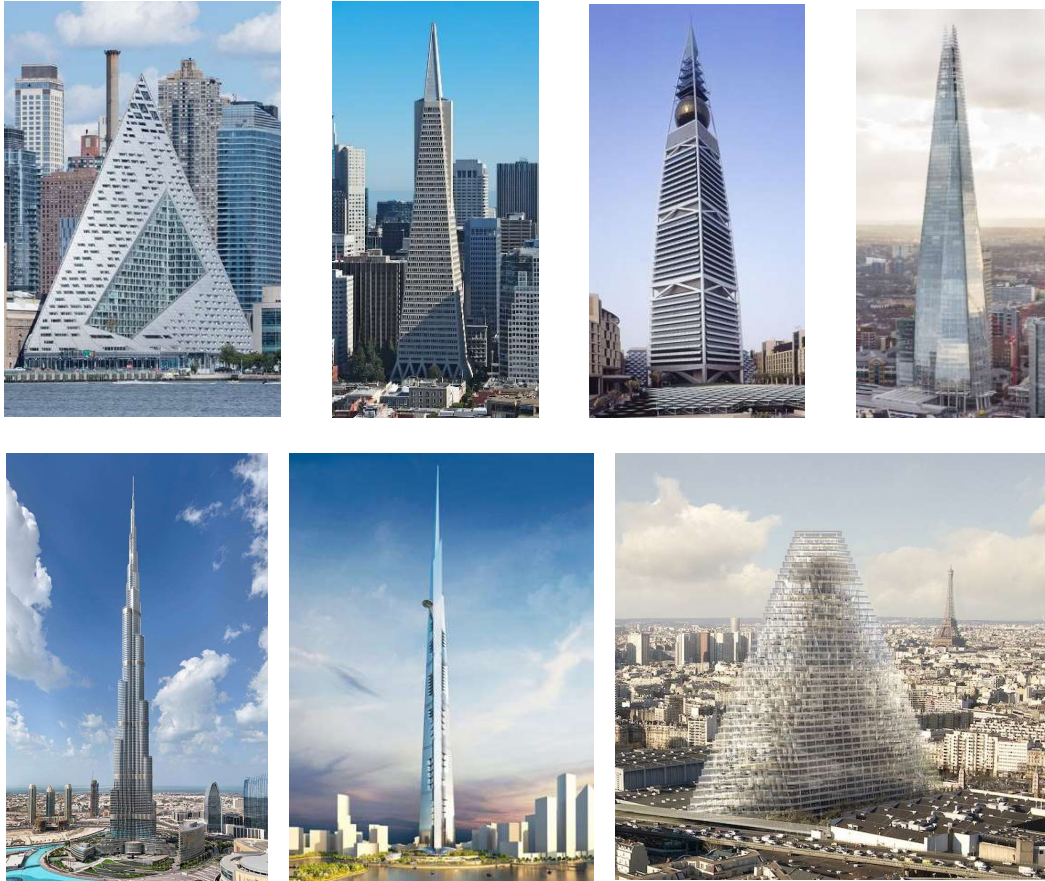
El potencial de la forma piramidal para albergar espacios pensados para espectáculos masivos es enorme: ya hemos visto el *Pyramid Arena* de Memphis y en este mismo sentido, en 1998, se inauguró el estadio del equipo de baloncesto y voleibol de la Universidad Estatal de California, conocido como la *Walter Pyramid*, un edificio que consta de 18 plantas, tiene capacidad para 8.500 espectadores y aloja un gimnasio y un centro de conferencias. Pero no sólo se ha asociado la

pirámide con eventos deportivos: a finales de 2006 se inauguró en Nursultán (Astaná), la capital de Kazajistán, el Palacio de la Paz y la Reconciliación, una pirámide de 77 metros de altura, realizada en hormigón, acero, granito y cristal. Diseñada por el estudio de Norman Foster, se trata de un memorial que alberga desde una sala de ópera a varios salones de conferencias.



Figs. 297 y 298. *Walter Pyramid*, California, EE.UU.
Palacio de la Paz y la Reconciliación, Nursultán, Kazajistán.

En la arquitectura contemporánea, la pirámide ha adquirido un especial protagonismo y, gracias a su forma constructiva sencilla, estable y práctica de ejecutar, ha sido objeto de múltiples interpretaciones en las que suele primar el deseo de ganar en altura, alejándose de la forma primitiva de las Pirámides de Egipto y compitiendo por crear la estructura más alta y original: un edificio de apartamentos en Nueva York, otro para oficinas en San Francisco, un centro comercial en Arabia Saudí, la conocida como *The Shard*, en Londres o el famoso *Burj Khalifa* de Dubai, que no deja de ser una pirámide muy apuntada escalonada de 828 metros de altura. En esta carrera hacia el cielo, en Arabia Saudí se está construyendo la *Jeddah Tower*, que pretende llegar a los 1000 metros de altura; y en París, la *Tour Triangle*, un rascacielos piramidal de cristal, de 180 metros de altura, en el suroeste de la capital francesa, que pretende establecer un diálogo de gigantescas proporciones con la *Torre Eiffel* y la *Torre Montparnasse*.



Figs. 299-305. *Via 57 West*, Nueva York. *Pirámide Transamerica*, San Francisco. *Al Faisaliyah Center*, Riad, Arabia Saudí. *The Shard*, Londres. *Burj Khalifa*, Dubai. *Jeddah Tower*, Yeda, Arabia Saudí. Proyecto *Tour Triangle*, París.

Junto a esta competición por construir el edificio más alto, en la que la pirámide juega un papel protagonista como tipología constructiva a reinterpretar, encontramos también ejemplos que toman la forma piramidal para crear proyectos de edificios-ciudad, cercanos a la ciencia-ficción. Estos diseños se entienden dentro de la llamada “arcología”, un nuevo concepto de construcción que funde arquitectura y ecología con el propósito de aumentar el número de habitantes sin sobrecargar el medio ambiente, especialmente en zonas superpobladas. En Dubai y en Estados Unidos, por ejemplo, se han proyectado dos estructuras de este tipo en forma de pirámide que podrían albergar a ciudades enteras.

Hasta un millón de personas podrían vivir en «Ziggurat», en Dubai, un proyecto basado en los grandes templos mesopotámicos antiguos aunque con materiales y tecnologías de última generación. Sería una construcción autosuficiente y ecológica, que utilizaría motores a vapor y turbinas de viento para abastecerse de energía y controlar el clima, la producción de alimentos, la purificación del aire y del agua y el tratamiento de aguas residuales. Su interior estaría ocupado por plazas y espacios verdes con terrenos cultivables, a la manera de jardines verticales, una especie de jardines colgantes, a los que aludiremos a continuación.

En Estados Unidos, un grupo de diseñadores ha presentado el proyecto de una pirámide a la orilla del río Mississippi, en Nueva Orleans, la Nueva Orleans Arcology Hábitat –NOAH–, una estructura con capacidad para cuarenta mil habitantes, a modo de construcción flotante, cuyos lados estarían abiertos para evitar los fuertes vientos. Un proyecto de 2,8 millones de metros cuadrados de carbono con paneles solares, aerogeneradores, turbinas en el río, tratamiento de aguas residuales y de recuperación de agua dulce, entre otros avances.



Figs. 306 y 307. *Ziggurat Pyramid*, Dubai.
NOAH, Nueva Orleans, EE.UU.

Como podemos comprobar, la forma piramidal se ha interpretado de diversas maneras, aunque subyace la idea primordial de la altura; ya la Gran Pirámide de Gizeh fue la estructura más alta del mundo durante 3800 años y el edificio de piedra más alto hasta bien entrado el siglo XIX, y las pirámides modernas pretenden emular a la Maravilla del mundo antiguo, que aún hoy, sigue en pie y aunque ya no sea la estructura en piedra más alta del mundo, sigue siendo la más grande construida en ese material. Lejos han quedado los graneros

Modelo arquitectónico: tipologías

de José, aunque podemos rastrear su herencia incluso hasta nuestros días; la errónea identificación de las pirámides con las construcciones bíblicas ha quedado en el subconsciente colectivo, y podemos encontrar silos o graneros que se inspiran en la mítica forma de las pirámides, aunque su estructura es más una mezcla de pirámide y cono.



Fig. 308. Silos Acatlán, Hidalgo, México.

6.2. LOS JARDINES.

Ilustrar la influencia de los Jardines Colgantes de Babilonia a través de la historia es una tarea difícil, a la par que en cierto modo subjetiva; a su total desaparición y al desconocimiento de su apariencia se suman las incompletas descripciones de las fuentes e incluso las dudas sobre su existencia real. Su influencia en la arquitectura paisajista se debe más a las interpretaciones que han aportado diversos autores, sobre todo Athanasius Kircher y Fischer von Erlach. Los Jardines y sobre todo la ciudad de Babilonia al completo, generalmente asociada a la figura de la reina Semíramis, han alimentado la imaginación de muchos artistas, constituyéndose en una temática conocida en numerosas representaciones pictóricas, y también se puede asociar su leyenda con la imagen del poder, como veremos más adelante. Pero en lo que respecta a su legado como espacio asociado a la arquitectura, su influencia es más complicada de rastrear.

Podemos decir que no existe civilización alguna que no haya expresado, aun de manera primitiva, la ambición de establecer un vínculo con la naturaleza que le rodea. El jardín, en su origen, se asocia a una consideración mágica y religiosa, y en casi todas las religiones antiguas se alude a un jardín mítico: el Edén de los israelitas, el Eridu de los asirios, el Ida-Varsha de los hindúes o el bosque sagrado de los primeros itálicos, así como los Elíseos y los Campos de Asfódelos, en el Hades de la mitología griega. En estas civilizaciones, el jardín casi siempre lleva asociada la idea de paraíso¹³⁸⁹.

Con el paso del tiempo, el jardín se desarrollará asumiendo también otras funciones; en una fase más avanzada, se va a convertir en objeto de goce visual y más tarde, en su forma más evolucionada, en expresión de necesidades intelectuales y estéticas. Pero en todo momento, el concepto del jardín va a ir asociado a una percepción sensorial de un espacio concreto, uniendo la experiencia vital con la arquitectura; el espacio arquitectónico que genera el jardín es un espacio vivido, no solamente un lugar físico o estético.

El carácter y el significado de un jardín ponen de manifiesto el carácter, la cultura, los deseos y sentimientos de su creador, ya sea un individuo o un grupo. El artista puede utilizar un lenguaje básicamente arquitectónico o particularmente

¹³⁸⁹ Fariello, F.: *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*, vol. 3 de Estudios universitarios de arquitectura, Reverte, Barcelona, 2004, p. 9.

pictórico, pero sin cambiar la esencia en ambos casos, ya que los elementos tomados de la naturaleza se usan igualmente como medio de expresión artística.

El jardín renacentista italiano, básicamente arquitectónico, refleja la fastuosidad de la época y se concibe como un espacio dependiente del edificio al que acompaña y al que sigue en su disposición. Los elementos naturales se utilizan como materiales de construcción, atestiguando el dominio del hombre sobre la naturaleza. El jardín francés, heredero del jardín italiano, amplía el anterior con grandes extensiones que buscan la perfección compositiva. El jardín árabe es un lugar de deleite, un ambiente íntimo de refinada sensibilidad más adaptado a la escala humana. El jardín paisajista europeo del siglo XVIII pretende ser una reproducción artística de una naturaleza seleccionada, aspirando a un ideal de belleza que provoque toda una serie de sensaciones y emociones. El jardín japonés es una representación simbólica de la naturaleza a gran escala en un espacio pequeño con el fin de obtener un ambiente idóneo para la meditación y la oración.

¿Dónde reside la herencia de los Jardines Colgantes en todos estos ejemplos? Estas grandiosas construcciones de arquitectura de jardín debieron ser sin duda un espectáculo impresionante, debido al ingenio de sus instalaciones, a la abundancia de los elementos arbóreos y decorativos, y a la singularidad de su aspecto. Por ello, se comprende que estimularan tanto la imaginación, aunque estos legendarios jardines fueran probablemente una aplicación a mayor escala de las terrazas ajardinadas que, en Asiria, remataban incluso los más modestos hogares.

Los más antiguos jardines que se conocen existieron en Egipto, aunque no disponemos de muchos datos, pero a través de algunos bajorrelieves y pinturas podemos deducir que alcanzaron un desarrollo notable, gracias a una técnica hidráulica y agrícola bastante avanzada, a la par que por el alto nivel artístico que caracterizó a los antiguos egipcios. Ya entonces el jardín era un espacio reservado a las clases más pudientes, como extensión de sus mansiones o palacios. En Grecia, el jardín aparece como adorno de los edificios públicos, y el *hortus* romano se concibe más como huerto que como jardín, en la línea del pragmatismo romano. La revolución del jardín romano se debió a las conquistas en Oriente y al conocimiento de esos famosos jardines de la Antigüedad, sobre todo Babilonia y

Nínive¹³⁹⁰. Así, se diseñaron enormes villas en las que el jardín pasaba de ser un espacio reducido a un gran parque.

Durante el Imperio, el gusto por los jardines y las villas creció desmesuradamente; en el Pincio estaban los famosos jardines de Lúculo y los de los Pincios, que dieron nombre al monte; en el Esquilino se extendían los jardines de las villas de Mecenas y otros nobles romanos, y más tarde, en el siglo III d.C., los del emperador Licinio Galieno. Surgieron numerosas villas también en el Trastévere, entre ellas la de Julio César, y sobre todo, los más famosos fueron los jardines de la Domus Áurea de Nerón, que se extendían desde el Palatino hasta los montes Celio y Oppio, con un gran lago en el centro, en la hondonada donde luego se levantaría el Coliseo. En las afueras de Roma es célebre la villa del emperador Adriano cerca de Tívoli.

En todos estos casos se entiende el jardín como una necesidad de representación, como señalaba Vitruvio:

“Los ciudadanos nobles y quienes ostentan la responsabilidad de atender a los ciudadanos por ejercer cargos políticos o magistraturas, deben disponer de vestíbulos regios, atrios distinguidos, peristilos con gran capacidad, jardines y paseos adecuadamente amplios, en consonancia con el prestigio y la dignidad de sus moradores.”¹³⁹¹

Y ésta es, posiblemente, la única influencia de los Jardines Colgantes que podemos encontrar, la concepción de un espacio anexo al palacio o mansión como exponente del poder y riqueza de su dueño. A lo largo de la Edad Media, tan sólo son reseñables los jardines árabes, que manifiestan el anhelo por el paraíso, imaginado como un jardín, lleno de delicias y placeres donde alcanzar sus aspiraciones. Este tipo de jardín representa la forma más conseguida y refinada del jardín doméstico mediterráneo, a lo largo de una evolución constante desde el antiguo Oriente, “refleja el gusto decorativo de los persas, el criterio de implantación de los egipcios y la clásica corrección de diseño de los peristilos

¹³⁹⁰ Ver Pasquale, G. y Paolucci, F. (eds.): *Il giardino antico da Babilonia a Roma: Scienza, Arte e Natura*, Sillabe, Livorno, 2007.

¹³⁹¹ Vitruvio: *De Architectura*, VI, 5, 2, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, pp. 252-253. Ver Apéndice 1: Textos, 204.

helenísticos”¹³⁹², pero salvo el deseo de un goce sensorial o emocional, que lo puede conectar con la intencionalidad emotiva de los jardines del rey Nabucodonosor II para su esposa, no encontramos huellas de Babilonia.

Sí que podemos encontrar, sin embargo, reminiscencias del diseño de los Jardines Colgantes en Shiraz, Irán, donde existe el llamado “Jardín del Trono” – *Bagh-i-Takht*–, que presumiblemente data del año 1100 d.C. Consta de siete terrazas con una vivienda en la terraza superior y un lago rectangular debajo de la terraza más baja, hasta el que el agua descendía desde la cima. Según Donald Newton Wilbur “el complejo en ruinas conocido hoy como *Bagh-i-Takht* linda con una ladera rocosa y debe su existencia a la presencia de un manantial que brota de la roca. Una historia temprana de Shiraz indica que un gobernante local del siglo XI, Atabek Qaracheh, fue responsable de construir un jardín en el lugar”¹³⁹³.

Fuentes del siglo XVII mencionaron un jardín con los nombres de "Khaneh Shah" y "Bagh-i Firdaus", y se cree que ambos son el actual *Bagh-i-Takht*. Durante el siglo XVIII se refirieron al mismo jardín como el "palacio de Ferodus", y más tarde, en el siglo XIX, se lo denominó "Takht-i Qajar". Fue después de 1850 que el jardín se conoció como *Bagh-i-Takht*. A principios del siglo XIX se reveló que la fundación del palacio databa de 1789 y se atribuía al shah Aga Mohamed Khan Kayar, aunque su construcción también se ha atribuido a Fat'h Alí Sah Kayar, sobrino y sucesor de Mohamed Khan Kayar¹³⁹⁴.

Ejemplo típico de jardín persa, un canal de agua corre por el centro del jardín, fluyendo de terraza en terraza en cascadas hasta llegar a la gran piscina rectangular inferior. Las descripciones históricas revelan que los propietarios navegaban con pequeñas embarcaciones dentro de la piscina, también llamada *daryacha* –mar pequeño–¹³⁹⁵.

¹³⁹² Fariello, F.: *La arquitectura de los jardines...* (op.cit.), p. 49.

¹³⁹³ Newton Wilbur, D.: *Persian gardens and pavilions*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 1979, p. 82. Traducción propia.

¹³⁹⁴ Brookes, J.: *Gardens of Paradise: The History and Design of the Great Islamic Gardens*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1987, pp. 92-93. Hobhouse, P.: *Gardens of Persia*, Kale Press, Hong Kong, 2004, pp. 124-125.

¹³⁹⁵ Khonsari, M., Moghtader, M. R. y Yavari, M.: *The Persian Garden: Echoes of Paradise*, Mage Publishers, Washington, DC, 1998, pp. 128-129.

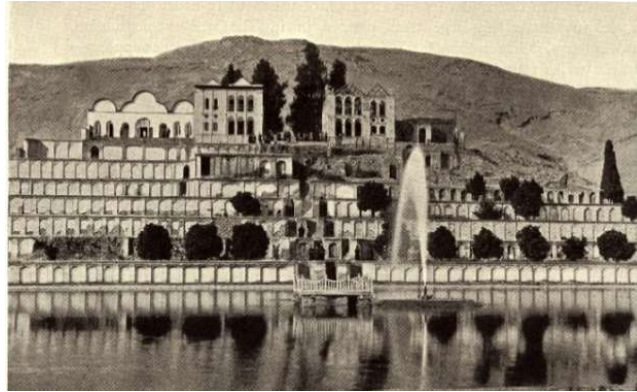


Fig. 309. *Bagh-i-Takht*, Shiraz, Irán. Fotografía de Roland Woods, 1921.

En el siglo XV aparecen algunos avances en la concepción del jardín, como utilizar elementos de transición entre la casa y el jardín mediante pórticos, logias y gradas, u organizar las pendientes con jardines colgantes, terrazas y rampas de enlace, algo que puede recordar a los escalonados Jardines Colgantes de Babilonia, pero indicar una influencia directa es muy cuestionable. Este tipo de jardín ideal, precursor del renacentista, está basado en la visión del gran jardín de la isla de Citera recogido en la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, de la que ya hablamos en relación con la imagen del Mausoleo de Halicarnaso¹³⁹⁶.

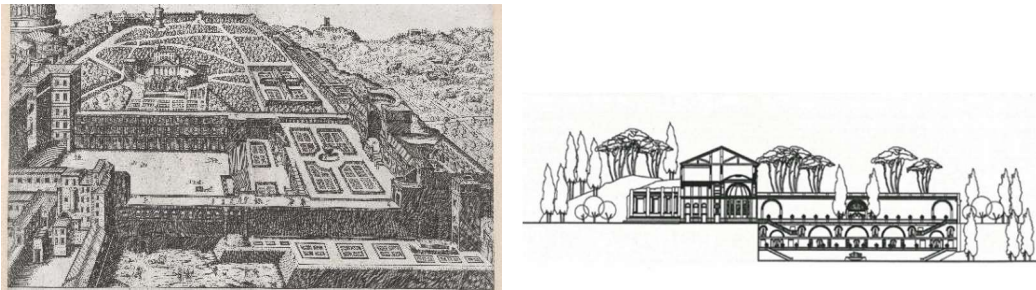
Poco después, Bramante, para poder organizar el patio del Belvedere en el Vaticano y comunicar el palacio inferior junto a la basílica con la villa del papa Inocencio VIII, transformó el terreno en pendiente en una sucesión de terrazas. Esta solución la perfeccionó en 1519 Rafael cuando realizó una villa para el cardenal Julio de Médicis, denominada más tarde Villa Madama, con una idea más grandiosa en cuanto a la distribución de los jardines, divididos en tres terrazas. Estos diseños de jardines al estilo italiano, con parterres geométricos y terrazas comunicadas mediante escaleras, son el modelo que utilizará Athanasius Kircher en su representación de los Jardines Colgantes, en la que muestra una gran arquitectura barroca, profusamente decorada, en cuatro terrazas unidas por escalinatas, con elementos decorativos en los que el agua juega un papel protagonista, como estanques y fuentes¹³⁹⁷.

¹³⁹⁶ Ver nota 525.

¹³⁹⁷ Ver Fig. 140.

Modelo arquitectónico: tipologías

En la Villa d'Este, en Tívoli, el arquitecto Pirro Ligorio diseñó unos jardines que transformaban la ladera en formas regulares mediante rampas y paseos, con una riqueza en el empleo del agua que no se había visto en ningún otro jardín de la época. El jardín renacentista modela el terreno con formas geométricas regulares, con terrazas y explanadas unidas por escalinatas y rampas, y un uso del agua de forma artificial con surtidores, cascadas y fuentes. Encontramos elementos que hacen eco de algunas de las características de los Jardines Colgantes que maravillaron siglos atrás.



Figs. 310 y 311. Mario Cartaro: *Jardines del Belvedere*, 1574. Plano de Villa Madama.

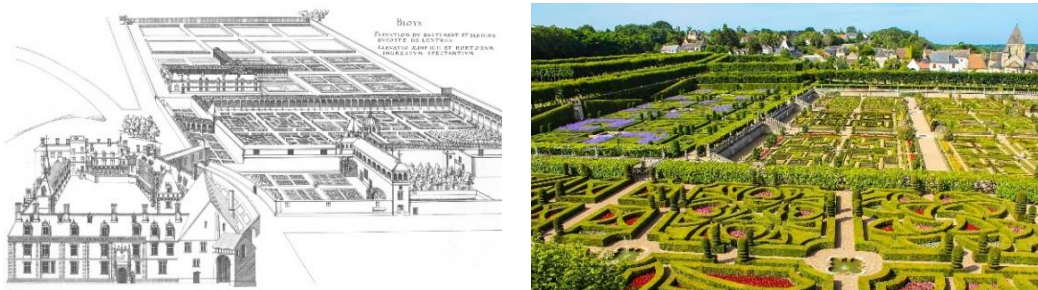


Fig. 312. Étienne Dupérac: *Proyecto original de Pirro Ligorio para la Villa d'Este*, 1573.

Pero habrá que esperar al siglo XVII para que la imagen de los Jardines Colgantes se incorpore al imaginario moderno de la mano de Athanasius Kircher y Fischer von Erlach, los cuales van a fijar la iconografía propia de este tema a partir del Barroco, tomando los elementos conocidos de la evolución propia de los jardines que acabamos de ver. En sus representaciones van a plasmar los

Jardines de Babilonia uniendo datos recogidos de fuentes antiguas con la disposición típica de los jardines de su época.

A lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII los diseños de algunos de los grandes jardines en torno a palacios y residencias reales evocan los Jardines Colgantes. En Francia, a partir de los diseños de Pacello da Mercogliano, se introduce la idea del jardín italiano y comenzamos a ver la disposición en terrazas, como en los jardines del castillo de Blois, realizados entre 1500 y 1510 y repartidos en tres terrazas sucesivas, o el jardín de Villandry, que también consta de varias terrazas sucesivas.



Figs. 313 y 314. Planta y vista de Blois, de Jacques-Androuet du Cerceau: *Les plus excellents bastiments de France*, 1576.
Jardines de Villandry.

Llegaríamos después al palacio de Saint Germain en Laye, que recoge parte del diseño que hemos visto en el Belvedere de Bramante y en la Villa d'Este y, al mismo tiempo, utiliza otra característica de los Jardines de Babilonia, ya que estaba diseñado para verse en perspectiva desde el río, de igual manera que los Jardines de Nabucodonosor II eran vistos desde el Éufrates¹³⁹⁸. Étienne Dupérac, arquitecto del rey Enrique IV, distribuyó los jardines en cinco terrazas sucesivas, comunicadas mediante escaleras, escalinatas y rampas.

¹³⁹⁸ Sobre los jardines franceses ver Prévôt, P.: *Histoire des jardins*, Sud-Ouest, Burdeos, 2006.



Fig. 315. *St Germain en Laye*, grabado de Claude Chastillon: *Topographie Française*, 1641.

El arte del jardín alcanzó en Francia su máximo esplendor en el reinado de Luis XIV, y sobre todo con André Le Nôtre, quien reemplazó el escalonamiento sistemático en terrazas por una modulación del terreno sin forzarlo, mediante suaves pendientes, como podemos comprobar en los famosos jardines de Versalles. Aquí ya no se emplea la terraza como elemento de transición sino que se apuesta por grandes jardines con parterres, bosques, estanques y fuentes, cuyo diseño nos aleja de la idea de los Jardines Colgantes.

Sin embargo, en el siglo XVII encontramos esta disposición de jardín en terrazas en la villa conocida como Isola Bella, en una de las islas del Lago Maggiore, en el norte de Italia. Carlo III de la Casa de Borromeo inició la construcción de un palazzo dedicado a su esposa, Isabella D'Adda, y encargó las obras a Angelo Crivelli, quien también se encargaría de diseñar los jardines. Las obras se interrumpieron a mediados de siglo por un brote de peste y se reanudaron cuando la isla pasó a sus hijos, que encargaron la finalización de las obras al arquitecto Carlo Fontana. Los jardines se terminaron en tiempos de su sobrino Carlo IV y fueron inaugurados en 1671¹³⁹⁹.

Se trata de un jardín barroco formal de estilo italiano levantado sobre terrazas artificiales, siguiendo una compleja estructura teatral en torno al Teatro Massimo. Está compuesto por diez terrazas superpuestas que forman una especie de pirámide truncada, rodeada de parterres en diferentes niveles, unidos por escalinatas. Estatuas, obeliscos y fuentes se integran perfectamente con la

¹³⁹⁹ Desmond, S. y Majerus, M.: *Gardens of the Italian Lakes*, Frances Lincoln, Londres, 2016, pp. 32-33.

vegetación de las diez terrazas escénicas, en cuya cima se eleva la estatua del Unicornio, símbolo heráldico de la familia Borromeo.



Fig. 316. Isola Bella, Lago Maggiore, Italia.

Volveremos a encontrar esta disposición en terrazas en los jardines de Potsdam, diseñados por el arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff en 1760, que recuerdan en gran medida el diseño de Kircher para Babilonia al que hemos aludido hace poco. Y en los jardines del parque de Schönbrunn cerca de Viena, cuyo diseño general se atribuye a Fischer von Erlach, autor del palacio, pero cuya forma actual es obra de Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg, en 1775¹⁴⁰⁰.



Figs. 317 y 318. Johann David Schleuen: *Sanssouci*, 1755.
Vista aérea del *Palacio de Sanssouci*, Potsdam.

¹⁴⁰⁰ Hansmann, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*, Nerea, Madrid, 1989, pp. 289-290.

Modelo arquitectónico: tipologías

Fischer von Erlach realizó dos proyectos para estos jardines, el segundo y definitivo, bastante más comedido que el primero en cuanto a extensión y diseño. El primer diseño muestra una sucesión de terrazas gigantescas que articulan una grandiosa planificación urbanística repleta de diversos elementos arquitectónicos. En esta impresionante vista aérea podemos descubrir muchos detalles utilizados en su representación de los Jardines Colgantes como la sucesión de arcadas para sustentar las terrazas y los parterres con diseños geométricos simples, todo en perspectiva hacia el palacio en este caso, o hacia el Etemenanki, en la imagen de Babilonia¹⁴⁰¹.



Fig. 319. Primer diseño para Schönbrunn, Johann Bernhard Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architektur*, IV, Tab. II.

Uno de los aspectos más característicos del urbanismo contemporáneo es su aspiración paisajista. En la concepción de la ciudad moderna, las zonas verdes constituyen uno de los pilares de la estructura urbana, y tanto a nivel general, con parques y jardines, como en el ámbito más particular, en el diseño de viviendas, el jardín ocupa un espacio importante junto a la arquitectura.

Le Corbusier planteó, en esta línea, un tema novedoso al imbricar jardín y arquitectura en su concepción de la cubierta-jardín *-toit-jardin-*. Con el Movimiento Moderno, esta posibilidad técnica adquirió nuevas funcionalidades, como aislante térmico en una cubierta plana, como dependencia al aire libre y recuperando el suelo natural ocupado por el edificio en función de la visión aérea. Así, la cubierta jardín responde a una cuestión fundamentalmente pragmática:

¹⁴⁰¹ Ver Fig. 147.

“La excesiva dilatación del hormigón armado se evita manteniendo una humedad constante sobre la cubierta [...] De este modo, en esta especie de corteza de la cubierta se mantiene una humedad constante. Los jardines de las cubiertas presentan una vegetación exuberante. Pueden plantarse arbustos e incluso árboles pequeños, de hasta tres o cuatro metros de altura. Así, la cubierta jardín se convierte en el punto preferido de la casa.”¹⁴⁰²

Le Corbusier defendía la cubierta jardín también como una necesidad de recuperar el espacio ocupado por los edificios en la congestionada ciudad, salvando de esta manera el problema de la falta de suelo en las grandes ciudades. En cuanto a los jardines construidos en las cubiertas, dijo Walter Gropius: “desde el cielo las cubiertas verdes de las ciudades del futuro parecerán una sarta interminable de jardines colgantes”¹⁴⁰³.

Le Corbusier entendió también la cubierta ajardinada como un jardín suspendido o pensil, y lo utilizó en las viviendas de su *Inmueble-villa*, o *Maisonettes* de 1922. El edificio se alzaba a partir de un apilamiento de células con un jardín privado pero buscando la imagen de unidad y carácter urbano, y creando un nuevo estilo de jardín, que denominó “jardín suspendido”.



Fig. 320. Le Corbusier: *Inmueble-villa*, 1922.

¹⁴⁰² Le Corbusier: *Cinco puntos de una arquitectura nueva*, en Conrads, U.: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973, p. 149.

¹⁴⁰³ Gropius, W.: *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Lumen, Barcelona, 1966, p. 31.

Modelo arquitectónico: tipologías

En el segundo proyecto de la villa Meyer, en 1926, dispuso un jardín suspendido de doble altura en el primer piso, unido al jardín trasero con un puente-galería y en la cubierta hay otro más, enlazando los volúmenes cúbicos del edificio mediante la vegetación.

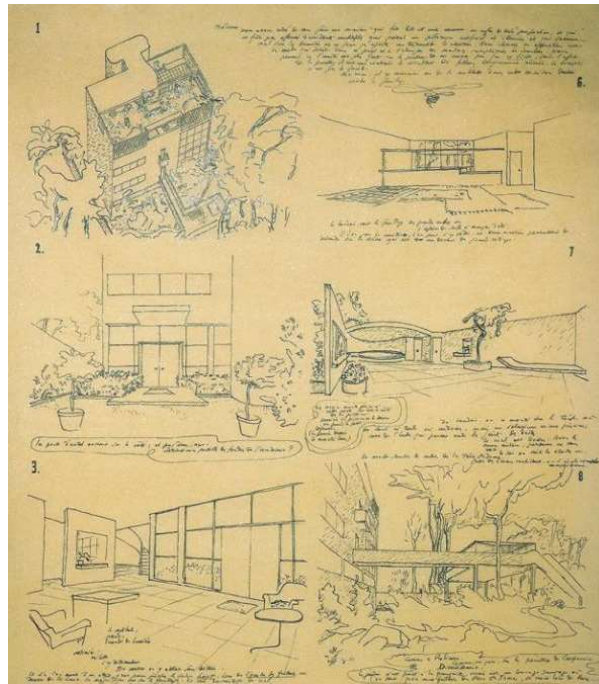


Fig. 321. Carta de Le Corbusier a Madame Meyer, ilustrada con el Proyecto de Villa Meyer en Neuilly. Octubre de 1925. París, Fundación Le Corbusier.

La construcción de jardines en las cubiertas de distintas edificaciones se remonta, como hemos visto, a la Antigüedad, desde la práctica habitual de las culturas mesopotámicas a la tradición mediterránea. Si entendemos los Jardines Colgantes como una manifestación a gran escala del sistema doméstico popular en la zona de Mesopotamia, es decir, como una especie de montaña aterrazada con capas de tierra que permitían la existencia de vegetación, su influencia se ve a lo largo del tiempo en sistemas similares, como los que se usaron para cubrir los mausoleos de los emperadores romanos Augusto y Adriano, que originariamente estaban rematados por una estructura cilíndrica escalonada de tierra cubierta por arbolado.



Figs. 322 y 323. Mausoleos de Augusto y Adriano. Maquetas en el Museo del Ara Pacis y en el Museo de la Civilización Romana, Roma.

Dentro de esta tradición también podríamos nombrar el jardín elevado de la Loggia dei Lanzi, en Florencia, en cuya azotea, en 1583, Bernardo Buontalenti creó un jardín para el uso de los Grandes Duques; y el jardín de la Villa Imperial de Pésaro para los duques de Urbino, realizado por Girolamo Genga entre 1522 y 1538¹⁴⁰⁴. Y el precursor más directo del concepto de Le Corbusier fue François Hennebique, en su propia casa de Bourg-la-Reine, en la que el espacio de la cubierta se rellenó completamente de un metro de tierra que se utilizó para situar un invernadero, un jardín, un huerto y un bosquecito de frutales¹⁴⁰⁵.

Este mismo espíritu es el que subyace en los jardines de las cubiertas del Rockefeller Center, donde, entre 1930 y 1933, Raymond Hood materializó la idea de una serie de jardines en las terrazas de distintos edificios, unidos por puentes a gran altura para salvar las calles, en una configuración que se conocería como “la Nueva Babilonia”, el primer rascacielos convertido en paisaje. Esta misma disposición se utilizó para el museo de Oakland, obra de Kevin Roche, de 1969; aquí la construcción se escalona y la cubierta se fragmenta en múltiples terrazas ajardinadas que ocupan posiciones desplazadas y se unen con escalinatas que dan lugar a distintos recorridos desde el patio de entrada hasta la cúspide, en una versión actual y urbana del jardín barroco de Isola Bella, que ya vimos. El diseño del jardín es obra de Dan Kiley.

¹⁴⁰⁴ Álvarez, D.: *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Reverte, Barcelona, 2007, p. 259.

¹⁴⁰⁵ *Ibid...* p. 260.



Figs. 324 y 325. Terrazas de los edificios del Rockefeller Center, Nueva York; y del Museo de Oakland, EE.UU.

Esta simbiosis entre edificio y jardín se utilizó en la Fundación Ford de Nueva York, también obra de Kevin Roche y con diseño de jardines de Dan Kiley. El edificio, de doce plantas, se encuentra dispuesto en torno a un jardín interior escalonado que salva el desnivel entre las calles opuestas de acceso; organizado a partir de un estanque inferior y una escalinata lateral, continúa en las terrazas de las tres plantas retranqueadas, así como en la penúltima. Este espacio verde ubicado dentro de un atrio acristalado a modo de gran invernadero supone un nuevo tipo de espacio urbano de gran valor en un lugar como Manhattan, que adolece de zonas públicas y espacios verdes más allá del corazón verde de Central Park.

La asociación entre arquitectura y jardín que hemos podido comprobar con estos ejemplos está muy patente en el diseño contemporáneo más actual, donde se busca la utilidad y belleza de los espacios, a la par que crear lugares de reunión e interacción social, no lugares impersonales. Como el propio Roche señaló:

“... La Fundación Ford es un edificio mucho más ambicioso en muchos niveles, ya que comienza a abordar el fomento de la relación entre las personas. El sentido de comunidad. El sentido de familia, que es el propósito del edificio. También se ocupa de los elementos de la escala y la adecuación a la ciudad –adaptación al entorno, retranqueos, alineaciones- y la forma en que debiera dárseles continuidad. También aborda la cuestión de la aproximación

al edificio –cuándo se tiene la primera visión- y, a continuación, todo el aspecto profesional y ceremonial de la llegada. Trata de las implicaciones del espacio colectivo en la ciudad, el jardín, y de la necesidad de la gente de convivir con la naturaleza... Hay un lobby normal en la Fundación Ford, para acceso al edificio. Pero el jardín es todo público, para ser disfrutado por la gente, un lugar donde descansar, meditar, o comer su almuerzo, pero no involucrados en lo que sucede en la Fundación Ford. Se mantiene para el uso de público. No es un lobby, es un tipo diferente de espacio".¹⁴⁰⁶



Fig. 326. Edificio de la Fundación Ford, Nueva York.

El jardín de la Fundación Ford es uno de los primeros ejemplos de jardín vertical y marcó el inicio de una tendencia, la de crear pequeños pulmones verticales en medio de las grandes ciudades, de la que existen otros modelos y muchos proyectos en plena construcción.

En España, en el Edificio Planeta, en Barcelona, encontramos el primer jardín vertical de la ciudad; diseñado por los arquitectos Josep Maria Fargas y Enric Tous y con proyecto paisajístico de Everest Munné, fue construido en 1978 y se convirtió también en el primer jardín vertical de Europa.

¹⁴⁰⁶ Fernández Muñoz, A. L.: *Kevin Roche*, Colección Arquitectos Pritzker, Unidad Editorial Revistas, Madrid, 2010, p. 41.



Fig. 327. Edificio Planeta, Barcelona.

La conocida como *The Tower Flower*, en París, es un edificio de apartamentos cubierto por cientos de macetas incrustadas en la propia estructura del edificio. Diseñada por Edouard François e inaugurada en 2004, su objetivo era que los residentes del edificio tuvieran la impresión de dormir en un árbol¹⁴⁰⁷.

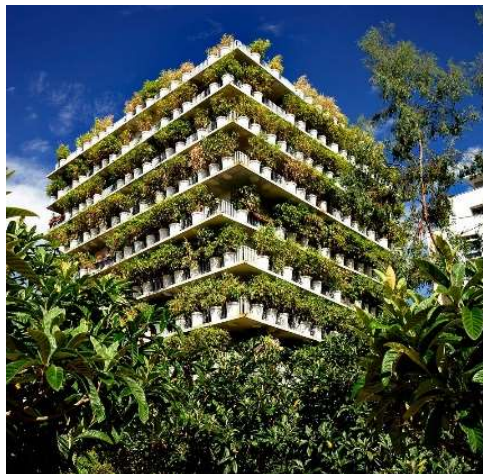


Fig. 328. *The Tower Flower*, París.

En el pabellón francés para la exposición de Shanghai 2010, obra de Jacques Ferrier, se propuso que las construcciones humanas y las de la naturaleza estuvieran entrelazadas, y de este modo, en un patio abierto al cielo se dispuso

¹⁴⁰⁷ François, E.: «Tower Flower. París», en *Pasajes de arquitectura y crítica*, 91, 2007, p. 8.

un jardín geométrico en vertical cubriendo las paredes del patio y configurando un recinto vegetal de gran efecto escenográfico¹⁴⁰⁸.



Fig. 329. Pabellón de Francia en la Exposición de Shanghai 2010.

En junio de 2012, se inauguraron los Jardines de la Bahía, en Singapur, un complejo que funciona como pulmón de la ciudad y que actualmente es una verdadera atracción turística. Está formado por un circuito de parques y dos grandes invernaderos, conocidos como The Flower Dome y The Cloud Forest, y la icónica imagen de Supertree Grove, una serie de superárboles artificiales realizados en acero y con núcleo de hormigón armado que miden entre 25 y 50 metros de altura y están recubiertos por plantas, siendo cada uno de ellos un auténtico jardín vertical.



Figs. 330 y 331. *The Cloud Forest* y *Supertree Grove*, Jardines de la Bahía, Singapur.

¹⁴⁰⁸ AA.VV.: «Shanghai 2010. Superlative China: Fiction and Efficiency at an Expo XL», en *Arquitectura Viva*, 129, 2010, p. 40.

Modelo arquitectónico: tipologías

El edificio *Bosco Verticale*, en Milán, es un rascacielos que en sí mismo es también un altísimo jardín vertical. Está formado por dos torres residenciales de 80 y 112 metros que albergan unos 800 árboles de entre tres y nueve metros de altura, 11.000 plantas y 5.000 arbustos, en total casi 20.000 metros cuadrados de bosque que crece en vertical. Diseñado por Stefano Boeri e inaugurado en 2014, ese mismo año ganó el “Premio Internacional Highrise” como la edificación en altura más bella e innovadora del mundo, según el jurado. Este tipo de proyectos en los que se concede tanta importancia a la simbiosis entre arquitectura y vegetación son un ejemplo de regeneración del centro urbano, creando un nuevo modelo para el desarrollo de la ciudad en zonas con alta densidad de población. Hay que tener en cuenta los beneficios que aporta este jardín vertical tanto a la ciudad como al propio edificio, en concreto, se calcula que transforma anualmente unos 20.000 kg de dióxido de carbono en oxígeno¹⁴⁰⁹.



Fig. 332. *Bosco Verticale*, Milán.

Más ejemplos de la corriente actual que aúna arquitectura y vegetación los encontramos en otros continentes; el biólogo y experto en botánica Ignacio Solano ha diseñado uno de los jardines verticales más grandes del mundo, construido en el edificio Santalaia de Bogotá, en Colombia, y finalizado a comienzos de 2016. Y el edificio *Tree House* de Singapur, terminado en 2013, ostenta el Guinness World Record al mayor jardín vertical del mundo en 2014.

¹⁴⁰⁹ Ver Boeri, S.: *Un bosco verticale. Libretto di istruzioni per il prototipo di una città foresta*, Corraini Edizioni, Mantua, 2015.



Figs. 333 y 334. Edificio Santalaia, Bogotá, Colombia. Tree House, Singapur.

El complejo residencial de lujo llamado *Agora Garden Tower*, o *Tao Zhu Yin Yuan*, está ubicado en Taipéi (Taiwán) y actualmente se encuentra finalizando la fase de construcción. El principal objetivo era crear una torre sostenible, verde, flexible y a prueba de terremotos, con un concepto de diseño que buscaba crear un verdadero paisaje verde vertical con un bajo consumo energético y caracterizado por su fachada verde, la optimización de la luz y la ventilación, el bajo consumo energético, el uso de materiales sostenibles y la gestión de residuos y agua. El proyecto es obra de la firma de arquitectos Vincent Callebaut Architectures, en París, que han creado el diseño a partir de un jardín vertical que envuelve toda la torre, con huertos suspendidos en todos los balcones de los veinte pisos, donde se preeven plantar cerca de 23.000 árboles.



Fig. 335. Maqueta de *Agora Garden Tower*, Taipéi, Taiwán.

Modelo arquitectónico: tipologías

Con diseño de Santiago Calatrava, en Dubai se quiere construir una torre de observación, cerca del Santuario Nacional de Vida Silvestre de Ras Al Khor, inspirada en las formas del capullo, tallo y hojas de un lirio. Según el arquitecto, también tiene reminiscencias de la forma de un minarete: “el diseño del edificio está inspirado en la tradición islámica, evocando la misma historia que trajo al mundo la Alhambra y la Mezquita de Córdoba”, dijo Calatrava en un comunicado de prensa¹⁴¹⁰, y al mismo tiempo, hace un homenaje a los Jardines Colgantes de Babilonia. La estructura incluirá diez plataformas de observación, entre las cuales habrá dos cubiertas de jardín creadas para recrear el esplendor de los Jardines de Babilonia.



Figs. 336 y 337. Diseño de Torre de Dubai, de Santiago Calatrava. Detalle.

Los ejemplos de cubierta-jardín y de jardines verticales que hemos visto también se pueden entender dentro del concepto de “arcología” del que hablamos con las pirámides, ya que buscan la simbiosis entre arquitectura y ecología, priorizando la sostenibilidad de las construcciones, y consiguiendo lo que predijo Gropius: “las ciudades del futuro parecerán una sarta interminable de jardines colgantes”¹⁴¹¹.

¹⁴¹⁰ ABC.es, 13 de septiembre de 2020, https://www.abc.es/cultura/abci-torre-disenada-calatrava-dubai-destronara-burj-khalifa-como-estructura-mas-alta-mundo-202009091511_noticia.html#vca=rrss&vmc=abc-es&vso=fb&vli=cm-general&tcode=d3RuZ2I1

¹⁴¹¹ Ver nota 1403.

6.3. EL TEMPLO.

Además del gran templo de Zeus Olímpico en Atenas, también conocido como *Olimpeion*, tenemos noticia de tan solo tres templos en el mundo clásico que pueden ser clasificados como templos hípetros¹⁴¹², según la definición que aparece en los trabajos de Vitruvio¹⁴¹³, y los tres se encontraban en Asia Menor, relativamente muy cerca uno de otro. Después del *Olimpeion*, de estilo corintio, los otros tres utilizan el estilo jónico, y de ellos, el Hereo de Samos fue el primero de los conocidos templos jónicos gigantescos, descrito por Heródoto como el más grande del que tenía constancia¹⁴¹⁴, construido por Reco¹⁴¹⁵ en torno al año 540 a.C., sobre un templo anterior, probablemente de estilo dórico y que fue el primero que alcanzó los cien pies de longitud—*hecatómpedon*—, medida que constituiría el canon de los templos griegos posteriores.

¹⁴¹² Hípetro o hípetra (del griego ὑπαιθρος y del latín *hypæthros*) son términos que se refieren a un edificio o un espacio arquitectónico que no está cubierto por un techo. En la arquitectura egipcia, la «sala hipetra» estaba rodeada de columnas, a manera de patio porticado, inmediatamente posterior a los pilonos de la entrada y anterior a la sala hipóstila. En la arquitectura griega se considera hípetro un templo griego cuya cella queda a cielo abierto.

¹⁴¹³ Vitruvio: *De Architectura*, III, 2, 8: “interiore parte columnas in altitudine duplices, remotas a parietibus ad circumitionem ut porticus peristylorum. Medium autem sub divo est sine tecto”, “en su parte interior posee dos pisos de columnas, alejadas de las paredes, todas en derredor, como el pórtico de los peristilos donde su parte central queda al descubierto, sin techumbre”, trad. de José Luis Oliver Domingo, Alianza, Madrid, 1995, p. 85.

¹⁴¹⁴ Heródoto: *Historias*, III, 60, 2: “τρίτον δέ σφι ἐξέργασται νηὸς μέγιστος πάντων νηῶν τῶν ἡμεῖς ἴδμεν: τοῦ ἀρχιτέκτων πρῶτος ἐγένετο Ροῖκος Φιλέω ἐπιχώριος”, “un magnífico templo, el mayor realmente de cuantos he alcanzado a ver hasta ahora, cuyo primer arquitecto fue Reco, natural de Samos e hijo de Files”, trad. M. Balasch, Cátedra, Madrid, 1993.

¹⁴¹⁵ Curiosamente, a este escultor y arquitecto griego, Pausanias le atribuye una estatua para el Templo de Artemisa en Éfeso; Pausanias: *Descripción de Grecia*, X, 38, 6: “he mostrado en la parte anterior de mi trabajo que los samios Reco, hijo de Fileo, y Teodoro, hijo de Telecles, son los que inventaron la fundición del bronce con mayor perfección. Éstos fueron los primeros que lo fundieron en molde. De Teodoro no he encontrado ningún trabajo, al menos lo que hizo de bronce. Pero en el santuario de Ártemis Efesia, yendo al edificio que contiene las pinturas, hay un friso de piedras por encima del altar de la Ártemis llamada Prototronia. Otras imágenes que están en el recinto son una estatua de mujer que está en el extremo, obra de Reco, que los efesios llaman la Nix”, trad. de María Cruz Herrero Ingelmo, Gredos, Madrid, 2008, p. 464. Ver Apéndice 1: Textos, 205.

El segundo templo en Asia es el de Apolo en Dídima, cerca de Mileto, del que se conservan suficientes restos como para poder conocer su disposición de forma bastante verosímil. Sobre dos templos antecesores arcaicos, la construcción del gran templo helenístico se comenzó hacia el año 330 a. C., después de la visita de Alejandro Magno en el año 334 a. C., a cargo de los arquitectos Dafnis de Mileto y Peonio de Éfeso. Con un total de 120 columnas jónicas, enormes, de una altura de 19,70 metros, sus medidas se acercan bastante a las del Templo de Artemisa en Éfeso, y también era un templo hípetro, como señala Estrabón¹⁴¹⁶.

Y el tercero de este tipo de templos es el de Artemisa en Éfeso, aunque para algunos estudiosos no es seguro que fuera hípetro¹⁴¹⁷. No obstante, si dejamos de lado el diseño hípetro de la cella¹⁴¹⁸, y nos quedamos con la disposición general del templo, así como con el estilo jónico y las grandes proporciones, debemos reseñar el templo de Artemisa en Sardes, el cuarto templo jónico más grande. En la reconstrucción de Wood para el Templo de Artemisa en Éfeso, vemos que se espacian las columnas en los frentes con una disminución gradual de la intercolumniación del centro a los ángulos, para conseguir un efecto más armónico; esta disposición también se sigue en el templo de Sardes¹⁴¹⁹.

Como vemos, no podemos hablar del Templo de Artemisa en Éfeso como precursor de una tipología arquitectónica específica, si bien con él se alcanzó el culmen de la arquitectura griega en cuanto a la construcción de templos, por lo que su influencia en este sentido se limita como mucho a ser considerado como arquetipo de templo. Y es que, quizás, su fama no consistió tanto en sus enormes proporciones, o en su peristilo de 127 columnas, como en su *columnæ celatæ* y su

¹⁴¹⁶ Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 5: “Después del Posidio de los milesios, lo siguiente avanzando unos dieciocho estadios hacia el interior es el oráculo de Apolo Didímeo en territorio de los Bránquidas. Jerjes lo incendió como hizo con el resto de los santuarios excepto el de Éfeso. Los Bránquidas entregaron los tesoros del dios al persa y para no rendir cuentas por el sacrilegio y la traición escaparon con él cuando huyó, pero después los milesios construyeron el templo más grande del mundo, aunque debido a su magnitud se quedó sin techo”, trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Madrid, Gredos, 2015, pp. 466-467. Ver Apéndice 1: Textos, 206.

¹⁴¹⁷ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 80.

¹⁴¹⁸ Para el estudio de estos templos hípetros ver Fergusson, J.: *The Parthenon: an essay on the mode by which light was introduced into Greek and Roman temples*, John Murray, Londres, 1883, pp. 28-38.

¹⁴¹⁹ Newton, C. T.: *Essays on art and archaeology*, Macmillan and co., Londres, 1880, p. 234.

base o podio, decorados de la manera más artística y adornados con elaboradas esculturas en relieve. En este sentido, como otros templos antiguos cuyo culto había alcanzado cierta celebridad, el Artemisión se convirtió en un museo, tan grande fue el número de preciosas obras de arte que se habían dedicado en el templo, así como el propio templo en sí mismo, pero su fama para la posteridad ha quedado vinculada a esta unión perfecta entre arquitectura y escultura, algo que ya señalamos al hablar del Mausoleo de Halicarnaso.

Siguiendo esta línea, una de las posibles influencias que se ha querido ver en esta concepción escultórica del podio y las columnas es la que defendió James Fergusson, quien vio en la combinación de un eje ricamente esculpido que descansa sobre un pedestal también ricamente esculpido, una composición que podía haber sido el prototipo de la columna de Trajano y otras columnas triunfales¹⁴²⁰. También Falkener habla de las columnas labradas y las relaciona con la *coelatura*¹⁴²¹, definida por Quintiliano como “un trabajo ejecutado en oro, plata, cobre o hierro”¹⁴²², haciendo alusión a un pasaje de Pausanias que relaciona este tipo de trabajos con el Foro de Trajano, “una maravilla por su tamaño y estilo, y que posee un techo de bronce”¹⁴²³.

En este sentido, contamos con la descripción de Plinio, que señala que el templo tenía 36 columnas labradas¹⁴²⁴. También sabemos que era conocido en Roma, incluso sus fases más antiguas; de hecho, ya Servio Tulio, en torno al año 557 a. C., conocía su magnificencia¹⁴²⁵ y quiso construir un templo a Diana en Roma, situado en el Aventino, a imitación del de Éfeso, como recoge Tito Livio¹⁴²⁶.

¹⁴²⁰ *Ibid.*..., p. 237, donde alude a la sugerencia de Fergusson: *On the Temples of Ephesus and Didymi* (read at the Institute of British Architects, Jan. 22, 1877), p. 85.

¹⁴²¹ A la *coelatura* dedica varios capítulos Quatremère de Quincy, haciendo referencia a ella en su expresión griega: *toréutica*. Ver Quatremère de Quincy, A.: *Le Jupiter olympien...* (*op. cit.*), pp. 73-132.

¹⁴²² Quintiliano: *Instituciones oratorias*, II, 21, 8: “*caelatura, quae auro, argento, aere, ferro opera efficit*”. Traducción propia.

¹⁴²³ Pausanias: *Descripción de Grecia*, X, 5, 11: “, Ῥωμαίοις δὲ ἡ ἀγορὰ μεγέθους ἕνεκα καὶ κατασκευῆς τῆς ἄλλης θαῦμα οὖσα παρέχεται τὸν ὄροφον χαλκοῦν”. Traducción propia.

¹⁴²⁴ Ver supra nota 120.

¹⁴²⁵ Se trataría del tercer templo, no del considerado como maravilla, pero aún así con una fama considerable.

¹⁴²⁶ Tito Livio: *Ab urbe condita*, I, 45, 2: “El templo de Diana de Éfeso era famoso en ese momento, y se dice que fue construido con la cooperación de los Estados de Asia. Servio

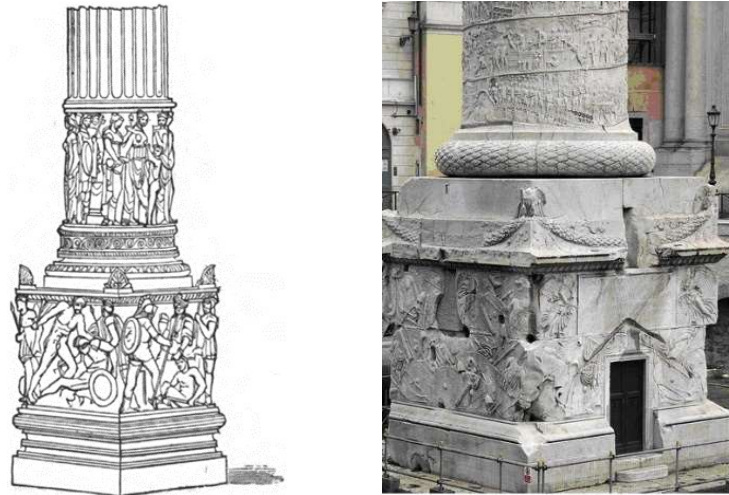
El conocimiento de esta maravilla en Roma fue mayor con el paso del tiempo; contamos con varias referencias de ilustres romanos que, en algún momento, estuvieron relacionados con Éfeso y su templo. Por ejemplo, Julio César se enorgullecía de haber salvado en dos ocasiones el tesoro del templo¹⁴²⁷ y Marco Antonio expandió el recinto del templo, decisión luego revocada por Augusto, según cuenta Estrabón¹⁴²⁸; también conocemos gracias a Plinio que Augusto devolvió a Éfeso una estatua saqueada por Marco Antonio, como ya comentamos anteriormente¹⁴²⁹. Por todo ello, podríamos decir que el Templo de Artemisa en Éfeso no era una maravilla desconocida en Roma, así que, aunque no sea una hipótesis demostrada, tampoco es descabellado pensar en cierta inspiración de esos tambores labrados a la hora de realizar las columnas conmemorativas, sobre todo la de Trajano.

había tomado la precaución de formar lazos de hospitalidad y amistad con los jefes de la nación Latina, y solía hablar con los mayores elogios de esta cooperación y el reconocimiento común de la misma deidad. A fuerza de insistir en este tema, finalmente indujo a las tribus latinas para unirse al pueblo de Roma en la construcción de un templo de Diana, en Roma”, trad. de Antonio Diego Duarte Sanchez, 2011. Ver Apéndice 1: Textos, 207.

¹⁴²⁷ Julio César: *De bello civili*, 3, 33: “Tras esto, Escipión mandaba robar los tesoros del templo de Diana y las estatuas de esta diosa. Al entrar en el templo acompañado de varios senadores convocados a este fin, recibe una carta de Pompeyo y aviso de cómo César había pasado el mar con sus legiones; que se diese prisa a venir con el ejército alzando mano de cualquier otro negocio. Leída la carta, despide a los senadores, dispone el viaje para Macedonia, y a pocos días se pone en marcha. Este incidente salvó los tesoros del templo”. *De bello civili*, 33, 105: “Llegado César al Asia, halló que Tito Ampio había intentado en Efeso alzarse con el tesoro del templo de Diana, a cuyo efecto tenía convocados los senadores de la provincia para que fuesen testigos del importe, pero desconcertado su proyecto con la venida de César, huyó luego. Así fue que dos veces salvó César el tesoro efesino”. Traducción de *Imperium*, biblioteca digital de textos clásicos. Ver Apéndice 1: Textos, 208 y 209.

¹⁴²⁸ Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 23: “Ἀντωνίου δὲ διπλασιάσαντος τοῦτο καὶ συμπεριλαβόντος τῆ ἀσυλία μέρος τι τῆς πόλεως· ἐφάνη δὲ τοῦτο βλαβερόν καὶ ἐπὶ τοῖς κακούργοις ποιοῦν τὴν πόλιν, ὥστ’ ἠκύρωσεν ὁ Σεβαστὸς Καῖσαρ”: “Antonio duplicó esta distancia incluyendo en el derecho de asilía una parte de la ciudad. Pero resultó que estas nuevas fronteras eran perjudiciales y ponían a la ciudad en manos de los maleantes, por lo que César Augusto las anuló”, trad. de trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015, p. 487.

¹⁴²⁹ Ver supra nota 221.

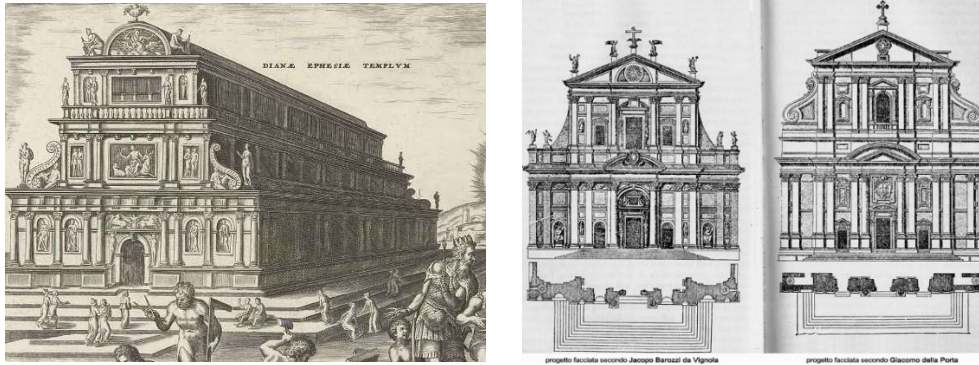


Figs. 338 y 339. Ilustración de la *columnæ celatæ*, en Fergusson, J.: *The Temple of Diana at Ephesus, with especial reference to Mr. Wood's discoveries of its remains*, Trübner & Co., Londres, 1883, p. 16.

Detalle de la Columna Trajana, Roma.

No obstante, la mayor influencia arquitectónica que podemos rastrear del Templo de Artemisa no procede de su aspecto real sino de las representaciones que de él se han hecho a lo largo de la historia, desde la imagen de Maarten van Heemskerck hasta la de Fischer von Erlach.

El diseño de van Heemskerck es muy similar al proyecto de la fachada de Il Gesú de Vignola, de 1568, que luego modificó Giacomo della Porta en 1575, pero como ya comentamos en el capítulo sobre van Heemskerck, en esas fechas éste ya había abandonado Roma. Por lo tanto, no podemos hablar de una influencia directa del diseño del flamenco sobre los artistas que dieron paso del Renacimiento al Barroco, sino de la utilización de un mismo lenguaje arquitectónico, propio de la época.



Figs. 340 y 341. Maarten van Heemskerck y Philippe Galle: *Octo Mundi Miracula*, Amberes, 1570-1572. *Dianae Ephesiae Templum*, detalle.
Proyectos para la fachada de Il Gesù de Vignola (1568) y Giacomo della Porta (1575).

Il Gesù sí que influyó en el diseño de otras iglesias jesuitas de Roma, de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, como Santa María in Vallicella, San Juan de los Florentinos, Sant'Andrea della Valle o San Ignacio de Loyola.



Figs. 342-345. Santa María in Vallicella, San Juan de los Florentinos, Sant'Andrea della Valle y San Ignacio de Loyola, Roma.

El diseño de Fischer von Erlach ejerció, no obstante, una influencia que podemos rastrear en ejemplos de la arquitectura neoclásica, como la Cumberland Terrace, un complejo residencial en el distrito londinense de Camden, terminado en 1826 y diseñado por el arquitecto John Nash¹⁴³⁰, en el que se reinterpreta el

¹⁴³⁰ AA. VV.: «The future of Nash terraces», en *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 107, 5034, 1959, pp. 387-405.

basamento como piso bajo, pero se mantienen las columnas jónicas y el frontón con esculturas.



Figs. 346 y 347. Fischer von Erlach: *Entwurf einer Historischen Architectur*, I, Tab.VII.
John Nash: *Cumberland Terrace*, Londres.

Es, precisamente, en la arquitectura neoclásica donde encontramos los ejemplos que mejor representan la herencia del Templo de Éfeso, aunque la mayoría no respeten el orden jónico o difieran en el número de columnas, pero siempre subyace la idea de monumentalidad, grandiosidad y un anhelo por erigirse en símbolos no ya “de la magnificencia griega”, sino de la fama de otras naciones que buscan ensalzar su gloria. En este sentido destaca sobre todo la iglesia de la Madeleine, en París, concebida por Napoleón Bonaparte como un templo dedicado a la gloria de su Grande Armée y erigida por Pierre-Alexandre Vignon entre 1807 y 1842 para ser consagrada como iglesia del culto católico en

Modelo arquitectónico: tipologías

1845¹⁴³¹. Aunque su diseño es más similar al Templo de Zeus Olímpico de Atenas, la sensación de “bosque de columnas” sobre un podio y su consagración inicial en honor a la gloria del ejército francés convierten a este templo en símbolo de la grandeza del emperador.

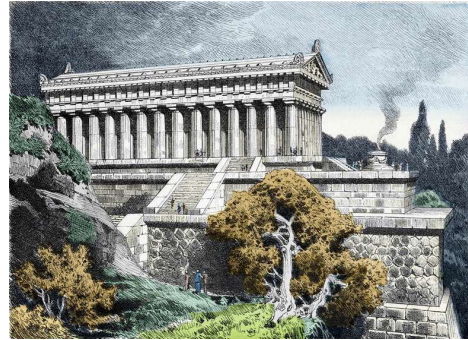


Fig. 348. La Madeleine, París.

Siguiendo esta misma idea también podemos hacer alusión al *Walhalla*, un templo neoclásico concebido como monumento y salón de la fama de alemanes laureados y distinguidos. Encargado por el Rey Luis I de Baviera y construido entre 1830 y 1842 según el diseño de Leo von Klenze, fue erigido a orillas del Danubio, cerca de Ratisbona, sobre un espectacular basamento con escalinatas. En este caso, el diseño prácticamente es una copia exacta del Partenón de Atenas, pero podemos intuir la misma finalidad laudatoria del caso anterior, así como ver un gran paralelismo con la representación que años más tarde hará Ferdinand Knab del Artemisión. En su imagen del templo de Éfeso parece que Knab representó el Walhalla, con su gran podio, su estilo dórico y sus acroteras, incluso el paisaje circundante parece el mismo. Hay que tener en cuenta que Knab fue pintor de la Corte Real de Luis II de Baviera, y nació en Würzburg, también en

¹⁴³¹ Bordure, E.: «Les projets pour la première église de La Madeleine à Paris», en *Bulletin monumental*, 176 (2), 2018, pp. 99-127.

Baviera, como Ratisbona, por lo que resulta más que probable que conociera el *Walhalla* y se inspirase en él para su Templo de Artemisa¹⁴³².



Figs. 349 y 350. *Walhalla*, Ratisbona, Alemania. Ferdinand Knab: *Templo de Diana en Éfeso*, 1886.

La fachada del Museo Británico, en Londres, se reencuentra con la imagen del templo efesio, mediante la disposición de un pórtico octástilo de columnas jónicas diseñado por Robert Smirke en 1823. De igual manera, el pórtico del Monumento a Thomas Jefferson, en Washington D. C., diseñado por John Russell Pope, recuerda el pronaos del Templo de Artemisa.



Figs. 351 y 352. Museo Británico, Londres.
Monumento a Thomas Jefferson, Washington D. C.

¹⁴³² Ver Traeger, J.: *Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft*, Bosse Verlag, Ratisbona, 1980.

Modelo arquitectónico: tipologías

A todos estos ejemplos se pueden aplicar las palabras de Filón de Bizancio sobre el Artemisión de Éfeso: “el mundo celeste de la inmortalidad ha sido llevado a la tierra”¹⁴³³.

¹⁴³³ Ver supra nota 1218.

6.4. EL MAUSOLEO.

En el siglo II d. C., Pausanias hizo alusión al Mausoleo de Halicarnaso en un texto sobre monumentos funerarios famosos:

“La tumba que está en Halicarnaso se hizo para Mausolo, rey de los halicarnaseos. Su tamaño es tan grande y toda su factura tan hermosa, que incluso los romanos, debido a la gran admiración que por ella sienten, llaman mausoleos a las tumbas que en su tierra son reseñables”.¹⁴³⁴

Con estas palabras Pausanias reflejó cómo el término mausoleo se generalizó como epítome de tumba monumental y, hasta nuestros días, se mantiene el término como ejemplo paradigmático de enterramiento suntuoso.

El gran impacto que tuvo el Mausoleo en la concepción de tumbas monumentales se puede rastrear ya desde el *Soma* –la tumba de Alejandro Magno en Alejandría–¹⁴³⁵, aunque no se conoce con detalle ni su forma exacta ni su ubicación. Pese a la falta de información sobre muchos de sus aspectos, sí parece que podemos decir que se trataba de una tumba monumental de planta circular, con un cuerpo central rodeado de columnas, exentas o adosadas, y una parte superior en forma piramidal, claramente inspirada en la concepción del Mausoleo de Halicarnaso. Lo que también es cierto es que numerosas fuentes antiguas se

¹⁴³⁴ Pausanias: *Descripción de Grecia*, VIII, 16, 4. Traducción de Francisco Javier Martínez García en Brodersen, K.: *Las Siete Maravillas...* (*op.cit.*), p. 106. Ver Apéndice 1: Textos, 53.

¹⁴³⁵ Chugg, A.: «The tomb of Alexander the Great in Alexandria», en *American Journal of Ancient History*, 1.2, 2002-2003, pp. 75-108.

refieren a él¹⁴³⁶ y que ejerció una notable fascinación en varios emperadores romanos, que lo visitaron como Julio César, Augusto o Caracalla¹⁴³⁷.

Según algunos estudiosos, las palabras de Lucano sobre la estructura piramidal encima de las tumbas¹⁴³⁸ estarían relacionadas con el proyecto de Alejandro para la tumba de su padre, Filipo de Macedonia, y, posteriormente, con las tumbas piramidales ptolemaicas¹⁴³⁹. Varios monumentos funerarios ptolemaicos con base escalonada y sección superior piramidal también escalonada se han descubierto en la necrópolis de Chatby en la ciudad antigua de Alejandría¹⁴⁴⁰.

En este sentido, sí que se pueden relacionar con la forma funeraria conocida como *naphsha*, en los sepulcros arameos, sirios y palmirenos, un memorial colocado al lado de una tumba que a menudo tenía la forma de una pirámide u obelisco¹⁴⁴¹.

¹⁴³⁶ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 8: "El lugar llamado Soma también pertenece a los palacios reales. Era un recinto que contenía las tumbas de los reyes y la de Alejandro, pues Ptolomeo, hijo de Lago, adelantó a Pérdicas, y le arrebató el cuerpo (de Alejandro) cuando este lo traía de Babilonia (...) Ptolomeo entonces se llevó el cuerpo de Alejandro y le dio sepultura en Alejandría, donde aún hoy se encuentra, aunque no en el mismo sarcófago, pues hoy es de alabastro, mientras que Ptolomeo lo había enterrado en uno de oro". Ver Apéndice 1: Textos, 210. Trad. García Alonso, J. L., de Hoz García-Bellido, M. P. y Torallas Tovar, S., Gredos, Madrid, 2015, pp. 429-430. Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, XVIII, 26, habla del carruaje fúnebre en el que se transportó el cuerpo de Alejandro, con un peristilo dorado con una columnata de orden jónico que soportaba la cámara mortuoria. Ver Apéndice 1: Textos, 211. Ver Tarn, W.W.: *Alexander the Great, Volume 2: Sources and Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1948.

¹⁴³⁷ Saunders, N.J.: *Alexander's Tomb: The Two Thousand Year Obsession to Find the Lost Conqueror*, Basic Books, Nueva York, 2006, p. X. Dion Casio señala que Augusto quiso ver el cuerpo de Alejandro, e incluso llegó a tocarle la nariz, ocasionándole algún daño; y preguntado por si quería visitar la tumba de los Ptolomeos, rehusó diciendo que "había venido a ver un rey y no reyes muertos". Dion Casio: *Historiae Romanae*, LI, 16, 5. Ver Apéndice 1: Textos, 212.

¹⁴³⁸ Lucano: *Farsalia*, VIII, 694-697, refiere una estructura piramidal encima de la tumba; ver Apéndice 1: Textos, 213.

¹⁴³⁹ Thiersch, H.: «Die alexandrinische Königsnekropole», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XXV, 1910, pp. 55-97.

¹⁴⁴⁰ Adriani, A.: *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie C, 1-2, Palermo, 1963-1966, pp. 117-118.

¹⁴⁴¹ Stockton, E.D.: «Stones at worship», en *Australian Journal of Biblical Archaeology*, 1, 3, 1970, p. 79.

En Siria, sobre todo en la parte más occidental, muchos monumentos funerarios adoptaron la forma de *naiskos* cuadrado con una cubierta piramidal; esta tipología existía ya en Palestina desde el siglo VI a.C.¹⁴⁴². Podemos encontrar el precedente de este tipo de estructuras en las creencias cananeas que señalizaban con una piedra la estructura funeraria, y de ahí se pasó al monumento turriforme, como el monumento a los Macabeos en Modin, que según Flavio Josefo tenía siete pirámides coronando la estructura¹⁴⁴³, o la tumba de Zacarías en Jerusalén¹⁴⁴⁴.

En este sentido, el *Nefesh*¹⁴⁴⁵, entendido como alma vegetativa que moraba eternamente en la tumba tras el fallecimiento, pasaba a ser el receptáculo de piedra para el alma y, así, pasaron a denominarse *Nefesh* las estelas y los monumentos que indicaban los sepulcros en los textos semitas¹⁴⁴⁶, y por extensión,

¹⁴⁴² Por ejemplo, en la necrópolis de Amrit. Ver Saliby, Y.N.: «Amrit», en Dentzer, J.M. y Orthmann, W. (eds.): *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Druckerei und Verlag, Saarbrücken, 1989, pp. 19-30.

¹⁴⁴³ Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, XIII, 6: “Y Simón levantó también un monumento funerario grandísimo, de mármol blanco y pulido, para su padre y hermanos. Y luego de elevarlo a una altura considerable y admirable, construyó pórticos en su derredor y levantó unos pilares hechos de una sola piedra, una cosa que causaba admiración contemplar. Y, además de esto, construyó también siete pirámides para sus progenitores y hermanos, una para cada uno de ellos, las cuales causaban impresión tanto por sus dimensiones como por su hermosura, y que se conservan incluso hasta el día de hoy”. Edición de José Vara Donado, Akal, Madrid, 1997, pp. 754-755. Ver Apéndice 1: Textos, 214.

¹⁴⁴⁴ La tumba de Zacarías es el ejemplo más paradigmático, pero también podemos mencionar otras tumbas asmoneas en Jerusalén, como la llamada Tumba de Absalon o la Tumba de Jasón, que presentan una configuración similar al diseño del Mausoleo de Halicarnaso. En este sentido, también se podría mencionar el probable mausoleo de la familia de Herodes, una dinastía claramente helenística cuya tumba respondería más al modelo del Soma, con planta circular, pero con otros aspectos en común con el Mausoleo. En cuanto a este mausoleo, existen discrepancias sobre su ubicación, ya que algunos arqueólogos han identificado unos restos en Herodium como la tumba de Herodes; ver Netzer, E.: «In Search of Herod's Tomb», en *Biblical Archaeology Review*, 37.1, 2011, pp. 37-48.

¹⁴⁴⁵ Sobre el concepto de *Nefesh* ver Prados Martínez, F.: «La iconografía del Nefesh en la plástica púnica: A propósito de las representaciones del monumento funerario y su significado», en *Archivo Español de Arqueología*, 79, 2006, pp. 13-28.

¹⁴⁴⁶ Prados Martínez, F.: *Arquitectura púnica: los monumentos funerarios*, CSIC, Madrid, 2008, p. 99.

Modelo arquitectónico: tipologías

los monumentos funerarios turriformes, tanto de la cultura semita, como púnica o nómida.



Figs. 353 y 354. Antoine Augustin Calmet: Tumba de los Macabeos en Modin, en *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Emery, París, 1720.

Tumba de Zacarías, Jerusalén.

En Siria, el monumento de Hermel¹⁴⁴⁷, del siglo I a.C., parece responder al influjo directo del Mausoleo de Halicarnaso¹⁴⁴⁸, aunque no se trate de una tumba en sí, sino de un memorial, de una arquitectura conmemorativa o *Nefesh*¹⁴⁴⁹. Este monumento conmemorativo –*Nefesh*– se diferencia de la tumba de la misma manera que el derecho sepulcral romano distingue entre *sepulchrum* y *monumentum*¹⁴⁵⁰, y funciona tanto como símbolo de salvación como marca de territorio o de propiedad, convergiendo así en este tipo de construcción el simbolismo religioso, el rango social y el poder político¹⁴⁵¹.

¹⁴⁴⁷ Perdrizet, P.: «Le mausolée d'Hermel», en *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 21, 1897, pp. 614-615.

¹⁴⁴⁸ Stucchi, S.: *Architettura cirenaica*, Monografie di archeologia libica, IX, L'erma di Bretschneider, Roma, 1975; y Coarelli, F. y Thébert, Y.: «Architecture funéraire et pouvoir: réflexions sur l'hellénisme numide», en *Mélanges de l'école française de Rome*, 100, 2, 1988, pp. 761-818.

¹⁴⁴⁹ Prados Martínez, F.: *Arquitectura púnica...* (*op. cit.*), p. 100.

¹⁴⁵⁰ Remesal Rodríguez, J.: «Aspectos legales del mundo funerario romano», en Vaquerizo, D. (ed.): *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*, Actas del Congreso Internacional, I, Universidad de Córdoba, 2002, p. 372.

¹⁴⁵¹ Prados Martínez, F.: «La iconografía del Nefesh...» (*op. cit.*), p. 23.



Fig. 355. Mausoleo de Hermel, Líbano.

En relación con estos monumentos turriformes, debemos hablar también de las tumbas–torre palmirenas, que se comenzaron a utilizar al comienzo de la época helenística¹⁴⁵². La última que se construyó fue en época del emperador Adriano, en concreto en el año 128 d.C., pero se siguieron utilizando hasta el siglo III d.C. Se trata de torres de planta cuadrada, construidas sobre un podium, en cuyo interior se presentan varios pisos comunicados por una escalera interior. Entre ellas, en el conocido como Valle de las Tumbas, la más antigua es la de Kithoth y la más conocida y mejor conservada era la tumba de Elahbel, tristemente destruida por el Estado Islámico en 2015. Todas ellas presentaban también decoración escultórica y aunque su diseño difiere del esquema general del Mausoleo de Halicarnaso, se podrían considerar versiones a mucha menor escala de esa maravilla, aunque sea en su vertiente monumental y en la unión entre arquitectura y escultura, y enlazan con la idea de los monumentos turriformes a los que hemos hecho referencia.

¹⁴⁵² Henning, A.: *Die Turmgräber von Palmyra. Eine lokale Bauform als Ausdruck kultureller Identität*, *Orient-Archäologie* 29, Verlag Marie Leidorf, Rahden, 2013.



Figs. 356 y 357. Torre-tumba de Elahbel, Palmira, Siria. Exterior e interior.

Uno de los monumentos que más claramente refleja la influencia del Mausoleo en el conocido como mausoleo de Ateban o Atban, en Dougga, Túnez, que data del siglo II a.C. Se trata de una gigantesca estructura de 3 plantas y 21 metros de altura coronada por una pequeña pirámide¹⁴⁵³; los espacios de la planta baja y primera planta están vacíos; el segundo nivel es claramente un templo, por su forma cuadrada y columnas jónicas; y la tercera planta también está flanqueada por pilastras y capiteles jónicos y eólicos y decorada con tallas. La decoración de esta tumba, que también recuerda al tipo de tumba-torre palmirena, es notable. Entre esa decoración, uno de los aspectos destacables es una inscripción bilingüe libio-púnica, que aún no se ha descifrado por completo, aunque se cree que se refiere al jefe nómida Ateban como constructor del mausoleo¹⁴⁵⁴. Parece que esta inscripción también menciona a todo el equipo de constructores: herreros, carpinteros, talladores de piedra..., algo que recuerda al texto de Heródoto sobre las pirámides, en el que refería las supuestas inscripciones que relataban el número de trabajadores y hasta la cantidad de cebollas y rábanos que se consumieron durante su construcción¹⁴⁵⁵.

¹⁴⁵³ Sobre el origen oriental de los mausoleos africanos coronados por una pirámide, ver Gsell, S.: *Les Monuments antiques de l'Algérie*, II, A. Fontemoing, París, 1901, p. 58.

¹⁴⁵⁴ Se conserva en el Museo Británico

¹⁴⁵⁵ Heródoto: *Historias*, II, 124 ss. Ver Apéndice 1: Textos, 4.



Fig. 358. Mausoleo de Ateban, Dougga, Túnez.

Actualmente se cree que el mausoleo pudo haber estado dedicado al rey núnida Masinisa, aliado de Roma¹⁴⁵⁶. Este monumento fue descrito por el Conde de Borja en el siglo XVIII¹⁴⁵⁷; en el siglo XIX sufrió la destrucción de buena parte de su estructura pero en el siglo XX comenzó su restauración con bloques encontrados en el mismo lugar¹⁴⁵⁸. Es uno de los principales testigos de la arquitectura de Numidia y claro heredero del Mausoleo de Halicarnaso.

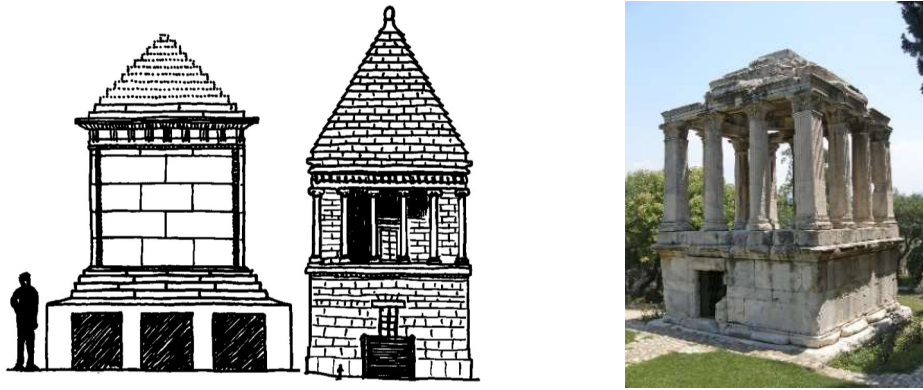
La misma forma básica también ha sobrevivido en numerosos ejemplos de tumbas monumentales de época helenística y período romano temprano, como la tumba N180 en Cirene o el mausoleo de Kalat Fakra en Líbano¹⁴⁵⁹. También la tumba romana de Mylasa, en Turquía, en el territorio de Caria, por lo que la herencia del Mausoleo de Halicarnaso parece más evidente. Conocida como Gümüşkesen, se trata de una tumba del siglo II a.C. que pretendería ser una copia a menor escala de la Maravilla de Halicarnaso.

¹⁴⁵⁶ Khanoussi, M.: *Dougga. Collection Sites et monuments de Tunisie*, Ministère de la culture, Agence nationale d'exploitation et de mise en valeur du patrimoine archéologique et historique, Túnez, 2008, p. 75.

¹⁴⁵⁷ Salomoson, J-W. y Poinssot, C.: «Le mausolée libyco-punique de Dougga et les papiers du comte Borgia», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 103, 2, 1959, pp. 141-149.

¹⁴⁵⁸ Poinssot, L.: «La restauration du mausolée de Dougga», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 54, 9, 1910, pp. 780-787.

¹⁴⁵⁹ Fedak, J.: *Monumental Tombs of the Hellenistic Age*, University of Toronto Press, Toronto, 1990, figs. 168 y 223.



Figs. 359 y 360. Tumba N180 en Cirene y Mausoleo de Kalat Fakra, Líbano.¹⁴⁶⁰
Gümüüşkesen, Milas, Turquía.

En este mismo contexto podríamos incluir la conocida como Tumba del León, en Cnido, que, aunque para algunos estudiosos podría haber coronado un cenotafio hecho para conmemorar la cercana batalla naval de Cnido del año 394 a.C.¹⁴⁶¹, la opinión más aceptada, según los cálculos del Museo Británico, la sitúa en el siglo II a.C.

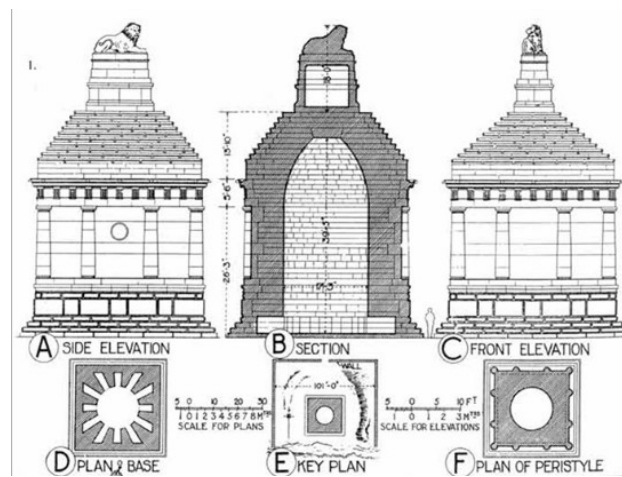


Fig. 361. Tumba del León en Cnido, según Fletcher¹⁴⁶².

¹⁴⁶⁰ Chugg, A.: «The tomb of Alexander... (*op. cit.*), p. 86, fig. 4.

¹⁴⁶¹ Newton, C. T.: *Travels and Discoveries in the Levant*, II, Day & Son, Londres, 1865, p. 226.

¹⁴⁶² Fletcher, B.: *A History of Architecture*, Charles Scribner's Sons, New York, 1975, p. 160.

La influencia del Mausoleo en la arquitectura y escultura griegas fue enorme. La unión perfecta entre arquitectura y escultura fue adoptada en sarcófagos, altares y santuarios, en los que las esculturas adquirirían un papel magnificado, divididas por columnas, creando una especie de coro o balcón preeminente. Esta nueva concepción del espacio se aplicó a las plazas de mercado helenísticas y a muchos monumentos públicos, siendo el ejemplo más destacado el Altar de Pérgamo¹⁴⁶³.

En esta grande y majestuosa construcción, el uso conjunto de arquitectura y escultura consigue el máximo efecto y, para Lucio Ampelio, se convierte en una auténtica maravilla¹⁴⁶⁴, aunque no encontremos referencias a esta obra en otras fuentes antiguas, salvo una breve alusión de Pausanias al comparar los sacrificios de Olimpia y Pérgamo¹⁴⁶⁵. El edificio de planta rectangular, dispuesto en U, se asienta en un gran podio con una escalinata monumental. Presenta dos niveles: en el inferior se dispone un muro continuo con el friso de la Gigantomaquia y, en el superior, hay una fila de columnas doble de orden jónico.



Fig. 362. Altar de Pérgamo, Museo de Pérgamo, Berlín.

¹⁴⁶³ Stewart, A.: «Pergamon Ara Marmorea Magna. On the Date, Reconstruction, and Functions of the Great Altar of Pergamon», en De Grummond, N. y Ridgway, B. S. (eds.): *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, University of California Press, Berkeley, 2000, pp. 32-57.

¹⁴⁶⁴ Lucio Ampelio: *Liber Memorialis*, VIII: “Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam”.

¹⁴⁶⁵ Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 13, 8.

Volviendo a la arquitectura funeraria y a Numidia, el Mausoleo Real de Medracen¹⁴⁶⁶, cerca de la ciudad de Batna, actual Argelia, es una tumba del siglo III a.C. Si bien no podemos hablar de influencia del Mausoleo de Halicarnaso, su estructura puede recordar parte de la forma de la Maravilla, pero sobre todo enlaza con la forma circular del Soma, y de los posteriores mausoleos romanos de Augusto y Adriano.



Figs. 363 y 364. Mausoleo de Medracen, Argelia.
Reconstrucción de Jean-Claude Golvin, 2018.

El mundo romano asimiló la disposición de estos grandes monumentos funerarios, como el Soma o Medracen, para los mausoleos de Augusto y Adriano, los cuales, al igual que aquellos y que el Mausoleo de Halicarnaso, mostraron la pretensión de crear un marco arquitectónico decorativo a las ambiciones políticas y dinásticas de sus promotores. El Mausoleo no sólo fue el arquetipo del monumento funerario occidental sino que trascendió su función como morada eterna del difunto para erigirse en recuerdo y monumento conmemorativo.

En este sentido de propaganda política y memorial, casi más que en su utilidad como tumba, hay que entender los mausoleos romanos. Sabemos que Augusto visitó el Soma, como ya hemos comentado, y, dentro de su programa de legitimación, tanto propia como de una nueva dinastía imperial, entendió la

¹⁴⁶⁶ Camps, G.: «Nouvelles observations sur l'architecture et l'âge du Medracen, mausolée royal de Numidie», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 117, 3, 1973, pp. 470-517.

necesidad, y la utilidad, de erigir un panteón que conmemorara su persona y su estirpe¹⁴⁶⁷.

El edificio se concibió como sepulcro de la *gens* Julio-Claudia a instancias de Augusto en el 28 a.C., inmediatamente después de regresar de la conclusión victoriosa de la guerra contra Antonio en Egipto, y el área elegida, en el límite norte del Campo de Marte, casi completamente desprovisto de edificios públicos, contribuyó a resaltar la construcción, cuya visibilidad y grandeza se acentuaban. El mausoleo fue descrito por Estrabón, apenas acabada su construcción:

“El más digno de mención es el llamado Mausoleo, un gran túmulo que se eleva, a la orilla del río, sobre un zócalo de marmol blanco, enteramente cubierto hasta su cima por árboles de hoja perenne. Del mismo modo, en lo alto, hay una estatua de bronce de César Augusto, al pie del túmulo están depositados sus restos y los de sus parientes y amigos más íntimos, y, detrás, un gran recinto sagrado que contiene admirables paseos.”¹⁴⁶⁸

Era un edificio de más de 87 metros de diámetro, el más grande de su tipo en el mundo antiguo, que consistía en una serie de muros concéntricos de conglomerado conectados por paredes radiales. El exterior se dividió en una base alta revestida con losas de mármol travertino, sobre la que se subió un segundo orden arquitectónico en forma de tambor coronado por un entablamento dórico con triglifos y metopas. Este era el núcleo de la estructura, accesible a través de un largo pasillo abovedado cuya entrada estaba ubicada en el lado sur, flanqueada por dos obeliscos en granito, traídos de Egipto. El interior consistía en un corredor anular que rodeaba la *cella* sepulcral, con tres nichos rectangulares y en el centro un gran pilar en el que debía estar, en una pequeña habitación cuadrada, la tumba de Augusto, en perfecta correspondencia con la estatua

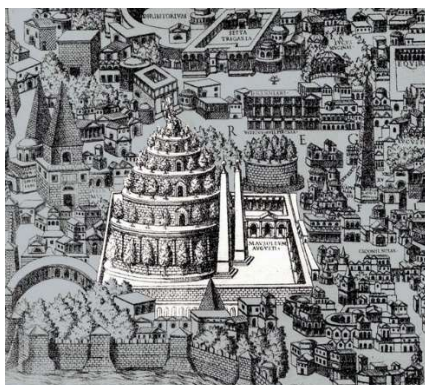
¹⁴⁶⁷ Ver García Barraco, M.E.: *Il Mausoleo di Augusto: monumento funebre e testamento epigrafico del primo imperatore romano: XIV d.C.-MMXIV d.C., bimillenario della morte di Augusto*, Arbor Sapientiae, Roma, 2014.

¹⁴⁶⁸ Estrabón: *Geografía*, V, 3, 8. Ver Apéndice 1: Textos, 25. Trad. de José Vela Tejada y Jesús Gracia Artal, Gredos, Madrid, 2001, p. 84.

Modelo arquitectónico: tipologías

estatua de bronce del emperador, colocada en la parte superior de dicho pilar, a una altura de 30 metros, coronando toda la compleja estructura arquitectónica¹⁴⁶⁹.

El destino del edificio después de la caída del Imperio fue el mismo que muchos de los monumentos públicos en los que, perdida la función original y los recursos disponibles para la administración, fueron privados del mantenimiento ordinario y usados para diferentes propósitos o convertidos a distintos usos precarios. El Mausoleo de Augusto puede ser juzgado como el edificio que a lo largo de los siglos ha sufrido el mayor número de metamorfosis y cambios de uso y funciones: de la tumba de la dinastía Julio-Claudia en el período imperial temprano a castillo fortificado de los Colonna en la Edad Media; de cantera de materiales en el siglo XV a jardín secreto poblado de una rica colección de mármoles antiguos en el Renacimiento; desde un lugar de espectáculos efímeros y corridas de toros a finales del siglo XVIII y parte del siglo XIX, al auditorio y salón de conciertos de música clásica en el siglo pasado; para finalmente alcanzar –recuperado como un edificio autónomo, tras las demoliciones de parte del vecindario y edificios circundantes durante el siglo XX– el estado de ruina arqueológica actual¹⁴⁷⁰.



Figs. 365 y 366. Pirro Ligorio: *Antiquae Urbis Imago*, 1561.

Étienne Dupérac: *Reconstrucción del Mausoleo de Augusto*, 1575. Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, collezione Lanciani, Roma.

¹⁴⁶⁹ Riccomini, A.M.: *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Electa, Milán, 1996.

¹⁴⁷⁰ Betti, F.: «Il Mausoleo di Augusto. Metamorfosi di un monumento», en Betti, F., D'Amelio, A.M. y otros: *Mausoleo di Augusto: demolizioni e scavi: fotografie, 1928-1941*, Electa, Roma, Musei in commune, 2011, p. 20.

La utilización de elementos vegetales en la decoración del edificio tiene precedentes que se remontan a la tumba de Ciro en Pasargada, que data del año 528 a. C., como señala Flavio Arriano:

“La tumba del famoso Ciro se hallaba en el parque real de Pasargada, y alrededor de ella un bosque con toda clase de árboles había sido plantado, irrigado por un manantial, y con hierba que crecía en el prado. La base de la propia tumba había sido levantada con piedra cortada en forma rectangular. Por encima se elevaba un edificio de piedra coronado con un tejado doble, con una puerta que llevaba al interior.”¹⁴⁷¹

La tumba de Ciro, de estructura piramidal, se puede tener en cuenta como precedente también del propio Mausoleo de Halicarnaso, así como de otras tumbas persas¹⁴⁷², licias¹⁴⁷³, y helenísticas, que ya hemos visto¹⁴⁷⁴.

En el Mausoleo de Augusto se unen diversas tendencias en lo que a arquitectura funeraria se refiere, desde la noción de *tumulus* típica de la arquitectura etrusca¹⁴⁷⁵ o el *tholos* micénico hasta la influencia del Mausoleo de Halicarnaso, pasando por los obeliscos egipcios, como símbolo de divinidad e inmortalidad, mencionados por Amiano Marcelino¹⁴⁷⁶, y la forma de pira funeraria asociada a la *consecratio*.

¹⁴⁷¹ Flavio Arriano: *Anábasis*, VI, 29, 4. Ver Apéndice 1: Textos, 215. Trad. de Alura Gonz, Gredos, Madrid, 2012, p. 191.

¹⁴⁷² Como la tumba de Gur-e-Dokhtar, en Irán, del siglo V a.C.

¹⁴⁷³ Como las de Simena, en Turquía, del siglo IV a.C.

¹⁴⁷⁴ Ver Fedak, J.: *Monumental tombs...* (*op. cit.*).

¹⁴⁷⁵ Montanari, P.: *Sepolcri circolari di Roma e suburbio. Elementi architettonici dell'elevato*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009, pp. 11-19.

¹⁴⁷⁶ Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*, XVII, 4, 16.



Fig. 367. Aureo de Marco Aurelio. American Numismatic Society 1966.62.10.

El Mausoleo de Augusto inauguró una serie de monumentos funerarios romanos que siguieron esta tipología que pasó de túmulo a estructura circular abovedada¹⁴⁷⁷, siendo el ejemplo más conocido el Mausoleo de Adriano, o Castel Sant'Angelo¹⁴⁷⁸. El Mausoleo es un ejemplo del intento de Augusto de crear una dinastía utilizando las tumbas de Alejandro y Mausolo como modelos. Todas las demás tumbas circulares romanas se describen tipológicamente como descendientes del Mausoleo de Augusto¹⁴⁷⁹.

En el año 135 d.C., el emperador Adriano encargó al arquitecto Demetriano un mausoleo para él y su familia, siguiendo el modelo del Mausoleo de Augusto, pero de mayor tamaño. Las obras se extendieron varios años y se acabaron con Antonino Pío en el año 139. Levantado frente al Campo de Marte, al que se conectaba con el puente Elio, se encontraba en perspectiva con el Mausoleo de Augusto. Constaba de una base cúbica de mármol de Carrara, con un friso decorativo que contenía los nombres de los emperadores enterrados en el interior. Sobre esta base había un tambor completamente cubierto con travertino y lesenas estriadas y en la parte superior había un túmulo de tierra con árboles y con estatuas de mármol, situadas alrededor del monumento, y rematado por una cuadriga realizada en bronce conducida por el emperador Adriano.

¹⁴⁷⁷ Johnson, M.J.: *The Roman Imperial Mausoleum in late antiquity*, Cambridge University Press, 2009, pp. 17-57: From tumulus to domed rotunda in imperial mausolea.

¹⁴⁷⁸ Y muchos otros, entre los cuales destaca la tumba de Cecilia Metela. Para este caso, ver Gerding, H.: *The tomb of Caecilia Metella: tumulus, tropaeum and thymele*, Lund University, 2002; Paris, R.: *Via Appia. Il Mausoleo di Cecilia Metella e il Castrum Caetani*, Electa, Milán, 2000.

¹⁴⁷⁹ Richard, J. C.: «"Mausoleum": D'Halicarnasse à Rome, puis à Alexandrie», en *Latomus*, 29, 1970, pp. 370-388.

En esta construcción se pueden observar influencias más directas del Mausoleo de Halicarnaso, como la cuadriga en la cúspide o su base cúbica a modo de *pódium*, pero, sobre todo, se trata de una copia a mayor escala del Mausoleo de Augusto. Así, se ponía de manifiesto la inmutabilidad del Imperio, pues Adriano se colocó en la misma línea histórico-política que Augusto con la clara intención de marcar una línea sucesoria.

A finales de época romana, se transformó en una fortaleza militar, función que conservó también con los papas, convirtiéndose, bajo la denominación de Castel Sant' Angelo, en el centro neurálgico de los recintos de defensa de la ciudad del Vaticano. Como también sucedió con el Mausoleo de Augusto, ha sido objeto de numerosas hipótesis reconstructivas a lo largo de los siglos, muchas de ellas fantásticas, lo que ha llevado a crear una imagen destinada a ocupar un lugar clave en la memoria colectiva por su fuerte carga simbólica y evocativa¹⁴⁸⁰.



Figs. 368 y 369. *Maqueta del Mausoleo de Adriano*, Museo de la Civilización Romana, Roma.

Mole Adriana, reconstrucción de 1903, Collezione Gatteschi.

El impacto visual de estas grandes construcciones fue muy importante y trascendió su función funeraria; los emperadores romanos utilizaron esta tipología constructiva como monumento conmemorativo, –de igual manera que hemos visto en la arquitectura conmemorativa o *Nefesh* del monumento de

¹⁴⁸⁰ Mercalli, M. (ed.): *Adriano e il suo Mausoleo. Studi, indagini e interpretazioni*, Electa, Roma, 1998, p. 65.

Modelo arquitectónico: tipologías

Hermel-, en los trofeos que levantaron para celebrar victorias militares, como es el caso del Trofeo de Augusto en Los Alpes o el *Tropaeum Traiani* de Trajano en Rumanía.

El primero se levantó en La Turbie en el año 6 a.C. en honor del emperador Augusto para celebrar su victoria sobre las tribus ligures que poblaban la región de los Alpes Marítimos; y el segundo fue erigido por Trajano en el año 109, en la Dobrudja, Dacia –actual Rumania–, para conmemorar su victoria sobre los dacios en la Batalla de Adamclisi. El significado de estas construcciones imita el simbolismo de monumento conmemorativo en recuerdo de un personaje fallecido para celebrar, en estos casos, no ya el triunfo sobre el olvido que puede conllevar la muerte, sino la victoria militar sobre un enemigo. Se trata de transmitir un mensaje de poder, incluido dentro de toda una propaganda dirigida a afianzar no sólo el poder del emperador, sino del propio Imperio Romano, con un valor histórico que trasciende el propio hecho conmemorado para erigirse en símbolo de la autoridad y dominio del Imperio.



Figs. 370-372. *Trofeo de Augusto* en Los Alpes, vista actual y maqueta.
Tropaeum Traiani, Adamclisi, en Dobrudja, Rumanía.

Durante la Edad Media y la mayor parte de la Edad Moderna la utilización de grandes construcciones a modo de mausoleos cae en desuso, sobre todo debido a la concepción religiosa cristiana sobre la muerte y la resurrección. El muerto, por muy poderoso que fuera, siempre estaba por debajo de Dios, y las grandes construcciones que se hacían, para mayor gloria de Dios, eran las iglesias y catedrales, y ninguna tumba era más grandiosa que ellas. Los grandes personajes

se podían enterrar en aquellas, pero por debajo del altar, y lo que demostraba su poder eran los suntuosos sarcófagos o monumentos funerarios, como la famosa tumba para Julio II, de Miguel Ángel, pero siempre lejos de la concepción de mausoleo como edificio dedicado *ex profeso* a albergar los restos del difunto y su memoria.

Posiblemente, donde pudo sobrevivir la influencia del Mausoleo de Halicarnaso fue en la arquitectura funeraria efímera, con diseños más flexibles, en los que se permitía utilizar el modelo grandilocuente pagano, como el ejemplo de Miguel Ángel que hemos mencionado. El arte efímero utilizó como modelos el Mausoleo de Halicarnaso y las Pirámides de Egipto, estereotipos de maravilla utilizados a menudo en catafalcos y tumbas efímeras como exaltación y apoteosis de nobles y monarcas¹⁴⁸¹. Estas estructuras a modo de templos o pirámides escalonadas dispuestas sobre una base y rematadas en formas piramidales escalonadas fueron muy frecuentes en el Renacimiento español y en el Barroco, tomando el Mausoleo de Halicarnaso como referencia idealizada. Sirvan de ejemplo los distintos catafalcos construidos para los funerales de Felipe IV entre 1665 y 1666¹⁴⁸², en Madrid, Roma, Milán, Nápoles y Palermo¹⁴⁸³, e incluso en México y Lima, y el catafalco de la reina Margarita de Austria erigido por Giulio Lasso en Palermo, en 1612.

¹⁴⁸¹ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 118.

¹⁴⁸² González Tornel, P.: «Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles», en *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades*, 24, 2012, pp. 213-234.

¹⁴⁸³ Vacirca, M. D.: «La morte barocca e l'illusione dell'Architettura: cronaca degli apparati funebri dei Seicento e del primo Settecento», en Ruggieri Tricoli, M. C.: *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, Ila Palma, Palermo, 1993, p. 67.

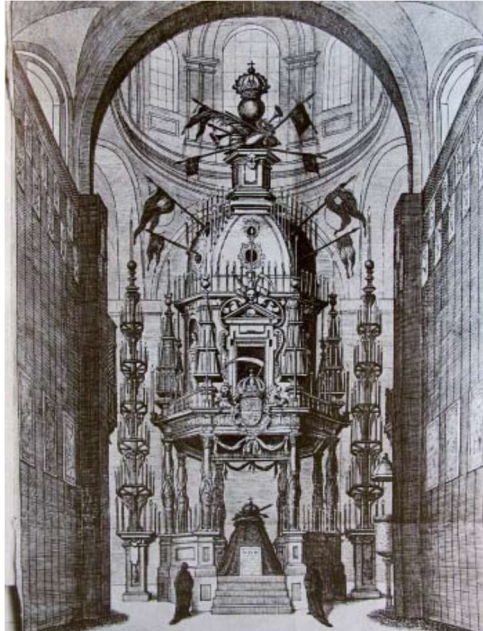


Fig. 373. Sebastián Herrera Barnuevo: *Catafalco de Felipe IV en Madrid, 1665*. En Rodríguez de Monforte, P.: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe Quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnacion...*, Francisco Nieto, Madrid, 1666.

El Mausoleo volvió a adquirir protagonismo a partir de la Ilustración; suscitó un particular interés con el Neoclasicismo, entendido como síntesis de las maravillas: pira funeraria, mausoleo circular, columnas, pirámides... Nicholas Hawksmoor se inspiró en esta Maravilla para terminar la iglesia de St. George en Bloomsbury, Londres, en torno a 1730. La torre escalonada está influenciada por la descripción de Plinio el Viejo sobre el Mausoleo de Halicarnaso¹⁴⁸⁴, y bebe de la tradición inaugurada con la representación de la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna¹⁴⁸⁵.

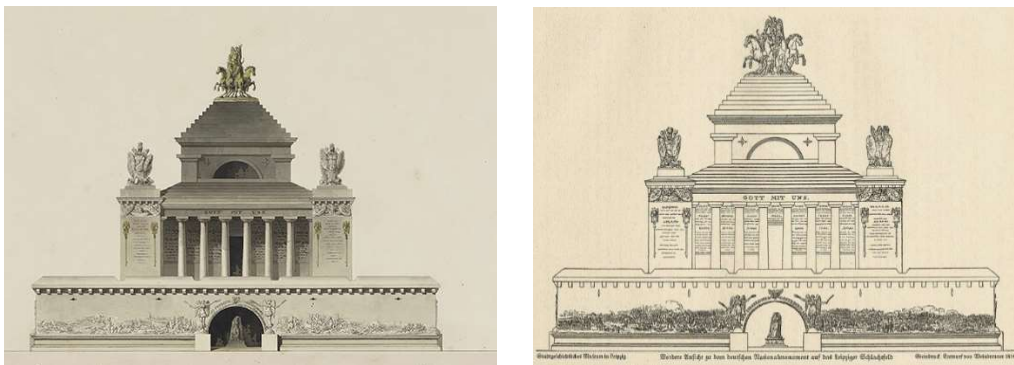
¹⁴⁸⁴ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30. Ver Apéndice 1: Textos, 33. Sobre todo las palabras siguientes: "por encima del pteron se eleva una pirámide tan alta como lo es la parte inferior, con veinticuatro escalones que van reduciéndose hasta llegar el vértice."

¹⁴⁸⁵ Ver Fig. 2. La idea del templo-mausoleo la podemos encontrar en los distintos proyectos para la Basílica del Vaticano, ver Fagiolo, M.: «La Basílica vaticana come tempio-mausoleo "inter duas metas". Le idee e i progetti di Alberti, Filarete, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Michelangelo», en Spagnesi, G. (ed.): *Antonio da Sangallo il Giovane*, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, 1986, pp. 187-215.



Fig. 374. Nicholas Hawksmoor: Torre de St. George en Bloomsbury, Londres, 1730.

En 1814, el arquitecto alemán Friedrich Weinbrenner, dentro de las propuestas para erigir un monumento que conmemorara la Batalla de Leipzig de 1813, o Batalla de las Naciones, propuso construir un recinto a las afueras de Leipzig, con un diseño muy parecido al Mausoleo de Halicarnaso y rematado con la cuadriga que Napoleón había tomado de la Puerta de Brandenburgo en Berlín¹⁴⁸⁶.



Figs. 375 y 376. Friedrich Weinbrenner: Monumento a la Batalla de las Naciones –Völkerschlachtdenkmal–, 1814.

¹⁴⁸⁶ Pohlsander, H. A.: *Monumentos nacionales y el nacionalismo en la Alemania del siglo XIX*. Peter Lang, Oxford y Nueva York, 2008, p. 168.

Modelo arquitectónico: tipologías

Tras los descubrimientos arqueológicos en Halicarnaso, a partir de 1856, a cargo de Charles Newton, proliferaron las reconstrucciones más científicas del monumento¹⁴⁸⁷, y las imágenes de estas reconstrucciones contribuyeron en gran medida a poner de moda el modelo del Mausoleo en la arquitectura del siglo XX.

Ya en 1897, el arquitecto John Duncan se inspiró en el Mausoleo de Halicarnaso para diseñar la tumba del general Ulysses S. Grant, al norte de Manhattan, en Nueva York; pero al existir todavía pocos planos precisos, esta influencia se mezcló también con los modelos de otros edificios funerarios, como la tumba de Napoleón en Los Inválidos, en París. Los elementos más característicos son la columnata jónica y la parte superior dispuesta como una pirámide escalonada, aunque con una planta circular. Su localización elevada junto al río Hudson también recuerda la ubicación del Mausoleo en Halicarnaso. Denominado *General Grant National Memorial*, forma parte de los memoriales o monumentos conmemorativos que, tanto si contienen la tumba del personaje recordado como si no, van a tener un gran éxito, sobre todo en EE.UU.



Fig. 377. John Duncan: *Tumba del General Grant*, Nueva York, 1897.

Otro ejemplo de este tipo de memoriales es el *Soldiers and Sailors Memorial Hall*, en Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos. El arquitecto Henry Hornbostel diseñó el monumento en 1907 y fue dedicado en 1910¹⁴⁸⁸.

¹⁴⁸⁷ Ver Fig. 259.

¹⁴⁸⁸ Riñón, W. C.: *Henry Hornbostel: el toque maestro de un arquitecto*, Fundación de Historia y Monumentos de Pittsburgh y Editores Roberts Rinehart, Pittsburgh, 2002.



Fig. 378. Henry Hornbostel: *Soldiers and Sailors Memorial Hall*, Pittsburgh, Pensilvania, EE.UU. 1910.

Pero el gusto por la arquitectura heredera de las formas del Mausoleo de Halicarnaso no se va a circunscribir sólo a memoriales o monumentos conmemorativos; es el caso de la *4th & Vine Tower* –antes conocida como *Union Central Tower*–, un rascacielos de 151 metros en el centro de Cincinnati, Ohio, EE.UU., cuya parte superior de la torre evoca el Mausoleo de Halicarnaso¹⁴⁸⁹. Diseñado por Cass Gilbert en 1913, el edificio, en su parte superior, mantiene la columnata jónica y el remate piramidal, con unas proporciones gigantescas que confieren mayor majestuosidad a la construcción. De igual manera, el *26 Broadway* –también conocido como *Standard Oil Building*– es un edificio de 31 pisos y 159 metros de altura situado en Nueva York, cuyo remate es una copia del anterior. El edificio fue diseñado por Thomas Hastings, junto con Richmond Shreve, William F. Lamb y Theodore Blake, en 1928, y en el momento de su construcción, su extremo superior se iluminó a modo de faro, para los barcos que llegaban al puerto, en un guiño a otra de las Siete Maravillas, el Faro de Alejandría.

¹⁴⁸⁹ Painter, S. A.: *Architecture in Cincinnati: An Illustrated History of Designing and Building an American City*, Ohio University Press, 2006, pp. 152-153.



Figs. 379 y 380. Cass Gilbert: *4th & Vine Tower*, Cincinnati, Ohio, EE.UU. 1913.
Thomas Hastings: *26 Broadway*, Nueva York. EE.UU. 1928.

También en 1928 se inauguró el Ayuntamiento de Los Ángeles, un edificio diseñado por John Parkinson, John C. Austin y Albert C. Martin, en el que la configuración distintiva de la torre se basó nuevamente en la forma de la Tumba de Mausolo y en los ejemplos que acabamos de ver.



Fig. 381. John Parkinson, John C. Austin y Albert C. Martin: Ayuntamiento de Los Ángeles, EE.UU. 1928.

Uno de los edificios que más fielmente sigue el modelo del Mausoleo de Halicarnaso es la Casa del Templo en Washington D.C., un templo masónico diseñado por John Russell Pope en 1915, quien también fue autor del Monumento a Thomas Jefferson en Washington D.C., que ya vimos. En este caso, se trata de una reinterpretación de la Maravilla de Halicarnaso siguiendo la reconstrucción de Friedrich Adler de 1900¹⁴⁹⁰.

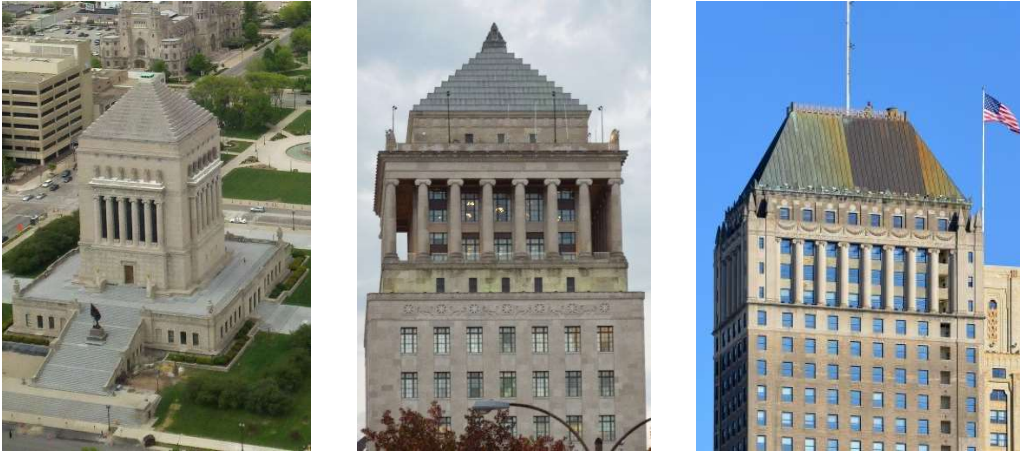


Figs. 382 y 383. John Russell Pope: *House of the Temple*, Washington D.C. 1915.
Friedrich Adler: *Reconstrucción del Mausoleo de Halicarnaso*, 1900.

En este caso, la similitud es más que evidente, pues el templo masónico copia el diseño del Mausoleo en prácticamente todos sus elementos, a excepción de la profusión de estatuas.

La utilización de una columnata jónica y un remate piramidal fue una constante en distintos edificios, que aplicaron estos elementos de distinta manera y con resultados diferentes, pero con un diseño común basado en la idea generalizada que se tenía sobre el Mausoleo de Halicarnaso. Es el caso del *Indiana War Memorial* –de 1924–, el *Civil Courts Building* de San Luis –1930– y el *National Newark Building* –1931–.

¹⁴⁹⁰ Adler, F.: *Das Mausoleum zu Halikarnass*, W. Ernst und Sohn, Berlín, 1900.



Figs. 384-386. *Indiana War Memorial*, Indianápolis, 1924; *Civil Courts Building* de San Luis, 1930 y *National Newark Building*, Nueva Jersey, 1931.

Pero la influencia del Mausoleo de Halicarnaso no se ciñe sólo a EE.UU, pese a presentar tantos ejemplos, sino que se puede rastrear en lugares tan lejanos como Australia o Japón.

El Santuario de la Memoria, o *Shrine of Remembrance*, en Melbourne, fue construido como un monumento a los hombres y mujeres de Victoria que sirvieron en la Primera Guerra Mundial, y dedicado en 1934¹⁴⁹¹. El edificio fue diseñado por los arquitectos Phillip Hudson y James Wardrop, ambos veteranos de la Primera Guerra Mundial, con un estilo clásico que aún la herencia del Mausoleo de Halicarnaso y del Partenón de Atenas¹⁴⁹². La concepción general del monumento sigue los volúmenes del Mausoleo de Halicarnaso, mientras que el pórtico frontal octástilo de estilo dórico y el frontón con esculturas se inspiran en el Partenón.

¹⁴⁹¹ Ver Inglis, K. S. y Brazier, J.: *Sacred Places: War Memorials in the Australian Landscape*, Melbourne University Press, Victoria, 2008.

¹⁴⁹² Taylor, W.: «Lest we forget: the Shrine of Remembrance, its redevelopment and the heritage of dissent», en *Fabrications: the journal of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand, 15(2), 2005, p. 101.



Fig. 387. *Shrine of Remembrance*, Melbourne, Australia.

En Japón, el Edificio de la Dieta de Tokyo es el lugar de reunión de las dos cámaras de la Dieta Nacional, el máximo órgano de poder del estado nipón. Se inauguró en 1936 y, aunque el arquitecto ganador del concurso para su construcción fue Watanabe Fukuzo, se cree que el diseño del remate superior fue obra de Takeuchi Shinshichi, que siguió el modelo de Halicarnaso aunque con una interpretación mucho más libre. Pese a que ya no se trata de columnas jónicas, hay un tambor con ventanas bajo el remate piramidal y los motivos decorativos responden a la cultura japonesa, la herencia del Mausoleo se manifiesta de forma clara. Estas contradicciones culturales que observamos no hacen sino testificar el proceso de apropiación de un símbolo de la cultura occidental, como puede ser el Mausoleo de Halicarnaso, en un intento de modernización y apertura por parte de Japón¹⁴⁹³. Como ya veremos, esta apropiación del pasado antiguo como elemento legitimador se va a dar en múltiples ámbitos, y las Maravillas van a ser tenidas, en este contexto, como modelos ideológicos o argumentativos.

¹⁴⁹³ Reynolds, J. M.: «Japan's Imperial Diet Building: debate over construction of a national identity», en *Art Journal*, 55 (3), 1996, p. 45.



Fig. 388. *Edificio de la Dieta, Tokyo, Japón.*

6.5. EL FARO.

Como ayuda casi indispensable para la navegación, los faros surgieron, en su forma más rudimentaria, casi a la par que las actividades marítimas, sobre todo cuando éstas comenzaron a alejarse de la costa y a realizar travesías más largas, que incluían la navegación nocturna¹⁴⁹⁴. La guía de las estrellas no siempre podía ser utilizada y, por ello, pequeños fuegos en el litoral marcaban la costa y los puntos de referencia. De este hecho da cuenta Homero en la *Iliada*:

“Como sobre la mar aparece al marino unas veces el fulgor de una llama que arde en lo alto de un monte de un cortil solitario”¹⁴⁹⁵.

Este tipo de señal, un fuego que se hacía en las atalayas o torres para dar aviso de algo, lo conocemos con el nombre de almenara, vocablo del árabe *manārah* –lugar donde hay luz– y posteriormente del árabe hispánico *almanāra*, un término casi idéntico a la palabra alminar, el nombre dado a la torre anexa a una mezquita desde donde el muecín o almuédano convoca a los fieles musulmanes para que acudan a la oración. A los faros se les denominó *al-manārah*, como lugares donde hay luz y, como veremos, la estructura arquitectónica del faro se tomará como modelo, precisamente, para los alminares o minaretes característicos de la arquitectura islámica. La etimología corrobora, en este caso, la influencia arquitectónica.

La explicación mítica del origen del faro nos remite a Palamedes¹⁴⁹⁶, héroe de gran ingenio a quien se atribuye la invención no sólo de los faros, sino también de la balanza, del disco y de la guardia con centinelas, del ajedrez y el juego de los dados, según Filóstrato¹⁴⁹⁷, o incluso del alfabeto griego, según Higino¹⁴⁹⁸.

¹⁴⁹⁴ Martínez Maganto, J.: «Faros y luces de señalización en la navegación antigua», en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, 1990, pp. 67-89.

¹⁴⁹⁵ Homero: *Iliada*, XIX, 375: “ὡς δ' ὅτ' ἄν ἐκ πόντοιο σέλας ναύτησι φανήη καιομένοιο πυρός, τό τε καίεται ὑπόθ' ὄρεσφι σταθμῶ ἐν οἰοπόλῳ”. Trad. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996, p. 339.

¹⁴⁹⁶ Pérez Miranda, I.: «La Muerte de Palamedes: mentira, falsificación y venganza en la mitología griega», en *ARYS*, 7, 2006-2008, pp. 47-60.

¹⁴⁹⁷ Filóstrato: *Sobre los héroes*, XVIII, 4-6.

¹⁴⁹⁸ Higino: *Fábulas*, CCLXXVII.

Existe mucha información sobre los fenicios, especialmente fuentes iconográficas y literarias, que atestiguan la gran habilidad de este pueblo en el arte de navegar; Plinio el Viejo escribió sobre la invención de la navegación astronómica por parte de los fenicios¹⁴⁹⁹. Sin embargo, no disponemos de información que remita expresamente a los faros, a los que no se hace referencia en los periplos de Hannón¹⁵⁰⁰, Himilcón¹⁵⁰¹ o Pseudo-Escílax¹⁵⁰². En estos autores, no obstante, se alude al término *purgoi* –torres–, cuya raíz –*pur*, fuego– hace referencia a una señal luminosa, por lo que no es descabellado suponer que donde se habla de *purgoi* en lugares topográficamente adecuados para la construcción de un faro, se aludiría a ese tipo de edificio¹⁵⁰³.

La escasa presencia de estructuras arqueológicas de la época fenicia se debe al hecho de que muchos de sus puertos fueron reutilizados por los romanos, que los modernizaron. Es el caso del puerto de Cádiz, o del de Chipiona, descrito por Estrabón¹⁵⁰⁴ como uno de los mejores de la época y con una torre conocida como Torre de Cepión¹⁵⁰⁵. En 1995, se excavó en Cádiz una antigua factoría de salazones de época romana, y en una de las paredes de las cisternas se encontraron unos dibujos realizados a carboncillo que representan una torre escalonada de doce cuerpos decrecientes, y cuya parte superior aparece con cuatro líneas curvas que representan fuego, y una embarcación a los pies del edificio. Estos graffitis

¹⁴⁹⁹ Plinio: *Historia Natural*, VII, 209: “*siderum observationem in navigando Phoenices (invenerunt)*”.

¹⁵⁰⁰ González Ponce, F. J.: *Periplógrafos griegos I: Épocas Arcaica y Clásica I: Periplo de Hannón y autores de los siglos VI y V a. C.*, Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 76-79.

¹⁵⁰¹ Su relato es citado por Rufo Festo Avieno: *Ora marítima*, 114-129, 375-389 y 402-415.

¹⁵⁰² *Periplo de Pseudo-Escílax*, trad. de Luis A. García Moreno y F. Javier Gómez Espelosín en: *Relatos de viajes en la literatura griega antigua*, Alianza, Madrid, 1996.

¹⁵⁰³ Giardina, B.: «*Navigare necesse est: il faro tra mondo antico e medioevo*», en *Histria Antiqua*, 21, 2012, p. 444.

¹⁵⁰⁴ Estrabón: *Geografía*, III, 1, 9: “En estos lugares está el Oráculo de Menestéo y la Torre de Cepion, fundada en piedra, rodeada por el mar, obra maravillosa como el Faro, realizada para provecho de los navegantes”. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 216.

¹⁵⁰⁵ Seguramente, esta torre habría sido construida en época romana, después del 108 a.C., por Quinto Servilio Cepión cuando gobernó la Hispania Ulterior; una estructura que el geógrafo griego no duda en comparar, al menos en su función, con el Faro de Alejandría.

podieron realizarse entre el siglo I a. C. y el siglo V d. C., fecha en la que se data el abandono de la estructura, que se identifica como el Faro de Gades¹⁵⁰⁶.

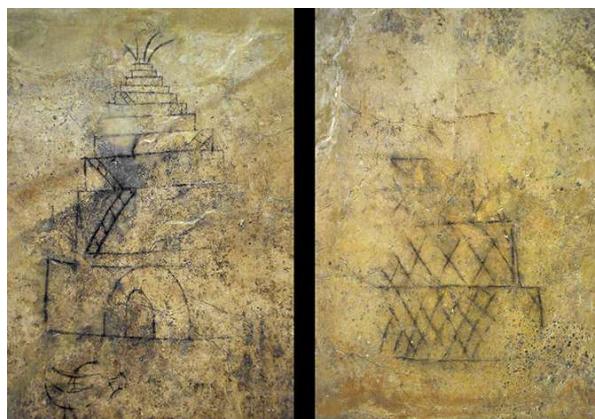


Fig. 389. Graffitis romanos representando el Faro de Gades. Museo de Cádiz.

En relación a España, donde la presencia fenicia está bien certificada, Tito Livio señaló que “en Hispania, situadas en enclaves elevados, hay muchas torres que son utilizadas como atalayas y a la vez como defensas contra los bandidos”¹⁵⁰⁷.

Pero la concepción de faro como tal apareció con el Faro de Alejandría; ya hemos comentado su inclusión como una de las Siete Maravillas por su factura, tamaño y decoración, y por su utilidad. Como señalamos anteriormente, es la única Maravilla con una finalidad práctica verdaderamente útil, sobre todo para Plinio¹⁵⁰⁸, y de ahí, precisamente, vino la primera influencia que podemos atestiguar, en los numerosos faros que se prodigaron por todo el Mediterráneo.

Abusir es el nombre actual de la antigua Taposiris Magna, donde se levantaba una torre de piedra como tumba de un tal Philon¹⁵⁰⁹, que bien pudo ser también un faro, situado en la cima de una pequeña colina frente al mar. La torre está dividida en tres cuerpos: la base es de planta cuadrada, el cuerpo medio es

¹⁵⁰⁶ Ordóñez Agulla, S.: «El faro de Gades y las fuentes medievales», en *Actas del II Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Coimbra 1993, pp. 247-277.

¹⁵⁰⁷ Tito Livio: *Ab Urbe Condita*, XXII, 19, 6: “*Multas et locis altis positas turres Hispania habet, quibus et speculis et propugnaculis adversus latrones utuntur*”. Traducción propia.

¹⁵⁰⁸ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25. Ver Apéndice 1: Textos, 38.

¹⁵⁰⁹ Giardina, B.: «*Navigare necesse est...* (op. cit.), p. 448.

octogonal y la parte superior es cilíndrica, esquema estructural que coincide con el perfil del Faro. Por otra parte, un grafito del período ptolemaico¹⁵¹⁰, encontrado en la pared inferior, que representa una torre almenada, con la leyenda Φάρος y las palabras φίλων έγγραψε inscritas a continuación¹⁵¹¹, parece confirmar que se trataría de un faro, además de una tumba.



Fig. 390. Faro de Abusir, Egipto.

Otro edificio que pudo inspirarse en el Faro de Alejandría fue la torre-faro, llamada *Drusium*¹⁵¹², mencionada por Flavio Josefo¹⁵¹³, que Herodes el Grande construyó junto a su palacio imperial en Cesarea Marítima (Judea).

¹⁵¹⁰ Sobre su datación, ver Fraser, P. M.: *Ptolemaic Alexandria*, II, Clarendon Press, Oxford, 1972, p. 46-47, nota 100, quien lo sitúa a finales del siglo III o principios del siglo IV a. C., prácticamente coetáneo del Faro de Alejandría.

¹⁵¹¹ Thiersch, H: *Pharos, Antike...* (op. cit.), pp. 26-31, y fig. 48.

¹⁵¹² Vann, R. L.: «The Drusion: a candidate for Herod's lighthouse at Caesarea Maritima», en *International Journal of Nautical Archaeology*, 20, 2, 1991, pp. 123-139.

¹⁵¹³ Flavio Josefo: *De bello Judaico*, I, 408-415: “τοῦτο δὲ πύργοις τε διείληπται μεγίστοις, ὧν ὁ πρῶτος καὶ περικαλλέστατος ἀπὸ τοῦ Καίσαρος προγόνου Δρούσιον κέκληται” (En esta muralla había torres muy grandes, la principal y más hermosa de las cuales se llamaba Drusium, de Druso, que era yerno de César). Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, XV, 335: “ὧν ὁ μέγιστος Δρούσιον ὀνομάζεται, πάνυ καλόν τι χρῆμα, τὴν προσηγορίαν εἰληφώς ἀπὸ Δρούσου τοῦ Καίσαρος προγόνου τελευτήσαντος νέου” (El resto sostenía un muro de piedra con torres, la mayor de las cuales se llama Drusium, una obra muy fina, que toma su nombre de Druso, yerno de César, que murió joven). Traducciones propias.

Otro ejemplo es Leptis Magna, cuyo faro era bien conocido en el mundo antiguo. Fue construido en época romana, sobre la base de 3 torres cuadradas superpuestas, de tamaño decreciente, entre 193 y 235 d. C., durante la dinastía Severa, posiblemente sobre los restos de una construcción similar de época fenicia. Muy parecido en cuanto a su apariencia al Faro de Alejandría, incluso debió existir en la cúspide una estatua del emperador portando una lanza y una *patra*¹⁵¹⁴.

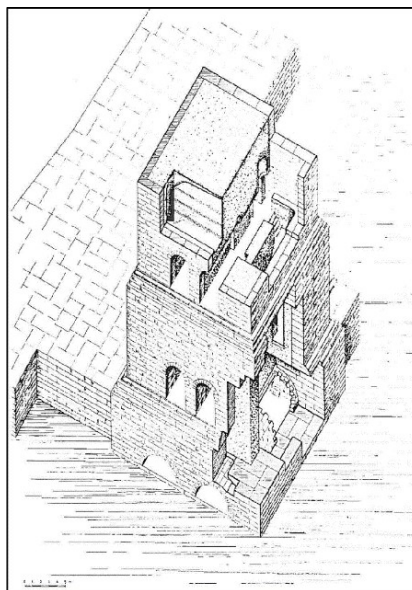


Fig. 391. Dibujo axonométrico del faro de Leptis Magna.¹⁵¹⁵

¹⁵¹⁴ Giardina, B.: *Navigare necesse est...* (*op. cit.*), p. 54.

¹⁵¹⁵ Bartoccini, R.: *Il porto romano di Leptis Magna*, Bollettino del Centro Studi per La Storia dell'Architettura, supl. 13, Roma, 1958, Lámina XXIX.

Modelo arquitectónico: tipologías

Plinio hace referencia a los faros de Ostia y Rávena en relación con el de Alejandría¹⁵¹⁶; y Suetonio¹⁵¹⁷ y Dión Casio¹⁵¹⁸ describen el faro de Ostia Antica¹⁵¹⁹, posiblemente uno de los más conocidos, debido a la cantidad de representaciones de que disponemos, desde monedas, mosaicos¹⁵²⁰, relieves¹⁵²¹... hasta la Tabla Peutingeriana¹⁵²², de la que hablaremos más adelante.



Figs. 392-394. Sestercio de Nerón. British Museum, CM BMC132, AN31942001.
Mosaico del Foro de las Corporaciones, Ostia Antica.
Relieve Museo Torlonia, Roma.

¹⁵¹⁶ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 12, 83.

¹⁵¹⁷ Suetonio: *De Vita Caesarum*, V, 20, 3: "Construyó el puerto de Ostia levantando dos diques en arco de círculo a derecha e izquierda y habiendo colocado ya en aguas profundas un malecón cerrando la entrada y para cimentar mejor, sumergió la nave en la que había traído de Egipto el gran obelisco y colocó sobre ella gran número de pilares que sostenían una torre muy alta, a ejemplo del Faro de Alejandría, para que a la luz de los fuegos nocturnos las naves pudieran dirigir sus rutas". Trad. de Vicente López Soto, ed. Juventud, Barcelona, 1978. Ver Apéndice 1: Textos, 217.

¹⁵¹⁸ Dión Casio: *Historiae Romanae*, LX, 11: "en el mar mismo, construyó enormes diques a ambos lados de la entrada, y para cerrar la ancha entrada, en la mitad de ella él elevó una isla y puso en ella una torre con un faro". Trad. de Juan Pedro Oliver Segura, Gredos, Madrid, 2011. Ver Apéndice 1: Textos, 218.

¹⁵¹⁹ de la Peña Olivás, J. M.: «Apuntes sobre el Puerto de Ostia (el mayor puerto romano)», en *Ingeniería Civil*, 178, 2015, pp. 73-83.

¹⁵²⁰ Blázquez Martínez, J. M. y García-Gelabert Pérez, M. P.: «El transporte marítimo según las representaciones de los mosaicos romanos, relieves y pinturas de Ostia», en *Lucentum*, 9-10, 1990-1991, pp. 111-122.

¹⁵²¹ El más conocido el del Museo Torlonia, en Roma.

¹⁵²² Talbert, R.: «Cartography and taste in Peutinger's Roman Map», en Talbert, R. y Brodersen, K. (eds.): *Space in Roman World: Its Perception and Presentation*, LIT, Münster, 2004, pp. 113-141; *idem: Rome's World: The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge University Press, 2010.

La Torre de Hércules¹⁵²³, en La Coruña (Brigantium), es el único vestigio de señalización marítima construido en el Imperio Romano que continúa activo¹⁵²⁴, tanto en el litoral mediterráneo como en el atlántico. Paulo Orosio, en el siglo V d. C., recuerda la Torre de Hércules como una de las pocas cosas notables construidas por el hombre¹⁵²⁵.



Fig. 395. Torre de Hércules, La Coruña.

Resulta interesante ver cómo, a menudo, los faros se sitúan en ciertos puntos estratégicos de la costa para que puedan "dialogar" entre ellos, según un esquema que podríamos calificar de "triangulaciones". Los dos faros de Dubris (Dover), uno de los cuales fue mandado construir en época del emperador Claudio en una

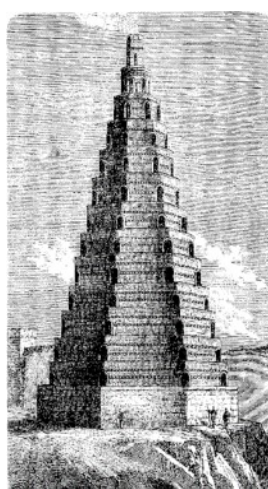
¹⁵²³ La edificación fué levantada hacia el s. II d.C, según se podría deducir de alguno de los materiales hallados en excavaciones junto a la torre, donde se recuperaron *tegulae* y *sigillata* con esta cronología aproximada. Así mismo, una inscripción localizada en los alrededores (*CIL*, II; n° 2559) podría hacer referencia al posible arquitecto del edificio, si bien no se tiene certeza de que C. Sevius Lupus, natural de *Aeminium* (Coimbra, Portugal), fuera el responsable de tal construcción. Ver Martínez Maganto, J.: «Faros y luces... (*op. cit.*), p. 80.

¹⁵²⁴ Durán Fuentes, M.: «Faros de Alejandría y Brigantium: propuestas de reconstitución formal, estructural y de funcionamiento de la luminaria de la torre de Hércules de A Coruña», en Huerta Fernández, S.: *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011, vol.1, pp. 337-346.

¹⁵²⁵ Paulo Orosio: *Historiarum adversum paganos*, I, 2, 71: "ubi Brigantia Gallaeciae civitas sita atissimam pharum et inter paucam memorandi operis ad speculam Britannia erigit".

Modelo arquitectónico: tipologías

fecha cercana al año 50 d. C., se relacionarían así con el de Gesoriacum (Boulogne-sur-mer), o Torre del Orden, erigido en el 39 d. C. bajo el mandato del emperador Calígula para conmemorar una imaginaria victoria¹⁵²⁶; y este, a su vez, comunicaría, no visualmente sino como nudo de comunicaciones, con los de Gijón –conocido como Torre de Augusto, en la Campa Torres¹⁵²⁷– y La Coruña. De igual manera, Alejandría, Chipre y Cesarea Marítima habrían formado un triángulo militar-comercial de primordial importancia¹⁵²⁸.



Figs. 396 y 397. Faro de Dover, Inglaterra.

Louis Figuier: *La tour d'Ordre de Boulogne-sur-mer*, ilustración de *Les Merveilles De La Science ou Description Populaire des Inventions Modernes*, 1870.

Otros muchos faros existieron en el Mediterráneo: el de Mesina (Italia), velaba por el tráfico marítimo entre Sicilia y la península de Calabria; y el de Laodicea (Turquía) fue clave en el desarrollo de los lazos comerciales con Oriente (Libia)¹⁵²⁹.

¹⁵²⁶ Suetonio: *De vita Caesarum, Caligula*, 46.

¹⁵²⁷ Fernández Ochoa, C., Villa Valdés, A. y Morillo Cerdán, A.: «La Torre de Augusto en la Campa Torres (Gijón, Asturias). Las antiguas excavaciones y el epígrafe del Calpurnio Pisón», en *Archivo español de arqueología*, 78, 191-192, 2005, pp. 129-146.

¹⁵²⁸ Giardina, B.: «Navigare necesse est... (op. cit.)», p. 450.

¹⁵²⁹ Un estudio pormenorizado y extenso de los faros antiguos hasta la Edad Media es el de Giardina, B.: *Navigare necesse est: Lighthouses from Antiquity to the Middle Ages History, architecture, iconography and archaeological remains*, BAR International Series 2096, Archaeopress, Oxford, 2010.

El faro adquirió, por tanto, un valor simbólico muy específico, sobre todo de índole comercial, en las representaciones numismáticas, aunque también tuvo un simbolismo religioso en relieves de sarcófagos¹⁵³⁰. La presencia de un faro en la representación portuaria de una ciudad simbolizaba la prosperidad comercial del lugar con un puerto equipado que no sólo da refugio a los barcos sino que también posee esas cualidades acogedoras que pueden incrementar el desarrollo económico¹⁵³¹.

En la Edad Media, existió otro edificio vinculado al Faro no sólo en cuanto a relaciones meramente formales, sino también y sobre todo en el aspecto funcional: la Linterna de Génova, cuyas primeras noticias se remontan a mediados del siglo XII, cuando el Faro de Alejandría aún estaba en funcionamiento. En la primera mitad del siglo XII se tiene constancia de la llegada de los primeros comerciantes genoveses a Alejandría; en este contexto, parece probable que en Génova se gestara la idea de construir un edificio no sólo materialmente útil para la gestión y seguridad del puerto, sino también capaz de contribuir a la imagen de la ciudad en virtud del prestigio del propio modelo¹⁵³². Por otro lado, después del colapso y abandono de la mayoría de los antiguos faros romanos, no había otros muchos ejemplos a los que referirse en el Mediterráneo. La primera referencia histórica sobre la construcción del faro linterna de Génova es del siglo XII, aunque la última reconstrucción data de 1543 y es la forma que presenta actualmente. La apariencia de la linterna no sólo respondería al patrón de Alejandría, sino también al modelo de la mayoría de antiguas torres genovesas, como la llamada “de los Embriaci”. El resultado es un producto del mismo mundo y de una misma cultura constructiva, en el que se produjo una amalgama de conocimientos aferrados a las costumbres locales junto a reflejos de maravillas distantes.

¹⁵³⁰ Reddé, M.: «La représentation des phares à l'époque romaine», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Antiquité*, tomo 91, n^o 2, 1979, pp. 845-872. Thiersch, H: *Pharos, Antike...* (*op. cit.*), pp. 16-19.

¹⁵³¹ Noguera Celdrán, J. M.: «Instalaciones portuarias romanas: representaciones historiográficas y testimonio histórico», en *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, Murcia, 1994-1995, pp. 219-235.

¹⁵³² Folin, M: «Da una sponda all'altra: sui possibili rapporti fra la lanterna di Genova e il faro di Alessandria», en Naser Eslami, A. (ed.): *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico*, Mondadori, Milán, 2016, p. 214.



Figs. 398 y 399. *Linterna de Génova. Torre Embriaci, Génova.*

Otro ejemplo de torre-faro que, en la Edad Media y sobre todo en la Edad Moderna, tuvo una fama considerable y despertó mucha curiosidad, fue la torre de Cordouan, en la costa atlántica francesa, en el estuario de Gironda, en la desembocadura de los ríos Garona y Dordoña. “Es probable que hubieran existido torres con un fuego de señalización antes de que se construyera la primera torre de la que se tiene constancia, la que Eduardo de Woodstock, el Príncipe Negro, ordenó construir alrededor de 1360. Se trataba de una torre octogonal de 16 metros de alto, coronada por una plataforma donde se encendía una hoguera, mantenida por los que vivían en una vivienda adyacente a una capilla que flanqueaba la torre, dedicada a la Virgen; así mismo, cobraban un peaje de tránsito a los navíos que entraban en el estuario de Gironda”¹⁵³³.

La apariencia externa del faro difiere de la noción que generalmente tenemos de tal estructura, el ancho de la base gradualmente se estrecha hacia la cima, y con sus cornisas, pilares, estatuas y linterna abovedada, añadidas en la remodelación de 1727, recuerda uno de los monumentos más famosos de París:

¹⁵³³ Crozet, R.: «Le phare de Cordouan», en *Bulletin Monumental*, 113-3, 1955, p. 155.

los Inválidos¹⁵³⁴. Fue el primer faro en contar con una luz giratoria y se le ha calificado como “el Versalles del mar”¹⁵³⁵. Este faro, en la Edad Moderna, mantiene la idea original del Faro de Alejandría, aunando utilidad con arte, ya que la estructura aparece adornada con múltiples elementos decorativos barrocos.

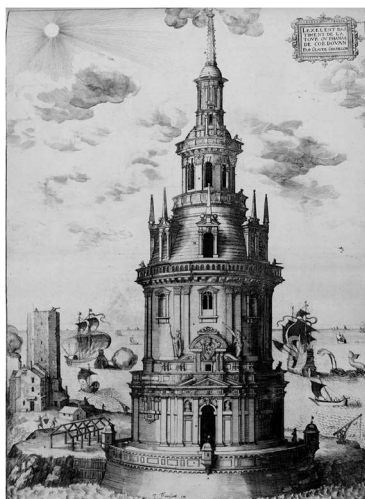


Fig. 400. Claude Chastillon: *L'Excellent bastiment de la tour ou phanal de Cordouan*.¹⁵³⁶

En la Antigüedad Tardía, para resistir los ataques de piratas y, posteriormente, de sarracenos, muchas ruinas de faros se convirtieron en torres costeras, volviendo así a esa función de avistamiento y defensa que tuvieron en su origen. En época medieval y también en los siglos posteriores, los castillos situados en la costa jugaron un papel clave como referentes para la navegación, especialmente durante el día. Las torres e incluso los campanarios, si eran lo suficientemente altos como para servir de referencia, de alguna manera tomaron el lugar tanto de los faros antiguos, como de templos o de los menhires que en el

¹⁵³⁴ Benjamin, S.G.W.: «The Light-Houses of Old», en *The Art Journal* (1875-1887), New Series, 6, 1880, p. 45.

¹⁵³⁵ Péret, J.: «Images et représentations de Cordouan, le “plus beau phare du monde”, XVIe-XXe siècle», en Llinares, S. (ed.): *Avec vue sur la mer, 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques*, Arles, 2007, CTHS, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, París, 2011, p. 119-129.

¹⁵³⁶ En *Topographie françoise ou representations de plusieurs villes, bourgs, chasteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquité, maisons modernes et autres du royaume de France*, Boisseau, París, 1641.

pasado tenían el papel de punto de referencia. Si los castillos situados cerca de la costa sirvieron como referencias importantes, los internos mantuvieron un papel militar y se comunicaron entre ellos a través de señales de fuego que nos devuelven al nacimiento de los faros, a las almenaras.

Y, precisamente, en relación con el término “almenara”, debemos hablar de una de las influencias arquitectónicas más importantes del Faro de Alejandría, modelo para el desarrollo de los alminares, típicos de la arquitectura islámica.

Ya hemos señalado que la mayoría de las fuentes que nos ofrecen datos sobre el Faro de Alejandría son relatos de viajeros árabes, procedentes tanto de Oriente como de la parte más occidental del Mediterráneo –al-Andalus–.

Precisamente, un viajero andalusí, Abu Hamid al-Gharnati, al que ya nos referimos al hablar del Faro de Alejandría, describe parte del mismo como un “alminar octogonal”¹⁵³⁷ en torno al año 1117; y poco después, en 1166, al-Balawi captó la semejanza entre el Faro y algunas de las torres de las mezquitas más antiguas y de mayor tamaño¹⁵³⁸, denominadas alminares (del árabe *almanāra*, que significa «casa de luz», «faro»), y de forma más general minaretes, por los occidentales. La disposición tradicional de los alminares levantados en Egipto tras la conquista árabe del siglo VII, con base cuadrada, parte central octogonal y forma cilíndrica superior, era la misma que la estructura del Faro ante la que habrían quedado impresionados estos viajeros al llegar a Alejandría. Al-Balawi habría encontrado también en los rasgos del Faro similitudes con los alminares de las mezquitas de Córdoba, en al-Andalus, o de Cairuán, en Túnez¹⁵³⁹. De hecho, participó en la construcción de varias mezquitas y pozos en su ciudad natal, y en su obra, de carácter enciclopédico, abundan los temas religiosos y arquitectónicos.

El texto de Benjamín de Tudela, coetáneo del anterior, y que ya comentamos¹⁵⁴⁰, es también una de las primeras evidencias escritas de la influencia del Faro en el alminar o minarete de la arquitectura islámica.

¹⁵³⁷ Ver supra nota 1340.

¹⁵³⁸ Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History... (op. cit.), pp. 4-6.

¹⁵³⁹ Romer, J. y Romer, E.: Las siete maravillas del mundo... (op.cit.), p. 67.

¹⁵⁴⁰ Ver supra nota 403.

La palabra árabe para faro, *manār*, también significa "minarete" en Egipto¹⁵⁴¹, y es que las fuentes literarias indican como lugar de origen del alminar Siria o Egipto¹⁵⁴². El alminar respondía a una necesidad práctica de la fe –la llamada a la oración– y marcaba, al mismo tiempo, la presencia islámica en las ciudades, sobre todo en las nuevas tierras conquistadas¹⁵⁴³; así, se extendió el uso de estas torres que, por lo general, tomaban su forma de modelos locales. Por ejemplo, en Irak, en la Gran Mezquita de Samarra (847-861), el alminar en espiral parece querer evocar los zigurats mesopotámicos o, al menos, la imagen que se tenía de ellos, aunque existen muchas dudas acerca de su origen¹⁵⁴⁴. Y en Siria, las torres de planta cuadrada se pudieron inspirar en las tumbas–torre palmirenas, a las que ya hemos hecho referencia¹⁵⁴⁵.



Figs. 401 y 402. Alminar *Gran Mezquita de Samarra*.
Dibujo de 1889 del *Minar Firuzabad*, Irán, como templo de fuego.

¹⁵⁴¹ *Manār* y *ma'dhana* –lugar desde donde se lanza la llamada a la oración o adhan– se utilizan simultáneamente en textos medievales egipcios. Ver Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History... (op. cit.), p. 14.

¹⁵⁴² Gottheil, R. J. H.: «The origin and history of the minaret», en *Journal of the American Oriental Society*, XX, 1909-1910, pp. 137 y ss.

¹⁵⁴³ Grabar, O.: *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, New Haven, 1973, pp. 118-120.

¹⁵⁴⁴ Vanden Berghe, L.: *Archéologie de l'Iran ancien*, Brill, Leiden, 1959, p. 47, lámina 67b; el autor muestra el Minar de Firuzabad, en Irán, también conocido como Terbal; una torre escalonada con una rampa exterior, para algunos descendiente del zigurat, mientras que otros pensaban que era un templo de fuego, una torre de observación o incluso una torre de agua. Como torre de fuego enlazaría también perfectamente con la idea de faro.

¹⁵⁴⁵ Ver Fig. 355.

Esta influencia de las torres sirias, a la que alude Grabar¹⁵⁴⁶, coincide con lo ya señalado por Creswell¹⁵⁴⁷, que creía que estos primeros minaretes se podían comparar con las pequeñas celdas cuadradas utilizadas por los monjes cristianos sirios – *sawma'a*¹⁵⁴⁸; frente a la teoría de Thiersch, que defendió la influencia del Faro de Alejandría en el desarrollo del típico alminar con origen en Egipto, aunque también señaló la herencia siria. Thiersch compartió las palabras de Butler:

“Mientras un día estaba mirando un minarete en El Cairo, y teniendo en mente el relato de Abdellatif sobre el Faro, me sorprendió la notable coincidencia entre los detalles del minarete que tenía ante mí y los de la descripción del Faro. Dice que el Faro aparecía en esa época [c. 1200] con cuatro pisos: el primero cuadrado, el segundo octagonal, el tercero redondo y, por último, una linterna o pequeña cúpula. Desde entonces, he observado docenas de otros minaretes con las mismas cuatro partes dispuestas en el mismo orden y no dudo en decir que la descripción de Abdellatif del Faros es, excepto en la altura total, la descripción típica del minarete primigenio”¹⁵⁴⁹.

¹⁵⁴⁶ Grabar, O.: *The Formation of Islamic Art...* (*op. cit.*), p. 118.

¹⁵⁴⁷ Creswell, K.A.C.: «The Evolution of the Minaret, with Special Reference to Egypt-II», en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 48, nº 278, 1926, pp. 252-259. Ver también Bloom, J.M.: «Creswell and the Origins of the Minaret», en *Muqarnas*, 8, 1991, pp. 55-58. Esta teoría también es defendida por Salem, E.: «The influence of the Lighthouse of Alexandria on the minarets of North Africa and Spain», en *Islamic Studies*, 30, 1-2, 1991, pp. 149-156.

¹⁵⁴⁸ Bloom, J.M.: «Creswell and the Origins... (*op. cit.*)», p. 55.

¹⁵⁴⁹ Butler, A. J.: «The Ancient Pharos at Alexandria», en *Athenaeum*, November 20, 1880, p. 681; idea en la que se reafirma en *The Arab Conquest of Egypt and the Last Thirty Years of the Roman Dominion*, Clarendon Press, Oxford, 1902, p. 398: “Pero si el Faro ha desaparecido hace mucho, la tradición de su gracia, e incluso de su uso, se ha conservado en el minarete egipcio, al que dio el nombre y al que sirvió de modelo. Aunque los minaretes medievales de El Cairo varían en combinación de diseño, en muchos de ellos se puede ver una reproducción exacta del diseño de Sóstrato, que era una torre que se elevaba cuatro cuadrados desde el suelo, luego cambiaba a una octogonal más pequeña y de la octogonal a un eje circular aún más pequeño, coronado en la parte superior con una linterna”. Traducción propia.

No resulta descabellada la teoría de Thiersch, pues a partir de la conquista musulmana de Egipto en el siglo VII, y como ya hemos señalado, el alminar contribuía a señalar la presencia islámica en la ciudad conquistada y, de esta manera, se multiplicaron los alminares de mezquitas y madrasas. Si bien se pudo comenzar con un esquema conocido, propio de las torres sirias, la extraordinaria presencia del Faro dominando el paisaje urbano tuvo que influir en la concepción posterior de los alminares que, aunque a menor escala, repitieron la disposición del mismo. Y de Alejandría, a El Cairo, donde se documentan numerosos alminares que, no sólo para Thiersch, se nutren del influjo del Faro¹⁵⁵⁰.



Figs. 403-406. Alminar de *Qalawun*, El Cairo, Egipto, 1284-1285.
 Alminar de la madraza de *Al-Nasir Muhammad*, El Cairo, Egipto, 1303.
 Alminar de *Sangar el Gauli*, El Cairo, Egipto, 1303-1304.
 Alminar de *Khanqah de Baybars al-Gashanqir*, El Cairo, Egipto, 1309.

Para los defensores de la influencia siria, a partir de Creswell, los alminares y el Faro difieren tanto en función como en proporciones; por otra parte, los alminares pueden ser de distinta planta: cuadrangular, octogonal, cilíndrica. Pero incluso quienes aceptan esta idea mantienen que la influencia del Faro tampoco

¹⁵⁵⁰ Behrens-Abouseif, D.: *The Minarets of Cairo. Islamic Architecture from the Arab Conquest to the End of the Ottoman Period*, Tauris, Londres, 2010.

Modelo arquitectónico: tipologías

se puede obviar, ya desde el alminar de la Gran Mezquita de Cairuán, considerada la más antigua del Occidente musulmán, o el de la mezquita de Sfax¹⁵⁵¹, ambas en Túnez¹⁵⁵². Ambas torres siguen el aspecto exterior general del Faro de Alejandría, pero parece que fue su disposición interna la que inspiró a los arquitectos de Abu Yúsuf Yaacub al-Mansur para los alminares de la mezquita de Hassan, en Rabat, la mezquita Kutubía, en Marrakech, y la mezquita almohade de Sevilla –la Giralda–.



Figs. 407 y 408. *Gran Mezquita de Cairuán*, Túnez, 725.
Mezquita de Sfax, Túnez, s. IX.

A este respecto, encontramos una referencia bastante explícita en la obra de Abd al-Wahid al-Marrakushi, *Kitab al-mujib fi talkhis akhbar ahl al-Maghrib*, de 1224, en la que señala que la forma del Faro de Alejandría había calado profundamente en la mente del califa almohade Abu Yúsuf Yaacub al-Mansur:

“Él [al-Mansur] construyó en Rabat una gran mezquita de grandes proporciones, con un patio muy espacioso; no conozco ninguna mezquita occidental que sea mayor. También construyó un minarete de gran altura para ella, similar en su forma al Faro de Alejandría al que se asciende sin escalones.

¹⁵⁵¹ Golvin, L.: *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, III, Klincksieck, París, 1974, pp. 162 y ss.

¹⁵⁵² Salem, E.: «The influence of the Lighthouse... (*op. cit.*)», p. 15

Las bestias de carga suben cargando ladrillos de mortero, yeso y todo lo necesario. Esta mezquita aún está inacabada porque los trabajos en ella se detuvieron tras la muerte de Abu Yúsuf Yaacub al-Mansur".¹⁵⁵³

Alejandría era un lugar que cautivaba a los viajeros desde Oriente hasta Al-Andalus; para éstos últimos, a menudo era el primer puerto de escala en la obligada peregrinación a La Meca. A lo largo de los siglos XII a XIV, los andalusíes navegaron por el Mediterráneo o realizaron las rutas terrestres que atravesaban todo el norte de África, para llegar al mismo sitio: los Santos Lugares, La Meca y Medina. La ciudad de Alejandría atraía no sólo a peregrinos o viajeros de otra índole, sino a académicos del Oriente islámico que compartían conocimientos en materias poco estudiadas en el Occidente, y traían influencias de esas tierras, constituyéndose en punto de encuentro y de intercambio cultural. Y allí, hasta su desaparición, se alzaba el Faro, dominando la ciudad y dejando un vívido recuerdo en aquellos que lo contemplaban.

Ya hemos mencionado que los primeros alminares tomaban su forma de modelos locales, por lo que ambas teorías, la de la herencia de las torres sirias, y la influencia del Faro de Alejandría, no deberían ser excluyentes. Desde la ciudad del delta del Nilo, y a través de todo el norte de África, hasta al-Ándalus se pueden encontrar ejemplos de alminares que recuerdan, en mayor o menor medida, el esquema del Faro, como los que ya hemos citado.

¹⁵⁵³ Abd al-Wahid al-Marrakushi: *Kitab al-mujib fi talkhis akhbar ahl al-Maghrib*, ed. Muhammad Sa'id al-Uryan, El Cairo, 1950, p. 266. Traducción propia de la versión inglesa en Salem, E.: «The influence of the Lighthouse... (op. cit.), p. 152.



Figs. 409-411. *Torre Hassan*, Rabat, Marruecos, 1199.

Alminar de la *mezquita Kutubía*, Marrakech, Marruecos, c. 1190.

La Giralda, Sevilla, España, 1195. Lámina de Alejandro Guichot que muestra sus tres estados, en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

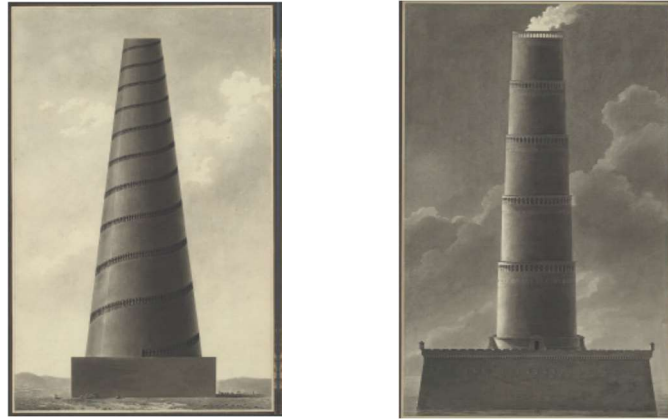
Teniendo en cuenta que hacia 1480 desaparecieron casi por completo los últimos vestigios del Faro, cuando las últimas piedras fueron utilizadas en la construcción del Fuerte de Qaitbay, no volveremos a encontrar ejemplos de estructuras que se inspiren en él hasta la Ilustración y el Neoclasicismo, con el redescubrimiento de las grandes obras de la Antigüedad.

Étienne-Louis Boullée ya demostró su conocimiento de alguna de las Maravillas de la Antigüedad, como sus reinterpretaciones de la Pirámide¹⁵⁵⁴, pero en cuanto al Faro, encontramos dos proyectos que reflejan varias de las influencias que hemos venido comentando, desde el diseño helicoidal de Samarra al Minar de Firuzabad.

El primero de ellos es el conocido como Faro Truncocónico, un edificio de gran altura con forma truncocónica apoyado sobre un robusto basamento de base cuadrada, erigido sobre lo que parece un entorno árido. En cuanto a su utilidad, no está clara, podría tratarse de un proyecto funcional, como faro; o como proyecto teórico donde deja volar su imaginación para provocar sensaciones y emociones en el espectador. El segundo, llamado Faro por plantas, está

¹⁵⁵⁴ Ver Fig. 282.

representado en el agua y con un fuego en la parte superior, y parece un diseño más pragmático.



Figs. 412 y 413. *Faro Truncocónico*, Catálogo General de la BnF, IFN-53164586.
Faro por plantas, Catálogo General de la BnF, IFN-53164587.

Junto a Boullée y Ledoux, Jean-Jacques Lequeu también podría catalogarse dentro de este tipo de arquitectura visionaria. Su proyecto conocido como *Le château de plaisance* no sólo incorpora una estructura a modo de faro, al que califica también de minarete, sino que refleja unos auténticos jardines colgantes, en un complejo en el que también incorpora un anfiteatro o una naumaquia.

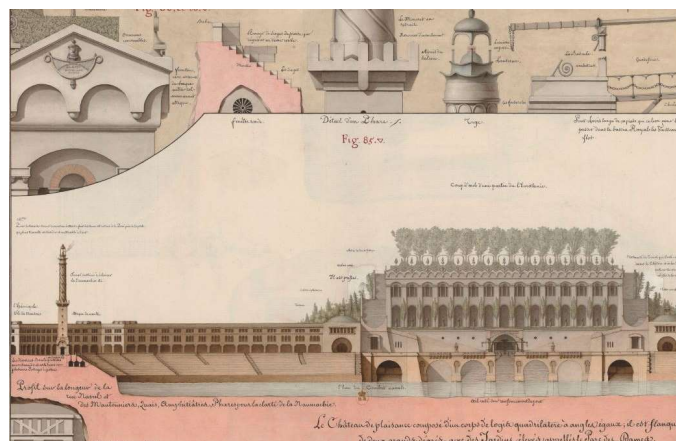
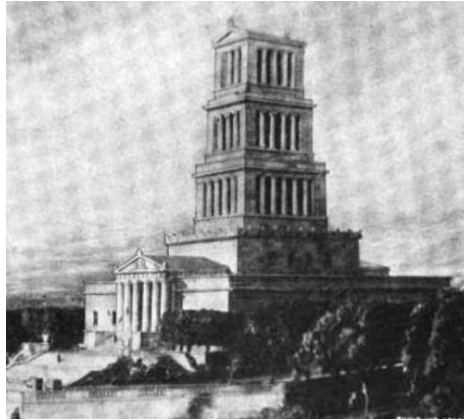


Fig. 414. Jean-Jacques Lequeu: *Le château de plaisance composé d'un corps de logis quadrilatère à angles égaux; il est flanqué de deux grands degrés, avec des jardins élevés, appelée le Parc des Dames*, BnF, Estampes et photographie, RESERVE FOL-HA-80 (1).

Modelo arquitectónico: tipologías

Para Kaufmann, Lequeu llenó la última etapa trágica del movimiento revolucionario, plasmando la desesperación, la resignación, la vuelta al pasado¹⁵⁵⁵. Esa vuelta al pasado queda perfectamente plasmada en este diseño que aúna nociones de Maravillas de la Antigüedad con elementos característicos de la arquitectura romana.

El faro va a tener también una función conmemorativa, como torre que marca un lugar, y como luz, que puede significar conocimiento, trascendencia o recuerdo. Entendido como torre y en parte deudor de la tradición de campanarios de iglesias y catedrales, al mismo tiempo que evocación de la memoria de un personaje, encontramos el *George Washington Masonic National Memorial*, edificio y monumento masónico dedicado a la memoria del primer presidente de los Estados Unidos. El diseño del edificio, inaugurado en 1932, es de Harvey Wiley Corbett¹⁵⁵⁶; el proyecto original difería del resultado final, sobre todo en la concepción de la torre, que primeramente estuvo concebida inspirándose en la restauración del faro de Ostia Antica¹⁵⁵⁷, y finalmente se asemejó más al Faro de Alejandría.



Figs. 415 y 416. Diseño de Corbett para *George Washington Masonic National Memorial*, 1922.

George Washington Masonic National Memorial, Alexandria, Virginia.

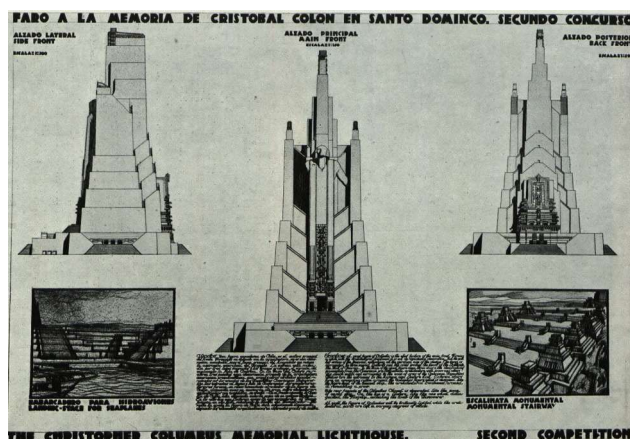
¹⁵⁵⁵ Kaufmann, E.: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, p. 58.

¹⁵⁵⁶ Stoller, P. D.: *The Architecture of Harvey Wiley Corbett*, University of Wisconsin-Madison Libraries, Madison, 1995.

¹⁵⁵⁷ Clute, E.: *Drafting Room Practice*, The Pencil Points Press, New York, 1928, p. 19.

Las semejanzas con la Maravilla antigua van más allá de su aspecto formal, ya que en lo alto tenía una luz, gracias a un artefacto, el más grande de su tipo en el mundo en ese momento, que ya estaba colocado en febrero de 1929; y por su ubicación en la ciudad de Alexandria, cerca de Washington DC.

El Faro de Colón es un monumento y museo construido en Santo Domingo en honor a Cristóbal Colón. La idea de levantar un monumento con las características de un faro a la memoria de Colón surgió del escritor dominicano Antonio del Monte y Tejada, en su obra *Historia de Santo Domingo*, publicada en La Habana, Cuba, en 1852. En 1914, el norteamericano William Ellis Pulliam promovió en la prensa de su país una iniciativa en favor de la erección de un monumental faro en las costas de Santo Domingo, y en 1923, durante la Quinta Conferencia Internacional Americana celebrada en Santiago de Chile, la idea adquirió cuerpo y un carácter universal. Se presentaron 456 proyectos, examinados por un jurado compuesto por los mejores arquitectos del momento, como Frank Lloyd Wright. Estos diseños fueron de lo más diverso, incluyendo uno español, que quedó en tercer lugar, concebido como un rascacielos sin ventanas, de forma escalonada y con reminiscencias de pirámides, zigurats e incluso elementos de la arquitectura precolombina¹⁵⁵⁸.



Figs. 417 y 418. Diseño de Luis Moya y Joaquín Vaquero para el Concurso del Faro de Colón. Maqueta.¹⁵⁵⁹

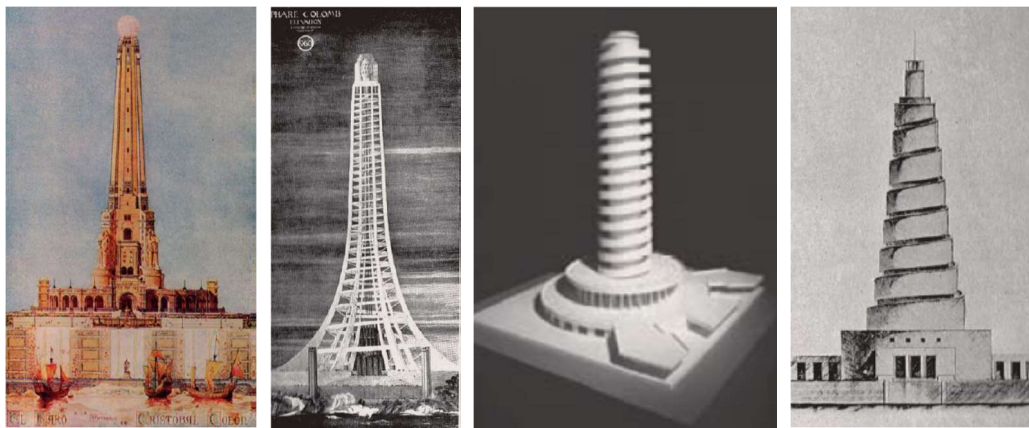
¹⁵⁵⁸ Egaña Casariego, F.: «El Concurso Internacional para el Faro de Colón. El proyecto español premiado», en *Goya*, 331, 2010, p. 164.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*..., pp. 118 y 123.

Modelo arquitectónico: tipologías

El proyecto de Luis Moya y Joaquín Vaquero incluía una escultura gigante de Colón, como nuevo coloso¹⁵⁶⁰.

En este concurso también se pueden encontrar otros bocetos inspirados en el Faro de Alejandría e incluso en obras influenciadas por éste, como el alminar de la Gran Mezquita de Samarra, en varios proyectos con estructuras helicoidales, y también cierto parecido con el diseño de la Torre Eiffel en el proyecto del francés Tony Garnier¹⁵⁶¹.



Figs. 419-422. Anteproyecto de Ricardo Jaxa Malachowski, Lima, Perú.

Anteproyecto de Tony Garnier, Lyon, Francia.

Maqueta del anteproyecto de Alvar Aalto, Finlandia.

Anteproyecto de Rodolfo A. Oyarzún Philippi, Santiago, Chile.

Durante el siglo XIX, la idea de una torre colosal ya había renacido en los cerebros de los ingenieros de todo el mundo. En 1833, el británico Richard Trevithick diseñó una torre cilíndrica de hierro de unos mil pies de altura –304 metros– para ser erigida en pleno centro de Londres, pero su muerte interrumpió el proyecto.

¹⁵⁶⁰ Moya, L. y Vaquero, J.: «Resultado del Concurso para el Faro de Colón», en *Arquitectura*, 156, 1932, pp. 110-133.

¹⁵⁶¹ González, R.: «El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana», en *ARQ*, 67, 2007, pp. 80-87.

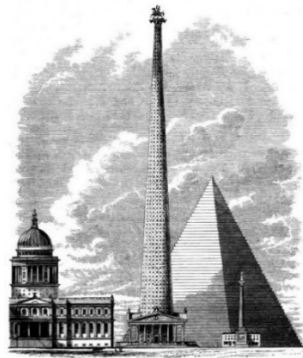


Fig. 423. Torre Trevithick, 1833.

En la línea de estas concepciones modernas del faro como nueva torre de la arquitectura contemporánea debemos referirnos a una obra para la Exposición Universal de París de 1889. Aunque también se podría considerar la Torre Eiffel como “faro”, su concepción arquitectónica es claramente distinta, si bien no debemos minimizar el influjo del Faro de Alejandría, al menos en su concepción ideal. En 1876, los ingenieros Clarke y Reeves ya habían ideado una torre de 300 metros, con estructura metálica, conocida como *Centennial Tower* para la Exposición Universal de Filadelfia de dicho año¹⁵⁶², nuevamente acompañada por pirámides, como el diseño anterior, ambos precursores de los rascacielos, a finales del siglo XIX.

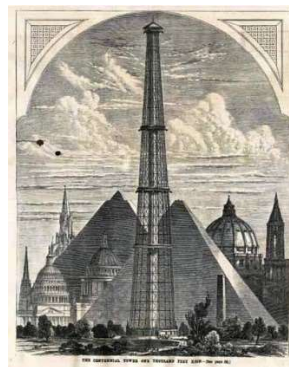


Fig. 424. *Centennial Tower*, 1876.

¹⁵⁶² Winpenny, T. R.: «Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been», en *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 124, 4, 2000, pp. 547–555.

Modelo arquitectónico: tipologías

Pero más cercanos al modelo de Alejandría son los diseños de Jules Bourdais para un faro monumental de 300 metros de alto, rematado por un foco eléctrico, para la Exposición de París. En su dibujo, de claro corte orientalista, incluso se vislumbra la sombra de una pirámide de fondo, de nuevo el guiño a Egipto, como vimos en los diseños de la Torre Trevithick y la *Centennial Tower*. La torre estaría formada por un núcleo de mampostería, rodeado de galerías superpuestas y columnas de hierro fundido, y coronada por la estatua alada del Genio de la Ciencia, en paralelo a la estatua superior del Faro de Alejandría¹⁵⁶³.

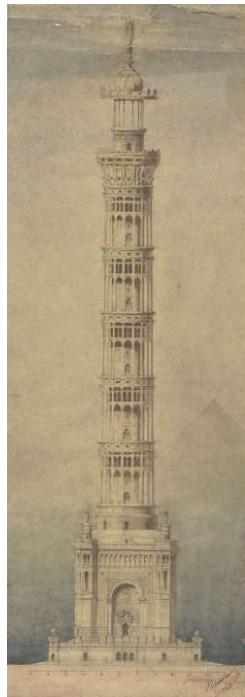


Fig. 425. Jules Bourdais: *Proyecto de faro monumental para París*, 1881. Musée d'Orsay.

Si estos diseños se pueden considerar precursores de los rascacielos, éstos se convierten en los faros modernos. En la competición por conseguir el edificio más alto, los rascacielos surgen como nuevas torres de Babel, como nuevos faros que dominan el horizonte de las ciudades y nuevas luces que iluminan las

¹⁵⁶³ Loyrette, H.; Mathieu, C. y Crosnier Leconte, M-L.: *Catalogue sommaire illustré des dessins d'architecture et d'art décoratif*, Musée d'Orsay, Réunion des musées nationaux, París, 1986.

grandes metrópolis¹⁵⁶⁴. Los fabulosos espectáculos de luces del *Empire State Building*, por ejemplo, lo convierten en un faro moderno.

En este sentido, el *Empire State Building* –1931– y el edificio Chrysler –1930–, ambos en Nueva York, son los ejemplos modernos del Faro de Alejandría, siluetas inconfundibles que se convierten en símbolos de una ciudad y luces que guían en lo alto de la gran manzana de neón. El *Empire State Building* fue el edificio más alto del mundo durante cuarenta años, desde que se terminó en 1931 hasta 1971, cuando se completó la construcción de la torre norte del *World Trade Center*. Fue diseñado por William F. Lamb, quien también participó en el proyecyo del 26 *Broadway*, edificio que comentamos como heredero del Mausoleo de Halicarnaso.

La «carrera hacia el cielo», como se denominó entonces, era fiel reflejo del optimismo imperante en los años 20, incrementado por el estallido inmobiliario en las grandes ciudades, y en este contexto, el *Empire State Building* compitió con el Chrysler, que ya estaba en construcción. De esta forma, se incluyó un remate de 61 metros y un mástil de 68 metros para poder anclar dirigibles, para contrarrestar el añadido de 56 metros de la antena del Chrysler, cuando Walter Chrysler, promotor del edificio, ordenó al arquitecto, William Van Alen, cambiar la cubierta del edificio a una forma de aguja para ganar al *Empire State*.

Desde la Escuela de Chicago, se consolidó la imagen del rascacielos como el nuevo coloso urbano, erigido en la ciudad como la representación del poder económico. Estos faros modernos se conciben como la máxima representación de la seguridad y de la confianza en un mundo de bienestar y crecimiento económico y proclamaban la incesante actividad de las urbes y su vigilante presencia¹⁵⁶⁵.

¹⁵⁶⁴ Macaulay-Lewis, E.: *Antiquity in Gotham: the ancient architecture of New York City*, Fordham University Press, Nueva York, 2021, pp. 74-81.

¹⁵⁶⁵ Hernández Pezzi, E.: «El Faro y la Arquitectura: Imagen y Significado», en *V Curso Internacional de Relaciones Puerto-Ciudad, El patrimonio marítimo-portuario, valor para la ciudad: los faros*, Navalía aula, Autoridad Portuaria de Santander, 2008, p. 10.



Figs. 426 y 427. *Chrysler y Empire State Buildings*, Nueva York.

Por otra parte, estos rascacielos modernos pueden alejarse del significado de crecimiento económico y erigirse en símbolos totalmente opuestos al capitalismo, como es el caso del proyecto para erigir en Moscú un colosal edificio administrativo que representaría el monumento supremo del estado socialista: el Palacio de los Sóviets. Entre los distintos proyectos que se presentaron a concurso entre 1931 y 1933¹⁵⁶⁶ figuraban algunos de conocidos arquitectos como Gropius o Le Corbusier, quien criticó el proyecto ganador desde la propia óptica comunista, pues dicho proyecto, que nunca llegó a terminarse, habría supuesto un enorme rascacielos de 415 metros coronado por una estatua de Lenin de 100 metros, que lo habría convertido en la estructura más alta del mundo en su momento¹⁵⁶⁷.

¹⁵⁶⁶ Hoisington, S. S.: «“Ever Higher”: The Evolution of the Project for the Palace of Soviets», en *Slavic Review*, 62, 1, 2003, pp. 41–68.

¹⁵⁶⁷ Paperny, V.: *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, trad. al inglés de Hill, J. y Barris, R., Cambridge University Press, 2002, pp. 3-7.



Figs. 428-430. Diseños finales y maqueta para el Palacio de los Sóviets del proyecto ganador de Iofán, B., Shchouko, V. y Gelfreich, V., 1937-1939. Comparativa del Palacio de los Sóviets con la Torre Eiffel y el *Empire State Building*, publicada en *Mechanix Illustrated*, Septiembre 1939.

De nuevo, el Faro y el Coloso presentan una influencia conjunta que se convierte en una simbiosis entre arquitectura y escultura, con un afán propagandístico.

Modelo arquitectónico: tipologías

7. MODELO ICONOGRÁFICO: ARQUETIPOS.

La potencia representativa de algunas de las Maravillas, sobre todo las dos esculturas –el Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas–, ha contribuido a la fijación de una serie de arquetipos que han quedado como referentes de lo colosal, de la imagen imperial y divina, y en consecuencia, del poder y la majestad. Estas obras se convirtieron en modelos iconográficos para diversos emperadores, abstracciones personificadas e incluso para otras divinidades.

Ambas Maravillas han tenido un papel fundamental para las representaciones del Dios cristiano e igualmente de emperadores previos al Cristianismo, emperadores romanos cristianos y emperadores posteriores; sus vestimentas y complementos, atributos característicos, postura, dimensiones... y cómo se asumieron o dejaron sentir su influencia posteriormente evidencian la importancia y repercusión de estas imágenes paradigmáticas a lo largo de dos mil años.

Las distintas listas de maravillas del mundo antiguo se habrían convertido en “auténticas pasarelas en las que estos modelos consiguieron potenciar significativamente su fama e influencia en distintos ámbitos. En su momento, el Cristianismo tampoco escapó de esta tendencia: el Zeus de Olimpia y el Coloso de Helios en Rodas han influido notoriamente en algunas de las más famosas representaciones del Dios cristiano, desde la Antigüedad Tardía hasta épocas posteriores e incluso en nuestros días, formando parte de las nuevas maravillas del mundo”¹⁵⁶⁸.

El prestigio que adquirieron estas dos estatuas gracias al privilegiado escaparate que suponían las listas de maravillas hizo de ellas arquetipos más que acreditados¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁸ De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses... (*op.cit.*), p. 279.

¹⁵⁶⁹ Heckenberg, K: «The statue of Zeus at Olympia and the iconography of power and majesty in European, American and Australian art», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R.: *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, p.190.

Modelo iconográfico: arquetipos

Y convertidos en paradigmas del poder y la majestad, habrían de convertirse también en modelos ideológicos, modelos de un pasado antiguo utilizado como legitimación del poder, en un proceso de apropiación que buscaría, ante todo, ensalzar ciertas figuras, como exaltación del héroe. Ciertas identidades culturales y nacionalismos encontraron en las iconografías del Zeus y del Coloso los prototipos perfectos para transmitir sus mensajes.

7.1. EL COLOSO DE RODAS.

La figura del Coloso se convirtió en paradigma de lo colosal y su reflejo en el Arte es visible desde su influencia directa en el arte romano¹⁵⁷⁰. En primer lugar, no hay duda de la relación con el Coloso de Nerón, estatua de bronce originalmente erigida para el vestíbulo de la *Domus Aurea* y diseñada por el arquitecto griego Zenodorus hacia el año 75 d.C. Representaba al emperador desnudo como Sol-Helios. Según Plinio, la estatua medía 30,3 metros y Vespasiano cambió la cabeza de Nerón por la de Helios, así como sus atributos, y cambió su nombre por el de *Colossus Solis*¹⁵⁷¹. Posteriormente, el emperador Adriano cambió el emplazamiento de la estatua de la *Domus Aurea* a un lugar junto al Anfiteatro Flavio, con el fin de dejar libre el espacio para el Templo de Venus y Roma, y para ello el arquitecto Decriano utilizó 24 elefantes¹⁵⁷². Este dato permite confirmar sus grandes dimensiones. Debido a esta nueva localización del Coloso, el Anfiteatro Flavio posteriormente sería conocido como *Colosseum*¹⁵⁷³. La influencia en esta obra no es sólo iconográfica, sino que toma también su carácter propagandístico e incluso como imagen para adorar al emperador; el proceso de divinización del emperador, su *apotheosis*, que se inició con Octavio Augusto, se sirve de este arquetipo para materializar esta idea de poder imperial/divino, al identificar la figura del emperador con el dios Helios.

¹⁵⁷⁰ Sobre la estatuaria colosal ver Lesbazeilles, E.: *Les colosses anciens et modernes*, Hachette, París, 1876.

¹⁵⁷¹ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 45. Ver Apéndice 1: Textos, 219.

¹⁵⁷² Espartiano: *Historia Augusta, Hadrianus*, XIX. Ver Apéndice 1: Textos, 220.

¹⁵⁷³ Platner, Samuel Ball y Ashby, Thomas: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Londres, Oxford University Press, 1929, pp. 130-131: "*colossus neronis*". Para saber más: Albertson, Fred C.: «Zenodorus's "Colossus of Nero"», en *Memoirs of the American Academy in Rome*, 46, 2001, pp. 95-118.



Figs. 431 y 432. Coloso de Nerón ya como Helios junto al Anfiteatro Flavio.
Moneda de Gordiano III (238-244 d.C.) con el Anfiteatro Flavio y el Coloso de Nerón,
R.5048, British Museum.

Este modelo colosal –que presenta la herencia del Zeus de Olimpia en cuanto a tamaño y representación de poder–, fue retomado trescientos años después por Constantino para la realización de su estatua sedente acrolítica¹⁵⁷⁴ para la cabecera oeste de la basílica de Majencio/Constantino. Tras la batalla de Puente Milvio, Constantino realizó una ampliación de la basílica que incorporó un ábside pensado para ubicar la estatua¹⁵⁷⁵. Si tomamos como referencia los restos que se conservan hoy en día, podría tratarse de una estatua de casi 12 metros de altura, puesto que cada pie mide más de dos metros y la cabeza, aproximadamente, dos metros y medio. Posiblemente saqueada la parte de metal, los restos de mármol fueron recogidos en 1487 y posteriormente trasladados al Palacio de los Conservadores por Miguel Ángel Buonarroti, que estaba trabajando

¹⁵⁷⁴ Estatua con cabeza y extremidades de mármol sobre un torso de madera recubierto de metal. El estudio más importante es el de Fittschen, K. y Zanker, P.: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 2 vols., von Zabern, Mainz, 1985, pp. 147-152, nº 122. Más recientes son los trabajos de Parisi Presicce, C.: «L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie», en Donati, A. y Gentili, G. (eds.): *Costantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Silvana, Milán, 2005, pp. 138-155 (especialmente, p. 154, nota 25) y Safran, L.: «What Constantine Saw. Reflections on the Capitoline Colossus, Visuality and Early Christian Studies», en *Millennium*, 3, 2006, pp. 43-73.

¹⁵⁷⁵ Ver Holloway, R.R.: *Constantine & Rome*, Yale University Press, New Haven, 2004; y Lenski, N. (ed.): *The Cambridge companion to the Age of Constantine*, Cambridge University Press, Nueva York, 2012.

en dicho edificio reformando la plaza del Campidoglio; de hecho, la mirada de la estatua de Constantino nos recuerda al David de Miguel Ángel.



Figs. 433 y 434. Restos del Coloso de Constantino en el Palacio de los Conservadores, Museos Capitolinos, Roma.

Según este modelo, también podemos ver otros ejemplos, como la cabeza colosal de Augusto que se encuentra en el Cortile della Pigna de los Museos Vaticanos, o distintas estatuas de emperadores, que recogen el tamaño colosal como mecanismo para consolidar su poder, creando una nueva imagen imperial a escala de la divinidad.



Figs. 435-437. Cabeza colosal de Augusto en el Cortile della Pigna de los Museos Vaticanos.

Estatua colosal de Trajano, procedente de *Baelo Claudia*, en el Museo de Cádiz (más de tres metros).

Partes de una estatua colosal de Lucio Vero en Perge.

Modelo iconográfico: arquetipos

Resulta especialmente significativo el conocido como “Coloso de Barletta”¹⁵⁷⁶, que sobrepasa los cinco metros de altura y es la única estatua colosal de un emperador de la Tardoantigüedad realizada en bronce que se conserva íntegra¹⁵⁷⁷; actualmente sigue siendo objeto de numerosas investigaciones que buscan identificar al emperador representado¹⁵⁷⁸. Su postura y sus dimensiones colosales nos trasladan en el tiempo, junto al propio Coloso de Rodas, hasta la estatua que actualmente se presenta como heredera de aquella maravilla del mundo antiguo, y epítome de la estatuaria colosal contemporánea: la Estatua de la Libertad, en Nueva York, cuyo nombre original –la Libertad iluminando el mundo– es toda una declaración de intenciones, como veremos.



Figs. 438 y 439. Coloso de Barletta, Italia.

¹⁵⁷⁶ Demougeot, E.: «Le Colosse de Barletta», en *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 94, 2, 1982, pp. 951-978.

¹⁵⁷⁷ De la estatua de Constantino realizada también en bronce sólo se conservan la cabeza y la mano izquierda, que dan cuenta de su tamaño colosal, en los Museos Capitolinos de Roma.

¹⁵⁷⁸ Kiilerich, B.: “The Barletta Colossus Revisited: The Methodological Challenges of an Enigmatic Statue”, en *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XXVIII, n.s. 14, 2015, pp. 55-72. Maglio, D.: *Eraclio. Imperatore d'oriente e campione della fide. Argomentazioni sulla colossale statua di Barletta*, Rotas, Barletta, 2011.

La escala a tamaño superior, aun cuando no llegue a las dimensiones que venimos manejando con los colosos, va a ser una constante en la escultura helenística, sobre todo en lo que se ha denominado como “la escuela de Rodas”; aquí, la influencia del Coloso se hace evidente en obras y, sobre todo, grupos escultóricos, que sobrepasan la escala humana y se ayudan de ese gran tamaño para dar énfasis al mensaje que quieren transmitir. Plinio ya dijo que Rodas tenía gran cantidad de estatuas, cerca de un centenar de ellas de enormes dimensiones, lo que sería suficiente para dar fama a la isla si no hubiesen sido eclipsadas por el famoso Coloso¹⁵⁷⁹.

Como ejemplos de este tipo de obras encontramos el conocido como “Toro Farnesio”, la mayor escultura en bulto redondo de la Antigüedad que ha llegado a nuestros días, con más de cuatro metros de alto y tres de lado en la base; fue tallada en un sólo bloque de mármol por los escultores Apolonio de Tralles y su hermano Taurisco, de la escuela de Rodas, hacia el 130 a. C., y fue llevada a Roma como parte de la fabulosa colección de arte y esculturas de Cayo Asinio Polión, un político romano de finales del siglo I a. C; a ella se refiere también Plinio¹⁵⁸⁰, aunque la obra que conservamos hoy, encontrada en el s. XVI en las Termas de Caracalla, muy probablemente sea una copia romana, restaurada además por el escultor milanés Giobattista Bianchi, bajo la supervisión de Miguel Ángel.

Otro caso muy similar es el “Laocoonte y sus hijos”, obra de 2,45 metros de altura, que se encuentra en los Museos Vaticanos, y al igual que el “Toro Farnesio”, tiene relación con Miguel Ángel, ya que el papa Julio II le envió, junto al arquitecto Giuliano de Sangallo, a identificar esta obra encontrada junto a Santa María la Mayor, como ya comentamos¹⁵⁸¹. Aunque existen diversas controversias acerca de su datación, originalidad y distintas restauraciones, es innegable que supone un nexo de conexión entre la estatuaria colosal helenística y su influencia en el Renacimiento y Barroco.

Dentro de esta misma línea podemos hablar de la colosal estatua del Nilo, copia romana de un original helenístico, que nuevamente Plinio describe, situada en el interior del Foro de la Paz¹⁵⁸², y que fue encontrada en unas excavaciones en

¹⁵⁷⁹ Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 42. Ver Apéndice 1: Textos, 221.

¹⁵⁸⁰ Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 33-34. Ver Apéndice 1: Textos, 222.

¹⁵⁸¹ Ver supra nota 512.

¹⁵⁸² Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 58. Ver Apéndice 1: Textos, 223.

Modelo iconográfico: arquetipos

el Campo de Marte, en 1513. Si bien ahora nos encontramos ante una figura recostada, las proporciones y la magnificencia del conjunto nos recuerdan a las obras que acabamos de ver.



Figs. 440-442. *Toro Farnesio*, "colección Farnesio" en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Laocoonte y sus hijos. Museos Vaticanos.

Alegoría del Nilo. Museos Vaticanos.

La Victoria de Samotracia es una obra muy conocida, que se encuentra actualmente en el Museo del Louvre, en París; con sus 2'75 metros de altura –y a falta de la cabeza– representa a Niké –diosa de la victoria–, como una figura femenina alada. También proveniente de la escuela rodia del período helenístico, su conexión con el Coloso de Rodas va más allá de la influencia del tamaño, y entra en el terreno de las curiosidades o coincidencias, ya que cuando se descubrió, se pensó que fue mandada esculpir por Demetrio Poliorcetes para conmemorar su triunfo naval en Salamina de Chipre sobre la flota de Ptolomeo Sóter en el año 306 a. C., ya que figuraba en las monedas emitidas del 294 al 288 a. C. Hoy sabemos, por su datación, hacia el 190 a.C. que es más posible que se realizara para conmemorar la victoria naval obtenida por los rodios en Side sobre Antíoco III Megas, siendo donada posteriormente al lugar sagrado y de culto conocido como Santuario de los Grandes Dioses o Cabiros situado a los pies del Monte Phengari, en la isla griega de Samotracia¹⁵⁸³.

¹⁵⁸³ Hamiaux, M.: «La Victoire de Samothrace», en *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 85, 2006, pp. 5-60.



Figs. 443 y 444. Victoria alada de Samotracia, Museo del Louvre.
Tetradracma de la época de Demetrio I de Macedonia, 310-292 a.C. Altes Museum
Berlín.

Como ejemplos de estatuaria colosal, todas estas obras que acabamos de analizar nos llevan directamente al Renacimiento; ya hemos comentado su gran influjo en los cánones y estética de la escultura renacentista, y hemos podido ver la conexión directa de muchas de estas obras con el gran Miguel Ángel. El mayor ejemplo de esta influencia lo encontramos en el David; sin entrar a analizar una escultura sobradamente conocida, podemos descubrir indicios del conocimiento por parte del artista no sólo de obras derivadas del Coloso, sino de textos que hablan de distintas estatuas colosales. En este contexto, lo primero que nos sorprende del David es su tamaño –5,17 metros–, algo que alude a ese sentido propagandístico y de muestra de poder que ya tenía el Coloso de Rodas. La postura de la figura, en un ligero *contrapposto* y con un brazo alzado –en este caso con la honda– también nos recuerda a diferentes versiones del Coloso, así como la expresión general de la cara y la mirada, que apuntan a una inspiración en el coloso de Constantino, que bien conocía Miguel Ángel, como ya se ha señalado.



Fig. 445. Miguel Ángel: *David*, Galería de la Academia de Florencia.

Como puente de transición hacia el Barroco debemos referirnos a Juan de Bolonia, o Giambologna, y en el caso que nos ocupa, a su estatua de “Appennino”, de 1580, colosal escultura que ocupa un lugar preeminente en el jardín manierista de la Villa de Pratolino –hoy Villa Demidoff–, cerca de Florencia. Aquí nos alejamos del esquema clásico de estatua “tipo coloso” y nos quedamos tan sólo con la herencia del término “colosal”.



Fig. 446. Giambologna: *Colossal Apennino*, Villa Demidoff, Florencia.

Ya en el Barroco, no podemos dejar de hablar de Bernini, y para nuestro análisis, de su obra *San Longinos* para la Basílica de San Pedro del Vaticano, en 1638. Se trata de una escultura de 4,40 metros de altura, muy bien proporcionada, según el canon de ocho cabezas, y que sigue el modelo de estatuaria colosal, sobre todo en su puesta en escena.



Fig. 447. Bernini: *San Longinos*, San Pedro del Vaticano, Roma.

Inspirándose claramente en los grupos escultóricos que hemos visto en el período helenístico, como el “Toro Farnesio” o “Laocoonte y sus hijos”, en pleno Neoclasicismo, en 1815, el escultor Antonio Cánova realiza la obra “Hércules y Licas”, de 3,35 metros de altura.



Fig. 448. Antonio Cánova: *Hércules y Licas*, Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.

Modelo iconográfico: arquetipos

Todos estos casos que acabamos de ver tan sólo deben al Coloso de Rodas su tamaño, la escala colosal se utiliza para dar mayor énfasis al mensaje que se quiere transmitir, pero no podemos hablar de una herencia directa de la obra de Cares de Lindo.

La herencia más clara del Coloso de Rodas la encontramos en la Estatua de la Libertad, como ya hemos apuntado. La inspiración parece evidente si atendemos al tamaño, la ubicación, la postura, la corona radiada, la antorcha en alto, su simbolismo y el material con el que fue realizada –de nuevo, bronce–. El Coloso de Rodas quiso conmemorar la victoria de los rodios ante el asedio de Demetrio Poliorcetes, en 305-304 a.C., y pretendió manifestar la preponderancia y el poderío de Rodas, así como su independencia frente al acoso de los mayores reinos helenísticos; de igual manera, la Estatua de la Libertad se ideó como conmemoración del centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, en 1886, y se erigió en símbolo de libertad universal, así como de la ciudad y de la nación. En su pedestal se puede leer un poema titulado “El nuevo Coloso”¹⁵⁸⁴, y resultó una de las 21 obras finalistas en la votación de las “nuevas maravillas del mundo” de 2007.

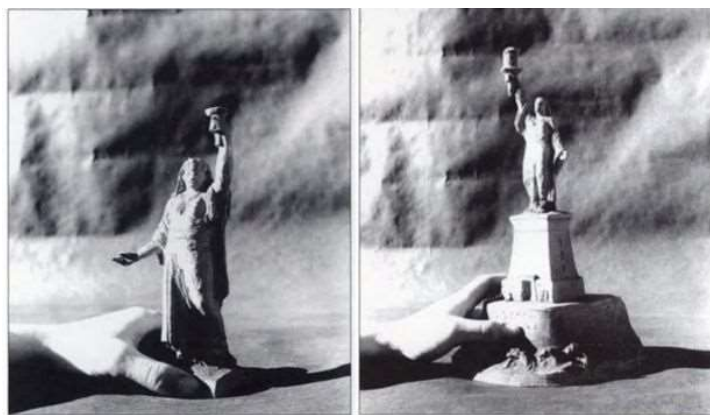


Fig. 449. Estatua de la Libertad, Nueva York, EEUU.

¹⁵⁸⁴ Soneto compuesto por Emma Lazarus y añadido en una placa de bronce en 1903: “Not like the brazen giant of Greek fame, with conquering limbs astride from land to land...”.

Se podría afirmar, sin duda, que la Estatua de la Libertad es el “nuevo Coloso” de nuestros días, contribuyendo a recrear el arquetipo recibido del mundo clásico. Desde entonces, “la escultura contemporánea colosal va a presentar siempre, en mayor o menor medida, la influencia de esta iconografía heredada del Coloso de Rodas”¹⁵⁸⁵. Este tipo de escultura, junto a los memoriales que veremos posteriormente, se entiende perfectamente dentro de un proceso que podríamos denominar de “autoafirmación de la identidad nacional”.

En 1870, Frédéric Auguste Bartholdi presentó un proyecto que no se llegó a realizar, para la construcción de una estatua que marcaría la entrada al canal de Suez: “Egipto iluminando Asia”. Concebida como un faro monumental con forma de mujer, fue el precedente inmediato para la Estatua de la Libertad. Una vez más, su localización en un paisaje portuario, su tamaño y su función de faro recuerdan a la iconografía habitual del Coloso de Rodas. Hay quien ve influencia también de otras Maravillas del mundo antiguo, en la base de la estatua, como el diseño de Maarten van Heemskerck para el Mausoleo de Halicarnaso, o las propias pirámides egipcias¹⁵⁸⁶, aunque nos parece una teoría un poco forzada.



Figs. 450 y 451. Frédéric Auguste Bartholdi: Maquetas para *Egipto iluminando Asia*¹⁵⁸⁷.

¹⁵⁸⁵ Provoyeur, P.: «Bartholdi et la tradition colossale», en *La Statue de la Liberté: l'exposition du centenaire, organisée par le Comité officiel franco-américain pour la célébration du centenaire de la statue de la Liberté et l'Union des arts décoratifs*, París, 1986, p. 75.

¹⁵⁸⁶ Belot, R. y Bermond, D.: *Bartholdi*, Perrin, París, 2004, p. 237. Y también Provoyeur, P.: «Bartholdi et la tradition colossale... (op. cit.)», p. 75.

¹⁵⁸⁷ Moreno, B: *The Statue of Liberty*, Arcadia Publishing, Charleston, 2017.

Al hablar de la tipología arquitectónica del faro ya comentamos ciertos diseños para el monumento a Cristóbal Colón en Santo Domingo; algunos de ellos muestran también una influencia clara del modelo del Coloso de Rodas, pues se conciben como grandes esculturas a modo de faro, como el proyecto de Luis Moya y Joaquín Vaquero, que incluía una estatua colosal de Colón adosada a la estructura arquitectónica¹⁵⁸⁸.

De igual manera, ya en 1799, se concibió un monumento conmemorativo conocido como *Naval Pillar*, en Greenwich, para recordar las victorias navales de los ingleses sobre los franceses. El proyecto corrió a cargo de John Flaxman, que propuso varios monumentos, basados en obras de la Antigüedad, como un faro situado sobre una plataforma y coronado por una pequeña linterna, en el que prima la verticalidad acentuada, semejando más una columna¹⁵⁸⁹.

Sus diseños fueron publicados en *A letter to the Committee for raising the Naval Pillar or Monument under the patronage of his Royal Highness the Duke of Clarence*, en 1799. En este panfleto aparecen tres bocetos llevados a cabo por William Blake, entre los que destaca el que aparece en el frontispicio: la propuesta, nunca llevada a cabo, de Flaxman para erigir una estatua colosal patriótica de 70 metros de alto que personificara a Britania. En este diseño, se pueden apreciar otras influencias de las grandes obras del pasado, pues esta personificación de Britania está copiando el modelo de Fidias para la Atenea Pártenos.



Fig. 452. William Blake: *Britannia*, en Flaxman, J.: *A letter to the Committee for raising the Naval Pillar*, Londres. 1799.

¹⁵⁸⁸ Ver Figs. 414 y 415.

¹⁵⁸⁹ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 72.

La otra herencia directa que encontramos del Coloso de Rodas, pasando por la Estatua de la Libertad, se manifiesta en las imágenes colosales de Cristo y la Virgen María. Este tipo de estatuas muestra muchos de los rasgos típicos del Coloso, como sus dimensiones, su emplazamiento –sobre todo, en puertos o mirando al mar– y el significado de gratitud y devoción. No obstante, aunque el Coloso de Helios mostraba su desnudez, estas imágenes cristianas –al igual que la Estatua de la Libertad– son representadas totalmente vestidas la mayor parte de las veces.

Entre todos los ejemplos, que son muy numerosos, destaca por encima de todos ellos el Cristo Redentor o Cristo de Corcovado, una colosal estatua de 30,1 metros de altura, sobre un pedestal de otros 8 metros, erigida a 710 metros sobre el nivel del mar, en la cumbre del monte Corcovado y presidiendo la bahía de Guanabara, en Río de Janeiro. Se inauguró en 1931 y desde 2007 se cuenta entre las nuevas Siete Maravillas del Mundo Moderno. Esta gigantesca estatua ha establecido a su vez la iconografía típica de este tipo de esculturas, en un gesto de abrazo y protección con los brazos abiertos.



Fig. 453. *Cristo Redentor*, Río de Janeiro, Brasil.

Esta imagen de Cristo protector se entiende también en el sentido de “faro” o “luz del mundo”, de nuevo aludiendo a otro carácter propio del Coloso; de

Modelo iconográfico: arquetipos

hecho, en la inscripción votiva del Coloso de Rodas se puede encontrar la justificación de su representación como faro o portando una antorcha en alto:

“En este lugar para ti hasta el Olimpo alzaron el coloso el de Rodas habitada por dorios, Helios, de bronce cuando tras calmar la ola de Enio coronaron su patria con los despojos de los enemigos. Y no sólo sobre el mar lo hicieron brillar, sino también en la tierra, precioso resplandor de libertad no subyugada. Pues éstos, crecidos del linaje de Hércules, tienen sus dominios patrios en el mar y en la tierra.”¹⁵⁹⁰

Estas palabras explican las representaciones del Coloso como faro, y su herencia vigente en la famosa estatua de Nueva York. Aparte de la interpretación literal en este fragmento de la figura del Coloso como luz, la imagen poética de la luz o el resplandor enlaza con el sentido religioso y otorga una nueva dimensión a la influencia en estos Cristos y Vírgenes monumentales. Sin entrar a comentar en detalle todos los ejemplos que podemos encontrar, sobre todo en América Latina, ya que no es el objeto de este trabajo, sirvan como muestra el Cristo de La Habana, el Cristo del Pacífico en Perú, el Cristo de la Misericordia en Nicaragua, el Cristo de la Concordia en Cochabamba (Bolivia) y también el Cristo Roto de Aguascalientes, en México.



¹⁵⁹⁰ *Antología Palatina*, VI, 171. Ver Apéndices 1: Textos, 224.



Figs. 454-458. Cristos de La Habana, Cuba; Pacífico, Perú; Misericordia, Nicaragua; Cochabamba, Bolivia; y Cristo Roto, México.

La estatua del Cristo Roto, en la que Jesús aparece crucificado, diferenciándose de los demás, en los que siempre aparece como redentor, nos permite distinguir entre sus representaciones vestido y las que aparece prácticamente desnudo, vistiendo tan sólo el *perizonium* o paño de pureza. Podemos explicar esta diferencia porque en la pasión y muerte se manifiesta su naturaleza humana, lo que es representado a través de la exposición de su humana desnudez. Al contrario, cuando Cristo aparece como Dios –es decir, mostrando su naturaleza divina–, se le presenta con ropa, habitualmente con manto y túnica.

También encontramos los ejemplos del Cristo del Otero en Palencia (España), el Cristo Rey de Lisboa, el Cristo Redentor de Maratea en Italia o el Cristo Rey de Świebodzin en Polonia. Este modelo también está presente en lugares más distantes, como Vietnam, con el Cristo de Vung Tau, o Timor Oriental, con el Cristo de Dili.



Modelo iconográfico: arquetipos



Figs. 459-464. Cristo Rey del Otero en Palencia (España), Cristo Rey de Lisboa, Cristo Redentor de Maratea en Italia, Cristo Rey de Świebodzin en Polonia, Cristo de Vung Tau en Vietnam y Cristo de Dili en Timor Oriental.

Un modelo semejante lo podemos ver en las estatuas monumentales de la Virgen María, como la Virgen de la Paz, en Venezuela o la Virgen del Socavón, en Bolivia. La primera de ellas, con sus 46,72 metros de altura, es la estatua más alta de Suramérica y es considerada la representación de la Virgen más grande del mundo. La Virgen del Socavón es una construcción reciente, de 2013, con 45,40 metros de altura –de los que 8,60 corresponden a la base–, erigida a casi cuatro mil metros de altura¹⁵⁹¹.



Figs. 465 y 466. Virgen de la Paz, en Venezuela, y Virgen del Socavón, en Bolivia.

¹⁵⁹¹ Ver De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J: R.: «La pasarela de los dioses... (op. cit.), p.309.

Con la Estatua de la Libertad ya hablamos de cierta “autoafirmación de la identidad nacional”. Como claro ejemplo de esta idea está lo que se puede denominar “realismo heroico”, ese arte propagandístico para las masas con una estética totalitaria, que se sirve del tamaño monumental para mostrar la exaltación de una idea. El arte soviético, llamado “realismo socialista”, presenta varios ejemplos, la mayoría del escultor Yevgeny Vuchetich, que supo crear un “realismo colosal” acorde con la propaganda comunista, como la estatua de la Madre Patria, también conocida como “La Madre Patria Llama”, moderna interpretación de la Niké o Victoria levantada para conmemorar la Batalla de Stalingrado durante la II Guerra Mundial, con 87 metros desde la punta de la espada hasta la base del pedestal¹⁵⁹². Y la misma idea, en Kiev –Ucrania– con la Estatua de la Madre Patria, más conocida como Rodina-Mat, con 62 metros –en total 102 con la base–.



Figs. 467 y 468. Yevgeny Vuchetich: *La Madre Patria Llama*, Volgograd. 1967.
Yevgeny Vuchetich: *Madre Patria (Rodina-Mat)*, Kiev, 1981.

Otra obra de este mismo escultor sigue el mismo sentido de exaltación del héroe: la estatua de Lenin en el canal del Volga, con 27 metros más otros 30 del pedestal, y de nuevo, no frente al mar en este caso, pero sí donde comienza el canal que une los ríos Volga y Don.

¹⁵⁹² Palmer, S. W.: «How memory was made: The construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad», en *The Russian Review*, 68 (3), pp. 373-407.



Fig. 469. Yevgeny Vuchetich: *Estatua de Lenin* en el distrito de Krasnoarmeysk, al sur de Volgogrado, 1973.

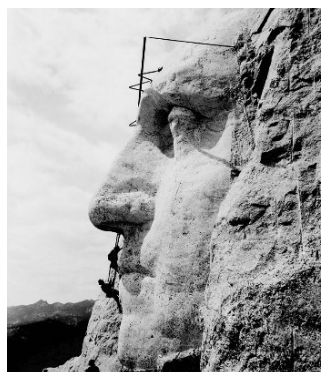
El fascismo italiano presenta la misma línea conceptual que hemos observado en la escultura soviética. Así lo podemos comprobar en el Foro Itálico en Roma, un complejo deportivo construido entre los años 1928 y 1938 como el Foro Mussolini, con diseños de Enrico Del Debbio y concluido por Luigi Moretti. Inspirado en el Foro Romano de la época imperial, su diseño se considera una obra maestra de la arquitectura fascista italiana impulsada por Benito Mussolini. Lo que nos interesa son las 60 estatuas de cuatro metros de altura colocadas en las gradas, de estilo griego pero con gesto rígido y mirada heroica, pensadas para representar las disciplinas olímpicas, pero también como ejemplo de hombre bello, viril y atlético para los jóvenes fascistas¹⁵⁹³.

¹⁵⁹³ Piacentini, M.: «Il Foro Mussolini in Roma. Arch. Enrico Del Debbio», en *Architettura*, fasc. II, febrero de 1933, pp. 65-75.



Fig. 470. Estatua colosal del *Stadio dei Marmi de la Accademia fascista maschile di educazione en el Foro Italico o Foro Mussolini, 1928-1932.*

Este tipo de estatuaria nos recuerda a otro tipo de escultura colosal que hunde sus raíces en el Coloso de Rodas: los memoriales o monumentos conmemorativos, que toman el tamaño grandioso en la misma línea del “realismo heroico” como exaltación del héroe, salvo que en lugar del sentido de adoctrinamiento propagandístico, aquí el fin es conservar la memoria de un hecho o personaje, a modo de homenaje. Este tipo de escultura es muy utilizado en Estados Unidos para conmemorar el nacimiento, el crecimiento, la conservación y el desarrollo de la nación estadounidense, y como vimos en la Estatua de la Libertad, es parte de cierto carácter reivindicativo y de búsqueda de las raíces. Muestra de este tipo de imágenes es el Monumento Nacional Monte Rushmore, un monumental conjunto escultórico tallado entre 1927 y 1941 en una montaña de granito situada en Keystone, Dakota del Sur, en el que figuran los rostros de 18 metros de altura de los presidentes estadounidenses George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt y Abraham Lincoln.



Figs. 471 y 472. Monte Rushmore, Dakota del Sur, EE.UU.
Tallado de una de las imágenes del Monte Rushmore, 1932, Library of Congress.

Otro ejemplo es el monumento a Caballo Loco –*Crazy Horse Memorial*–, una montaña-monumento en construcción, ubicada en las Colinas Negras, en Dakota del Sur. Tiene la forma del jefe sioux Caballo Loco, montando a caballo y señalando al horizonte; la estatua tendrá una anchura de 195 metros y una altura de 172 metros y la cabeza de Caballo Loco será de 27 metros de altura pero aunque su construcción comenzó en 1948, todavía hoy dista mucho de estar concluida.



Fig. 473. *Crazy Horse Memorial*, Dakota del Sur, EE.UU.

Un ejemplo más cercano lo encontramos en Rumanía, con el monumento a Decébal, una escultura de roca de 40 metros que representa el rostro del rey dacio Decébal¹⁵⁹⁴ y que nos recuerda inmediatamente a un fotograma cinematográfico que comentaremos más adelante.

¹⁵⁹⁴ Carbó García, J.R.: *Apropiaciones de la Antigüedad... (op. cit.)*, p. 184.



Fig. 474. Monumento a Decébalos. Orilla del Danubio, cerca de la ciudad de Orșova, Rumanía.

Y la muestra más reciente de la herencia del Coloso de Rodas la encontramos en la estatua más alta del mundo, la *Estatua de la Unidad*, un monumento dedicado al político indio Sardar Vallabhbhai Patel, uno de los fundadores de la India moderna. Se trata de una enorme estructura de acero, hormigón armado y revestimiento de bronce, que alcanza los 182 metros, sobre un pedestal de otros 58 metros, a orillas del río Narmada, obra del escultor indio Ram Vanji Sutar.

El resultado final, inaugurado en 2018, es una evidente versión moderna del Coloso de Rodas, incluso en su ubicación, en este caso frente a un río, no el mar, pero una masa de agua en cualquier caso, que potencia la fuerza expresiva de la escultura. Y reinterpreta también el significado simbólico original de la colosal estatua rodia, en esta ocasión erigiéndose en símbolo de la independencia y unidad de la India.

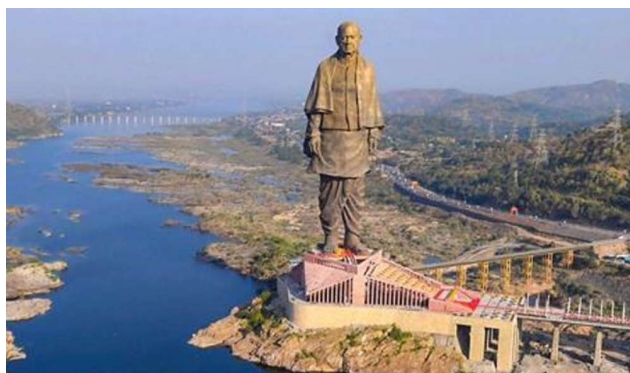


Fig. 475. *Estatua de la Unidad*, Guyarat, India.

El impacto de la imagen del Coloso de Rodas no ha tenido reflejo sólo en la escultura, sino también en otros ámbitos artísticos; la herencia artística de la imagen del Coloso que se ha ido creando a partir de un proceso de recepción de la Antigüedad, siempre condicionado por la singularidad del momento, ha calado en todas las bellas artes. Como hemos visto, existen escritos en alusión al Coloso desde muy antiguo, pero la influencia de lo que podríamos denominar su “mito” llega a la literatura ya desde William Shakespeare, quien en 1599 escribe por boca de Casio refiriéndose al héroe de su *Julio César*:

“Pues sí, ¡hombre! Él se pasea por el estrecho mundo como un coloso y nosotros, gente insignificante, caminamos bajo sus enormes piernas...”¹⁵⁹⁵

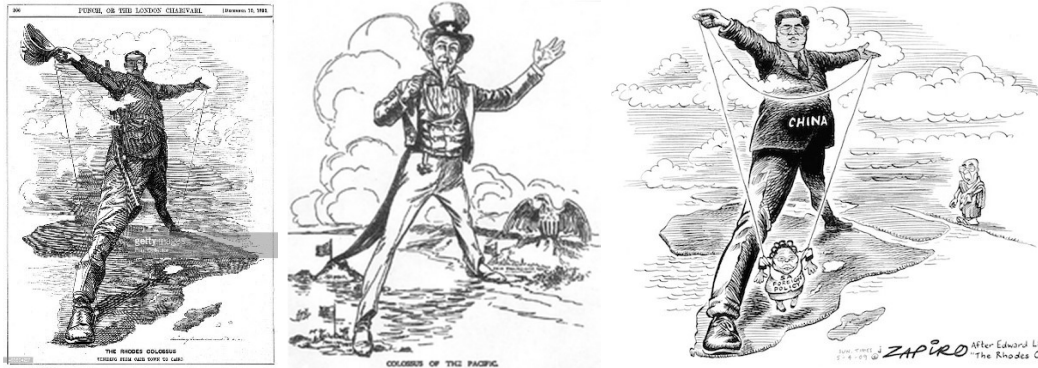
Julio Verne, en su *Viaje al centro de la Tierra*, también cita al Coloso de Rodas:

“A los juramentos y latigazos de mi tío contestó encabritándose la bestia, faltando poco para que despidiese al jinete: y por fin el caballejo, doblando los corvejones, escurrióse de entre las piernas del profesor, dejándole plantado sobre dos piedras de la orilla como el coloso de Rodas.”¹⁵⁹⁶

Como se puede ver, la imagen del Coloso se convierte en un paradigma plenamente asumido en el imaginario colectivo, tanto visual como literario, y en la misma línea de lo que venimos comentando, sobre las identidades culturales y los nacionalismos, debemos referirnos a las caricaturas editoriales, como el icónico *The Rhodes Colossus* sobre el imperialismo europeo en África –sobre todo el inglés–, imagen publicada en la revista “Punch” en 1892, obra de Edward Linley Sambourne, y que en 1898 vería su réplica estadounidense; e incluso llegando este mismo diseño hasta nuestros días con una caricatura sobre el neo-colonialismo chino.

¹⁵⁹⁵ Shakespeare, W.: *Julio César*, acto I, escena segunda.

¹⁵⁹⁶ Verne, J.: *Viaje al centro de la Tierra*, cap. 12.



Figs. 476-478. Edward Linley Sambourne: "The Rhodes Colossus", en *Punch*, 1892.
"Colossus of the Pacific", en *Chicago Tribune*, 24 Agosto 1898.
Zapiro: "The Rhodes Colossus 118 Years Later," en *Sunday Times*, 5 Abril 2009.

La imagen del Coloso con piernas abiertas que se forjó en el Renacimiento, como ya señalamos, y que se recoge en citas literarias, como las que acabamos de ver, sirve en este caso no como exaltación del poder, sino como caricatura del mismo, cuando es entendido de forma autoritaria. En todo caso, el proceso de reinterpretación de la figura del Coloso demuestra la fama y la fascinación por una obra que, aunque perdida y en muchos detalles desconocida, es distinguida universalmente, y de la que nos ha quedado una imagen visual muy característica, perfectamente asumida en el imaginario colectivo.

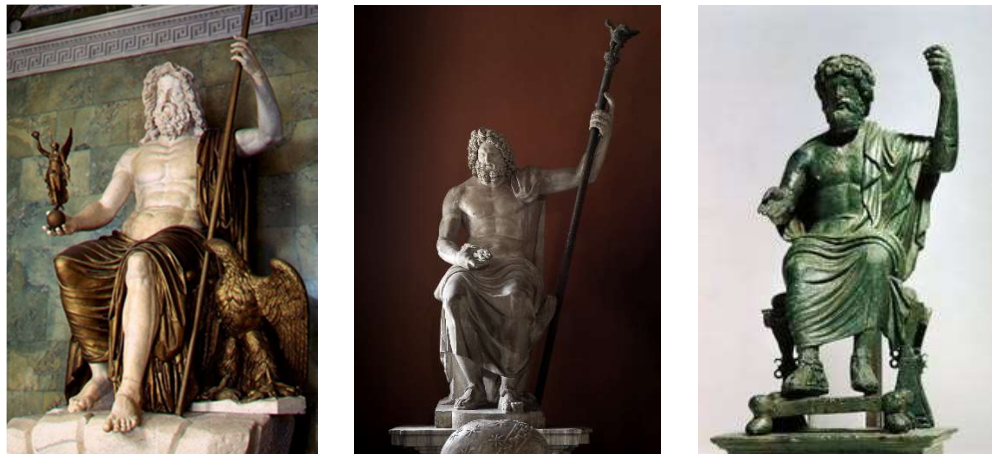
7.2. EL ZEUS DE OLIMPIA.

El Zeus de Olimpia ha llegado hasta nuestros días como arquetipo de imagen divina, como vamos a ver a continuación, y de imagen imperial. La estatua de Fidias se convirtió en modelo de imagen divina para Zeus, la divinidad suprema de los griegos, en el discurso intelectual y teórico y, a la vez, marcó los criterios estético-religiosos. Más tarde, influyó decisivamente en el Júpiter Capitolino romano. “Como señor de los héroes y padre de dioses y hombres, la imagen del dios mismo parecía aproximarse al concepto de deidad universal”¹⁵⁹⁷.

Además de un número considerable de representaciones en gemas y monedas, “la estatua fue objeto de copias o imitaciones en otras estatuas y estatuillas, aunque la mayoría de las estatuas de mármol no han conservado sus extremidades y atributos, por lo que no podemos afirmar que se traten en realidad de copias, adaptaciones posteriores o un tipo genérico”¹⁵⁹⁸. Varios casos en los que se representa a Zeus o Júpiter bajo la influencia de la obra de Fidias son célebres, como el Júpiter del Museo del Hermitage, el Júpiter Verospi de los Museos Vaticanos –copia del Júpiter Capitolino– o un bronce del s. II encontrado en Haskovo, Bulgaria.

¹⁵⁹⁷ Harrison, E.B.: «Pheidias», en Palagia y Pollitt, J.J. (eds.): *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge University Press, 1996, p. 61. La idea del Zeus de Olimpia como imagen arquetípica de la divinidad aparece con Dión Crisóstomo, como ya vimos, y en relación con la inspiración de Fidias en las palabras de Homero; a este respecto ver Desideri, P.: «Omero nell’Olimpico di Dione», en Casanova, A.; Messeri, G. y Pintaudi, R.: *E sì d’amici pieno*, Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno, Gonnelli, Florencia, 2016, pp. 461-471. Ver notas 640 y 1231.

¹⁵⁹⁸ Lapatin, K.D.S.: «Representing Zeus... (*op. cit.*)», p. 90.



Figs. 479-481. *Júpiter*. Hall del Palacio de Invierno, Museo del Hermitage. San Petersburgo. Inv. N^o. A 362. Mármol del siglo I d.C. Partes doradas realizadas en yeso pintado en el siglo XIX.

Júpiter Verospi, Museos Vaticanos.

Zeus, bronce del s. II de la región de Haskovo, Bulgaria.

Como hemos apuntado, la imagen del Zeus de Olimpia habría servido de modelo de imagen de la divinidad, a nivel teórico y en el sentido religioso y estético. El ejemplo de Serapis indicaría cómo podría utilizarse el modelo en este último sentido: “en la transformación del dios original egipcio, el buey Apis, con el fin de exportarlo fuera de Egipto bajo la forma del nuevo Serapis, se adaptó el modelo del Zeus de Fidias, utilizando el retrato de un hombre maduro, barbado y con el pelo largo, salvo su atributo diferenciador para poder reconocerlo, el *modus* sobre su cabeza”¹⁵⁹⁹. En contraste con el Zeus, “éste aparecía con el torso desnudo y con un pliegue del himatión cayéndole por el hombro izquierdo, pero Serapis será representado con el quitón cubriendo su torso”¹⁶⁰⁰.

¹⁵⁹⁹ Auffarth, C.: «The materiality of God’s Image: the Olympian Zeus and Ancient Christology», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, p. 473.

¹⁶⁰⁰ De Miguel Irureta, A.: «El Zeus de Olimpia... (*op.cit.*)», p. 293.



Fig. 482. Zeus-Helios-Serapis entronizado con águila a sus pies. Bronce de procedencia desconocida. Siglos II-II d. C. British Museum.

Una de las primeras y más importantes representaciones de Serapis, atribuida a Briaxis, alrededor de los años 320-300 a.C., muestra una figura colosal, entronizada, portando un cetro en la mano, con la barba y los cabellos alrededor del rostro. Clemente de Alejandría señala que fue realizada con distintos metales, incluyendo oro y plata, y también piedras preciosas engastadas¹⁶⁰¹, todo lo cual nos remite al Zeus de Olimpia.

El modelo de Fidias se tomará como arquetipo para la representación de los dioses paganos, llegando incluso al siglo V, donde aparece esta iconografía en una ilustración del *Vergilius Romanus*¹⁶⁰² también conocido como *Virgilio Romano*, un manuscrito iluminado de las obras de Virgilio. En dicha miniatura aparece una reunión de dioses, presidida por Zeus, en la que todos están representados sentados en un trono, con la postura y atributos típicos, sobre todo la figura central de Zeus.

¹⁶⁰¹ Clemente de Alejandría: *Protréptico*, IV, 48: “la estatua fue realizada por el artista Bryaxis, no el célebre ateniense, sino otro del mismo nombre, que ha utilizado una mezcla de varios materiales en su construcción. Tenía limaduras de oro, plata, bronce, hierro, plomo e incluso estaño; y no faltaba una sola piedra egipcia, habiendo también piezas de zafiro, hematita, esmeralda y topacio”. Traducción propia. Ver Apéndice 1: Textos, 225. Ver Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia...* (*op. cit.*), p. 89.

¹⁶⁰² Biblioteca Vaticana, Cod. Vat. lat. 3867. No se conoce su lugar de procedencia; a partir del estilo de algunos aspectos de las miniaturas se ha sugerido que se elaboró en la Britania posromana, por lo que sería el código británico más antiguo conservado. Se conoce que estuvo en la Basílica de Saint-Denis hasta el siglo XV, pero no se sabe cómo llegó allí ni cómo después pasó al Vaticano. Weitzmann, K.: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, George Braziller, Nueva York, 1977, pp. 11 y 52-59.



Fig. 483. *Vergilius Romanus*, folio 234v.

Los emperadores romanos supieron ver enseguida las posibilidades propagandísticas que encierra la iconografía de la estatua de Zeus y reprodujeron su postura, su presencia majestuosa, la inclusión de distintos atributos relativos al poder en las manos... todo para potenciar la imagen del poder imperial.

Así, vemos numerosas representaciones escultóricas de emperadores romanos que se inspiran en el Zeus de Olimpia a través del Júpiter Capitolino. Resulta evidente que la estatua de Olimpia influyó notablemente al establecer una iconografía representativa del dios supremo, Zeus-Júpiter, y más tarde, de su personificación en la figura divinizada del emperador. El proceso de divinización del emperador –*apoteosis*– que se inició con Octavio Augusto, se sirvió de este arquetipo para materializar, precisamente, esta idea del poder imperial, justificado en clave divina¹⁶⁰³. La propia figura del emperador aparecerá representada como Zeus-Júpiter, quedando ya plenamente asumido este modelo iconográfico¹⁶⁰⁴.

En este sentido, podemos encontrar numerosos ejemplos: Octavio Augusto, Tiberio, Claudio... hasta Constantino, cuyo coloso sedente acrolítico ya hemos

¹⁶⁰³ Pollini, J.: «Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Principate», en Raaflaub, K.A. y Toher, M. (eds.): *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley, 1990, pp. 333-363.

¹⁶⁰⁴ De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses... (op. cit.), pp. 293-294.

Modelo iconográfico: arquetipos

mencionado al hablar de la influencia del Coloso de Rodas en este tipo de representaciones de emperadores¹⁶⁰⁵.



Figs. 484 y 485. Estatua de Octavio Augusto como Júpiter. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Inv.Nº. A 399. Mármol de la primera mitad del siglo I d.C. Estatua de Tiberio de Priverno, c. 37 d.C., Museo Chiaramonti de los Museos Vaticanos.

Teniendo en cuenta el destino final de la estatua de Zeus en Constantinopla, en el palacio de Lauso, parece que la cercanía de los palacios y del hipódromo podría explicar perfectamente la influencia de la figura del Zeus en los dípticos de marfil, tan frecuentes en el ámbito imperial bizantino. Los dípticos consulares gozaron de bastante popularidad, precisamente, desde comienzos del s.V, ofrecidos por los emperadores al acceder al cargo, o como conmemoración de algún acontecimiento especial; la parte interior servía como tabla para escribir y en la parte exterior se representaba al emperador en postura sedente y en acción de inaugurar los juegos o carreras; en una mano portan un bastón o el orbe con el águila y en la otra el pañuelo o *mappa*. Es una tipología claramente basada en la composición del Zeus de Olimpia, pero no se trata tan sólo una influencia estética, en cuanto a su realización artística, sino que, además, vuelve a su relación con el deporte, como el Zeus en Olimpia. La figura representada aparece dando comienzo a las carreras en el hipódromo, en un gesto que no es ya una celebración religiosa, pero sí lúdica y una manifestación de la grandeza y el poder del

¹⁶⁰⁵ Lapatin, K.D.S.: «Representing Zeus... (*op. cit.*), p. 90.

emperador, quien comparte con su pueblo dicha magnificencia, con un claro significado propagandístico.

En este sentido, habría que mencionar el díptico consular de Aerobindo, del año 506, y el de Flavio Anastasio, del 517. También cabe destacar el Disco de Teodosio, que forma parte de un tesoro de objetos de plata encontrado en Almendralejo, pero que fue realizado en Constantinopla para el décimo o decimoquinto año del reinado de Teodosio I el Grande –el año 388 o 393–. Es interesante, porque su motivo iconológico muestra la *traditio legis*, transformado posteriormente en el arte cristiano por el Cristo en majestad¹⁶⁰⁶.



Figs. 486-488. *Díptico de Aerobindo*, Musée National du Moyen Age, Cluny, París. *Díptico de Flavio Anastasio*, Bibliothèque Nationale de France, París. *Disco de Teodosio*, Real Academia de la Historia, Madrid.

Los emperadores cristianos reconocieron el valor religioso de las imágenes y las introdujeron en el arte oficial gubernamental, para que la Iglesia se diera cuenta de la importancia del culto a los iconos¹⁶⁰⁷. Así, podemos encontrar un primer ejemplo de díptico de marfil que, siguiendo la tipología que acabamos de señalar, representa ya la imagen de Cristo: un Cristo entronizado, flanqueado por los apóstoles Pedro y Pablo, y en la otra tabla, la Virgen con el niño en la misma postura y a los lados los arcángeles Miguel y Gabriel. Se trata, pues, de modelos

¹⁶⁰⁶ Ver Sodini, J.P.: «Images sculptées et propagande impériale du IV^e au VI^e siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance», en Guillou, A. y Durand, J. (eds): *Byzance et les images*, La Documentation française, París, 1994, pp. 43-94.

¹⁶⁰⁷ Grabar, A.: *La iconoclastia bizantina*, Akal, Madrid, 1998, p. 91.

paganos que asimila la primitiva iconografía cristiana en un claro ejemplo de apropiación que desembocará, precisamente también en Bizancio, en la figura del Pantocrátor.



Fig. 489. *Díptico de Cristo entronizado*, mediados s.VI. Bode Museum, Berlín.

Debemos tener presente que el Cristianismo no tenía donde apoyarse a la hora de establecer la base iconográfica de la imagen de Cristo. En los primeros siglos se tuvo que resolver un importante dilema moral relativo al retrato, más que otros tipos de imágenes, ya que podía suponer una potencial exposición de los creyentes a la idolatría. Esta cuestión explicaría en gran manera la carencia de imágenes de Cristo, de su rostro o su apariencia física¹⁶⁰⁸.

Las concepciones religiosas de las primeras comunidades cristianas, deudoras del Judaísmo, se desarrollaron en el marco cultural del mundo clásico. “A partir de finales del siglo IV, los autores cristianos comenzaron a mostrar un punto de vista más positivo sobre obras de arte famosas de la herencia cultural greco-romana, coincidiendo cronológicamente con la declaración del Cristianismo como religión oficial del Imperio”¹⁶⁰⁹. Durante los siglos de la Antigüedad Tardía, ese legado cultural se introdujo en el marco cristiano y la visión cristiana sobre la estética se vio enriquecida por el ideal de belleza favoreciendo el desarrollo del arte cristiano.

¹⁶⁰⁸ Grabar, A.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985, pp. 66-67.

¹⁶⁰⁹ Karivieri, A.: «Divine or Human Images? Neoplatonic and Christian views on works of arts and aesthetics», en *Numen*, 63, 2-3, 2016, pp. 204-205.

Ciertamente, desde la época de Constantino, cuando el Cristianismo consiguió tener libertad para la práctica religiosa, se vio lo adecuado de tener en el ámbito público una representación monumental y para ello retomó parte del “lenguaje” común de la religión en el contexto greco-romano (como hemos visto con Serapis), aunque con ciertas variaciones. Podríamos observar cierta evolución a través de un periodo de adaptación, ya que al principio, hasta Teodosio I, la imagen de Cristo correspondía a un joven sin barba y con el pelo cortado según la tendencia en la corte imperial. Más tarde, especialmente en época de Teodosio II, esa imagen de Cristo fue reemplazada por otra más solemne y revestida de poder, majestad y grandeza, con el cabello largo y un rostro barbado “netamente influido por la espléndida estatua que talló Fidias para el Templo de Zeus en Olimpia”, que será conocido como el Pantocrátor¹⁶¹⁰. Más adelante, se notarán sutiles variaciones, como una expresión más bondadosa, con labios más gruesos y ojos más afables¹⁶¹¹, siguiendo las palabras de Dión de Prusa¹⁶¹², así como “la introducción de la aureola o nimbo que denota la divinidad del personaje”¹⁶¹³.

En lo que se refiere a su vestimenta, Cristo aparece habitualmente portando la túnica que le cubre el torso y todo el cuerpo y, a veces, con el manto superpuesto. Sus ropajes dorados no sólo le diferencian de los ciudadanos, que tradicionalmente solían vestir sobre todo de blanco, sino que habrían de entenderse “como atributo de la propia divinidad, en conjunción con la aureola o nimbo”¹⁶¹⁴. En las estatuas culturales del mundo antiguo, los dioses solían aparecer representados con vestimentas doradas. De esta manera, cuando se

¹⁶¹⁰ Paynes, R.: *El Mundo del Arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1974, p. 215. Ver también Auffarth, C.: «The materiality of God's Image... (op. cit.), p. 466, pp. 473-474.

¹⁶¹¹ Paynes, R.: *El Mundo del Arte...* (op. cit.), p. 215.

¹⁶¹² Ver supra nota 1234.

¹⁶¹³ Errázuriz, L.H. y Balbontín, E.R.: «Imágenes de Cristo en el arte paleocristiano», en *Aisthesis*, 32, 1999, p. 120.

¹⁶¹⁴ Mathews, T.F.: *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton University Press, 1993, p. 101. Este autor no comparte la identificación de la aureola, halo o nimbo de Cristo como atributo imperial. Aunque sí tuvo cierta utilización por parte de los emperadores, primero fue usado como atributo divino. Por esta razón surge el deseo de apropiación por parte de los emperadores. Así ocurriría con del Disco de Teodosio, que hemos visto, donde el emperador es representado con el nimbus. Ver Almagro-Gorbea, M., Álvarez Martínez, J.M., Blázquez Martínez, J.M. y Rovira, S. (eds.): *El Disco de Teodosio*, Colección de Estudios del Gabinete de Antigüedades de la RAH nº 5, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

representa a Cristo con la aureola y dichos ropajes, no se busca su caracterización como emperador, sino recalcar su estatus divino. En el año 325, el primer Concilio de Nicea, no proclamó a Cristo emperador, sino “Dios de Dios, luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero, engendrado, no creado, de la misma naturaleza que el Padre”¹⁶¹⁵.

Por otra parte, el trono de Cristo es un atributo que se toma de la estatua de Fidias y no a través de las imágenes altoimperiales de los emperadores romanos. Y es que en éstas, aunque pueda detectarse cierta apropiación del porte y de los atributos del Zeus de Olimpia –o del Júpiter Capitolino–, el trono es suplantado por la silla curul. El trono (del griego *thronos*; en latín, *solium*) era una gran silla con o sin apoyabrazos, respaldo y patas rectas. En el arte antiguo podemos ver algunos ejemplos de Dionisos, Plutón, Afrodita y Hera entronizados, pero el trono es ante todo atributo específico de Zeus-Júpiter. Cristo no aparecerá jamás en una *sella curulis*, pues no se le representa cual emperador, sino como deidad. En la basílica de Santa Prudenciana se encuentra el mosaico absidial cristiano más antiguo de Roma, datado en torno a los años 410-417, en el que aparece Cristo en el trono: presenta un respaldo alto, sin apoyabrazos y las patas aparecen llenas de perlas y gemas incrustadas. También aparece un almohadón de color carmesí con tonos anaranjados, diferente al púrpura de los emperadores, y un escabel a juego, recordando, de nuevo, al Zeus de Olimpia. Como señala Mathews, “es precisamente aquí donde se estaba luchando la guerra de las imágenes con más intensidad. Usurpando los atributos de los antiguos dioses, Cristo los estaba suplantando de manera efectiva”¹⁶¹⁶.

¹⁶¹⁵ Mathews, T.F.: *The Clash of Gods...* (op. cit.), p. 101.

¹⁶¹⁶ *Ibid*, p. 108.



Fig. 490. Mosaico de la basílica de Santa Prudenciana, Roma. (c. 400).

El atributo “todopoderoso” –παντοδύναμος, παγκρατής, παντοκράτω– fue aplicado por Esquilo y Sófocles al dios Zeus en sus tragedias y se atribuyó igualmente a otros dioses¹⁶¹⁷. Continuando ese flujo de apropiaciones e influencias que venimos estudiando, el Cristianismo aplicó este término a Dios Padre y a Cristo en majestad. Salvo el caso ya mencionado de Santa Prudenciana, habría de ser en Constantinopla, presunto destino final de la estatua de Fidias, donde surgiera una iconografía específica de pantocrátor. Esta iconografía se manifestará en los mosaicos bizantinos, evolucionando posteriormente hasta los iconos del Cristianismo ortodoxo griego o ruso, la iluminación de miniaturas carolingias y románicas de los evangelarios, y llegará a la escultura y pintura del Románico y el Gótico. En la representación del Juicio Final, presidido por el pantocrátor, Cristo aparecerá destacado especialmente en el papel de juez, del mismo modo que la estatua de Zeus dio lugar a la representación del dios como árbitro, con particular significación en Olimpia, tal y como hemos visto anteriormente¹⁶¹⁸.

Los mosaicos bizantinos, cuyos ejemplos más característicos podemos encontrar en la basílica de Santa Sofía, muestran un Cristo en majestad que copia la postura del Zeus, sentado en un trono, con ropajes de amplios pliegues,

¹⁶¹⁷ Esquilo: *Coéforas*; Sófocles: *Antígona*. Apolo también fue llamado παγκρατής. El término παντοκράτωρ, concretamente, se encuentra por vez primera en la literatura pagana en un himno del siglo I a.C dedicado a la diosa Isis, en el que ésta aparece como παντοκράτειρα, lo que supone la existencia de la forma masculina (Papiro de Oxirrinco 1380, 1, 20).

¹⁶¹⁸ Barringer, J.M.: «The Changing Image... (op. cit.), p. 14.

Modelo iconográfico: arquetipos

portando en la mano izquierda sus atributos –en este caso, el Libro de la Vida– y en la derecha ya no sostiene nada, sino que aparece realizando la *benedictio* latina.



Figs. 491 y 492. León VI ante el Pantocrátor. Mosaico de la Puerta Imperial del nártex de Santa Sofía, Estambul, s.IX-X.

Mosaico de la emperatriz Zoe, pared oriental de la galería sur de Santa Sofía, Estambul, s.XI.

Este modelo representativo gozó de una gran aceptación y ha perdurado hasta nuestros días en los iconos ortodoxos, sobre todo rusos y griegos.



Figs. 493 y 494. Elias Moskos: *Cristo Pantocrátor*, 1653. Ikonen-Museum, Recklinghausen, Alemania.

Cristo en Majestad, primera mitad siglo XV, The Tretyakov Gallery, Moscú.¹⁶¹⁹

La eboraria carolingia también presenta ejemplos de la influencia de los marfiles clásicos y bizantinos, recogiendo la herencia paleocristiana y tratando de emular al emperador de Bizancio en la representación de los emperadores

¹⁶¹⁹ Popov, G. V.: *Tver Icons: 13th-17th Centuries*, Aurora Art Publishers, St. Petersburg, 1993, pp. 257-258.

carolingios, y por lo tanto, de Cristo en majestad. De esos dípticos y cubiertas de códices en marfil llegará también la influencia a obras de las distintas escuelas de miniatura carolingia, que reflejan perfectamente esta adecuación de la imagen de poder y majestad a la representación de sus emperadores¹⁶²⁰.



Figs. 495 y 496. Evangelionario de Otón III, o de Reichenau, s. X-XI. Biblioteca Estatal de Baviera, Múnich.

Salterio de Carlos el Calvo, 869. Biblioteca Nacional de Francia, París.

A lo largo del siglo IX, la herencia helenística presente en estas miniaturas demuestra la pervivencia de esta cultura en Constantinopla, pese a la controversia iconoclasta y la exportación de estos modelos iconográficos por toda Europa. Aparecerá, así, un arte sincrético, a raíz del llamado “renacimiento carolingio”, que va a aunar la tradición germánica con la herencia de la Antigüedad¹⁶²¹. Códices y bestiarios medievales van a utilizar este modelo como base para la *Maiestas Domini*, tema iconográfico que será el gran protagonista en el arte románico y gótico.

¹⁶²⁰ Walther, I. F. y Wolf, N.: *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts, 400 to 1600*, Taschen, Colonia, 2005.

¹⁶²¹ Tatarkiewicz, W.: *Historia de la Estética 2: La estética medieval*, Akal, Madrid, 2007, pp. 82-83.



Fig. 497. *Maiestas Domini* del Bestiario de Aberdeen, s.XII. Universidad de Aberdeen, Escocia.

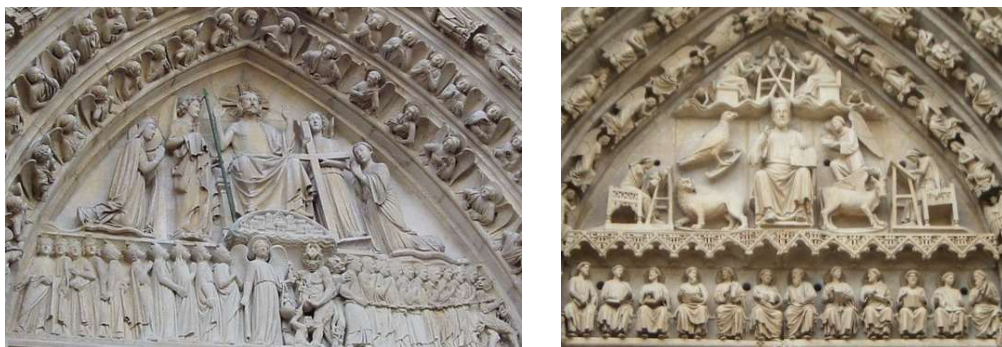
En cuanto a la pintura a gran escala, aparte de los mosaicos bizantinos, la pintura mural románica también representó la figura del Pantocrátor, motivo que debió ser muy frecuente en ábsides de iglesias románicas, pero que se ha conservado muy poco hasta nuestros días. Precisamente, en España contamos con algunos de los ejemplos mejor conservados, que ejemplifican perfectamente cómo el carácter simbólico y pedagógico de este tipo de representaciones se impone sobre el realismo, buscando una mayor expresividad. Algo que también se verá en la pintura sobre tabla, frentes y mesas de altar, ciborios y *retrotabulum*.



Figs. 498-500. Pantocrátor de San Clemente de Tahull, 1123.
Pantocrátor del Panteon de los Reyes, San Isidoro de León, s.XII.
Tabla de los Apóstoles, altar de la Seo de Urgell, s.XII. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La influencia bizantina aún perdura, aunque vaya perdiendo parte del realismo que tenía aquélla. No se puede hablar, obviamente, de una influencia directa del Zeus de Fidias, pero sí del esquema compositivo que se derivó de ella, de ese modelo iconográfico que se asentó como imagen de poder y majestad. Poco a poco esta influencia bizantina se fue perdiendo en aras de una mayor esquematización, buscando el concepto, la idea que se quería transmitir, con una clara intencionalidad educativa en una sociedad mayoritariamente analfabeta¹⁶²².

En la escultura ocurrió prácticamente lo mismo, con un sentido más esquemático, si cabe, debido a sus propios condicionantes de lugar, material y factura. Pero gracias a estos pórticos, generalmente denominados “de la Gloria”, la representación del Pantocrátor fue conocida de forma más amplia y asimilada de forma automática; una imagen que quedaría ligada, además, al juicio final, tema que recogió la iconografía de Dios revestido de gloria y de poder en la pintura gótica y del primer Renacimiento.



Figs. 501 y 502. Puerta del Juicio Final, Notre Dame de París, s. XIII.
Puerta del Sarmental, Catedral de Burgos, s. XIII.

El arte medieval buscaba la espiritualización de las formas artísticas, dada la necesidad de marcar diferencias con lo natural, eliminando lo que recuerde a este mundo para trascender a lo divino, a lo inteligible, tratando de ayudar a las almas a elevarse hasta Dios; por ello, la representación de las figuras huirá del realismo. En el arte gótico ya existirá, sin embargo, un cierto acercamiento al mundo real; Dios se humaniza y, por ello, su representación será más realista, más cercana a un Dios-hombre. Se busca crear en la tierra la Jerusalén celestial,

¹⁶²² De Miguel Irureta, A.: «El Zeus de Olimpia... (op. cit.).

Modelo iconográfico: arquetipos

acercando el mundo divino al humano, y es aquí donde se puede comenzar a intuir lo que traerá el Renacimiento: el acento en la humanización de lo divino llevará a la divinización de lo humano¹⁶²³.

Será en esta transición al Renacimiento donde aparecerá una tipología iconográfica, relativamente frecuente desde la Baja Edad Media, que vuelve a presentar la herencia del Zeus de Olimpia: el “Trono de Gracia” –*Thronum Gratiae*– también conocido como Trono de Misericordia o Trinidad con Cristo crucificado¹⁶²⁴. La composición tradicional muestra a Dios Padre entronizado, con las piernas ligeramente abiertas, y sosteniendo en brazos el travesaño horizontal de la Cruz de Cristo; o en otra variante, Dios Padre con el cuerpo de Cristo muerto entre sus brazos. Desde el siglo XII podemos encontrar este modelo iconográfico, que se transformó con Masaccio en el Renacimiento, y perduró, sobre todo en la pintura, aunque también se pueda encontrar en escultura de algunos retablos¹⁶²⁵.

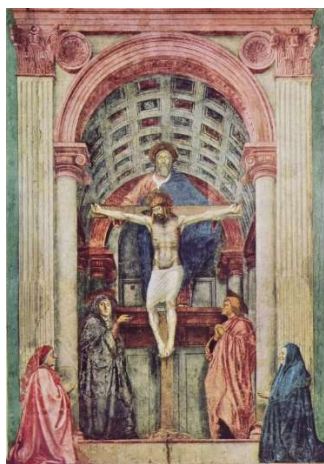


Fig. 503 y 504. Masaccio: *La Trinidad*, Iglesia de Santa María Novella, Florencia, 1425-1428.

Robert Campin: *Santa Trinidad*, Tabla izquierda del Díptico de San Petersburgo, 1433-1435, Museo del Hermitage.

¹⁶²³ Plazaola Artola, J.: «El rostro de Cristo en el arte contemporáneo», en *Ars sacra*, 6, 1998, p. 34.

¹⁶²⁴ Sobre este tema ver: Pamplona, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1970, pp. 89-142.; y Pearman, S.J.: *The Iconographic Development of the Cruciform Throne of Grace from the Twelfth to the Sixteenth Century*, UMI, Michigan, 1974, pp. 8 y ss.

¹⁶²⁵ Panofsky, E.: *Les Primitifs Flamands*, Harvard University Press, Cambridge, 1953.

Estos primeros ejemplos unen lo divino y lo humano, con la figura de Dios Padre en majestad, y Cristo humanizado, sufriendo en la cruz. No sólo será el Trono de Gracia el modelo iconográfico que nos recuerde la tipología del Zeus de Olimpia; en el gótico tardío encontramos representaciones de Dios Padre o Cristo entronizado, dentro de una arquitectura, con una clara inspiración en la herencia de la escultura de Fidias.



Figs. 505 y 506. Giotto: *Tríptico Stefaneschi*, 1330, Pinacoteca Vaticana.
Van Eyck: *Políptico de la Adoración del Cordero Místico*, 1432, Catedral de Gante, Bélgica.

Esta forma de representar la majestad, con la figura entronizada dentro en un marco arquitectónico, con vestiduras suntuosas y adornos que reflejan su poder, no va a ser exclusiva de la imagen de Dios Padre o Cristo, sino que algunos autores, sobre todo a partir del Gótico, van a mostrar a otros personajes de esta misma manera: generalmente, la Virgen María, pero también a personajes bíblicos, los apóstoles, santos e incluso papas o cardenales.



Figs. 507-509. Duccio di Buoninsegna: *Madonna Rucellai*, c. 1285.
Cimabue: *Maestà di Santa Trinità*, 1285-1286.
Giotto: *Maestà di Ognissanti*, 1310.

En pleno Renacimiento, la *aemulatio not imitatio*, va a recuperar el mundo clásico y la humanización del arte, apareciendo ejemplos muy interesantes que reflejan la herencia iconográfica del Zeus de Olimpia. En primer lugar, debemos referirnos al Moisés, de Miguel Ángel, con un diseño que recuerda la obra de Olimpia, acentuado por tratarse de una escultura monumental. La postura sedente, los pliegues de la ropa, el pelo y la barba, y sobre todo, esa sensación que emana de fuerza, de potencia majestuosa, recuerda inmediatamente al Zeus omnipotente que despliega su divinidad casi sin hacer alarde de ella. Miguel Ángel utilizó también este modelo de persona robusta, musculosa, barbada y con el pelo largo para representar a Dios Padre, aunque sin ser una imagen entronizada, pero con la misma sensación de poder y majestad, como se puede observar en el fresco de la Creación de Adán, en la Capilla Sixtina.



Fig. 510. Miguel Ángel: *Moisés*, 1515, San Pietro in Vincoli, Roma.

Este mismo poder divino personificado en una figura imponente aparece en el Barroco, quizás con mayor fuerza expresiva, pero algo más lejos del esquema compositivo que estamos viendo, aunque se vislumbran detalles que nos recuerdan el origen, como los atributos de poder.



Fig. 511. Zurbarán: *Padre Eterno*, 1631-40. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esta iconografía característica del poder y la majestad se utilizará para representar otros personajes bajo el prisma de la autoridad o la grandeza; primero, se tratará de figuras religiosas, y después, de cualquier protagonista al que se quiera ensalzar.



Fig. 512. Antonio Rafael Mengs: *San Pedro*, 1776. Museo de Historia del Arte de Viena.

En este sentido, y como precedente de la propaganda del poder tan efectista del siglo XIX, que veremos a continuación, surgieron imágenes que aunaron la iconografía medieval de Cristo en majestad con la grandiosidad del Zeus de Olimpia, para ofrecer una imagen de poder de los nuevos estados de la Europa moderna. Es el caso de algunas imágenes que aparecen en varios panegíricos escritos por el poeta y humanista Johannes Michael Nagonius a finales del siglo XV y primeros años del XVI.

Un primer ejemplo lo encontramos en el frontispicio del manuscrito dedicado a Enrique VII de Inglaterra, en el que el monarca aparece estilizado como un héroe épico en un carro triunfal, pero sentado en un trono y portando los atributos de poder característicos.

El otro ejemplo es la representación de Maximiliano I, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, por parte del pintor flamenco Gerard David, alrededor de 1500, en el frontispicio del panegírico titulado *Elegies to Maximilian I*. En la imagen aparece el emperador entronizado bajo un baldaquino verde con las letras "SPQR" en dorado, portando una corona imperial, una espada y un orbe real¹⁶²⁶.

¹⁶²⁶ Gwynne, P.: *Poets and Princes: The Panegyric Poetry Of Johannes Michael Nagonius*, Brepols Publishers, Turnhout, 2012, p. 265.

El motivo de un monarca sentado portando la corona imperial se puede encontrar en el anverso de las monedas emitidas por ambos gobernantes¹⁶²⁷, y responde al deseo de legitimación de su poder.



Figs. 513 y 514. Frontispicio del Manuscrito de Enrique VII, 1497 (MS XVI, folio 5), York Minster Library, York.

Frontispicio de *Sic ego su[m]Cesar Maxi[ilianus] orbis herus* (Cod. 12750, fol. 4v). Biblioteca Nacional de Austria, Viena.

A partir de estos modelos, resulta evidente la relación establecida entre el modelo de Fidias y la propaganda de poder imperial durante la Edad Moderna, hasta llegar a los ejemplos más característicos de la imagen de Napoleón, que Ingres realizó en 1806¹⁶²⁸, como emperador¹⁶²⁹ y también en la del pintor Jean-Paul Laurens, en 1880, cuando utilizó este arquetipo para su cuadro del emperador del Imperio Romano de Occidente, Honorio. En pleno siglo XIX, seguimos viendo claramente la influencia del Zeus de Olimpia, como un modelo de representación perfectamente asumido, no sólo en lo que se refiere a la composición o la postura, sino también en todo el significado de los atributos y

¹⁶²⁷ Gwynne, P.: «The Frontispiece to an Illuminated Panegyric of Henry VII: A Note on the Sources», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, p. 268.

¹⁶²⁸ Inspiración a la que se alude en ese mismo momento; ver Chaussard, P-J. B.: *Le Pausanias Français, État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle*, Salon de 1806, Buisson, París, 1806, pp. 177-180; citado en Tinterow, G.; Conisbee, P. et al.: *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999, p. 27.

¹⁶²⁹ Mínguez, V. y Rodríguez-Moya, I.: *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Quaderns «Ars Longa», 5, Universidad de Valencia, 2014.

Modelo iconográfico: arquetipos

símbolos que acompañan a los personajes y que corroboran el mensaje de poder y majestad; de hecho, en la representación de Honorio, incluso aparece la Niké o Victoria sobre el orbe.



Figs. 515 y 516. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Napoleón I en su trono imperial*, 1806. Museo del Louvre, París.

Jean-Paul Laurens: *El Emperador Honorio*, 1880. Chrysler Museum of Art, Norfolk, EE.UU.

También es manifiesta la influencia de dicho arquetipo en los memoriales o monumentos conmemorativos, que recuperan esta figura sedente y monumental como legitimación del poder y como homenaje. En este caso, se trata de ensalzar la figura de un personaje, a modo de distinción y recuerdo, como las estatuas de George Washington¹⁶³⁰ o Abraham Lincoln, ambas en Washington D.C.

¹⁶³⁰ Craven, W.: «Horatio Greenough's Statue of Washington and Phidias' Olympian Zeus», en *Art Quaterly*, 26, 1963, pp. 429-440.



Figs. 517 y 518. Horatio Greenough: *George Washington*, 1840. National Museum of American History, Washington, D.C.
Daniel Chester French: *Abraham Lincoln*, 1920. Lincoln Memorial, Washington, D.C.

La estatua de George Washington fue encargada por el Congreso de los Estados Unidos el 14 de julio de 1832 para el centenario del nacimiento del presidente estadounidense, el 22 de febrero de 1732. Horatio Greenough realizó una escultura de estilo neoclásico, basada en el Zeus de Olimpia, cuyo símbolo más importante es la espada en la mano extendida, que representa cómo entregó su poder militar al pueblo. La silla está cubierta con símbolos que representan una nación heroica: el dios griego Apolo en su carro representa la iluminación; Hércules salvándose a sí mismo y a su hermano Ificles de una serpiente simboliza el coraje del pueblo estadounidense; y Cristóbal Colón y un nativo americano representan el encuentro del viejo y el nuevo mundo y las raíces de la nación. En el diseño de la silla también podemos observar la influencia del trono de Zeus en Olimpia y su programa decorativo.

Aunque a primera vista parezca que la estatua de George Washington se acerca más al modelo de Olimpia, en la silla, la posición, el tipo de vestiduras, con el torso desnudo y portando en la mano un atributo, en este caso una espada envainada, la escultura de Lincoln es la que mejor ha captado el mensaje intrínseco del diseño de Fidias. Forma parte de un monumento más grande, el *Lincoln Memorial*, un edificio en forma de templo dórico con 36 columnas de diez

metros de altura. La escultura, obra de Daniel Chester French, es una estatua sedente de casi seis metros del presidente vestido a la moda de la época y en actitud pensativa.

La ubicación de la estatua en el interior de un edificio a modo de templo griego copia el emplazamiento de la maravilla de Fidias, aunque en este caso no parezca que al levantarse rompería el techo. La expresión del rostro de Lincoln, pensativa, grave y solemne recuerda las palabras de Dión de Prusa sobre el Zeus de Olimpia: “apacible y majestuoso en postura impasible(...), como padre, salvador y protector común de los hombres”¹⁶³¹, palabras que también se aplican a Lincoln, como salvador de la nación estadounidense¹⁶³². Una gran bandera de los Estados Unidos reposa sobre el respaldo y los lados de la silla, y en los frentes de la misma aparecen los fasces, emblemas de autoridad de la antigua Roma, una nueva apropiación de símbolos de la Antigüedad como legitimación de poder.

Otra gran similitud con el Zeus de Olimpia es la piscina que se sitúa frente al memorial, y hacia la que mira la estatua de Lincoln, de la misma forma que la imagen de Zeus se reflejaba en la piscina de aceite que descansaba a sus pies, en el interior del templo. Ambos reflejos, a modo de espejo, contribuirían a un “impacto extraordinario causado por la conjunción de los elementos estético-artísticos con los religiosos”¹⁶³³ en un caso y los históricos en otro.

¹⁶³¹ Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 75-76. Ver Apéndice 1: Textos, 119.

¹⁶³² Como se puede leer en la dedicatoria de la estatua, situada en la pared de detrás, sobre la cabeza: “IN THIS TEMPLE AS IN THE HEARTS OF THE PEOPLE FOR WHOM HE SAVED THE UNION THE MEMORY OF ABRAHAM LINCOLN IS ENSHRINED FOREVER”.

¹⁶³³ Burkert, W.: «The Meaning and Function... (*op.cit.*), p. 39.

8. MODELO SIMBÓLICO: INTERPRETACIONES.

Las Maravillas de la Antigüedad no sólo han marcado unos arquetipos o tipologías que han quedado fijados como modelos representativos e iconográficos; sus profundas raíces en el imaginario colectivo y la fascinación que han suscitado a lo largo de los siglos han contribuido a su utilización como inspiración artística.

Diferentes artistas han recurrido a las Maravillas bien como motivo temático de sus obras, o bien como telón de fondo para otras historias representadas. Las grandes obras del mundo antiguo han sido referente temporal, geográfico, simbólico o simplemente paisajístico, y han motivado la imaginación y la creatividad de los artistas.

Como modelo simbólico, merece una atención especial el mundo de la Emblemática o la Iconología, en el que las Maravillas han servido de insignias o alegorías de diferentes ideas o acciones. Así, se las ha tenido como símbolo de virtudes, metáforas, lemas e incluso personificaciones de figuras legendarias. Su significado ha traspasado las barreras del tiempo y el espacio, y aun siendo obras perdidas –salvo las Pirámides–, su imagen ha quedado ligada a múltiples connotaciones.

Las interpretaciones artísticas de las Maravillas han trascendido las artes plásticas para aparecer como temática en cualquiera de las artes visuales e incluso en la literatura. El mundo de la imaginación presentará múltiples ejemplos de inspiración en las Maravillas del mundo antiguo, desde la literatura fantástica y el cómic hasta el cine.

8.1. LAS MARAVILLAS COMO INSPIRACIÓN ARTÍSTICA.

Ya hemos analizado la influencia de las Siete Maravillas como modelos a imitar o recrear en la arquitectura y la escultura, y múltiples ejemplos de su herencia iconográfica en la pintura o el grabado. Sin embargo, a lo largo de la historia del arte, sobre todo en el campo de la pintura y la representación gráfica en general, ha habido muchos artistas que han reflejado alguna de las Maravillas en sus obras, quizás no ya tanto como elemento protagonista, sino como algo anecdótico o como referencias dentro de un discurso más amplio.

Las Maravillas se constituyen en obras primigenias, en arquetipos que van adquiriendo nuevas formas a lo largo del tiempo, aunando tradición e innovación¹⁶³⁴. Son las piedras angulares sobre las que se construye la obra artística posterior y todo un referente para los artistas, que encuentran en ellas inspiración y motivos representativos.

8.1.1. Las Pirámides.

En el caso de las Pirámides, y dado que siguen en pie en la actualidad, su reflejo en las distintas representaciones artísticas es mucho más directo, sobre todo a partir de la campaña de Napoleón en Egipto; la importancia de la expedición napoleónica de 1798 y sus descubrimientos en relación con los estudios sobre Oriente fue tal que, a partir de ese momento, surge lo que podríamos llamar una “moda egipcia”. Los paisajes egipcios e incluso escenas casi costumbristas, o de la vida cotidiana, van a reflejar las Pirámides como presencia inmutable, indisoluble de la visión de Egipto.

Las primeras representaciones de las Pirámides, como ya hemos visto, se basan en las descripciones recogidas en las fuentes y en los testimonios de viajeros¹⁶³⁵, y la mayoría de las ocasiones no responden a una imagen fiel a la realidad, sino que se convierten en recreaciones más o menos fantásticas de las mismas. Se incluyen, no obstante, elementos reales que dotan de mayor

¹⁶³⁴ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (*op. cit.*), p. 16.

¹⁶³⁵ De Miguel Irureta, A.: «La recepción de las Maravillas... (*op. cit.*)».

verosimilitud al conjunto e incluso visitantes encaramados a las construcciones, como si de una foto turística se tratara, como ocurre en la ilustración de Kircher.



Fig. 519. Athanasius Kircher: *Sphinx Mystagoga*, Ex officina Janssonio-Waesbergiana, Amsterdam, 1676.

Las Pirámides van a servir también como referente geográfico, ya que se constituyen en la imagen distintiva de Egipto que aparecerá en mapas, planos o cartografías, junto a otras escenas típicas de las cataratas, la Esfinge, escenas de embalsamamientos y hornos antiguos. En el mapa del cartógrafo alemán Johann Baptist Homann también aparece como referente geográfico, en la parte inferior, el Faro de Alejandría, representado como una columna monumental con un fuego en la parte superior.



Figs. 520 y 521. Johann Baptist Homann: *Aegyptus Hodierna*, 1720¹⁶³⁶. Detalle.

¹⁶³⁶ Johann Baptist Homann: *Aegyptus Hodierna Ex itineraio Celeberrimi viri Pauli Lucae, Franci desumta ac novissime repraesentata*, Nuremberg, 1720. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

Modelo simbólico: interpretaciones

Y no sólo como imagen típica o marca geográfica de Egipto, sino como referente de todo el continente africano aparecen las Pirámides en la obra de Basoli titulada *África*, en la que se pueden apreciar numerosos elementos de la arquitectura y el arte egipcios mezclados en la representación de una ciudad fantástica¹⁶³⁷. En esta urbe ilusoria la Pirámide se sitúa en el centro, y aparece con una entrada monumental y balcones, en una imagen muy similar a la que vimos para la ficticia ciudad de Meereen, en la serie fantástica *Juego de Tronos*¹⁶³⁸.



Fig. 522. Antonio Basoli: *África*, 1838-1842

La representación de las Pirámides hasta el siglo XIX va a estar condicionada por la imagen de la Pirámide Cestia, en Roma, mucho más conocida, y por la influencia de los obeliscos. De esta manera, las Pirámides responden a un tipo mucho más estilizado, e incluso aparecen rematadas por elementos que nada tienen que ver con ellas, y que responden a la cristianización de los obeliscos de Roma, sobre todo con el papa Sixto V.

¹⁶³⁷ D'Andola, S.: «L'Ultima Raccolta di Antonio Basoli: viaggio e approdo di un artista visionario», en *Figure*, 2, 2014, pp. 57-69.

¹⁶³⁸ Ver Fig. 243.



Fig. 523. Georg Balthasar Probst: *Les Pyramides de l'Egypte*, 1770.

La imagen tan conocida de las Pirámides no va a servir sólo de referente geográfico, sino también temporal, erigiéndose en marco para la representación de hechos históricos, como la conocida como “batalla de las pirámides”, el 21 de julio de 1798 entre el ejército francés de Napoleón Bonaparte y las fuerzas locales mamelucas.



Figs. 524 y 525. François-Louis-Joseph Watteau: *La Batalla de las pirámides*, 1798-99.
Antoine-Jean Gros: *Batalla de las Pirámides*, 1810.



Fig. 526. Louis-François Lejeune: *Vue générale de la bataille des Pyramides, le 21 juillet 1798. Campagne d'Égypte (1798-1801), 1808.*

Ya hemos hecho referencia a esa “moda” o gusto por lo egipcio que se potencia tras la campaña de Napoleón. A lo largo del siglo XIX, el orientalismo en las artes se convirtió en un tema establecido, reflejando el mito de un Oriente exótico y en ocasiones decadente. Artistas tan conocidos como Ingres, Delacroix o Jean-Léon Gérôme se recrearon en representaciones de distintas escenas ambientadas en los países árabes del norte de África y Oriente Medio. Charles-Théodore Frère, pintor orientalista francés, reflejó en varias de sus obras las Pirámides, que aparecen como telón de fondo para sus escenas.





Figs. 527-529. Charles-Théodore Frère: *El camino a las Pirámides, La Esfinge y Las Pirámides de Giza*, 1814 – 1888.

Otros artistas también representarán escenas que podríamos calificar de costumbristas o, más bien, como si de fotos del momento se tratara, en las que la monumental presencia de las Pirámides sirve de fondo, de marco y de indudable referente.



Fig. 530. William James Müller: *Las Pirámides*, 1843.

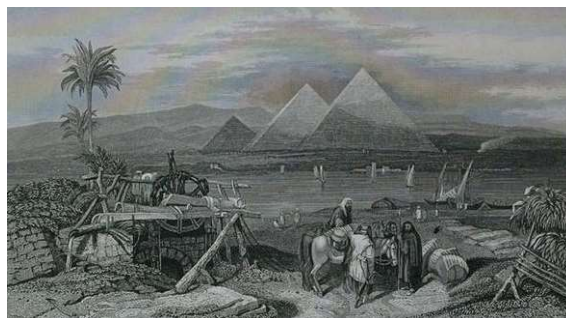


Fig. 531. Grünewald y Rüppell: *Pirámides de Giza, El Cairo*, 1850.



Fig. 532. Eugenio Lucas Velázquez: *Esfinge y Pirámide*, 1860.

También aparecerán las Pirámides como elemento de situación en escenas no ya históricas, sino bíblicas, como *Las Siete Plagas de Egipto*, de John Martin.



Fig. 533. John Martin: *Las Siete Plagas de Egipto*, 1823.

La imagen mítica y típica de las Pirámides será reinterpretada en el arte contemporáneo tanto desde el punto de vista simbólico, e incluso esotérico, como desde una visión más pura de la forma geométrica piramidal. El pintor simbolista polaco Wilhelm Kotarbiński trabajó temas históricos y fantásticos a través de escenas simbólicas y alegóricas.



Fig. 534. Wilhelm Kotarbiński: *Los ángeles de las Pirámides*, 1849-1921.

Paul Klee visitó Egipto entre finales de 1928 y comienzos de 1929, y de sus impresiones en ese viaje resultaron obras que reflejan las Pirámides entre el realismo y la abstracción, con un lenguaje expresionista.



Figs. 535 y 536. Paul Klee: *Ad Parnassum*, 1932. *Pyramiden*, 1933.

8.1.2. Los Jardines Colgantes de Babilonia.

En el caso de los Jardines Colgantes de Babilonia, su reflejo en el Arte, salvo las hipotéticas reconstrucciones llevadas a cabo por algunos autores, suele estar

asociado a alguna figura histórica, como Alejandro Magno o Semíramis¹⁶³⁹, o a temas bíblicos.



Fig. 537. Charles Le Brun: *Entrée d'Alexandre dans Babylone o Le triumphe d'Alexandre*, 1665.

En 1665, Le Brun incluye los Jardines Colgantes en su obra *El triunfo de Alejandro*, también conocida como *La entrada de Alejandro en Babilonia*, en la que éstos aparecen al fondo como composición de lugar, representados más a la manera de los mausoleos romanos de Augusto y Adriano, y como elemento secundario, ya que sirven de ubicación para la escena principal, cuyo protagonista es Alejandro Magno.

En esta misma línea, podemos encontrar la obra de Degas, *Semíramis construyendo Babilonia*, donde el protagonismo de la escena recae en la reina Semíramis, que observa la ciudad y el río Éufrates, y en la que la presencia de los Jardines tan sólo se intuye en la vegetación que sirve de marco para la composición.

¹⁶³⁹ Bredekamp, H.: «Babylon as inspiration: Semiramis' encyclopedia of pictures», en *Pegasus, Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 10, 2008, pp. 85-102.



Fig. 538. Edgar Degas: *Semíramis construyendo Babilonia*, 1860-1862.

Como telón de fondo para escenas bíblicas, la ciudad de Babilonia es conocida sobre todo en las representaciones de la Torre de Babel, pero también podemos encontrar otras escenas que recrean los Jardines, aunque siempre de forma secundaria, como referente de lugar.



Fig. 539. John Martin: *Las hijas de Jerusalén llorando junto a las aguas de Babilonia*¹⁶⁴⁰, 1834.

¹⁶⁴⁰ Salmo 137: "Junto a los ríos de Babilonia, allí nos sentábamos, y aun llorábamos, acordándonos de Sion".



Fig. 540. Gustav Doré: *La visión de Isaías de la destrucción de Babilonia*, 1897¹⁶⁴¹.

En ambas obras se pueden apreciar los Jardines Colgantes al fondo a la derecha: en la primera, se ve la vegetación en terrazas escalonadas, y en la segunda, aparecen los Jardines sobre arcadas, siguiendo la descripción de Estrabón¹⁶⁴².

El arte contemporáneo ha reinterpretado los Jardines Colgantes en su vertiente más colorista; la amplia gama cromática ha buscado la creación de emociones, una pintura sensorial que hunde sus raíces en las nociones básicas sobre los jardines babilónicos que conocemos gracias a las fuentes antiguas.



Fig. 541. Fernando Rey Camarena: *Jardines Colgantes*, 1972.

¹⁶⁴¹ Isaías 13: 1-22.

¹⁶⁴² Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 5, siguiendo a Onesícrito de Astipalea: *Fragmente der griechischen Historiker (Jacoby)*, 134. Ver Apéndice 1: Textos, 26.



Fig. 542. Gillian Ayres: *Hanging Gardens of Babylon*, 1994-95.

8.1.3. El Zeus de Olimpia.

En lo que respecta al Zeus de Olimpia, en el capítulo anterior ya hemos analizado su influencia iconográfica como arquetipo de la imagen divina, imperial y de poder y majestad, y su uso en memoriales o monumentos conmemorativos.

Una de las obras que mejor ha reflejado la herencia del Zeus de Fidias en la mayoría de sus aspectos característicos es el retrato de Napoleón como emperador¹⁶⁴³, pero el impacto de la Maravilla de Olimpia en la obra de Ingres es mucho más amplio.

El artista francés utiliza el modelo del Zeus sedente entronizado portando los atributos de poder para representar de nuevo al mismo dios, en este caso junto a Tetis. No sólo se basa en el patrón de Fidias, sino que también se inspira en el relato mítico de Homero en el primer canto de la *Iliada*: “Tetis implora a Zeus en favor de su hijo Aquiles ciñéndole con una mano las rodillas y rozando el mentón con la otra”¹⁶⁴⁴.

¹⁶⁴³ Ver Fig. 512.

¹⁶⁴⁴ Homero: *Iliada*, I, 500-501: “καὶ ῥα πάροιθ’ αὐτοῖο καθέζετο, καὶ λάβε γούνων σκαιῆ, δεξιτερῆ δ’ ἄρ’ ὑπ’ ἀνθερεῶνος ἐλοῦσα”. Trad. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996, p. 65.

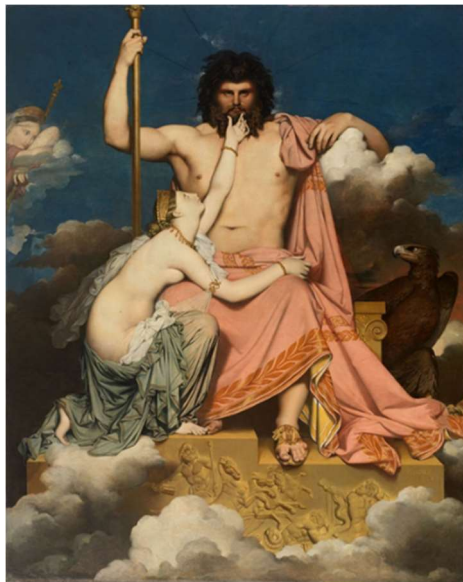


Fig. 543. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *Júpiter y Tetis*, 1811, Musée Granet, Aix-en-Provence.

Este mismo esquema lo repetirá una vez más, en este caso para representar al propio Homero, que aparece representado como un dios, sentado en el trono y recibiendo los laureles por una figura de la Victoria. En su mano izquierda sostiene una lanza, definida por el propio Ingres como «arma de los héroes que él cantó», y en la derecha sostiene un pergamino con sus escritos¹⁶⁴⁵. En este caso los atributos que porta el personaje principal no se refieren al poder o la majestad, sino que sirven para la identificación del personaje, concretamente, a su profesión y a su obra, por la que ha pasado a la posteridad.

¹⁶⁴⁵ Radius, E. y Camesasca, E.: *La obra pictórica completa de Ingres*, Noguer, Barcelona, 1972, p. 103.

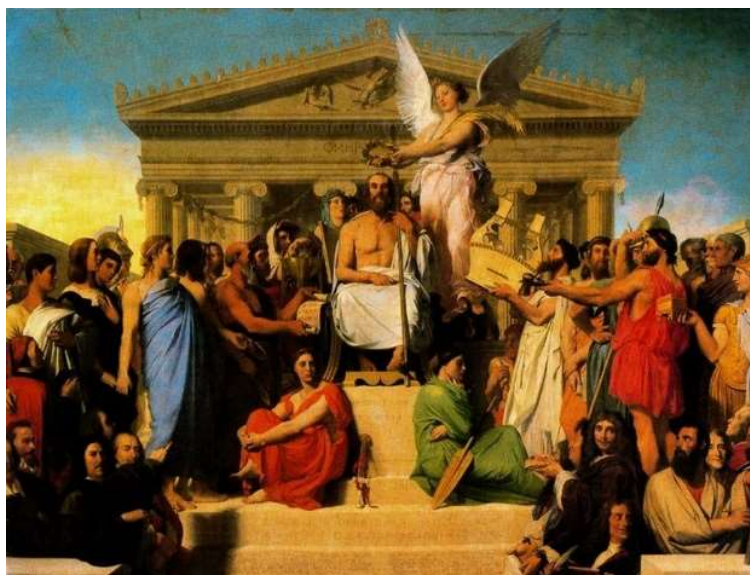


Fig. 544. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *La apoteosis de Homero*, 1827.

Para esta composición se pudo inspirar en otra obra, mucho más antigua, que también utiliza el modelo del Zeus de Olimpia para representar el ensalzamiento de Homero, el bajorrelieve conocido, precisamente, como *Apoteosis de Homero*, obra de Arquelaos de Priene, del siglo III a. C.¹⁶⁴⁶. La asimilación de la iconografía de Zeus con la de Homero no es del todo casual, ya que se intenta asimilar al poeta con la divinidad y los héroes inmortalizados por él en sus poemas¹⁶⁴⁷.

¹⁶⁴⁶ Riedemann Lorca, V.: «La Apoteosis de Homero: a propósito de una estela votiva por Arquelaos de Priene y su rol en el arte helenístico», en *Grecorromana, Revista Chilena de Estudios Clásicos*, II, 2020, pp. 31-42.

¹⁶⁴⁷ Zanker, P.: *The Mask of Socrates. The Image of Intellectual in Antiquity*, University of California Press, 1995, pp. 158-171.



Fig. 545. Arquelao de Priene: *Apoteosis de Homero*, s. III a.C., British Museum.

8.1.4. El Templo de Artemisa.

Las representaciones del Templo de Artemisa en Éfeso, como ocurría con los Jardines Colgantes de Babilonia, van a estar relacionadas con sucesos y personajes históricos.

En primer lugar, con la figura de Eróstrato y el incendio del Templo. Sobre este tema encontramos una sátira de Paul Sandby que identifica al pirómano con William Hogarth, un pintor satírico considerado pionero en este tipo de historietas, que estaba en profundo desacuerdo con los académicos de su época sobre las cuestiones de las artes en Inglaterra¹⁶⁴⁸. De esta manera, se utiliza la figura de Eróstrato, asimilada a la de Hogarth como crítica y burla hacia este último; y en este contexto, aparece el Templo en llamas, un edificio que recuerda el diseño de Fischer von Erlach y que, en cualquier caso, sirve para identificar el lugar, el personaje y el acontecimiento histórico.

¹⁶⁴⁸ Kitson, M.: «Hogarth's apology for painters», en *The Volume of the Walpole Society*, 41, 1966, pp. 46-111.



Fig. 546. Paul Sandby: *El incendio del Templo de Éfeso*, 1753.

Otro personaje histórico relevante asociado con el Templo de Éfeso es San Pablo, relación que se puede observar en “El motín de los orfebres”, al que ya hemos hecho referencia¹⁶⁴⁹, y también es conocida la estancia de San Juan en Éfeso para escribir su evangelio, e incluso la creencia de que la Virgen María acabó sus días allí al cuidado de éste.

En un tapiz diseñado por Pieter Coecke van Aelst, en torno a 1530-1535, y probablemente tejido en Bruselas bajo la dirección de Jan van der Vyst, se puede ver a San Pablo dirigiendo la quema de los libros paganos. Esta obra formaba parte de una serie de nueve tapices sobre la vida de San Pablo. Entre el humo de la hoguera se intuye la presencia del Templo de Artemisa, representado como un edificio que no responde a las características de la Maravilla de Éfeso, pero que se identifica por el contexto que lo acompaña.

¹⁶⁴⁹ *Hechos de los Apóstoles*, 19,23-40. Ver nota 215.



Fig. 547. Pieter Coecke van Aelst: *San Pablo dirigiendo la quema de los libros paganos*, 1530.

También va a aparecer la figura de San Pablo predicando frente al Templo de Artemisa. El artista Eustache Le Sueur realizó dos versiones de esta escena en 1649, y en ambas aparece el Templo perfectamente identificable con sus columnas jónicas y su monumental presencia.



Figs. 548 y 549. Eustache Le Sueur: *La predicación de San Pablo en Éfeso*, 1649. Museo del Louvre, París y National Gallery, Londres.

La imagen del pintor Panini muestra a San Pablo predicando frente al Templo en ruinas, aunque aún son reconocibles sus columnas jónicas.



Fig. 550. Giovanni Paolo Panini: *Sermón de San Pablo en medio de las ruinas*, 1744.

En la obra del pintor austríaco Adolf Pirsch también se representa a San Pablo predicando frente al Templo de Artemisa, que adquiere un papel importante en la composición, ya que aparece por completo, incluso se aprecia el pódium y las columnas labradas de la parte delantera.



Fig. 551. Adolf Pirsch: *San Pablo predicando ante el Templo de Artemisa en Éfeso*, 1885.

La aparición del Templo de Artemisa no se asocia sólo a personajes o sucesos históricos, sino que también es un referente geográfico de la ciudad de Éfeso. Por ejemplo, *La Comedia de los Errores*, de William Shakespeare, se desarrolla íntegramente en la ciudad de Éfeso. Aunque probablemente no había explorado el Mediterráneo, Shakespeare parece haber estado fascinado con él: muchas de sus obras se desarrollan en Italia o Grecia, y en algunos panfletos publicados de sus obras se incluyen ilustraciones que recogen la imagen del Templo de Artemisa en todo su esplendor.

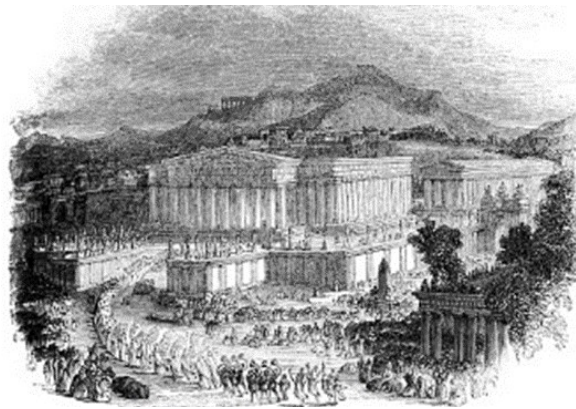


Fig. 552. *Templo de Artemisa en Éfeso*. Grabado de mediados del siglo XIX para “La comedia de las equivocaciones” de William Shakespeare.

8.1.5. El Mausoleo de Halicarnaso.

El Mausoleo de Halicarnaso va a aparecer intrínsecamente unido a la figura de Artemisia, personaje muy recurrente a partir del Renacimiento, y que, aunque la mayoría de las veces aparece sin referencias al Mausoleo, en otras ocasiones se presenta junto a la construcción, que funciona de nuevo como referente de tiempo y lugar. En estas representaciones, la huella de la obra de Maarten van Heemskerck es patente, como ya vimos en el capítulo dedicado a la influencia de la serie sobre las Maravillas del artista en la pintura del siglo XVII.



Fig. 553. Francesco Curradi: *Artemisia bebiendo las cenizas de Mausolo*, 1623-1625.



Fig. 554. Giovan Gioseffo Dal Sole: *Artemisia recibe las cenizas de su marido Mausolo*, 1690-1695.



Fig. 555. *Artemisia preparándose para beber las cenizas de su marido Mausolo*, probable réplica de la obra hoy desaparecida de Joseph Werner, 1637–1710.

En la mayoría de las ocasiones, el protagonismo absoluto recae en la reina Artemisia, siempre reconocible por la copa con las cenizas de su marido en la mano, pero sin aparecer la construcción, como el conocido cuadro de Rembrandt. Sin embargo, también podemos encontrar raros ejemplos de la reina sin su atributo característico, como la obra de Vouet, en la que aparece discutiendo con los arquitectos sobre el diseño del Mausoleo.



Fig. 556. Simon Vouet: *Reina Artemisia construyendo el Mausoleo*, 1640-45.

La imagen del Mausoleo también se va a utilizar como referente icónico para ejemplificar distintas escenas: por ejemplo, en una ilustración de las *Fábulas* de Esopo aparecen un león de pie a la derecha y un guardabosques a la izquierda, mirando la gran tumba de Mausolo, en la que el guardabosques señala una estatua de un león que apoya su cabeza en el regazo de un hombre¹⁶⁵⁰.



Fig. 557. Wenceslaus Hollar: *El león y el guardabosques*, en John Ogilby: *The Fables of Æsop Paraphras'd in Verse: Adorned with Sculpture and Illustrated with Annotations*, 1665.

8.1.6. El Coloso de Rodas.

En lo que se refiere a las representaciones del Coloso de Rodas, la representación más antigua y posiblemente la primera conocida del monumento se encuentra en una ilustración del códex τάρφου 14 del patriarca griego de Jerusalén, que recoge la *Scholia mythologica* de Pseudo-Nono y su comentario sobre un discurso de Gregorio Nacianceno, que ya citamos, haciendo alusión al Coloso como “una estatua de hombre”¹⁶⁵¹; aquí encontramos la figura del Coloso sobre una columna, con una lanza y una espada.

¹⁶⁵⁰ Acheson, K.: «The picture of nature: Seventeenth-Century English Aesop's Fables», en *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 9, 2, 2009, pp. 25–50.

¹⁶⁵¹ Ver nota 324.

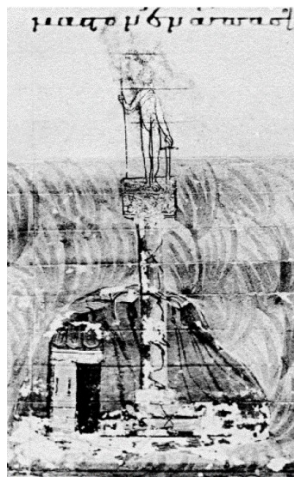


Fig. 558. *Scholia mythologica* de Pseudo-Nono, en Patriarca griego de Jerusalén: codex τάφου 14, s. XI (en Weitzmann, K.: *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1984, fig. 35).

En Occidente, la representación más antigua se encuentra en un manuscrito de 1396 de Jean de Vignay, iluminado por Perrin Remiet, donde aparece la estatua cayéndose de su pedestal debido al terremoto que la destruyó. No deja de resultar curioso el momento elegido para su representación, por lo demás, muy alejada de cualquier viso de verosimilitud¹⁶⁵².



Fig. 559. *Miroir historial* de Jean de Vignay, iluminado por Perrin Remiet, manuscrito de 1396.

¹⁶⁵² Ilustraciones recogidas en Badoud, N.: «L'image du Colosse de Rhodes», en *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, tomo 91, París, 2012, pp. 5-39.

También se eligió este momento de su caída para la representación del Coloso en las *Chroniques de Hainaut*, la traducción al francés de la historia del Condado de Henao por Jean Wauquelin, a partir del texto original en latín del siglo XIV, del historiador franciscano Jacques de Guyse.



Fig. 560. Jacques de Guyse: *Chroniques de Hainaut*, Bibliothèque royale, Bruselas, 1448-1468.

La figura del Coloso está apoyada sobre restos humanos, evocando los huesos de los ancestros que los antiguos colocaban bajo estas estatuas, según se recoge en el popular diccionario medieval *Magnae Derivationes*, de Huguccio, a finales del siglo XII¹⁶⁵³.

En estas dos últimas representaciones, la figura aparece con los pies juntos, sobre un único pedestal, en una postura más cercana a lo que habría sido el original.

En la obra de Hieronymus Megiser, *Propugnaculum Europae*, de 1606, se muestra una ilustración de la antigua ciudad de Rodas en la que ya aparece la característica postura de piernas abiertas sobre la bocana del puerto, tomada de Thevet¹⁶⁵⁴.

¹⁶⁵³ Van Buren, A.: «New evidence for Jean Wauquelin's activity in the *Chroniques du Hainaut* and for the date of the miniatur», en *Scriptorium*, 26, 1972, p. 257: “los Antiguos solían colocar debajo de los colosos los huesos de sus antepasados, a quienes se suponía que representaban esas estatuas”. Traducción propia.

¹⁶⁵⁴ Ver Fig. 14.



Fig. 561. Hieronymus Megiser: *Propugnaculum Europae*, 1606.

La influencia del Coloso de Rodas en las representaciones artísticas posteriores no se centró sólo en su imagen arquetípica, sino que también influyó en el concepto de escultura monumental, recogiendo al mismo tiempo la herencia del diseño de Dinócrates para la estatua de Alejandro en el monte Athos¹⁶⁵⁵, como ya vimos en la ilustración de Fischer von Erlach¹⁶⁵⁶, y también se puede comprobar en las imágenes de Pietro da Cortona o Pierre-Henri de Valenciennes.



Fig. 562. Pietro da Cortona: *El artista Dinócrates y Pietro da Cortona entregan al papa Alejandro VII el proyecto de Dinócrates para tallar el Monte Athos con la imagen de Alejandro Magno*, 1666.

¹⁶⁵⁵ Della Dora, V.: *Imagining Mount Athos: Visions of a Holy Place from Homer to World War II*, University of Virginia Press, 2011.

¹⁶⁵⁶ Ver Fig. 155.



Fig. 563. Pierre-Henri de Valenciennes: *Monte Athos esculpido como monumento a Alejandro Magno*, 1796.

Siguiendo con la influencia del Coloso en el concepto de escultura monumental se podría hacer referencia a la obra de Alma-Tadema en la que se refleja a un grupo de escultores trabajando en una escultura colosal, aunque de mármol¹⁶⁵⁷.



Fig. 564. Lawrence Alma-Tadema: *Escultores en la antigua Roma*, 1877.

La figura del Coloso también va a ser utilizada como referente geográfico, punto de interés principal de la ciudad de Rodas, en las representaciones de dicha ciudad o de su puerto, que incluirán la monumental estatua como sello de identidad, aunque de forma absolutamente anacrónica.

¹⁶⁵⁷ Prettejohn, E.: «Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome», en *The Art Bulletin*, 84, 1, 2002, pp. 115-129.



Fig. 565. Abraham Storck: *El puerto de Rodas*, (1644-1708).

En la representación de un grabado de finales del siglo XVIII, aparece el Coloso retratado en el justo momento de su caída por el terremoto, a la vez que contemplamos la destrucción general de la ciudad de Rodas. Seguimos observando la postura de piernas abiertas y la antorcha encendida que habían quedado ya establecidas como norma, aunque el instante en el que se ha representado es novedoso, si exceptuamos la imagen de Jean de Vignay que vimos unas páginas más atrás.



Fig. 566. Grabado de Simon Fokke para la versión holandesa de *l'Histoire ancienne* de Charles Rollin: *De geschiedenis der waereld, vertoont in de lotgevallen der oude volke*, Pieter Meijer, Amsterdam, 1774, p. 231.

En el lienzo de Muñoz Degrain, concebido en 1905 durante su segundo viaje a Oriente Próximo y su paso por la ciudad portuaria de Rodas, el artista representa con fantasía desbordante la celebración de antiguos festejos en honor de Palas Atenea, presididos por la legendaria estatua que se recorta al fondo, como una gigantesca sombra, en una postura con una mano a modo de visera para protegerse del sol, que anticipa la reconstrucción de Maryon y la imagen de Dalí¹⁶⁵⁸.

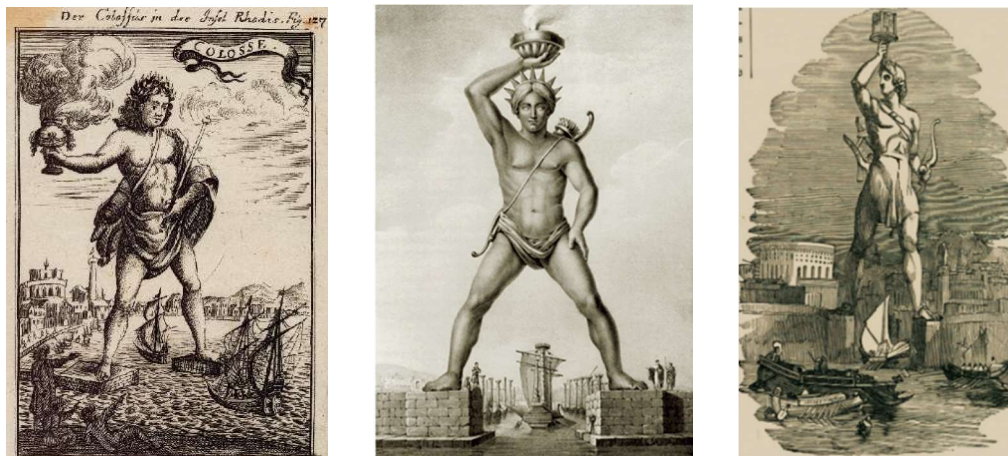


Fig. 567. Antonio Muñoz Degrain: *El Coloso de Rodas*, 1905.

Sin embargo, la mayoría de representaciones del Coloso van a seguir el modelo más típico con las piernas abiertas y portando una antorcha en la mano, en su acepción relacionada con un faro, constituyéndose en precedentes del modelo de la Estatua de la Libertad, salvo por la postura de las piernas. Sin embargo, la pose tradicional resulta mucho más sugestiva e interesante para la creatividad de los artistas, que van a modificar poco su imagen general, retocando sólo los detalles que acompañan a la figura. Las ilustraciones sobre el Coloso van a tener especial relevancia en varias enciclopedias y tratados sobre geografía, sobre todo en el siglo XIX, pero es un fenómeno que ya se puede observar desde finales del siglo XVII, como esta ilustración del cartógrafo Alain Manesson Mallet

¹⁶⁵⁸ Ver Figs. 263-264 y Fig. 208.

incluida en su obra *Description de L'Univers*, en la que incluye mapas del mundo antiguo y moderno¹⁶⁵⁹.



Figs. 568-570. Alain Manesson Mallet: *Description de l'univers*, II, París, 1683, p. 152, fig. 127.

Bernard-Eugène-Antoine Rottier: *Description des monumens de Rhodes*, Bruselas, 1830, pl. X.

John Clark Ridpath: *Cyclopaedia of Universal History. The Ancient World*, Cincinnati, 1885, p. 621.

La iconografía heredada del Coloso, como hemos visto en el capítulo anterior, se va a utilizar como modelo de representación del poder, pero no siempre como panegírico, sino también como sátira o crítica. Éste es el caso de la representación del estadista británico y primer ministro Robert Walpole, una sátira sobre su dominio político y, en particular, su reacia entrada en la guerra contra España. Walpole aparece como el Coloso de Rodas cabalgando sobre la bocana de un puerto, lleno de alusiones críticas a su política¹⁶⁶⁰.

¹⁶⁵⁹ Mendillo, M.: *Celestial Images. Antiquarian Astronomical Charts and Maps from the Mendillo Collection*, University of Washington Press, Boston, 2005, pp. 83-84.

¹⁶⁶⁰ Riely, J. C., et al.: «The Age of Horace Walpole in Caricature: An Exhibition of Satirical Prints and Drawings from the Collection of W. S. Lewis», en *The Yale University Library Gazette*, 48, 2, 1973, pp. 87-134.



Fig. 571. George Bickham el Joven: *La estatura de un gran hombre o el coloso inglés*, 1740.

El término “colosal” ha sido reflejado en las representaciones artísticas de diversas maneras, pero cuando se ha referido a una figura humana siempre ha presentado la herencia de la grandiosa estatua de Rodas. Así, podemos ver ejemplos en los que aparece un personaje mostrado a una escala colosal, buscando siempre el significado de poder, de autoridad e incluso de temor reverencial. Es el caso del *Ángel de la Revelación* de William Blake, donde representa al Ángel del Apocalipsis como el Coloso de Rodas, para describir la visión de San Juan en el capítulo 10 del Libro del Apocalipsis.

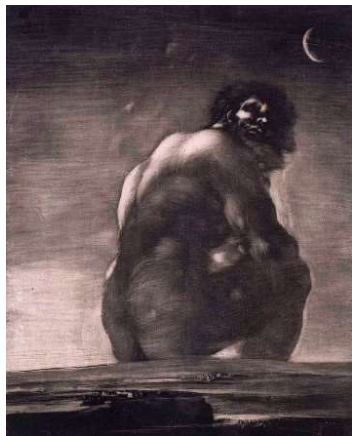


Fig. 572. William Blake: *El ángel de las revelaciones*, 1805.

Modelo simbólico: interpretaciones

Entre 1808 y 1812, Goya realiza la obra conocida como “El Coloso”, o también “El gigante”, “El pánico” o “La tormenta”. La concepción grandiosa y metafórica del grabado se traduce en una escena narrativa de significado ambiguo ya que el tema se ha relacionado con la Guerra de Independencia española, pero también se le han dado interpretaciones más mundanas, como una tormenta en el campo. Ante todo hay que hablar de la herencia del término “coloso”, ya que representa una figura gigante y ese significado va unido al propio título de la obra.

Estas imágenes se erigen en los nuevos *kolossoi*, paradigmas de lo grandioso y monumental, y que también veremos aplicados en el mundo del cine y la televisión.



Figs. 573 y 574. *El Coloso*. Grabado y pintura. Francisco de Goya, 1808-1812.

8.1.7. El Faro de Alejandría.

El Faro de Alejandría ha servido como referencia geográfica antes que como inspiración artística, aunque en muchas ocasiones ambas representaciones han sido una sola, como es el caso de la presencia del Faro en mapas y códices antiguos.

Ya desde época romana, el Faro ha sido representado, en mosaicos y relieves, como elemento identificador de la ciudad de Alejandría, y también han

sido reflejando los demás faros que se multiplicaron por el Mediterráneo, sobre todo los más famosos, de Ostia y Rávena.



Figs. 575 y 576. Mosaico romano de finales del siglo II, principios del siglo III. Mosaico de Qasr Libya, Libia, 539.



Fig. 577. Mosaico del Nilo, Séforis, siglo V.

Como se puede comprobar en el mosaico de Séforis¹⁶⁶¹, el Faro no necesita de una representación complicada ni detallada: una estructura alta con un fuego en su parte superior inmediatamente se identifica con la Maravilla de Alejandría.

¹⁶⁶¹ Netzer, E. y Weiss, Z.: «New Mosaic Art from Séforis», en *Biblical Archaeology Review*, 18, 6, 1992, pp. 37-38, 40-43.

Modelo simbólico: interpretaciones

Como ya dijimos al hablar del modelo arquitectónico del Faro, su influencia se deja sentir en los numerosos faros que poblaron el Mediterráneo, siendo abundantes las representaciones de los mismos, sobre todo del faro del puerto de Ostia.



Figs. 578 y 579. Mosaico del Foro de las Corporaciones, Ostia Antica, siglo II.
Relieve del Puerto de Augusto en Ostia, Museo Torlonia, Roma, finales del siglo II,
principios del siglo III.

La importancia del puerto de Ostia se puede rastrear en las representaciones pictóricas de siglos posteriores, que muestran no sólo el puerto con el faro, sino también la colosal estatua que representaba a Poseidón o la personificación del mismo Portus, unificando la influencia de dos de las Maravillas de la Antigüedad: el Faro de Alejandría y el Coloso de Rodas.





Figs. 580 y 581. Ignazio Danti: *Reconstrucción de las ruinas del Puerto de Ostia*, 1582.
Georg Braun y Frans Hogenberg: *Ostia, Civitates Orbis Terrarum*, 1580.

En la obra de Georg Braun y Frans Hogenberg, *Civitates Orbis Terrarum*, concebida como un complemento al atlas del mundo de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, al que ya aludimos al hablar del atlas realizado por Willem Janszoon Blaeu¹⁶⁶², aparece también un mapa de la ciudad de Alejandría, en el que se puede ver el Faro, aunque no está representado como una construcción gigantesca.



Fig. 582. Georg Braun y Frans Hogenberg: *Alexandria, Civitates Orbis Terrarum*, 1580.

¹⁶⁶² Ver Apartado 3.3.2.a).

Modelo simbólico: interpretaciones

La aparición del Faro en mapas y trabajos cartográficos tiene lugar desde los primeros ejemplos, que podemos encontrar en los *mappaemundi* incluidos en las copias iluminadas del Comentario al Apocalipsis del Beato de Liébana elaborados entre los siglos VIII y XIII, como es el caso del de Burgo de Osma¹⁶⁶³.

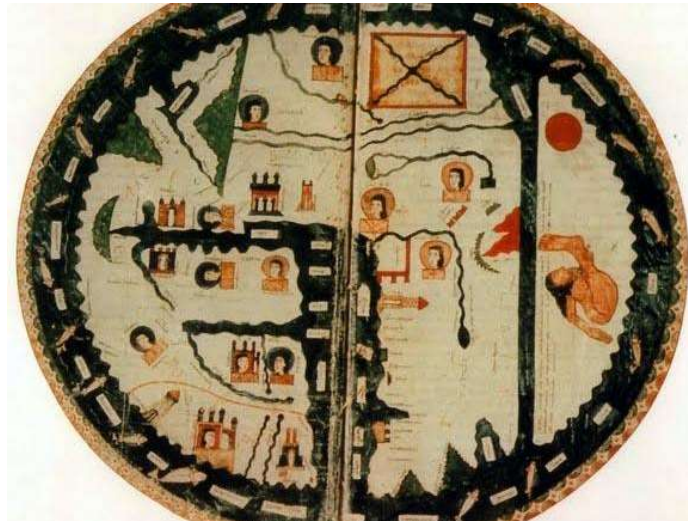


Fig. 583. Mapamundi del Beato de Burgo de Osma, 1086. Catedral de Burgo de Osma, Soria, Cod. 1, f^o 34v-35r 39.

También aparece el Faro como referente geográfico en la Tabla Peutingeriana. Aunque parece que el original se realizó en torno al siglo IV, la copia más antigua que se ha conservado hasta la actualidad fue realizada por un monje de Colmar en el siglo XIII. Considerada más un itinerario de viajes que un mapa en sí mismo, el Faro de Alejandría marca perfectamente el límite de Egipto, junto al Delta¹⁶⁶⁴.

¹⁶⁶³ Sáenz-López Pérez, S.: *Los mapas de los Beatos: la revelación del mundo en la Edad Media*, Gil de Siloé, Burgos, 2014, pp. 265-283.

¹⁶⁶⁴ Molina Marín, A. I.: *Geographica: ciencia del espacio y tradición narrativa de Homero a Cosmas Indicopleustes*, en *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía*, XXVII, Universidad de Murcia, Murcia, 2010, pp. 338-342.

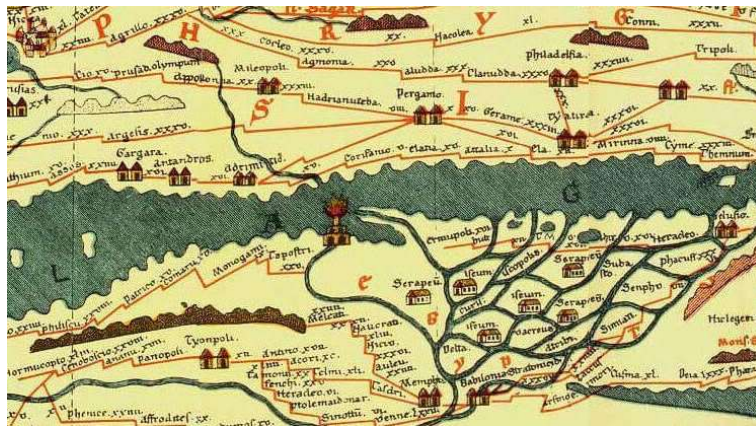


Fig. 584. *Tabula Peutingeriana*.

De esta misma manera, marcando el Delta del Nilo, aparece el Faro de Alejandría en el mapa de Piri Reis, elaborado por este almirante y cartógrafo otomano en 1513¹⁶⁶⁵.



Fig. 585. Mapa de Piri Reis, 1513.

Fuera del mundo de la cartografía y los mapas, el Faro ha aparecido en distintas representaciones artísticas como símbolo de la ciudad de Alejandría y elemento identificador de la misma, como podemos observar en las imágenes de Mantegna que ilustran el grandioso desfile triunfal de Julio César. En el segundo cuadro de esta serie aparece el Faro al fondo.

¹⁶⁶⁵ Al respecto, puede verse Coughi, D.: *I Misteri della mappa di Piri Reis. Uno studio sulle controversie mappe di Piri Reis, Orontius Finaeus e Philippe Buache apud Polidoro, Massimo, Gli enigmi della storia, Edizioni Piemme, Milán, 2003.*



Figs. 586 y 587. Andrea Mantegna: *Los Triunfos de César*, boceto titulado *El Triunfo de Alejandría* y lienzo nº 2: *Carros triunfales, trofeos y máquinas bélicas*, 1485-1505.

Distintas imágenes posteriores han querido reflejar el estado del Faro en ese momento, ya destruido y levantado de nuevo como faro moderno, siguiendo una tipología más cercana a un alminar, o reconvertido en el fuerte de Qaitbay.



Figs. 588 y 589. Henri Merke: *Vista del puerto y la ciudad de Alejandría desde la torre de Faro*, 1804.

Francois Pouqueville: *El Faro de Alejandría*, 1835.

Finalmente, otras representaciones han utilizado la idea del Faro para recrear fantásticas construcciones que poco tienen que ver con el diseño original, pero que ponen en evidencia la fascinación por las grandes obras de la Antigüedad y la creatividad que emerge de esa atracción.

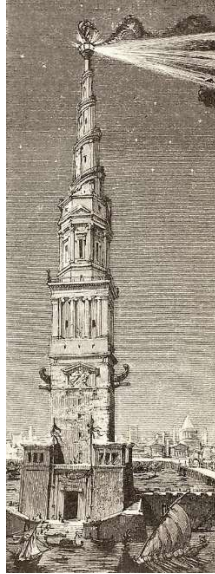


Fig. 590. Adolf Gnauth: *Pharos in Ancient Alexandria*, 1878.

8.2. EL PAPEL DE LAS MARAVILLAS EN LA EMBLEMÁTICA.

Durante el Renacimiento, se puede observar cierto gusto por lo enigmático, buscando la interpretación de mensajes casi cifrados, tanto en el ámbito literario¹⁶⁶⁶ como en cualquier otro, como pueden ser la heráldica o la numismática. El impacto de la *Hypnerotomachia Poliphili* en la génesis del mundo de los emblemas es evidente, convirtiéndose la Emblemática en el equivalente moderno de los antiguos jeroglíficos¹⁶⁶⁷. Ya en la Edad Media, se había interpretado la realidad en clave teológica, dando lugar a exégesis, tanto literales como espirituales, en forma de alegorías, anagogías, tropologías o juicios morales. También hay que tener en cuenta la literatura de sentencias, tanto de origen popular, como culto, ya sean refranes o pasajes bíblicos; y, por supuesto, el peso de los clásicos.

Con todo ello como base, se puede decir que la Emblemática surge en 1531, con el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato¹⁶⁶⁸, “una nueva forma de expresión, estilística e iconográficamente diferente de la clásica, así como de la medieval, y sin embargo relacionada y deudora de ambas”¹⁶⁶⁹. Alciato va a crear el conocido como *emblema triplex*¹⁶⁷⁰, donde la *inscriptio* o título daba la pista de lo que representaba la *pictura* o imagen, que se resolvía gracias a la *suscriptio*, o texto explicativo.

De esta manera, los emblemas ofrecían una doble lectura: “la hermética, destinada a ser comprendida por una minoría selecta, y la didáctica, encaminada a la formación de una mayoría ignorante”¹⁶⁷¹. El mensaje llano era didáctico-moral y el más profundo, sólo accesible a destinatarios cualificados, era filosófico-moral.

¹⁶⁶⁶ Baste señalar la *Hypnerotomachia Poliphilii* de Francesco Colonna, a la que ya hemos aludido en este trabajo.

¹⁶⁶⁷ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 193.

¹⁶⁶⁸ Alciato, A.: *Viri clarissimi D. Andreae Alciati iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum iurisconsultum Emblematum liber*, Heynricum Steynerum, Augustae Vindelicorum (Augsburgo), 1531.

¹⁶⁶⁹ Panofsky, E.: *Estudios sobre Iconología*, Alianza, Madrid, 1971, p. 37.

¹⁶⁷⁰ Sebastián López, S.: *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 12-14.

¹⁶⁷¹ Salas Machuca, R.: «Letra e Imagen: El procedimiento emblemático», en *Discurso 2*, Sevilla, 1998, pp. 82-83.

El éxito del emblema debe mucho a la unión de texto e imagen, algo que surgió casualmente en el momento de la imprenta por la sugerencia de un editor. La imagen reforzaba el sentido pedagógico de la literatura emblemática y fijaba en la memoria del receptor el mensaje que pretendía transmitir. Y es en este punto donde las imágenes de las Siete Maravillas de la Antigüedad desempeñan un papel importante en la Emblemática, como representaciones icónicas universalmente conocidas y arquetipos poseedores de múltiples connotaciones.

La utilización de las imágenes de las Maravillas en los emblemas es amplia y diversa, ya que responde perfectamente a su doble intencionalidad didáctica y filosófica, y requiere de un conocimiento culto y de un acercamiento a las fuentes clásicas, perfectamente en sintonía con las aspiraciones clásicas del *dulce et utile*¹⁶⁷². El acercamiento a las Maravillas no será arqueológico-reconstructivo, sino un ejercicio de extrapolación de la propia imagen; esta manipulación dará lugar a significados diversos, e incluso opuestos, que responden a una reconstrucción subjetiva de los arquetipos¹⁶⁷³.

En 1610, Sebastián de Covarrubias publicó uno de los libros más importantes de la Emblemática española, *Emblemas morales*, y en el emblema 9 de la centuria primera muestra bajo el lema *cuncta fluunt* –todo fluye– a un jinete cabalgando hacia el ocaso en medio de un paisaje repleto de ruinas. En el texto que acompaña a la imagen se refiere a varias de las Siete Maravillas como paradigmas de la belleza de la Antigüedad clásica, veneradas por el Humanismo y que en tiempos del Barroco se asocian al dramático e inevitable fin de la creatividad humana¹⁶⁷⁴:

“Cosa no ay debaxo de la luna\perpetua, firme, sólida y estable.\El Coloso, pirámide y coluna,\el Mauseolo y templo venerable\todo parece y se

¹⁶⁷² Según el tópico horaciano “*dulce et utile*”, donde las funciones de la literatura unen lo placentero (lo dulce y agradable) con la función doctrinal (lo útil). Horacio: *Ars Poetica*, vv. 333-334: “*Aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*”.

¹⁶⁷³ Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (op. cit.), p. 108.

¹⁶⁷⁴ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. XXV.

Modelo simbólico: interpretaciones

derrueca a una, \el hondo mar de muerte ineuitable,\sin que nos dexen rastro de memoria \los bienes desta vida transitoria.”¹⁶⁷⁵

Las Maravillas aparecen, de este modo, asociadas a la noción de *vanitas*, “vanidad de vanidades”, en relación con las ideas de *memento mori* y *sic transit gloria mundi*, poniendo de relieve lo efímero de las realizaciones humanas, incluso cuando atañe a grandes obras como éstas.



Fig. 591. Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, Emblema 9, Centuria I.

8.2.1. La Pirámide.

Las Pirámides siempre se han asociado a la muerte, la eternidad y la energía, y como materia prima, expresan la verdadera naturaleza de las cosas, como señaló Ioanne Pierio Valeriano¹⁶⁷⁶. Esta idea deriva, a través de la propia etimología de la palabra asociada al vocablo $\pi\upsilon\rho$, en la concepción de la pirámide como un lugar seguro en el que destacan algunas cosas esenciales para el hombre: el corazón, las

¹⁶⁷⁵ Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, Emblema 9, Centuria I.

¹⁶⁷⁶ Valeriano, I. P.: *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii*, Thomam Guarinum, Basilea, 1575, p. 438 D: “Per Pyramidem veteres rerum naturam & substantiam illam informem formas recipientem significare voluerunt: quod ut Pyramis apuncto & summo sastigio incipies, paulatim in omnes partes dilatae: sic rerum omnium natura ab unico principio & fonte, qui diuidi non potest”.

estrellas y el cielo o el fuego del alma que arde. Esta simbología, asociada a la arquitectura funeraria, como ya hemos visto, refleja el recuerdo a un difunto, y ese recuerdo se convierte en una alabanza a su ejemplo virtuoso.

La forma piramidal se va a asociar, de esta forma, con las cuatro virtudes cardinales: justicia, templanza, fortaleza y prudencia, representadas en las cuatro vertientes de la pirámide, coronada en la cúspide por una estatua de la Virtud. En el contexto religioso, la pirámide aparece como una escala de valores en la que se reflejan las siete virtudes: cardinales –prudencia, justicia, fortaleza y templanza– y teologales – fe, esperanza y caridad–.

En contraposición, en ocasiones se representa la “pirámide de la injusticia”, acompañada de representaciones alegóricas de la avaricia, la ambición, la intemperancia, e incluso asociadas a figuras mitológicas como Baco y Venus, que simbolizan los vicios o pecados, como la destemplanza y la lujuria.

En las imágenes de Bartolomé Del Bene, la forma piramidal utilizada en con tres lados y refleja la Pirámide de la Justicia, que representa en sus tres caras las formas de gobierno según el pensamiento aristotélico: monarquía, aristocracia y democracia, coronada por la Justicia. En contraposición, la Pirámide de la Injusticia representa las degeneraciones de las formas de gobierno anteriores: la tiranía, la oligarquía y la olocracia.



Fig. 592. *Pirámide de la Virtud*, en Huddleston Wynne, J.: *Choice emblems, natural, historical, fabulous, moral, and divine*, J. Chapman for E. Newbery, Londres, 1793, frontispicio.



Figs. 593 y 594. *Pirámide de la Justicia y de la Injusticia*, en Del Bene, B.: *Civitas veri sive morum*, apud Ambrosium et Hieronymum Drouart, París, 1609, pp. 166 y 165.

Una de las características más extraordinarias de las Pirámides, según algunas fuentes¹⁶⁷⁷, la de que no proyectaban sombra alguna, ha servido de símbolo perfecto para los emblemas que quieren transmitir la idea de la fortaleza y la gloria, que destruyen la sombra del pecado. Al mismo tiempo, las imágenes con la leyenda *umbrae nescia* que muestran una pirámide con el sol en su cénit remiten a la Virgen María, concebida sin sombra de pecado.

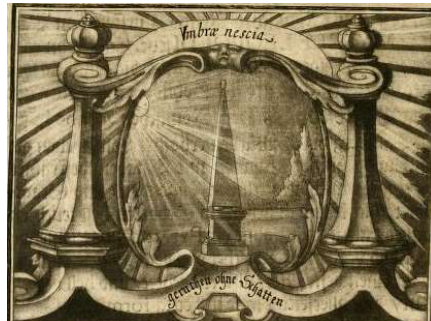
En esta misma línea, podemos encontrar emblemas con la misma configuración de elementos, pero con el lema *virtus cum pietate fides*¹⁶⁷⁸ o *tenebrae non comprehenderunt*¹⁶⁷⁹, ambos asumiendo el dogma de la Inmaculada Concepción: “*Beata Virgo pulchre dicitur nubes diei, quia numquam fuit in tenebris, sed semper in luce*”¹⁶⁸⁰.

¹⁶⁷⁷ Higino, ver supra nota 263. Casiodoro, ver supra nota, 341. Solino, ver supra nota 348. *Codex Ambrosianus*, ver supra nota 395.

¹⁶⁷⁸ Precedido de *undique* o *attingit ubique*, “con afecto devoto por el poder de la fe, llega a todas partes”. Traducción propia. Esta imagen expresa la alegría de los bienaventurados rodeados de gloria y felicidad.

¹⁶⁷⁹ Evangelio según San Juan 1, 5: “*Lux in tenebris lucet et tenebrae eam non comprehenderunt*”: “la luz resplandece en medio de las tinieblas, y las tinieblas no han podido apagarla”.

¹⁶⁸⁰ San Jerónimo la compara con la nube del día, que nunca conoció las tinieblas, “la Santísima Virgen nunca estuvo en sombras, sino siempre a la luz”. San Jerónimo:



Figs. 595 y 596. Pietrasanta, S.: *De symbolis heroicis*, Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, Amberes, 1634, p. 411.

Mayer, J.: *Vortrefflich-hoch-adeliches Controféé*, Gedruckt bey Andreas Heyinge, Viena, 1709, p. 184.



Fig. 597. Meisner, D.: *Thesaurus Philo-Politicus Hoc Est: Emblemata Sive Moralia Politica*, Eberhard Kieser, Fráncfort, 1625, C36.

Otra simbología de la pirámide y la sombra tiene que ver con el falso amigo que, como la sombra, te sigue cuando hay luz, pero te abandona cuando las cosas van mal o estás en tinieblas: *abit ut umbras*¹⁶⁸¹.

Breviarum in Psalmos, Ps. 77, Inter Opera S. Hieronymi, Appendix ad tom. VII, ML 26-1049. Traducción propia.

¹⁶⁸¹ "Se retiró a las sombras". Aquí se hace referencia al texto de Ovidio: *Tristia*, I, IX, 11-12: "*utque comes radios per solis euntibus umbra est, cum latet hic pressus nubibus, illa fugit*": "así como la sombra nos acompaña cuando caminamos bajo los rayos del sol, y desaparece cuando éste se esconde eclipsado por las nubes", trad. de José González Vázquez, Gredos, Madrid, 1992.

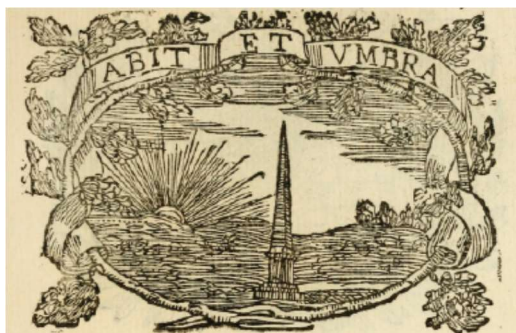


Fig. 598. Lucarini, A.: *Imprese dell' Offitioso, accademico intronato*, Ercole Gori, Siena, 1628-1629, p. 105.

Más frecuente es la aparición de la pirámide con el lema *suas devorat umbras*¹⁶⁸², que hace alusión a la idea de una persona que sabe reprimir en sí los defectos, como la lujuria, el odio... a los que naturalmente se inclinaría. La pirámide, siendo enorme en su base, y ascendiendo poco a poco hacia el cielo, da igual de donde le de el sol, no proyecta sombra, así, el hombre puede cohibir sus vicios, vengan de donde vengan, y no dejarlos aflorar.



Fig. 599. Picinelli, F.: *Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate, ed'illustrate*, Combi & LaNou, Venecia, 1670, p. 509.

Posiblemente, la imagen alegórica que tuvo más éxito al utilizar la pirámide haya sido la conocida como "Pirámide de la Gloria", a partir de la ilustración de la "Gloria del Príncipe" de Cesare Ripa en su *Iconología*. Una figura femenina, personificación de la gloria, abraza una pirámide, imagen alegórica que alude a

¹⁶⁸² "Devora sus propias sombras".

la eternidad y símbolo de las maravillosas construcciones que sobreviven al paso del tiempo¹⁶⁸³. En las diversas ediciones de la obra, traducidas a varios idiomas, se mantendrá esta imagen, con pequeñas variaciones, pero manteniendo el mismo significado simbólico.



Figs. 600-602. Ripa, C.: *Iconologia*, Lepido Facij, Roma, 1603, p. 190.

Ripa, C.: *Iconologia*, trad. de Baudoin, París, 1644, p. 79.

Ripa, C.: *Iconologia*, trad. de Boudard, Carmignani, Parma, 1759, p. 48.

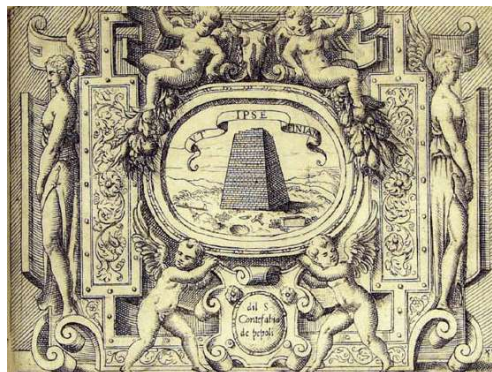
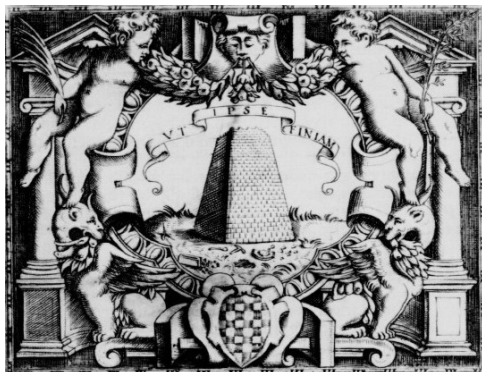
Estas grandes obras, perfectas y longevas, sirven también como metáfora de la vida virtuosa y recta, y se utilizan como metáfora de la herencia gloriosa de los ancestros, legado que hay que continuar, y así se representa una pirámide en construcción, con el lema *ut ipse finiam* –para que pueda terminarlo yo mismo–.

Es el caso de la ilustración de Girolamo Ruscelli en su obra *Le Imprese illustri*, sobre la familia Pepoli, y concretamente, el conde Fabio de Pepoli¹⁶⁸⁴. El

¹⁶⁸³ Ripa, C.: *Iconologia*, Cristoforo Tomasini, Venecia, 1645, p. 247: "Donna bellissima, che habbia cinta la fronte d'un cerchio d'oro, contesto di diuerse gioie di grande stima. I Capelli saranno riccuti, e biondi, significano i magnanimi, e gloriosi pensieri, che occupano le menti de' Prencipi, nell'opere de' quali sommamente risplende la gloria loro. Terrà con la sinistra mano vna Piramide, la quale significa la chiara, & alta Gloria de' Prencipi, che con magnificenza fanno fabriche sontuose, e grandi, con lequali si mostra essa gloria, e Martiale; benche ad altro proposito parlando, disse: Barbara Pyramidum sileat miracula."

¹⁶⁸⁴ Ruscelli, G.: *Le Imprese illustri, con espositioni, et discorsi*, Venecia, 1565, p. 202: "Tra i sette gloriosi miracoli del mondo, tanto celebrati da gli antichi Scrittori, era vno, & de' principali, la stupenda fabrica delle Piramidi di Menfi, Città dell'Egitto famosissima. Onde il diuino Ariosto disse: Menfi per le piramidi famosa. Vogliono alcuni de' nostri Autori, che Menfi sia quella stessa, che oggi chiamano il Cairo, ò che essa fosse almeno in quel luogo. Benche altri dotti, & famosi, i quali mostrano d'essere stati nel luogo

significado se explica claramente en el texto que acompaña a la imagen, así como en la obra de Pittoni y Dolce que recoge y adapta este emblema¹⁶⁸⁵; en ambos casos se trata de exaltar la gloria de una familia y su continuidad por parte de los representantes actuales.



Figs. 603 y 604. Ruscelli, G.: *Le Imprese illustri, con espositioni, et discorsi*, Venecia, 1565, p. 202.

Pittoni, G. B. y Dolce, L.: *Imprese nobili et ingeniose di diuersi prencipi et d'altri persona illustri nell'arme et nelle lettere*, Girolamo Porro, Venecia, 1568, p. 21.

La pirámide en construcción, acompañada de una mano en lo alto que trabaja en ella y la conduce hacia su finalización y perfección, se toma como metáfora del trabajo, la diligencia y la constancia, bajo el lema *in dies* –cada día–, incluso como símbolo del amor que hay que alimentar día a día con paciencia y lealtad.

stesso, tengono che il Cairo fosse la propria antica Babilonia dell'Egitto. Et volendo noi venir'all'espositione di questa Impresa del Conte Fabio conuien primieramente ricordare, come la Casa, o Famiglia de' Pepoli, stata sempre principalissima in Bologna, oue si ha per memorie antiche, che i fuoi primi furono alcuni gran Signori..."

¹⁶⁸⁵ Pittoni, G. B. y Dolce, L.: *Imprese nobili et ingeniose di diuersi prencipi et d'altri persona illustri nell'arme et nelle lettere*, Girolamo Porro, Venecia, 1568, p. 21: "DEL CONTE FABIO DI' PEPPOLI. La Piramide bella, alta, e honorata/ Che, qual si vede qui, resta imperfetta/ Da la virtù si degna e si lodata/ Del Conte FABIO fia resa perfetta/ A lui par, ch'ella sia dal ciel serbata/ Grande edificio et opra al mondo eletta/ Et ei l'havrà fino a la cima eretta/ Che tal gratia ad altrui gia non è data/ È difficil le belle et alte imprese/ Incominciar; così il condurle al fine/ Apportar suol assai maggior fática/ Ma gentil voglie in gentil foco accese/ Di vero honor, ogni gran cosa al fine/ Posson fornir; s'hanno Fortuna amica".



Fig. 605. Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, p. 91.

También como símbolo del amor aparece la pirámide cubierta por hiedra, y en ocasiones, con una figura de Cupido en la parte superior e incluso dos ancianos enamorados, como símbolo del amor eterno¹⁶⁸⁶. La hiedra, como metáfora del amor, se sostiene en la estructura, que aparece como signo de fortaleza.

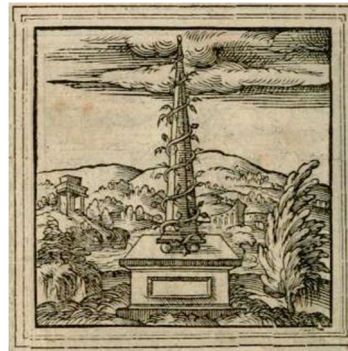
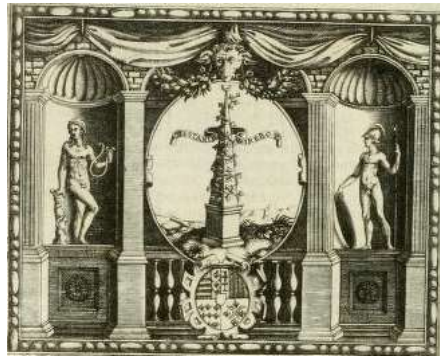


Fig. 606. Heinsius, D.: *Quaeris quid sit amor? o Emblemata amatoria*, H. De Buck, Amsterdam, 1601, XIV.

¹⁶⁸⁶ Sobre el uso de la pirámide en emblemas como símbolo del amor, ver Sebastián López, S.: *La mejor emblemática amorosa del barroco. Heinsius, Vaenius y Hooft*, Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 2001.

Modelo simbólico: interpretaciones

El lema más utilizado a este respecto es *te stante virebo* –mientras estés de pie, floreceré–, aunque este mismo significado se puede ver en las representaciones de obeliscos rodeados por hiedra, bajo el lema *sic persistet amor* –el amor permanece– y *securitas perpetua* –seguridad eterna–.



Figs. 607 y 608. Ruscelli, G.: *Le Imprese illustri, con espositioni, et discorsi*, Venecia, 1565, p. 158.

Jonghe, Adriaen de: *Emblemata*, Christophori Plantini, Amberes, 1565, p. 20.

Un obelisco rematado por una estrella, con el lema *insidet et cineri* –reside en las cenizas–, también se refiere al amor; alude al hombre que desea que, aun estando muerto, su amada ejerza fuerza y autoridad sobre sus cenizas, como sobre él cuando estaba vivo.

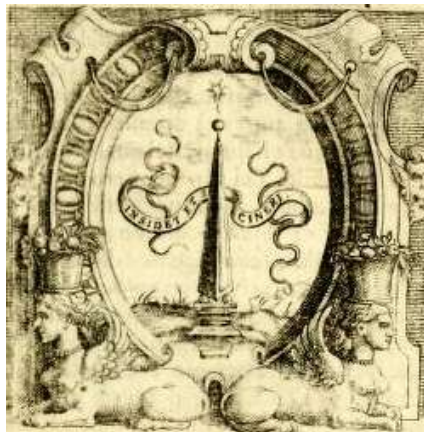


Fig. 609. Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, p. 55.

La estrella sobre el obelisco se identifica con la que apareció en el cielo de Roma tras la muerte de Julio César¹⁶⁸⁷, y Camilli la relaciona con su amada hija Julia¹⁶⁸⁸.

Por otra parte, la personalidad virtuosa, con lealtad a los antepasados y fe en Dios, también se simboliza por medio de una pirámide, generalmente coronada por un sol que ilumina la estructura con sus rayos, y los lemas *hic semper* –aquí siempre– y *sine fine* –sin fin–. También pueden aparecer dos manos entrelazadas y los rayos del sol cayendo sobre la pirámide, como representa Typotius.



Fig. 610 y 611. Typotius, J.: *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum*, Praga, 1601, II, p. 70.

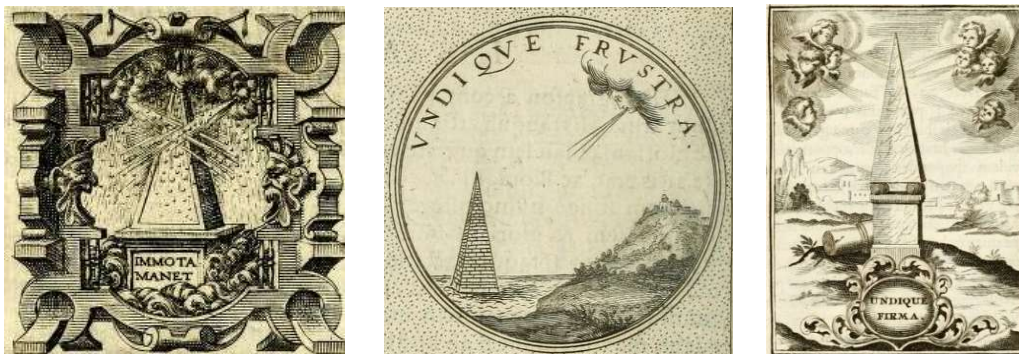
Ruscelli, G.: *Le Imprese illustri, con espositioni, et discorsi*, Venecia, 1565, p. 40.¹⁶⁸⁹

¹⁶⁸⁷ El Cometa de César, del año 44 a.C., permaneció siete días en el firmamento y fue interpretado como señal de su deificación. Recogido, por ejemplo, por Suetonio: *De Vita Caesarum, Divus Julius*, 88.

¹⁶⁸⁸ Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, p. 55: “Questa stella, dicono gli Historici, & fra gli altri Suetonio Tranquillo, esser apparsa doppo la morte di Giulio Cesare per sette giorni continui, & di lei fece mentione Horatio, quando disse: *Iulium fydus micat inter omnes*, con laquale l’auctor dell’Impresa ha hauuto bellissima relatione, & allusione al nome della Donna amata, per chiamarsi ella Giulia, & cosi figuratala soprastare à quella palla, col motto *Insidet Et Cineri*, cauato da Virgilio, mostra al uiuo l’itention sua di uolere, che anche quando egli farà morto l’amata Donna debba hauer forza, & auttorità sopra quel cenere, come sopra di lui già uiuo.”

¹⁶⁸⁹ “Nella quale si può ricordare, Che quando gli antichi voleuano in figura dimostrar Iddio, poneuauo, fra l’altre principali, & più frequenti figure, il Sole, & parimente quando voleuano denotare vna gran fermezza, poneuano la piramide sopra la base, ò pietra

La pirámide se afianza com símbolo de inmortalidad, de solidez y firmeza, bajo los lemas *immota manet* –permanece inmutable–, *undique frustra* –en vano a su alrededor– o *undique firma* –sólida por todas partes–, siendo representada frente al viento, la tempestad y las inclemencias del tiempo en general a su alrededor.



Figs. 612-614. Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, pp. 136.¹⁶⁹⁰

Typotius, J.: *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum*, Praga, 1601, III, p. 168.¹⁶⁹¹

Zoller, J.: *Conceptus Chronographicus De Concepta Sacra Deipara*, Joannis Michaëlis Labhart, Augsburgo, 1712, p. 107.¹⁶⁹²

quadra, & per la fede, & lealtà, poneuano le due mani fra lor congiunte. Volle dunque l’Autor dimostrare d’essere, & star fermo nel pensiero, & animo de suoi antecessori in lealtà, sperando fermamente in Dio, che questa lealtà, & sincerità sua, sì come era in lui, era stata ne suoi passati, abbia da esser’anco in tutti gli altri suoi discendenti; & che da Dio gli sia stato dato, & promesso, che questa sincerità & lealtà in quella familia sarà eterna, & SENZA FINE fra noi mortali”.

¹⁶⁹⁰ “Quale al soffiare de’ più rabbiosi venti / Salda eccelsa piramide non cede: / Mà, come se spirassero lievi, e lenti, / Immota starsi incontro à lor si uede: / Tal di fido amator non fieno aperti / Gli ardori, e non ritragge instetidi dietro il piede: / Bench’ uento di sdegni, ò d’altri danni, / farlo à terra cader molto s’affanni”.

¹⁶⁹¹ Sobrevive al empuje del viento y de las olas: “*pyramis in figura VNDIQUE FRVSTRA a vento & mari impetitur*”.

¹⁶⁹² “*Haec licet horronis stet Pyramis undique ventis Obvia, non tamen hinc undique firma cadet. Sic concepta quidem maculae stetit obvia Virgo, non tamen inde cadens, undique firma stetit*”.

La imagen de una pirámide o un obelisco rotos o truncados mantiene el significado de fortaleza y solidez, aunque se muestre dañada. Bajo el lema *fortiora supersunt* – las cosas mas fuertes sobreviven– se transmite el mensaje de que la virtud mantiene sus bienes en lugar firme, pese a las adversidades¹⁶⁹³.



Fig. 615. Picinelli, F.: *Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate, ed'illustrate*, Combi & LaNou, Venecia, 1670, p. 422.

Esta pirámide rota también puede adquirir un significado negativo, como potencia sin virtud, la fuerza sin sabiduría se derrumba por su propio peso, según palabras de Horacio¹⁶⁹⁴.

¹⁶⁹³ Se relaciona esta idea con el texto de Séneca: *De constantia sapientis*, V, 4-5: "Ahora bien, el sabio nada puede perder, todos <los bienes> los ha conservado en sí mismo, nada ha entregado a la fortuna, sus bienes los mantiene en lugar firme conforme con su virtud, que no necesita de las condiciones de la fortuna y por esto es que <su virtud> no se acrecienta ni disminuye, puesto que lo que ha sido llevado hasta su punto más sublime no deja espacio para elevarse más, y la fortuna no arrebata nada más que aquello con lo que ha favorecido; ahora bien, no ha favorecido con la virtud, por tanto no puede sustraerla. Es libre, inviolable, inmutable, firme, y a tal extremo está fortalecida contra las adversidades, que no puede en absoluto ser doblegada ni mucho menos vencida; mantiene fija la mirada en los terribles instrumentos de suplicio, no altera su rostro aunque las circunstancias se presenten adversas, o favorables". Ver Apéndice 1: Textos, 226.

¹⁶⁹⁴ Horacio: *Odas*, III, IV, 65: "*Vis consilii expers mole ruit sua*".

Modelo simbólico: interpretaciones

En la ilustración de Boissard se entiende que el abuso de la potencia, sin ingenio, lleva a la ruina¹⁶⁹⁵.

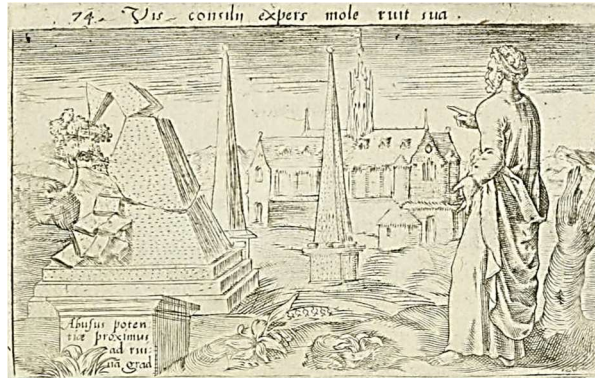


Fig. 616. Boissard, J. J.: *Emblemes latins*, Abrahamus Faber, Metz, 1588, p. 81.

La pirámide coronada es una metáfora política que muestra la idea del soberano que domina todo como lo hace la pirámide desde su altura y grandeza. Con el lema *sic docti a potentibus sublimandi* –los doctos han de ser ensalzados así por los poderosos– señala que las personas influyentes deben ayudar a los hombres de ciencia y letras.



Fig. 617. Solórzano Pereira, J.: *Emblemata centum regio-politica*, Domin. Garciae Morras, Madrid, 1653, p. 665.

¹⁶⁹⁵Boissard, J. J.: *Emblemes latins*, Abrahamus Faber, Metz, 1588, p. 81: "Frustra se tollit vesana potentia Regum;/ Ingenio quoties consilioque vacat./ Cuius ut immodicae crescunt cum tempore vires,/ Mole suâ sic cum tempore quassa ruit."

En otros casos, bajo el lema *crescit in immensum* –crece inconmensurablemente–, se evidencia la grandeza y el poder del soberano, como se puede ver en una alusión al Rey Sol, Luis XIV de Francia, en un texto que explica el diseño de tapices y donde se exponen los lemas que los acompañan¹⁶⁹⁶.



Fig. 618. Félibien, A.; Krauss, J. U.; Le Brun, Ch. et al.: *Tapisseries du roy...*, Krauss, Augsburgo, 1690, XXV, p. 119.

En este caso, la pirámide, a modo de cornucopia, de la que rebosan frutas, flores, y toda clase de bienes y riquezas, trata de mostrar la abundancia y la prosperidad, asociadas al gobierno del monarca.

Otras veces, las referencias al soberano se enmarcan en el lema *immobilis* –inamovible–, para mostrar que la constancia es loable, y si va acompañada de virtud, persiste en tiempos difíciles y no cae en el vicio¹⁶⁹⁷.

¹⁶⁹⁶ Félibien, A.; Krauss, J. U.; Le Brun, Ch. et al.: *Tapisseries du roy, ou sont representez les quatre elemens et les quatre saisons avec les devises qui les accompagnent & leur explication*, Krauss, Augsburgo, 1690, XXV, p. 119.

¹⁶⁹⁷ “*Constantia in rebus laudabilibus, & quae virtutis aliquid continent, pertinacia in rebus malis, aut vitij exercetur.*”

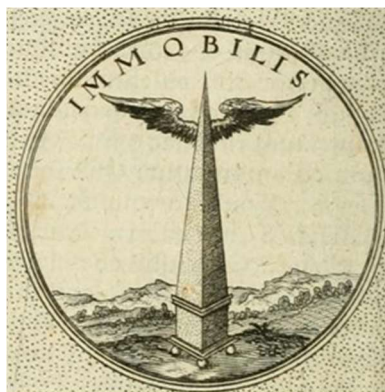


Fig. 619. Typotius, J.: *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum*, Praga, 1601, II, p. 180.

También se puede encontrar la pirámide, o el obelisco, ya que es muy habitual la identificación de ambos en los emblemas, como estamos viendo, asociada con la serpiente, que se enrosca en ella; en este caso se alude a la vida virtuosa puesta a prueba, como la serpiente tentó a Eva y Adán en el Paraíso. Con los lemas *per ardua virtus*¹⁶⁹⁸ –virtud a través de la dificultad– y *trames non inuius ullus*¹⁶⁹⁹ –no crezca en ninguna dirección–, trata de significar el arduo camino de la virtud y la dignidad cuando son acosadas por comentarios venenosos, mordaces y malintencionados.

En este mismo sentido, se entienden las figuraciones de una pirámide suspendida en el aire, o en vuelo, *nescit labi virtus* –la virtud no conoce la caída– que aunque parece que refutan la característica principal de la estructura, como símbolo firme e inamovible, indican que la verdadera virtud, pase lo que pase, permanece inmutable y no huye. La pirámide se representa como un diamante que simboliza la virtud que, en medio de una tormenta, se resiste a caer en las peligrosas olas del mar de la adversidad; ya que, como la virtud, los diamantes son inquebrantables.

¹⁶⁹⁸ En referencia al texto de Ovidio: *Tristia*, IV, III, 74: “*Ardua per praeceps gloria vadit iter*”, “la elevada gloria va por un camino abrupto”, trad. de José González Vázquez, Gredos, Madrid, 1992.

¹⁶⁹⁹ Horacio: *Odas*, II, 16: “*Scandit aeratas vitiosa navis/ Cura nec turmas equitum relinquit*”, “El afán de riquezas sube con nosotros a las naves guarnecidas de bronce, y sigue a los escuadrones de caballeros”, trad. de Germán Salinas, 1909.



Figs. 620 y 621. Typotius, J.: *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum*, Praga, 1601, II, p. 60.
Rollenhagen, G.: *Selectorum emblematum*, C.de Passe & J. Janssen, Colonia, 1613, p. 60.

La pirámide y el obelisco se van a asociar a la figura de Harpócrates, nombre griego con el que es conocida la deidad egipcia Horpajard o Harpajered, que los griegos adoptaron como dios del silencio. La presencia de estas dos construcciones sirve como elemento identificador de la cultura de donde procede la figura y, al mismo tiempo, representa el transcurrir silencioso e inamovible de las Pirámides a través de los siglos.



Fig. 622. Huddleston Wynne, J.: *Choice emblems, natural, historical, fabulous, moral, and divine*, J. Chapman for E. Newbery, Londres, 1793, p. 4.

Y, por supuesto, la pirámide simboliza un sepulcro; en el contexto cristiano aparece junto a una cruz¹⁷⁰⁰, como emblema de la resurrección y la vida futura, *satiabor cum apparuerit* –estará colmado cuando aparezca–¹⁷⁰¹.

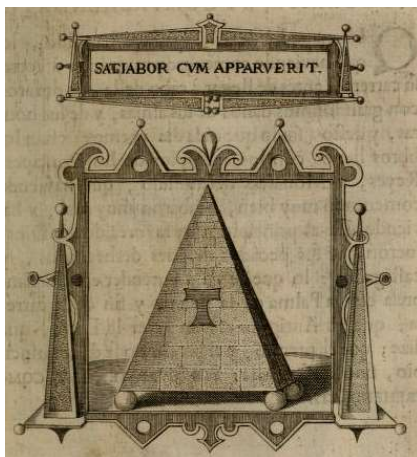


Fig. 623. De Borja, J.: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680, p. 443.

Así pues, hemos podido comprobar cómo la pirámide, y en ocasiones el obelisco, fueron usados para representar la virtud, la fortaleza y la gloria con un gran número de significados: alegorías de la justicia, la honestidad, la firmeza frente a las adversidades, la gloria familiar de una estirpe virtuosa o la templanza. También se ha utilizado la pirámide como metáfora de la constancia, del trabajo y, por extensión, del amor, como fruto de la paciencia y la perseverancia; como metáfora política, aludiendo al buen gobernante o al poderoso que administra correctamente su poder y grandeza; e incluso como símbolo del silencio, relacionada con la figura de Harpócrates. En el contexto religioso, la pirámide se

¹⁷⁰⁰ En la imagen aparece la cruz de Tau, o *crux commissa*, según la tipología inventada por Justus Lipsius: *De cruce*, III, Amberes, 1594, p. 13.

¹⁷⁰¹ De Borja, J.: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680, p. 443: “Satiabor cum apparuerit gloria tua. La qual nos ganó Christo nuestro Señor con su Cruz, como lo significavan los Egipcios en sus Letras Hieroglyphicas por la Cruz, como se vee en los Obeliscos, que hizieron con Letra: Tav. Que significa la Cruz, por la qual entendían la vida que havia de venir, como lo declaran Authores muy graves, y assi con razón devemos trabajar, y esperar el descanso de la vida, que està por venir, que con tanto trabajo se nos ganó en ella.”

ha asociado al dogma de la Inmaculada Concepción y a la resurrección, además de los significados relativos a la virtud ya comentados.

En definitiva, la apropiación de la forma piramidal por parte tanto de gobernantes, como de la religión e incluso de ambientes eruditos con una intencionalidad pedagógica, expone la gran cantidad de significados que ofrecen las pirámides, desde su simbolismo funerario original hasta las metáforas más complejas.

8.2.2. El Coloso.

Al igual que sucede con la simbología de la pirámide, las imágenes del Coloso de Rodas se utilizan como metáfora de la firmeza y la fortaleza frente a la adversidad. Resulta curioso que la Maravilla más frágil y que menos tiempo se mantuvo en pie se tenga por emblema de la solidez y de lo fuerte¹⁷⁰², pero hay que tener en cuenta que la idea del Coloso como prodigio constructivo lo hacía merecedor de la fama de grandeza.

En la misma línea de la motivación política de los propios rodios al levantar el Coloso, como mensaje de autoafirmación e independencia frente al mundo, podemos encontrar un emblema que quiere representar la grandeza de la ciudad de Roma, que no tiembla ante la adversidad, pues está asentada firme, como la figura de Rodas sobre su pedestal:

“Stà sempre immota, sopra immobil base. Statua, a i spiranti turbi, a le tempeste, A i lampi, a i tuoni, al minacciar del Cielo: Non si seute l’Imperio, e non si moue A i fiati auuersi di fortuna, quando Fermato è sopra vn’ immutabil base Di verace costanza. Così Roma, Mentre l’Italia tra gl’ incendi, e’l sangue Sospira, vede le sue insegne a terra Più volte sparse, calpestate l’arm, Vinti i suoi Duci, i suoi soldati estinti, E la gloria, e l’ Imperio hormai cadente. E pur resiste, e pur costante aspira A la vittoria, e inuitta vince, e strugge L’emula sua Cartagine, che danna Le sue vittorie, al fin conuerse in pianto”¹⁷⁰³.

¹⁷⁰² Del Sole, F.: *Viaggio nella meraviglia...* (op. cit.), p. 120.

¹⁷⁰³ Casoni, G.: *Emblemi politici*, Paolo Baglioni, Venecia, 1632, pp. 11-12.



Fig. 624. Casoni, G.: *Emblemi politici*, Paolo Baglioni, Venecia, 1632, Emblema III, p. 11.

El Coloso aparece firme frente a los elementos, inamovible a pesar de vientos y tempestades, como símbolo de fortaleza no sólo a nivel político, sino también religioso. En este sentido, encontramos un emblema sobre el cardenal Giovanni Teodoro, en el que se exalta la consistencia de su fe, bajo el lema *fortis in adversis* –fuerte en la adversidad–.



Fig. 625. Jungwirth, F. X.: *Funeris solemnia in lugubri apparato serenissimo ac eminentiss DD. Ioanni Theodoro S.R.E. cardinali episcopo...*, Chalcographo monacensi, 1763, p. 14.¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰⁴ “*Immotus remanet supra sua fulcra colossus, Ventorum quisquis sit furor, atque maris: Fortis in adversis quoque tu Theodore stetisti, Pectus et Heroum sternere nil poterat*”: “El Coloso

En el contexto religioso el Coloso ha servido también como referente del martirio, imagen de los santos y mártires que han defendido la fe por medio del fuego de la caridad. Por ello, el Coloso recupera su asociación con el Sol –Helios– y, mediante la representación del astro solar, indica la llama ardiente de la fe frente a las adversidades.



Fig. 626. Fuesslin, C.: *Theatrum gloriae sanctorum*, Lochner, Sulzbach, 1696, p. 23.

Por ejemplo, San Sebastián aparece como un coloso que protege su fe, luciendo el fuego de la caridad en su cabeza, y se alude a él como el más grande de los mártires –*martyrum maximus non surrexit maior*–. Se hace referencia a un pasaje del Éxodo¹⁷⁰⁵ que alude a Dios como único, santo y hacedor de maravillas. Este es un ejemplo de la apropiación de imágenes de la Antigüedad con fines completamente distintos a los originales, para adaptarse a las exigencias culturales, políticas o religiosas del momento.

permanece inamovible sobre su pedestal, frente al furor de los vientos y del mar. También tu, Teodoro te has mantenido fuerte frente a la adversidad, nada pudo quebrar tu corazón ni tu memoria". Traducción propia.

¹⁷⁰⁵ Éxodo, 15, 11: "*quis similis tui in fortibus Domine quis similis tui magnificus in sanctitate terribilis atque laudabilis et faciens mirabilia?*": ""¿Quién como tú, Señor, entre los dioses? ¿Quién como tú, glorioso en santidad, terrible en prodigios, autor de maravillas?".

Modelo simbólico: interpretaciones

El arquetipo del Coloso como imagen de lo colosal, de lo grandioso, del poder, enlaza con la visión de la estatua como *spectaculum*. En este sentido, el Coloso aparece como una Maravilla, como un grandioso espectáculo que, sin embargo, cede al paso del tiempo; nada es immune al paso del tiempo o a la acción de los hombres. Y precisamente, por la acción de los hombres, aparece siendo desmantelado el Coloso en otro texto fúnebre, dedicado a la figura de Maximiliano II Emanuel de Baviera. En este contexto, la alusión al Coloso se refiere a que incluso los más grandes e ilustres príncipes pueden durar poco tiempo: *plaudite abire licet* –aplaudir y dejar marchar–. En el propio título de la obra se alude a la consideración del personaje a través de los años: grande en el amanecer, máximo en el mediodía, mayor en el ocaso y siempre serenísimo príncipe sol¹⁷⁰⁶.



Fig. 627. Khuen, J.C.: *Magnus in ortu: maximus in meridie; major in occasu semperque serenissimus principum sol Maximilianus Emanuel*, Typis Mariae Magdalенаe Riedlin, Múnaco, 1727, p. 193.

¹⁷⁰⁶ Khuen, J.C.: *Magnus in ortu: maximus in meridie; major in occasu semperque serenissimus principum sol Maximilianus Emanuel*, Typis Mariae Magdalенаe Riedlin, Múnaco, 1727.

En el emblema XVI del libro de Solórzano, *Emblemata centum regio-politica*¹⁷⁰⁷, aparece el Coloso con su torso abierto, enseñando en su interior un amasijo de cuerdas, lo que lleva a reflexionar sobre la deslumbrante imagen externa de los reyes y el mal que en realidad ocultan en su interior¹⁷⁰⁸. Bajo el lema *splendor mendax* –falso esplendor– representa la majestad de los reyes que solamente está en el exterior: *in reges exteriori tantum maiestate conspicuos*.



Fig. 628. Solórzano Pereira, J.: *Emblemata centum regio-politica*, Domin. Garciae Morras, Madrid, 1653.¹⁷⁰⁹

Otra adecuación del arquetipo a las necesidades del momento se puede apreciar en el emblema de Peacham, donde el Coloso cambia uno de sus atributos por un libro. Bajo el lema *ulterius durabit* –durará más tiempo–, parece querer

¹⁷⁰⁷ González de Zárate, J.M.: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987, pp. 60-62 y 167-169.

¹⁷⁰⁸ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 38.

¹⁷⁰⁹ “*Exterior nivea satiatur calce Colossus, Et laeve aurata fronte superbit opus; Cratitiæ sed enim circumstant pectora costa; Clavorumque intus spicula sava rigent. Heu mendax Regum splendor, qui mille dolores, mille sub aurat o múrice damna tegis*”: “En lo exterior el Coloso Se ufana por lo nevado De la tal?, vanaglorioso Presume, que lo dorado Le acredita poderoso Pero allá en la trabazón Todo es clavos y marañas Que con recíproca unión Le atraviesan las entrañas, Y hieren el corazón. Reyes, vuestros esplendores Son burlas y son engaños. Pues las púrpuras mejores Encubren más de mil daños, Pesares, penas, dolores”. Traducción de González de Zárate, J.M.: «Goya y la literatura emblemática», en *Norba: Revista de arte*, 5, 1984, pp. 338-339.

representar la eternidad de la poesía, aludiendo a unas palabras de Ovidio: “si el transcurso del tiempo desgasta las rocas y enmohece la reja paciente del arado, los poemas burlan las amenazas de la muerte. Cedan a los cantos de la poesía los reyes y sus pomposos triunfos, y con ellos cedan asimismo los opulentos raudales del aurífero Tajo”¹⁷¹⁰.



Fig. 629. Peacham, H.: *Minerva Britannia, o A garden of heroical devises, furnished, and adorned with emblems and impresa's of sundry natures*, Shoe-Lane, Londres, 1612, p. 161.

Esta representación que incluye el atributo de un libro en la mano nos recuerda la imagen de la Estatua de la Libertad, que sostiene una placa con la fecha en que se firmó la Declaración de la Independencia inscrita. En este caso, no “durará más tiempo” la poesía, sino la libertad –*libertatem ulterius durabit*–.

El Coloso aparece, como hemos visto, asociado a las ideas de firmeza y fortaleza, aplicadas a distintos ámbitos, como puede ser la permanencia de la ciudad de Roma, la solidez de la fe o como metáfora del martirio. Esta fortaleza, sin embargo, cede ante el paso del tiempo o ante el falso esplendor de una fachada que oculta el verdadero interior, simbolizando el lema *tempus fugit* y las falsas apariencias.

¹⁷¹⁰ Ovidio: *Amores*, I, 15: “Ergo cum silices, cum dens patientis aratri Depereant aevo, carmina morte carent. Cedant carminibus reges regumque triumpho, Cedat et auriferi ripa benigna Tago”. Traducción de Germán Salinas, 1909.

8.2.3. El Faro.

El faro se convierte en una imagen con múltiples simbologías, desde luz para los navegantes a símbolo de la religión o metáfora política. La imagen más sencilla, como señal de luz y ayuda a la navegación, se traspolará a un significado moral, de guía o lugar de refugio. En este sentido, se asocia a lemas como *praelucet euntes* –luz de los navegantes–, *velata lucet* –luz velada – o *dirigit utraque cursum* – dirige recto el rumbo–.

Picinelli recoge en el *Mundus symbolicus* bajo el término “torre” el mote *dirigit utraque cursum* para significar, siguiendo a San Pedro y San Pablo, que la luz divina conduce a todos los fieles desde esta vida a la felicidad eterna¹⁷¹¹. En las *Imprese Illustri* de Camilli, se aplica a la Iglesia que ruega al Señor, en nombre de todos los fieles, que sea torre de fortaleza¹⁷¹².

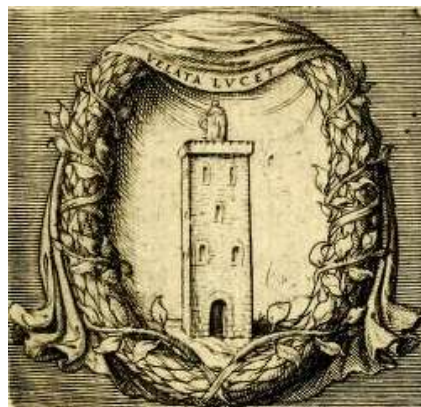


Fig. 630. Camilli, C.: *Imprese Illustri...*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, p. 49.

¹⁷¹¹ Picinelli, F.: *Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate, ed'illustrate*, Combi & LaNou, Venecia, 1670, p. 515: “La torre, piantata sù la spiaggia del mare, serve à i naviganti nella chiarezza del giorno, mentre di lontano scoperta, addita loro il porto; e la medesima, ancora col suo acceso, guida i nocchieri frà l'ombre della notte: si che ed in una maniera, e nell'altra; DIRIGIT VTRAQUE CVRSVM, Hor come è la torre, e la face, entrambe guidano in porto, così l'Apostolo San Pietro, rasfigurato nella torre, e San Paolo nell'face, conducono i fedeli alla felicità della vita presente, & alla beatitudine dell'altra.”

¹⁷¹² Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586, p. 50: “la torre è simbolo della fortezza, & per tale è tolta spessò nelle sacre lettere. Onde santa Chiesa ammaestrata dallo Spirito santo, prega in persona di tutti i fedeli: Efsò nobis Domine turris fortitudini”.

Modelo simbólico: interpretaciones

La asimilación del faro con la religión abarca más aspectos, como imagen de la gracia divina, del buen ejemplo o del predicador fructífero, con los lemas *errantes revocat* –llama a casa a los perdidos– o *in tutum allicit* –te atrae a la seguridad–. También puede significar la propia ley de Dios, que resplandece en la oscuridad del pecado, bajo el lema *monet et munit* –advierte y fortifica–.

Se utiliza la imagen del faro que arroja luz sobre la herejía, para atraer de vuelta la virtud perdida, *dum vitare dum dat videre* –muestra lo que se debe evitar y, a la inversa, lo que se necesita ver–.



Fig. 631. Loyola, I. de: *Insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Ignatij de Lazeris, Roma, 1655, p. 187.

El mensaje del faro como puerto seguro frente al naufragio de la fe se representa bajo el lema *monstrant portumque viamque* –muestra el puerto y el camino–, según las palabras de Timoteo: “mantén la fe y la buena conciencia, que por desecharlas algunos naufragaron en cuanto a la fe”¹⁷¹³.

¹⁷¹³ Timoteo, I, 19.



Fig. 632. Le Jay, G.F.: *Le triomphe de la religion sous Louis le Grand: représenté par des inscriptions & des devises: avec une explication en vers latins & françois*, Gabriel Martin, Paris, 1687, p. 79.

A nivel político, el faro representa a la persona que sobresale por su virtud, una dignidad que brilla tanto que ahuyenta a sus enemigos mostrando claramente sus méritos: *et prope et longe* –cerca y lejos–, o *in rectum ducit* –conduce recto–.

Como vimos con la pirámide, también el lema *undique frustra* –en vano a su alrededor– se va a aplicar al faro, junto a *ne per pioggia ne per vento* –ni por lluvia ni por viento– y *nil fulmina terrent* –nada asusta a los rayos–, para indicar la fortaleza y la firmeza frente a la calumnia y el engaño. Aplicado al terreno político, como símbolo de fortaleza: *vigilantia et fide* –vigilancia y fe– o para aplicar al soberano que luce como rayo de esperanza para su pueblo: *in publica commoda fulget* –luzca en interés de lo público–.



Fig. 633. Mayer, J.: *Vortrefflich-hoch-adeliches Controféé*, Gedruckt bey Andreas Heyinge, Viena, 1709, p. 252.



Figs. 634 y 635. Bruck, J.: *Emblemata politica*, Abrahamum Hogenberg, Colonia, 1618, p. 177.

Félibien, A.; Krauss, J. U.; Le Brun, Ch. et al.: *Tapisseries du roy...*, Krauss, Augsburg, 1690, XXV, p. 18.

Al igual que este último ejemplo, bajo el lema *salus tantillo publica constat* – resulta una pequeña seguridad para lo público–, se alude al buen gobernante que antepone el beneficio común a su propio beneficio. En la obra de Zingref, aparece

una imagen prácticamente copiada del diseño de van Heemskerck para representar al gobernante que sirve de guía para otros con su buen ejemplo.



Fig. 636. Zingref, J. W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Petrum Mareschalev, Fráncfort, 1624, p. 105.

También se asocia el faro con la persona de la Virgen María, como refugio ante las tribulaciones, siguiendo las palabras del Salmo: “*Tu es refugium meum a tribulatione quæ circumdedit me*”¹⁷¹⁴ y bajo el lema *errantibus una micat* –luz para los errantes–.



Fig. 637. Ginther, A.: *Mater amoris et doloris*, Georgii Schlüter & Martini Happach, Augsburgo, 1726, p. 249.

¹⁷¹⁴ Salmo 31, 7.

Modelo simbólico: interpretaciones

Bajo el lema *nubila si obducant coelum, tamen excubat ignis* –si las nubes oscurecen el cielo, el fuego todavía alumbrá– el jesuita Francisco Núñez de Cepeda quiere representar la manera en que los preladados deben estar vigilantes para el bienestar de sus feligreses y ser una guía para su comunidad.

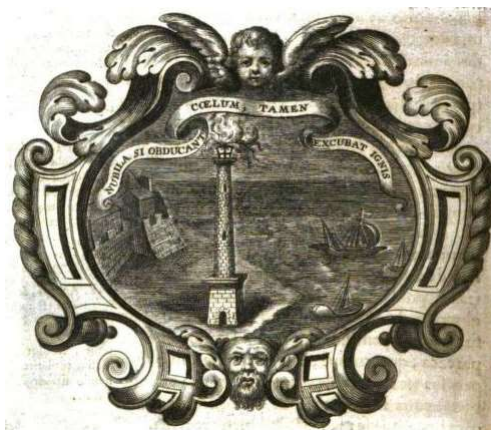


Fig. 638. Núñez de Cepeda, F.: *Idea de el Buen Pastor*, Anisson, Posuel, y Rigaud, León, 1687, p. 158.

En la obra de Covarrubias, el faro aparece como un elemento más del puerto, sobre un barco zarandeado por las olas en la bocana. Con el lema *fortuna in porto* –fortuna en puerto–, muestra las precauciones que han de tener los pilotos incluso cuando están llegando a puerto.



Fig. 639. Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, Emblema 32, Centuria III.

8.2.4. Las otras Maravillas.

El resto de Maravillas de la Antigüedad tienen una presencia menor en las imágenes asociadas a los emblemas y se remiten a significados más específicos, con menos matices y variaciones.

En el caso del Zeus de Olimpia, su simbología se centra en el papel de árbitro o juez, mostrando una imagen asociada a la figura del monarca como soberano, y llega incluso a presentar matices divinos, como la identificación de Luis XIV, el Rey Sol, en Francia, con la simbología solar en la figura del Coloso de Rodas. En este sentido, resulta muy interesante la apropiación de varias Maravillas para representar a este soberano en un emblema de Menestrier, en el que el Rey Sol aparece como un Zeus gigante, convertido en Coloso, dominando un puerto presidido por un faro. Además de la presencia de estas tres Maravillas, parece que se quiere legitimar a este monarca en una alusión al puerto de Ostia, donde un faro, a imagen del de Alejandría, comparte protagonismo con una figura colosal.



Fig. 640. Menestrier, C. F.: *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblems, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monuments publics*, I. B. Nolin, París, 1689, p. 22.

Bajo el lema *vibrata in superbos fulmina* –rayo que centellea sobre los orgullosos–, la imagen del dios que amenaza con su rayo una ciudad junto al mar representa al rey que castiga la villa lanzando sus rayos contra los vanidosos.

También muy curiosa es la alusión no ya a la estatua de Fidias, sino al Templo de Zeus en Olimpia en otro emblema que alude a que la suerte no dura

para siempre –*nulla sors longa*–. Para ello, representa dos recipientes a las puertas del templo llenos, uno de males, y otro de bienes, que el dios repartía entre los hombres, a modo de “una de cal y otra de arena”.

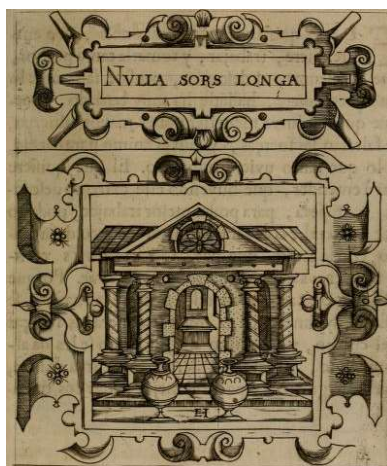


Fig. 641. De Borja, J.: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680, p. 117.¹⁷¹⁵

Estos mismos dos vasos llenos de males y dones, asociados a Júpiter, o Zeus, aparecen en otro emblema con el lema *iusti Iovis arbitrato* –justa decisión de Júpiter–. El significado es el mismo que el anterior, es Dios quien otorga el favor o la desgracia según su criterio, como juez que sabe qué es lo mejor para los hombres¹⁷¹⁶.

¹⁷¹⁵ De Borja, J.: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680, p. 116: “Segun es vario, y mudable todo lo que en esta vida ay, mucho se engañara el que pensare, que los contentamientos han de ser perpetuos, ni tan poco, que los trabajos han de durar para siempre. El que assi lo entendiere deve vivir de tal manera, que quanto mayores fueren sus buenos sucessos, tanto mas se apercebirá para los trabajos, que le puedan suceder, teniendo por cierto, que los gustos, y desgustos andan tan rebueltos, que sin mucha tardanza se han de suceder los unos a los otros: lo que los Antiguos davan a entender, con dezir, que Júpiter tenia dos vasos llenos, uno de males, y otro de bienes, de los quales repartia, y derramava siempre entre los hombres, dando bienes, y males todos rebueltos; que es lo que se significa por esta Empresa del templo con los dos vasos á la puert, y la Letra Nvlla sors longa. Que quiere dezir. No ay suerte que mucho dure. Lo que deve hazer vivir recatadamente, á los que gozan de buena suerte, y consolar á los que la tienen mala.”

¹⁷¹⁶ Gregorio Magno: *Moralia sive Expositio in Job*, libro 3, 15-16: “Si aceptamos de Dios los bienes, ¿no vamos a aceptar los males? Es un gran consuelo en medio de la tribulación acordarnos, cuando llega la adversidad, de los dones recibidos de nuestro Creador. Si



Fig. 642. Boissard, J. J.: *Emblemes latins*, Abrahamus Faber, Metz, 1588, p. 31.

Esta representación se aleja del modelo de Fidias que, sin embargo, volverá a aparecer en un emblema que alude a la necesidad del soberano de tomar decisiones apoyado en un consejo. Aquí el mensaje se aleja de la visión del soberano omnipotente, mostrando los beneficios de la toma de decisiones consultando las opiniones de consejeros, como cuando Júpiter llamaba a su consejo de dioses para decidir si lanzaba rayos nocivos a la tierra¹⁷¹⁷.

acude en seguida a nuestra mente el recuerdo reconfortante de los dones divinos, no nos dejaremos doblegar por el dolor. Por esto, dice la Escritura: En el día dichoso no te olvides de la desgracia, en el día desgraciado no te olvides de la dicha”.

¹⁷¹⁷ Idea recogida por Séneca: *Naturales quaestiones*, II, 43: “Mas ¿por qué pueden conjurarse los rayos que manda Júpiter por sí mismo, y solamente son funestos los que ordena el consejo de los dioses deliberando con él? Porque si Júpiter, es decir, el rey, debe realizar por sí solo el bien, no puede causar daño si a ello no le determina el consejo de muchos. Aprendan aquellos que son grandes entre los hombres, que el cielo no lanza sus rayos ciegamente: consulten, pesen las opiniones diversas, templen el rigor de las sentencias, y no olviden que para herir legítimamente, el mismo Júpiter no cree bastante su propia autoridad.”, trad. de Carmen Codoñer Merino, CSIC, Madrid, 1979.



Fig. 643. Mendo, A.: *Principe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, Boissat y Remes, Lyon, 1662, documento LXV.

En un emblema de Covarrubias, vuelve a aparecer esta asimilación entre rey y dios, con una ilustración que representa al soberano en la postura y con atributos de poder, en la línea del Zeus de Olimpia, como imagen del poder y la majestad, pero advirtiéndole de la necesidad de magnanimidad. Bajo el lema *piger ad poenas princeps, ad proemia velox* –sea el príncipe lento para los castigos y raudo para los premios– quiere representar al rey que, imitando a Dios a la hora de aplicar la clemencia, debe ser prudente en la ejecución de la justicia, tanto en los premios como en los castigos, simbolizados por la corona y la espada envainada¹⁷¹⁸.



Fig. 644. Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610, Emblema 83, Centuria III.¹⁷¹⁹

¹⁷¹⁸ Ovidio: *Epistulae ex Ponto*, I, II, 123: “*qui vicit semper, victis ut parcere posset*”: “que vence en todas las empresas y sabe perdonar a los vencidos”, trad. de José González Vázquez, Gredos, Madrid, 1992.

¹⁷¹⁹ “En cuanto le es posible el rey procura / asemejarse a Dios sin insolencia / ni vana presunción, pues es locura / imitar su absoluta omnipotencia. / Pero con la piedad, con la

Como vemos, la imagen de Zeus, o Júpiter, se asocia siempre con la idea de árbitro o juez, generalmente identificada con el rey o monarca, ya sea como panegírico del soberano omnipotente o como recomendación de conducta. Por otro lado, se utiliza la imagen del dios juez como símbolo del Juicio Final o de la justicia divina; en este sentido, también encontramos el emblema de Horozco y Covarrubias, *Iove ultori* –Júpiter juez–, en el que se alude a la venganza tardía de la divinidad, que se presenta cuando menos se espera¹⁷²⁰.



Fig. 645. Horozco y Covarrubias, J.: *Emblemas morales*, Juan de la Cuesta, Segovia, 1589, Centuria II, Emblema XXI, p. 41.¹⁷²¹

En cuanto a la ciudad de Babilonia, las referencias a los Jardines no se encuentran en el mundo de la Emblemática; por el contrario, sí existen alusiones a la Torre de Babel y muy escasas, a la reina Semíramis, como ejemplo de mujer fuerte o en alusión a su sepulcro.

blandura, / con magnanimidad y con clemencia, / más ensalza su nombre y más se endiosa / que con hacer justicia rigurosa”.

¹⁷²⁰ Según un proverbio que señala que los dioses tienen pies de lana: “*dii pedes lanatos habent*”, presente en el *Satiricón* de Petronio, 44.

¹⁷²¹ “La Majestad de Dios siendo ofendida / para su tiempo la venganza guarda / esperando la enmienda de la vida / y si esta se detiene nunca tarda / la rigurosa pena merecida / pues viene quando menos tal se aguarda / y assi fingio la Theologia profana / que los dioses tenían pies de lana.”



Figs. 646 y 647. De Jode, G.: *Foemina bellicosa*, en Haechtanus, L.: *Mikrokosmos: Parous Mundus*, Apud Ioannem Iansonium bibliopolam ibidem, sumptibus Theodori Petri bibliopolae Amstelrodamiensis, Arnhem, 1609, p. 51.

Capaccio, G. C.: *Delle imprese*, Appresso Gio. Giacomo Carlino & Antonio, Nápoles, 1592, p. 15.

En la primera imagen (fig. 646) se muestra a la reina Semíramis como mujer guerrera, bajo el lema *foemina bellicosa*, haciendo alusión al proverbio que habla de la mujer ejemplar, “¿quién dará con ella?, su valor excede al de las piedras preciosas”¹⁷²². En la otra ilustración (fig. 647) se hace referencia al texto de Heródoto sobre el sepulcro de la reina sobre la puerta de Babilonia¹⁷²³, con un sentido moral contra los ávaros e infames; con el lema *i curiosi di trouar tesori* –los curiosos por encontrar tesoros–, se recogen las palabras de Plutarco:

“Semiramis hizo que se preparara una gran tumba para ella, y en ella puso esta inscripción: “Todo rey que se encuentre necesitado de dinero puede irrumpir en este monumento y tomar lo que quiera”. Por consiguiente, Darío irrumpió en ella, pero no encontró dinero; sin embargo, encontró otra inscripción que decía lo siguiente: “Si no fueras un hombre malvado con una

¹⁷²² Proverbio 31, 10: “*Mulierem fortem quis iuueniet? procul, et de ultimis finibus praetium eius*”.

¹⁷²³ Heródoto: *Historias*, I, 186-187. Ver Apéndice 1: Textos, 117. Aunque en realidad, Heródoto hablaba de la reina Nitocris, no de Semíramis.

codicia insaciable, no estarías perturbando los lugares donde están los muertos”¹⁷²⁴.

El Templo de Artemisa en Éfeso aparece en los emblemas asociado a la figura de Eróstrato, y suele tratar de explicar lo que hoy conocemos por erostratismo, con el lema *alter ultra clarescere fama* –que brille más la fama de otro– o *sive bonum, sive malum fama est* –sea bueno o malo, es famoso–. Para Picinelli, el Artemision como emblema se relaciona con la fama de la virtud, que felizmente se mantiene incluso después de convertirse en cenizas: *ma non gia il nome* –pero no el nombre–, haciendo referencia a un pasaje del Eclesiástico¹⁷²⁵.

La figura de Artemisa o Diana, sí se utilizará algo más en los emblemas, como símbolo de la castidad, pero sin referencias al Templo.



Fig. 648. Giovio, P.: *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, Guglielmo Roviglio, Lyon, 1559, p. 108.

De igual forma que el Templo de Éfeso se asocia a la figura de Eróstrato, el Mausoleo de Halicarnaso se toma como referencia de la reina Artemisia y su ejemplo de amor conyugal. Bajo el lema de *amore perenni* –amor perenne–, un

¹⁷²⁴ Plutarco: *Regum et imperatorum apophthegmata*, IV: “Σεμίραμις δὲ ἑαυτῇ κατασκευάσασα τάφον ἐπέγραψεν, ὅστις ἂν χρημάτων δεηθῆ βασιλεύς, διελόντα τὸ μνημεῖον ὅσα βούλεται λαβεῖν. Δαρειὸς οὖν διελὼν χρήματα μὲν οὐχ εὗρε, γράμμασι δὲ ἑτέροις ἐνέτυχε τάδε φράζουσιν, ‘εἰ μὴ κακὸς ἦσθ’ ἅνθρωπος καὶ χρημάτων ἀπληστος, οὐκ ἂν νεκρῶν θήκας ἐκίνεις”. Traducción propia.

¹⁷²⁵ Picinelli, F.: *Mondo simbolico: formato d'imprese scelte, spiegate, ed'illustrate*, Combi & LaNou, Venecia, 1670, p. 515. *Eclesiástico*, 44, 14: “Sus cuerpos fueron sepultados en paz, y su nombre vive por generaciones”.

Modelo simbólico: interpretaciones

emblema de Boissard simboliza el amor que traspasa las barreras de la muerte, ejemplificado en las personas de Lucrecia y Artemisia, que aparecen con sus atributos característicos frente al Mausoleo. Lucrecia fue violada por Sexto Tarquinio y se suicidó, por eso aparece clavándose una daga en el pecho, y Artemisia con la conocida copa con las cenizas de su difunto marido en la mano.

Lo más interesante para nuestro trabajo es la representación del Mausoleo en segundo plano, fácilmente identificable por su parte superior en forma piramidal escalonada, su decoración escultórica y la quadriga superior.



Fig. 649. Boissard, J. J.: *Emblemes latins*, Abrahamus Faber, Metz, 1588, p. 75.

Este significado moralizante trasciende el mundo de los emblemas y se encuentra también en una serie de siete láminas que representan las virtudes morales y heroicas, y reproducen la decoración diseñada por Bourdon para el Hotel de Bretonvilliers en 1663¹⁷²⁶. Bajo el título *Magnificentia*, aparece la reina Artemisia con el Mausoleo de fondo, y el texto: “Artemisia levantó para su amado esposo Mausolo, rey de Caria, un sepulcro tan suntuoso que se contó entre las siete maravillas del mundo”¹⁷²⁷. Se unen aquí las nociones de esposa amante y fiel con la generosidad de dar algo magnífico sin esperar ya nada a cambio.

¹⁷²⁶ Thuillier, J.: *Sébastien Bourdon 1616-1671*, ed. Reunion des Musees Nationaux, París, 2000, pp. 406-407.

¹⁷²⁷ “Mausolo Regi Cariae sponso carissimo Artemisia sepulchrum posuit tantis sumptibus ut septem orbis miraculis annumeratus fuerit”. Traducción propia.

8.3. LAS SIETE MARAVILLAS EN LA CULTURA POPULAR.

Aunque hoy en día, para la mayoría de la gente, pueda resultar complicado enumerar la lista completa de las Siete Maravillas del Mundo Antiguo, su profundo calado en nuestro bagaje cultural es innegable, como estamos viendo, y constituyen un pilar fundamental de nuestra propia esencia como civilización. Su influencia no se circunscribe sólo a ámbitos académicos o eruditos, sino que se puede rastrear en la cultura popular, sobre todo en la cultura de masas a través de industrias como las del cine, la televisión, el cómic o el videojuego.

El mundo de la imaginación, de la literatura fantástica hasta el cine, pasando por toda la cultura del ocio, ha tomado con frecuencia los modelos de las Siete Maravillas como referente, surgiendo gran cantidad de interpretaciones de estas grandes obras en ámbitos muy dispares, desde los mundos fantásticos de *Juego de Tronos* o *Star Wars*, que llegan a tener sus propias listas de maravillas inclusive, como pudimos ver, hasta monumentos efímeros en las Fallas valencianas.

8.3.1. El Coloso.

Como claro precedente de los monumentos falleros a los que acabamos de aludir, debemos hablar de los colosos efímeros que se levantaban en los festivales barrocos, en los que se aunaban arquitecturas efímeras y fuegos artificiales para asombrar al público y sugerir ciertas lecciones a los gobernantes. A partir del siglo XVI, era costumbre en las entradas triunfales a las ciudades de los Países Bajos colocar en la plaza central un efímero gigante, junto a otras decoraciones¹⁷²⁸.

Por ejemplo, en 1549, durante su viaje por los Países Bajos, Felipe II hizo su entrada triunfal en la ciudad de Amberes¹⁷²⁹ y gracias al testimonio de Calvete de

¹⁷²⁸ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 42. Ver Mínguez Cornelles, V. y Rodríguez-Moya, I.: «El Coloso Ribera y los gigantes efímeros en el Barroco europeo», en Callado Estela, E. y Navarro Sorní, M. (coord.): *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2012, pp. 727-750.

¹⁷²⁹ Pizarro Gómez, F. J.: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Encuentro, Madrid, 1999, pp. 59-89.

la Estrella¹⁷³⁰ conocemos que se erigió una estatua colosal de más de seis metros de Druon Antigonus, un legendario gigante de Amberes que cortaba las diestras de los marineros que le negaban tributo, y que se rendía a los pies de Felipe II. En la crónica de Schryver, la imagen de esta estatua de Druon Antigonus, atribuída a Pieter Coecke van Aelst, aparece sentada y enmarcada por dos columnas dóricas que sujetan un arquitrabe con la inscripción que identifica al personaje¹⁷³¹. En la segunda entrada triunfal de Felipe II en Amberes, en 1556, con motivo del festival del Toisón de Oro, se volvió a levantar esta colosal figura.

En la entrada del archiduque Ernesto en Amberes en 1594, que conocemos gracias a la crónica de Ioanne Bochio¹⁷³², aparece de nuevo el gigante Antígono, colocado en medio de la plaza de la ciudad, con más de ocho metros de altura. Y también narrada por Bochio, la entrada de los archiducos Alberto e Isabel en Amberes en 1599, a su vez contó con una estatua gigante¹⁷³³.



¹⁷³⁰ Calvete de la Estrella, J. C.: *El Felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*, Amberes, 1552.

¹⁷³¹ Schryver, C.: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Divi Caroli V Caes. F. An., Aegidii Disthemii*, Amberes, 1550.

¹⁷³² Bochio, I.: *Descriptio publica gratulationis spectaculorum & ludorum, in adventu Serenissimi Principis Archiducis Austria*, Amberes, 1595.

¹⁷³³ Bochio, I.: *Historia narratio profectionis et inagurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae Austriae archiducum*, Amberes, 1600.



Figs. 651-653. Calvete de la Estrella, J. C.: *El Felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*, Amberes, 1552.

Bochio, I.: *Descriptio publica gratulationis spectaculorum & ludorum, in adventu Serenissimi Principis Archiducis Austria*, Amberes, 1595.

Bochio, I.: *Historia narratio profectionis et inagurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae Austriae archiducum*, Amberes, 1600.

Existen testimonios gráficos que atestiguan que las estatuas colosales efímeras debieron ser frecuentes durante el Barroco en el contexto de las fiestas públicas, como una pintura de Antonio Tempesta que representa la plaza mayor de Turín preparada para un espectáculo ecuestre y donde vemos de espaldas un coloso vestido como un romano, con escudo y espada, apoyando sus piernas sobre dos rocas.



Fig. 654. Antonio Tempesta: *Torneo en la Piazza Castello*, 1620.

Aunque esta última imagen se parece más al modelo del Coloso de Rodas, lo cierto es que las anteriores tan sólo recogen la herencia del tamaño y el término coloso aplicado a una estatua gigante. Sin embargo, en España, durante las fiestas por la beatificación del patriarca Ribera, que tuvieron lugar del 26 al 28 de agosto de 1797 en Valencia, se levantó una estatua de cartón pintada para que pareciera bronce, representando al patriarca como el Coloso de Rodas. Este gran adorno sí que reflejó la influencia de la Maravilla, y por su magnitud se convirtió no sólo en enseña de esos festejos, sino en referencia visual para la posteridad.

No se conservan otras imágenes de colosos efímeros festivos, aunque sí contamos con algunas referencias documentales que se hacen eco de otros colosos que se alzaron con motivo de la celebración de la boda por poderes en Fontainebleau entre María Luisa de Orleans y Carlos II en 1689¹⁷³⁴, o para festejar la entrada en Sevilla de los reyes Carlos IV y María Luisa en 1796¹⁷³⁵.

El Coloso valenciano fue obra de Joaquín Doménech y su iconografía incorporó los dos tópicos más característicos del Coloso griego que aparecen en las representaciones artísticas de la Edad Moderna, es decir, las piernas separadas y su idea de faro¹⁷³⁶. Resultó una estatua de más de nueve metros alzada sobre dos rocas de seis metros y medio y se convirtió en un auténtico arco de triunfo, pues entre sus piernas atravesó la procesión¹⁷³⁷.

Existen dos grabados anónimos que nos muestran la apariencia del gigante de cartón. El primero se publicó en el folleto *El Coloso de Rodas*¹⁷³⁸ y muestra la figura vestida como un militar romano; el segundo es una representación más detallada y con los atributos más típicos. Resulta extraña la diferencia entre ambas

¹⁷³⁴ Zapata, T.: *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Doce Calles, Madrid, 2000, p. 39: “se construyó a un gigante personificando al Coloso de Rodas”.

¹⁷³⁵ Minguez Cornelles, V. y Rodríguez-Moya, I: «El Coloso Ribera... (op. cit.), p. 743.

¹⁷³⁶ *Naiximent, vide, testament y mort del Gran Coloso de Rodas. Estátua magnífica que en la solemnitat de les Festes del B. Juan Ribera, Arquebisbe y Virey de Valencia, construí el Cos de botiguers de Especies de esta Ciutat en lo any 1797*, Valencia, 1797.

¹⁷³⁷ *Relación de las Festivas demostraciones con que la ciudad de Valencia celebró la beatificación de su dignísimo arzobispo, virrey y capitán general el beato Juan de Ribera, patriarca de Antioquia*, 1797, p.9.

¹⁷³⁸ *El Coloso de Rodas cuya gran Estátua representada en una figura de 40 palmos (á expensas de los Especieros) servirá de adorno a la carrera, puesta en el Mercado de la Ciudad de Valencia para las fiestas de Beatificación del Beato Juan de Ribera*, Valencia, 1797.

imágenes, que debieron ser el resultado de la imaginación de sus autores, antes de ver la obra real.



Figs. 655 y 656. *El Coloso de Rodas*. 1797.
La sexta Maravilla: El Coloso de Rodas. 1797.

La segunda imagen iba acompañada de unos versos explicativos que ponían énfasis en la beatificación del patriarca Ribera y alababan sus virtudes frente al Coloso pagano¹⁷³⁹. La iconografía de esta imagen recupera los rayos solares como atributo característico de Helios, el arco y las flechas y la vasija con fuego a modo de antorcha; pero lo más curioso es que en su mano izquierda porta lo que parece una lira o instrumento musical similar, en la línea de las representaciones de Apolo Citaredo¹⁷⁴⁰, pero con un significado religioso, ya que en el centro muestra el emblema eucarístico formado por el cáliz con la hostia

¹⁷³⁹ *La sexta maravilla: El Coloso de Rodas. Poesías de un comisionado al presente asunto*, Valencia, 1797: "LA SEXTA MARAVILLA representa/ Un Gigante perfecto, en todo ayroso,/ Qual la Isla de Rodas nos presenta/ En la monstruosidad de su Coloso;/ Pero el nuestro, en verdad, al tal afrenta/ Por lo que tiene mas de religioso;/ Pues si aquel ostentaba vanidades, Este respira cultos y piedades. / Desvaneciósse, en fin, la obra aquella;/ El COLOSO rindióse a un terremoto;/ Ya jamás volvió a ser cosa tan bella./ Tendrá también el nuestro cierto coto,/ Pero para su fin no le hará mella:/ El representa al día un pio voto,/ Pues todo el gran sentir de su amor grato/ Es celebrar las glorias de un BEATO".

¹⁷⁴⁰ Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders...* (op. cit.), p. 47.

consagrada, flanqueado por dos altares ardiendo, precisamente las armas heráldicas del Real Colegio del Corpus Christi¹⁷⁴¹.

Este coloso de cartón de finales del siglo XVIII es un precedente de otro monumento erigido en la ciudad de Valencia con la forma del Coloso de Rodas: una falla de 1971, obra de Octavio Vicent Cortina, que ejemplifica la percepción y asimilación del modelo antiguo hasta nuestros días, como arquetipo perfectamente conocido incluso en la cultura popular.



Fig. 657. Octavio Vicent Cortina: falla “El Coloso de Rodas”, Valencia, 1971.

El salto de la imagen del Coloso de Rodas al cómic sólo ha sido un paso más en la universalización de este arquetipo, y de esta forma vemos la figura del Coloso de Rodas convertida en un superhéroe en la serie de la Editorial Maga “El coloso / El príncipe de Rodas”, donde encontramos un personaje a medio camino entre Hércules y Sansón. Puede ser que en las fechas de su publicación –entre 1960 y 1962– se tratara de aprovechar el estreno por aquella época (en la que el péplum estaba de moda en el cine) de la película *El Coloso de Rodas*.

¹⁷⁴¹ Real Colegio o Seminario del Corpus Christi o del Patriarca, levantado en Valencia a instancias del patriarca San Juan de Ribera. El patriarca tenía gran devoción eucarística, lo que se plasma en su iconografía; a este respecto ver Rivera Torres, R.: «Reconstrucción de la insólita iconografía del patriarca Ribera difundida en la ciudad de Valencia durante las fiestas de su beatificación», en García Mahíques, R. y Zuriaga Senent, V. F. (eds.): *Imagen y cultura*, II, Valencia, 2008, pp. 1365-1376.



Fig. 658. Comic “El Coloso / El príncipe de Rodas”. Portada del nº 1. 26 Septiembre 1960.

La película coproducida entre 1960 y 1961 por Italia, España y Francia, fue el primer trabajo de Sergio Leone como director y desarrolla una historia de corrupción y opresión alrededor de la mítica y majestuosa figura del Coloso de Rodas, que aparece siguiendo el modelo conocido en su versión de faro, con una vasija a modo de antorcha entre las manos. El decorado fue hecho en madera, a cargo de Ramiro Gómez como director artístico y para ello tuvo la ayuda del constructor Francisco Asensio y del escultor Restituto Martín Gamo. Se hicieron sendas maquetas de la estatua para los planos generales, y a tamaño real se construyeron los pies y las piernas hasta las rodillas, con veintisiete metros de altura, en el puerto de Laredo¹⁷⁴²; por otro lado, se construyeron la cabeza, parte del tronco y los brazos, con una estructura que llegó a los veinte metros de altura.



Figs. 659 y 660. Fotografías del rodaje de *El Coloso de Rodas*, Sergio Leone, 1960.

¹⁷⁴² Saiz Viadero, J.R.: *Cuando Laredo fue Hollywood*, Ediciones Tantín, Santander, 1997.

Esta figura del Coloso se va a repetir en otras películas, como en *Jasón y los argonautas*, película inglesa dirigida por Don Chaffey en 1963, en la que no aparece el Coloso de Rodas como tal, sino que, en una isla desierta, Hércules y su compañero Hilas descubren el tesoro de los dioses, y al coger parte de dicho tesoro, despiertan a su guardián: Talos, el Gigante de Bronce.

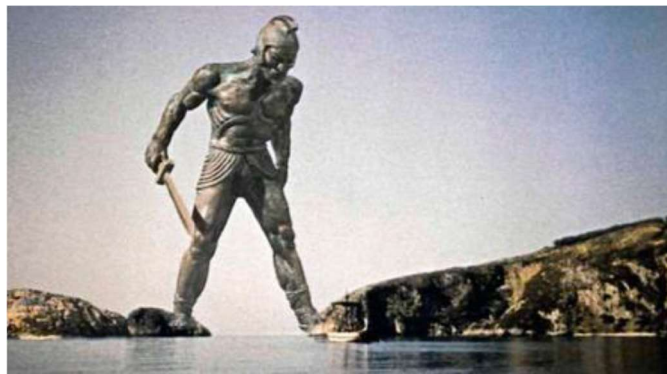


Fig. 661. Fotograma de *Jasón y los Argonautas*, Don Chaffey, 1963.

No es el Coloso de Rodas, pero en el momento de representar una figura colosal, se ha copiado la iconografía propia del Coloso: gran tamaño, de bronce, junto al mar, piernas abiertas con un barco pasando entre ellas... De igual manera que en la película *Furia de titanes*, de 2010, aparece en Argos una estatua de Zeus, que es destruida por los habitantes de la ciudad, y esta estatua sigue los cánones del Coloso, recordando incluso su caída, aunque en este caso es derribada por los hombres y no por un terremoto.



Fig. 662. Fotograma de *Furia de titanes*, Louis Leterrier, 2010.

Modelo simbólico: interpretaciones

También debemos citar la mítica imagen de la película *El Planeta de los Simios*, de 1968, que queda como símbolo del desmoronamiento de una civilización, y que, aunque no representa un coloso, sí que muestra derribado al coloso de nuestros días: la Estatua de la Libertad.



Fig. 663. Fotograma de *El Planeta de los Simios*, Franklin Schaffner, 1968.

La fuerza visual de este tipo de imágenes colosales se va a aprovechar en la pantalla tanto en películas como series; podemos citar los Argonath de *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo*, en una representación que nos recuerda al monumento rumano a Decéballo en el Danubio, que ya vimos. La traducción literal es "piedras de los reyes", aunque el nombre más exacto es Pilares de los Reyes; se trata de dos colosales estatuas que representan a Isildur y Anárion, los primeros reyes de los hombres del Oeste, y que marcan la entrada al reino de Gondor en el mundo fantástico creado por J.R.R. Tolkien.



Fig. 664. Fotograma de *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo*, Peter Jackson, 2001.

En la pequeña pantalla, encontramos un ejemplo de estatuaria colosal en la serie *Lost –Perdidos–*: una gigantesca estatua teriomorfa de la diosa egipcia Tueris estaba de pie en las orillas de la costa de la isla; la diosa egipcia del nacimiento, renacimiento y los cielos del norte, que generalmente se representa como humanoide con cabeza de hipopótamo aparece construida en piedra gris. La estatua medía unos 75 metros y posteriormente se ve solamente su pantorrilla izquierda y sus característicos cuatro dedos; sin entrar en el complicado argumento de la serie, con cambios temporales incluidos, lo que nos sirve es el uso de la iconografía propia de la estatuaria colosal, uniendo los precedentes egipcios con el tamaño, la ubicación y la técnica del Coloso.



Figs. 665 y 666. Fotogramas de *Lost*, J. J. Abrams y Damon Lindelof, ABC, 2004-2010.

El arquetipo de figura colosal pasa de la gran a la pequeña pantalla y también al mundo de los videojuegos, como podemos ver en *God of War II* o *Civilization VI*. El primero, creado por SCE Santa Monica Studio en 2005, se basa en las aventuras de un semidiós espartano, Kratos, que se enfrenta a diversos personajes de la mitología griega. En el juego, la estatua cobra vida gracias a Zeus y se enfrenta al protagonista. En el segundo, desarrollado por Firaxis Games en 2016, las maravillas aparecen como símbolos de una civilización desarrollada.



Figs. 667 y 668. Fotogramas de *God of War* y *Civilization VI*.

Se pueden encontrar otras curiosidades acerca del proceso de reinterpretación de la figura del Coloso, como sellos, de Grecia o Hungría; su presencia en parques temáticos, como ya vimos; e incluso dioramas realizados con clicks de Playmobil.



Figs. 669-671. Sello de Grecia.

Sello de Hungría, 1980.

Diorama de Playmobil. XI Feria del Coleccionista de Playmobil en Barcelona, 16-17 febrero 2013.

8.3.2. Otras Maravillas.

Hemos visto el viaje que ha realizado la imagen del Coloso de Rodas a lo largo de diversos ejemplos de la cultura popular, pero lo mismo se puede aplicar al resto de las Maravillas.

El caso de las Pirámides es algo distinto, ya que aún se encuentran en pie, y no ha sido necesario un proceso imaginativo para representarlas, pero sí ha existido una sucesión de reinterpretaciones que han tomado como base el modelo de las Pirámides para crear algo nuevo.

En cualquier película, serie de televisión o documental que se refiera a Egipto y aluda a las Pirámides éstas aparecen en todo su esplendor actual, pues son elementos muy cinematográficos, pero son imágenes reales, tomadas del natural. De estos casos hay ejemplos con escenas míticas de la historia del cine, como *Muerte en el Nilo*, de 1978, o *La Espía que me amó*, de 1977; y una gran cantidad de películas sobre pirámides, descubrimientos arqueológicos y momias. No obstante, la gran atracción que siempre han ejercido ha servido de punto de partida para nuevos modelos, como podemos ver en las películas del género fantástico / ciencia-ficción *Stargate* –Roland Emmerich, 1994– o *X-Men Apocalipsis* –Bryan Singer, 2016–.



Figs. 672 y 673. Fotogramas de *Stargate* y *X-Men Apocalipsis*.

En el caso de la película *Exodus: Dioses y Reyes*, de 2014, resulta interesante la representación de las Pirámides en pleno proceso de construcción, en el que se ve la utilización de rampas, poleas, andamios y grúas. Por otro lado, no es una visión fidedigna, pues emplaza las construcciones en el centro de la ciudad y no a las afueras, en las necrópolis, y además, en la época de Ramsés II hacían ya muchos siglos que no se construían pirámides en Egipto, siendo las últimas de ladrillos de adobe y no de piedra, en el Reino Medio, pero aporta un punto de vista novedoso en la tradicional imagen de las Pirámides.



Figs. 674 y 675. Fotogramas de *Exodus: Dioses y Reyes*, Ridley Scott, 2014.

Ya comentamos también las pirámides de Meereen, de la serie *Juego de Tronos*¹⁷⁴³, y es que la inclusión de alguna o varias de las Maravillas de la Antigüedad en un relato, ya sea escrito o visual, aporta una base sólida de credibilidad a la narración, al mismo tiempo que ilustra el contexto perfecto para el desarrollo de la acción¹⁷⁴⁴.

En algunos casos, la presencia de las Maravillas es un dato cronológico y/o geográfico, como podemos observar en la película *Ágora*, de Alejandro Amenábar, de 2009, en la que aparece el Faro como elemento identificador de la ciudad de Alejandría, donde se desarrolla la acción; o en la cinta de Oliver Stone, *Alejandro Magno*, de 2004, en la que también aparece el Faro y donde se pueden contemplar los Jardines Colgantes de Babilonia.



Figs. 676 y 677. Cartel promocional y fotograma de *Ágora*, Alejandro Amenábar, 2008.

¹⁷⁴³ Ver Fig. 243.

¹⁷⁴⁴ La inspiración en el mundo antiguo es una constante en el cine. A este respecto es muy interesante el libro de Solomon, J.: *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2001.



Figs. 678-681. Fotogramas de *Alejandro Magno*, Oliver Stone, 2004.

La ciudad de Babilonia ya se reflejó en *Intolerancia*, la película muda de 1916, dirigida por David Wark Griffith con una gran puesta en escena en la que aparecían grandes masas de actores entre decorados gigantescos, como las murallas babilónicas, que casi alcanzaron los cien metros de altura¹⁷⁴⁵. Por lo demás, los Jardines tan sólo se pueden intuir por la presencia de escasa vegetación en lo alto de una escenografía completamente ficticia.

¹⁷⁴⁵ Construcciones que se mantuvieron en pie hasta la década de 1940, cuando se destruyeron para simular el incendio de Atlanta en *Lo que el viento se llevó*. Ver García Fernández, E. C. y Sánchez González, S.: *Guía histórica del cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002, p. 62.



Fig. 682. Fotograma de *Intolerancia*, David Wark Griffith, 1916.

En otras ocasiones, las Maravillas sirven de inspiración para crear nuevas escenografías, de gran impacto visual y perfectamente creíbles gracias a presentar reminiscencias de estas grandes obras conocidas. Este puede ser el caso de la Torre de Barad-dûr que aparece en la adaptación cinematográfica de la novela de J. R. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, a cargo de Peter Jackson. En contraposición al término *al-manāra*, que ya vimos, como “casa de luz”, el nombre de la torre de Mordor significa “torre oscura”, y no es una ayuda a los navegantes, una luz o faro que actúa de guía, sino un ojo vigilante que todo lo ve, de hecho, en las películas, el Ojo en lo alto actúa como un proyector de luz de un faro, dirigiendo su haz hacia uno u otro lado. Es interesante la conjunción y asimilación de distintos conceptos para la creación visual de esta torre pues tiene reminiscencias de un faro, al mismo tiempo es como un rascacielos –es la torre más alta de la historia de la Tierra Media– y se levanta como símbolo del poder de Sauron.



Fig. 683. Fotograma de *El Señor de los Anillos: El retorno del Rey*, Peter Jackson, 2003.

Ya hablamos de los rascacielos como los faros modernos de las grandes ciudades y parece que la influencia de unos sobre otros, así como de la arquitectura sobre el cine y luego a la inversa, se puede ver en el proyecto –hoy cancelado– para la torre Al Noor. Situada en Casablanca, Marruecos, pretendía ser el edificio más alto de África, con 540 metros, y su diseño recuerda a la Torre de Barad-dûr. Varios detalles de la torre se habían planteado de manera simbólica: sus 540 metros representan a los 54 países que forman el continente africano, los paneles de cristal que habrían de cubrir su fachada simbolizarían las más de mil lenguas que se hablan en África.



Figs. 684 y 685. Diseño de la *Torre Al Noor* y detalle de la *Torre de Barad-dûr*.

El resto de Maravillas han tenido una presencia dispar en las producciones cinematográficas: por ejemplo no encontramos ejemplos que muestren el Mausoleo, y el Templo de Artemisa aparece tan sólo de forma parcial, con la imagen de alguna columna, en películas o documentales sobre San Pablo, o como maqueta consumida por el fuego en la prácticamente desconocida película de 2001, *Herostratus*, de Ruben Kochar.

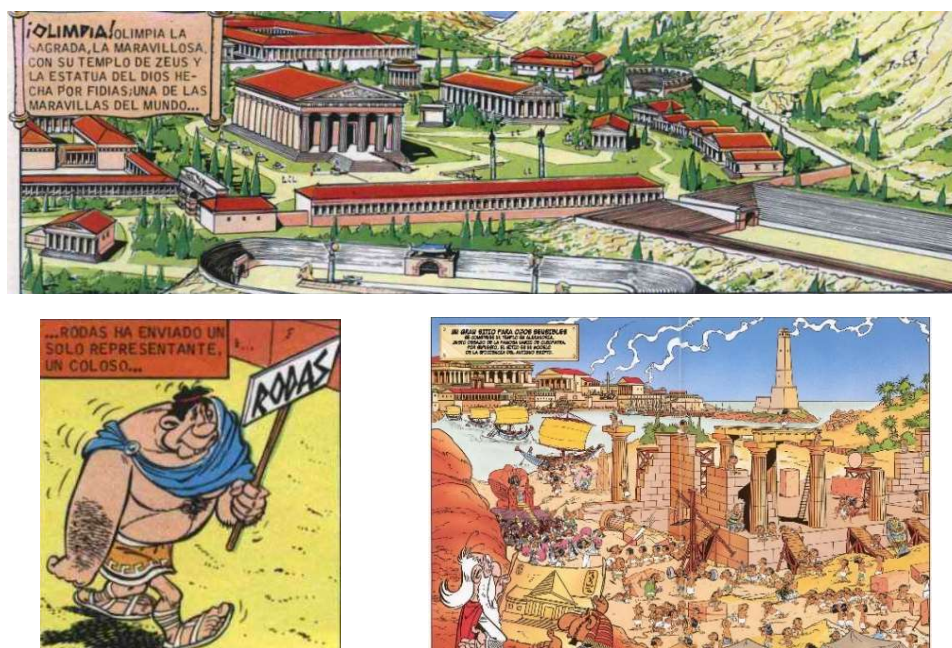
La estatua de Zeus en Olimpia va a aparecer como referencia al padre de los dioses en la película de Disney, *Hércules*, de 1997, en la que se muestra muy bien la sensación de grandiosidad de la estatua dentro del templo iluminado de forma tenue. Y también se puede identificar con la estatua de Zeus, aunque no en el templo de Olimpia, la que aparece en la película *Ira de Titanes*, de 2012.



Figs. 686 y 687. Fotogramas de *Hércules*, Disney, 1997 e *Ira de Titanes*, Jonathan Liebesman, 2012.

Ya hemos visto que las Maravillas son un recurso cinematográfico que sirve como elemento identificador de un lugar; no se puede concebir mostrar una panorámica de Alejandría en la Antigüedad sin que aparezca la silueta del Faro, por ejemplo. La noción de las Maravillas va unida a su localización, algo que vemos de forma muy clara en los cómics de Astérix, en los que o bien se muestra la imagen de alguna de las Maravillas en su emplazamiento, o se alude a ellas al citar la ciudad que las cobija. Los cómics de Goscinny y Uderzo son una fuente de conocimiento divertida, pero al mismo tiempo que entretienen reflejan ese peso cultural del que hemos venido hablando, ya que manifiestan el saber transmitido a través del imaginario colectivo. Son ejemplos de la cultura popular, pero con un grado de erudición que enlaza con los trabajos más profundos o especializados, haciendo accesibles a un público más amplio ideas y nociones de otro modo menos asequibles.

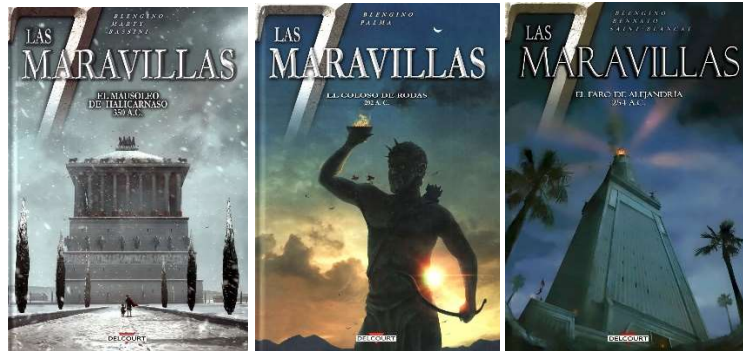




Figs. 688-691. Viñetas de *Astérix y Cleopatra*, 1965; y *Astérix y los Juegos Olímpicos*, 1968.

Cómics más modernos han recuperado el tema de las Siete Maravillas, como la serie publicada entre 2014 y 2015 por la editorial Delcourt, con guión de Luca Blengino y dibujos de Carlos Magno, Antonio Palma y Lionel Marty. En sus portadas queda claro que las imágenes de las Siete Maravillas son modelos fácilmente identificables y presentes en la mente social colectiva actual, aceptados como patrimonio común y arquetipos conocidos.





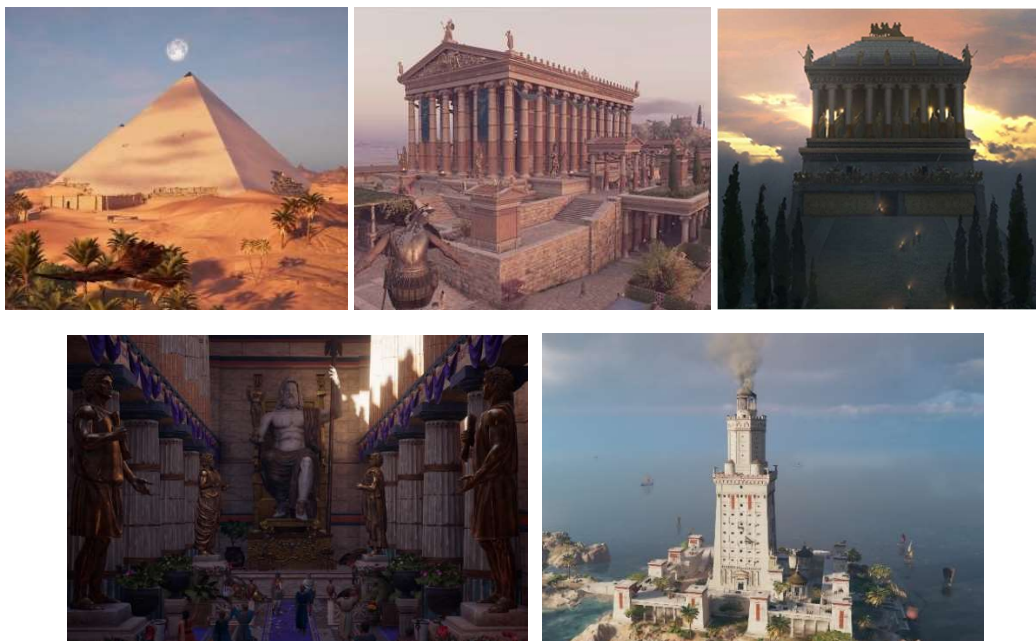
Figs. 692-698. Portadas serie de cómics *Las Siete Maravillas*, ed. Delcourt.

El mundo de los videojuegos no ha sido ajeno a esta influencia y aquellos argumentos que se desarrollan en la Antigüedad muestran la presencia, en mayor o menor medida, de esas grandes obras maestras que se convierten en símbolos de una época.

Ya nos referimos anteriormente al juego de mesa *Las Siete Maravillas*, y a videojuegos que presentan algunas de estas grandes obras, pero en lo que se refiere a la representación visual de las mismas son de especial interés *Civilization VI* y *Assassins' Creed*, éste último en sus versiones *Origins* y *Odyssey*. Sobre todo, en este segundo juego de recreación histórica, el nivel de detalle con el que se han representado varias Maravillas demuestra un conocimiento profundo de las mismas y de su tradición visual y expresa a la perfección la pervivencia de estos modelos en las manifestaciones artísticas más actuales.



Fig. 699. Fotograma de *Civilization VI*, con las Siete Maravillas.



Figs. 700-704. Fotogramas de *Assassins' Creed, Origins y Odyssey*.

Como vemos, la transmisión cultural de las imágenes de las Maravillas ha creado un poso artístico, iconográfico y simbólico que ha servido para definir el legado del mundo clásico que estamos viendo en las representaciones artísticas posteriores, calando hasta las expresiones más diversas de la cultura popular. La imagen de las Maravillas forma parte de nuestro bagaje cultural, muchas veces de forma casi inconsciente, pudiendo encontrar su reflejo en la etiqueta de una cerveza, como ya vimos, en un parque temático o en un juego de construcciones.



Figs. 705 y 706. Faro del parque temático *Window of the World*, de Shenzhen, China. Mausoleo de Halicarnaso con piezas *Legó*.

Modelo simbólico: interpretaciones

CONCLUSIONES.

A lo largo de las páginas de este trabajo hemos podido comprobar cómo la sensación de entusiasmo y asombro que embargó a los pueblos de la Antigüedad cuando se encontraban en presencia de una de las Maravillas continúa presente en nuestro ánimo. A lo largo de los siglos, el hombre ha buscado aquello que sobresalía del resto por su excelencia y así, la noción de “maravilla” ha perdurado en el lenguaje y en el imaginario colectivo.

La maravilla tiene el encanto de lo excepcional, de lo inesperado, de lo increíble; es un sentimiento inherente al hombre que se manifiesta en contacto con los prodigios de la naturaleza o, si se refiere a obras de arte, expresa la perfección y la admiración. Cuando el hombre percibe un fenómeno natural o artificial como algo nuevo en comparación con lo que sabía anteriormente, se encuentra en una situación de asombro. Las Maravillas, como paradigmas del arte, adquieren un valor universal y de permanencia más allá de los límites temporales marcados por su deterioro y destrucción, ya que están presentes en la imaginación aunque hayan sido arruinadas por el tiempo, confirmando así su naturaleza milagrosa: *miracula, spectacula, mirabilia*.

Siguiendo las palabras de Filón de Bizancio, el viaje a las Maravillas nos ha llevado a navegar por el Mediterráneo según el itinerario propuesto por las fuentes clásicas para admirar los *spectacula*; hemos descubierto la vara de medir usada por los antiguos para crear el canon de las Siete Maravillas, que aúna el genio tecnológico con la belleza artística, entrelazando la Filosofía, la Ciencia y el Arte para reconstruir la interdisciplinariedad con la que se perfilan los modelos o arquetipos que hemos comentado. A través de los procesos de recomposición objetiva y subjetiva, en paralelo, el conocimiento de los datos ofrecidos por las fuentes y la reconfiguración fantástica –utopía– que anticipa y estimula la realidad, han generado toda una tradición artística que, como hemos comprobado, presenta una importante herencia de los modelos de las Siete Maravillas.

Leyendas y mitos se han mezclado con datos más objetivos para ofrecernos un apasionante ejemplo de transmisión cultural que abarca desde el inicio de las primeras listas en torno al siglo II a. C., como hemos visto, hasta los proyectos más recientes, que ni siquiera están realizados todavía.

Estas primeras listas que analizamos en el primer capítulo han constituido el germen de todo un fenómeno de confección de distintas compilaciones de maravillas que ha perdurado en el tiempo hasta la fijación de la lista canónica en el Renacimiento, aunque, como también hemos podido comprobar, han existido variaciones que no han hecho sino enriquecer esta cuestión.

La experiencia de *autopsía* y la literatura periegética fueron la base sobre la que se apoyaron las primeras listas de maravillas, que utilizaron la enumeración, en forma de catálogo o lista, como un proceso habitual de expresión y transmisión de ideas. La experiencia del viaje o *periégesis* suscitó un gran interés por las obras que despertaban una especial admiración y, de esta manera, apareció en el imaginario colectivo la idea de maravilla.

Tomando como antecedente directo la obra de Heródoto y el ambiente erudito en torno a la Gran Biblioteca de Alejandría, sobre todo con Calímaco y el ejemplo de los *Laterculi Alexandrini*, hemos podido analizar el fenómeno de confección de distintas listas de maravillas. En primer lugar, hemos analizado las listas de Antípatro de Sidón, la primera conservada de forma íntegra, y de Filón de Bizancio, la más importante de todas las listas, pues supone una exposición dedicada *ex profeso* al estudio de las Maravillas.

El devenir del tratado de Filón nos ha demostrado la importancia de la transmisión cultural en la fijación de unos conocimientos. Esta transferencia de conocimiento a lo largo del tiempo ha sido parte del proceso de formación de la cultura occidental.

La popularidad de las Siete Maravillas se ha debido en gran medida a su inclusión en estos catálogos de obras maestras que fueron las distintas listas. Las obras de Antípatro y de Filón determinaron un núcleo bastante bien definido, pero en las posteriores listas que hemos analizado se ha completado el septeto de manera distinta. A lo largo de la recopilación y el estudio de las compilaciones posteriores, de Diodoro Sículo, Propercio, Varrón, Vitruvio, Estrabón y Valerio Máximo hemos podido constatar que la idea de las Siete Maravillas del mundo se

había ido extendiendo, sobre todo en los círculos de poetas y eruditos. Curiosamente, hemos visto que las alusiones a las Siete Maravillas se repiten en distintas obras y diferentes autores como una idea perfectamente conocida y asumida en el lenguaje y conocimiento comunes, pero es raro encontrar el listado completo.

La interpretación posterior de muchos de estos textos, sobre todo del tratado de Vitruvio por parte de Cesariano y sus dibujos, influyó en numerosos artistas renacentistas, como Maarten van Heemskerck, que plasmaron las Maravillas como representaciones modernizadas para sus contemporáneos, mezclando las descripciones de las fuentes con su propia fantasía y, en el caso del pintor flamenco, fijando visualmente la lista canónica de las Siete Maravillas. De nuevo hemos podido comprobar la importancia de la transmisión cultural a la hora de generar nuevos conocimientos. Por otra parte, las referencias a edificios u obras sobresalientes comenzaron a presentar una intencionalidad clara de glorificar hechos pasados como legitimación del presente: primeramente, en el mundo romano y, después, siendo una constante a lo largo de la historia.

Con la obra de Plinio vimos cómo se vuelve al listado completo. De hecho, es el primero en nombrar el Faro de Alejandría y con él, hemos podido analizar la idea de nacionalismo cultural asociado a la idea de las Maravillas, pues ensalza la ciudad de Roma por encima del resto. Este interés patriótico lo hemos podido comprobar sobre todo en el poema de Marcial y en el trabajo de Pausanias; patriotismo, romano y heleno respectivamente, que será una constante hasta nuestros días, pues sólo hay que ver el resultado de la votación de las Nuevas Siete Maravillas del Mundo Moderno en 2007 para comprobar este nacionalismo cultural.

Otros autores completaron el septeto de diferentes maneras e incluso algunos sin mantener el número siete, sino que se limitaron a describir grandes obras y calificarlas como “maravillas”, como hemos visto en el caso de Quinto Curcio Rufo, Aulo Gelio, Higino o Ampelio.

A partir de la Antigüedad Tardía, se ha podido demostrar que los datos, tanto reales como más fantásticos, transmitidos por las fuentes clásicas se tomaron como fuentes de autoridad a la par que los escritos de las fuentes cristianas. Así, los autores cristianos tardoantiguos y medievales posteriormente se enfrentaron al dilema de presentar monumentos de claro sentido pagano como la estatua de

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Zeus en Olimpia o el Templo de Artemisa, por lo que algunas maravillas se eliminaron, otras se reemplazaron por obras presentes en la Biblia (como el Templo de Salomón en lugar del Templo de Artemisa) o se reinterpretaron desde la óptica cristiana (sería el caso de los graneros de José en referencia a las Pirámides). La estatua de Zeus en Olimpia desapareció o se sustituyó por Belerofonte la mayoría de las veces. No obstante, el Coloso de Rodas se mantuvo en las referencias de esos autores, que en cualquier caso, se cuidaron mucho de nombrar al dios pagano Helios y sólo hicieron referencia a su denominación de “coloso”.

En este contexto, hemos podido observar que las listas se fueron confeccionando cada vez con mayor libertad, apareciendo algunas maravillas recurrentes como el palacio de Ciro en Ecbatana y la ciudad de Roma entera, y otras de lo más variopinto; parece que la realidad o su recuerdo se fue desdibujando con el paso del tiempo y las nuevas intencionalidades de los autores, como Gregorio Nacianceno, Cosme de Jerusalén o Nicetas de Heraclea.

Con el paso del tiempo, hemos podido percibir cierto cambio en el criterio de selección de las obras incluidas en las listas de maravillas, pues hizo su aparición cierta arbitrariedad en la elección, cuyos detonantes fueron el gusto particular y la subjetividad personal, junto a lo heredado de la tradición escrita de las listas antiguas, para crear una fusión de monumentos de diversa índole, como hemos visto con Gregorio de Tours, Casiodoro o San Isidoro de Sevilla. Así, aparecieron como maravillas el Arca de Noé y el Templo de Salomón. Esta variedad de obras que recogían las listas de maravillas del periodo tardoantiguo nos ha llevado a pensar que en esos momentos –y aún más en época medieval– no existió un canon fijado sobre las Siete Maravillas del mundo, si bien su idea continuó presente en el imaginario colectivo. Los propios monumentos habían desaparecido total o parcialmente, salvo las Pirámides, y el mundo en el que alcanzaron la fama ya no existía como tal, por lo que los estudiosos y eruditos medievales no pudieron tener ningún contacto con estas obras y sus recopilaciones de maravillas se basaron en los escritos que pudieron haber consultado, en la tradición y el bagaje cultural popular, y en muchas ocasiones, en la propia imaginación.

La idea de las maravillas llegó al mundo medieval rodeada de misterio, magnificando los aspectos más fantásticos e incorporándose a cuentos y relatos

de viajeros que peregrinaban a Roma o Jerusalén, como el viaje de Benjamín de Tudela o la proliferación de los *Mirabilia Urbis Romae*, y que en sus viajes admiraron las ruinas de un pasado que no terminaban de comprender, pero que no pudieron dejar de admirar. Los *Mirabilia* evidenciaron un gran interés por el mundo clásico, examinado con un nuevo espíritu investigador, deseoso de recuperar el significado del arte antiguo, una sensibilidad que podemos decir que auguró el Humanismo y el Renacimiento.

Unida a esta idea de lo maravilloso como algo enigmático, apareció la necesidad de justificar en clave cristiana cualquier trabajo, algo claramente comprensible en un mundo donde el saber se limitaba a los *scriptoria* de los monasterios, y que ya hemos podido observar en el período tardoantiguo. En este sentido, ha resultado un ejemplo esclarecedor la obra de Beda el Venerable, que nos ha servido para ilustrar cómo se fue perdiendo el contacto cultural con los grandes logros antiguos, lo que conllevó la imposibilidad de recapturar una imagen auténtica del pasado, a pesar de desear volver a ella. Sin embargo, la lista de Beda se convirtió en parte importante del saber occidental durante siglos.

Por otro lado, Bizancio conservó mejor y más tiempo el saber heredado de los clásicos, además de seguir utilizando el griego, hablado y escrito, y quizás por ese motivo los escritos sobre maravillas que encontramos allí mostraban menos influencia bíblica y se aproximaban algo más a las listas clásicas, como en los casos de Jorge Cedreno, Eustacio de Tesalónica o la compilación realizada en torno al año 1300, que resultó un compendio de los monumentos y obras de arte legendarios que habían aparecido en algún momento recogidos en las listas de maravillas.

A partir de la Edad Moderna, la ciudad de Roma apareció como maravilla en sí misma, debido a la herencia de los *Mirabilia*, en los inicios del Humanismo renacentista y al comienzo de lo que podríamos denominar “proteccionismo cultural”. Dentro de esta concepción humanista de la Maravillas, hemos visto que se establece la lista canónica de las Siete Maravillas; en primer lugar, con *La historia de los Siete maravillosos edificios* de Pedro Mejía, que supuso el establecimiento escrito de la misma y, posteriormente, con la serie *Octo Mundi*

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Miracula, de Maarten van Heemskerck, que estableció la lista visual de las Siete Maravillas.

Hasta este punto hemos recopilado y estudiado las distintas compilaciones, lo que nos ha permitido analizar el fenómeno de confección de listas como un proceso de transmisión cultural que ha favorecido la valoración de las obras humanas, el interés por el arte y el turismo cultural. A través del análisis de estas listas hemos planteado una visión global de la herencia de las Siete Maravillas que, a partir de van Heemskerck, va a tener un reflejo en el arte, pues las posteriores listas han sido series artísticas que han tomado la obra del pintor flamenco como modelo y nos han permitido visualizar la influencia de las Maravillas de la Antigüedad como modelos y arquetipos.

La difusión de la obra de van Heemskerck ha contribuido a fijar el canon de las Siete Maravillas, como hemos visto con las series de grabados del siglo XVII, de Tempesta, Maarten de Vos, Jacques Picart, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, Pierre Valleran, Pierre le Moyne y Stefano della Bella. Así como también hemos podido rastrear su influencia en la utilización científica de estos grabados, en las cosmografías de Willem Janszoon Blaeu, André Thevet y Sebastian Münster; en los tratados de arquitectura de Caramuel, Kircher y Fischer von Erlach; en los tapices, como tema decorativo de moda; en las series sobre las Siete Maravillas en la pintura del siglo XVII, en el castillo de Velturmo o la abadía de Novacella o en las obras de Bernard Rantwick, Louis de Caullery y van Ehrenberg; e incluso en la exportación de estos mismos modelos fuera de Europa, hacia Asia, con Ferdinand Verbiest, y a América, con las pinturas de la Escuela de Cuzco.

Estos últimos ejemplos de la influencia de van Heemskerck fuera de Europa nos han permitido hablar también de un proceso de "asimilación", pues hemos constatado la manera en que esta temática se ha llevado al terreno propio de cada destino, integrando las Siete Maravillas en su propio bagaje cultural e imaginario colectivo, como hemos podido comprobar también posteriormente en la Edad Contemporánea, con las obras de Utagawa Kunitora, Utagawa Kuninaga, Utagawa Sadahide, el calendario Galván o las Liebig Cards.

A partir del siglo XIX, hemos constatado que ha tenido lugar un proceso de racionalización de las Maravillas, gracias a la aportación de la Arqueología y los

nuevos descubrimientos que han brindado información sobre las mismas, y a la divulgación erudita de principios del siglo XX.

Nuevas series visuales, como las de Kupka o Dalí, así como la potencia evocadora de las Maravillas en los soportes de la cultura popular, como las ilustraciones de Roy Krenkel y Dan Mumford o los mundos fantásticos de *Star Wars* y *Juego de Tronos*, nos han permitido poner en evidencia la actualidad del concepto de maravilla, pues todas ellas se erigen en listas visuales actuales de las Siete Maravillas.

Este viaje a través de las distintas listas de maravillas que se han dado a lo largo de la historia ha ido acompañado de un catálogo de imágenes que ha contribuido a entender visualmente el discurso que hemos construido y, al mismo tiempo, este inventario de representaciones ha creado el poso perfecto para abordar la tercera parte de nuestro trabajo: el arte en el arte.

Una vez que, en la segunda parte, hemos analizado las Siete Maravillas para poder tener una visión completa de cada una de ellas –de manera no exhaustiva, pues ello sería una tesis en sí misma y varias, seguramente, sólo para el caso de las Pirámides–, y con lo expuesto en la primera parte, donde ha quedado analizado el proceso de elaboración de las distintas listas de maravillas, hemos podido abordar la herencia de estos paradigmas. Podemos considerarlos parte importante de la base de nuestra civilización, pues han calado en la imaginación de los hombres como germen de la inspiración creativa a varios niveles. En la última parte de nuestro trabajo hemos analizado la influencia de estas grandes obras como modelos tipológicos, iconográficos, ideológicos o simbólicos, lo que ha dado lugar a la realización de distintas obras de arte, como inspiración directa de los modelos arquitectónicos de las Pirámides, el Templo de Artemisa o el Mausoleo, que se han copiado en otras estructuras similares; o el Zeus de Olimpia y el Coloso de Rodas, que han servido de referencia para la estatuaria colosal; los Jardines Colgantes, que se han interpretado de diversas maneras a lo largo de la historia; y el Faro, que ha creado una edificación funcional y práctica, utilizada hasta hoy en día.

Al mismo tiempo, la idea sobre su apariencia ha quedado reflejada en muchas obras, constituyéndose en una temática para tener en cuenta por parte de los artistas, que han encontrado en estos modelos prodigiosos la inspiración para su arte. Y ese poso cultural, artístico y visual que se ha ido alimentando a lo largo

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

de los siglos ha dado lugar a muchas creaciones artísticas basadas, en mayor o menor medida, tanto en los modelos de las Siete Maravillas, como en la imagen romántica, poética o idealizada que se tiene de ellas, como inspiración artística, como sugerencia simbólica, sobre todo en el mundo de la emblemática, y como referente de la cultura popular.

La herencia de estas grandes obras maestras de la Antigüedad no ha quedado reflejada sólo en el ámbito artístico a un nivel iconográfico o representativo, sino que ha calado en el propio significado de los términos, en la carga simbólica y en las propias connotaciones inherentes a su origen. Así, las Pirámides han estado asociadas la mayoría de las veces con la muerte, constituyéndose en la forma preferida para tumbas y enterramientos, y con el sentido de inmortalidad o recuerdo para la posteridad, como se puede comprobar en memoriales o monumentos conmemorativos. Esta idea de legado eterno se ha aplicado a otro tipo de construcciones que, aunque no conservan la funcionalidad original, han pretendido utilizar ese sentido de rememoración como homenaje o exaltación, derivando a una estructura geométrica que se iría asimilando a edificaciones para masas, como hoteles, pabellones o estadios.

En el caso de los Jardines, su utilización como lugar de recreo, esparcimiento y deleite de los sentidos se ha mantenido a lo largo de los siglos, generalmente asociada a centros de poder político y económico, como palacios o mansiones. Con el tiempo, su uso se ha ido democratizando hasta convertirse en lugares imprescindibles en la configuración de las ciudades y, precisamente en las grandes urbes, los jardines han vuelto a ser “colgantes”, aprovechando el espacio vertical, como hemos podido comprobar.

Como ya señalamos al hablar del Templo de Artemisa, su influencia no ha sido tanto como prototipo de templo clásico, sino que más bien su fama ha quedado vinculada a la unión perfecta entre arquitectura y escultura, y a la propia concepción del edificio como museo. En este sentido, hemos podido rastrear la herencia de la obra maestra de Éfeso en construcciones posteriores dedicadas a la cultura; y, por otro lado, en arquitecturas basadas no en su aspecto original, sino en las representaciones visuales que la reflejaron siguiendo los cánones de su tiempo, como hemos podido ver en iglesias renacentistas y barrocas, y en construcciones que perseguían una finalidad laudatoria.

En este punto, debemos señalar que la influencia de las Siete Maravillas ha ido frecuentemente unida a la noción de monumento conmemorativo; se retoma la idea de un pasado glorioso que dio como fruto esas siete obras maestras, sobre todo a partir del Neoclasicismo, para crear monumentos conmemorativos que pueden presentar la forma de una pirámide, de un templo, de un mausoleo, incluso de un faro, o adoptar la postura del Zeus o del Coloso. Así, hemos visto ejemplos como la pirámide conmemorativa de las víctimas del Dos de Mayo, la Madeleine en París o el *Walhalla* en Ratisbona, el *Shrine of Remembrance* en Melbourne, los diseños para el Faro de Colón en Santo Domingo, la representación de Napoleón I en su trono imperial de Ingres o los memoriales de George Washington y Abraham Lincoln en Washington DC, y el *Naval Pillar* en Greenwich o las estatuas de Yevgeny Vuchetich. La noción de “maravilla” perdura como sinónimo de lo prominente, y de esta manera, hemos visto la adopción de los modelos y arquetipos de las Siete Maravillas para enaltecer un acontecimiento, una idea o un personaje.

En esta línea se entienden también la mayoría de influencias del Mausoleo, no sólo como arquetipo del monumento funerario occidental, sino que podemos decir que trascendió su función como morada eterna del difunto para erigirse en recuerdo y monumento conmemorativo, desde los mausoleos y trofeos de emperadores romanos hasta la arquitectura efímera y los memoriales.

En cuanto al Faro, su herencia ha sido más variada. Por una parte, hemos visto su influencia como origen de la tipología básica de faro como torre de señales marítima, y posteriormente, su utilización en la arquitectura islámica, como precedente del alminar o minarete, y nueva torre de la arquitectura contemporánea, precedente de los rascacielos.

La figura del Coloso se ha convertido en paradigma de lo colosal, y hemos constatado que su legado va más allá de la apropiación terminológica; desde la Estatua de la Libertad como “nuevo Coloso” de nuestros días, la escultura contemporánea colosal ha presentado invariablemente, en menor o mayor grado, la influencia de la iconografía legada por el Coloso de Rodas, no sólo en cuanto a su tamaño, sino también en lo que respecta a su significado y simbología como acción de gracias y como emblema de una identidad religiosa y/o nacional, tanto en figuras de Cristo como en estatuas colosales de figuras históricas relevantes.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

En lo que se refiere al Zeus de Olimpia, se ha podido trazar una línea de influencia iconográfica como referente del poder y la majestad. Como arquetipo de imagen divina e imperial, hemos comprobado que ha servido de referencia para la representación de emperadores romanos y carolingios, de Cristo pantocrátor, la *Maiestas Domini*, el “Trono de Gracia”, los nuevos reyes y emperadores de la Europa moderna hasta llegar a Napoleón y los presidentes norteamericanos. Su modelo ha representado una nueva apropiación de símbolos de la Antigüedad como legitimadores del poder, pues si el pasado histórico detenta un gran poder de legitimación, el pasado antiguo lo hace en mayor medida.

Además de la fuerza de las Siete Maravillas como modelos o arquetipos perfectamente asumidos en el imaginario colectivo, hemos evidenciado su poder evocador como inspiración artística en múltiples manifestaciones, sobre todo pictóricas, que reflejan alguna de estas grandes obras no ya tanto como elementos protagonistas, sino como anécdotas o referencias dentro de un discurso más amplio, muchas veces como referente geográfico o histórico.

La carga simbólica de estas obras maestras de la Antigüedad es otro de los factores que hemos analizado; en este sentido, han tenido un papel importante en la Emblemática, como representaciones icónicas universalmente conocidas y arquetipos poseedores de múltiples connotaciones. Así, hemos podido demostrar que la utilización de las imágenes de las Maravillas en los emblemas ha sido amplia y diversa, puesto que respondía perfectamente a la intencionalidad didáctica y filosófica de los mismos, poniendo en evidencia un conocimiento culto y un acercamiento a las fuentes clásicas. El acercamiento a las Maravillas no ha sido en este sentido arqueológico-reconstructivo, sino un ejercicio de extrapolación de la propia imagen; esta manipulación ha generado significados diversos e incluso opuestos, que hemos podido observar en las distintas imágenes analizadas que, en cualquier caso, lo que hacían era reforzar el sentido pedagógico de la literatura emblemática y fijar el mensaje que pretendían transmitir en la memoria del receptor, gracias, una vez más, a estos siete modelos inmortales.

Por último, hemos examinado la presencia de las Siete Maravillas en la cultura popular, lo que ha demostrado no sólo la pervivencia de esta idea, sino su asimilación profunda en la cultura occidental a todos los niveles. El profundo calado del legado de las Siete Maravillas del mundo antiguo en nuestro bagaje

cultural es innegable, como hemos puesto de manifiesto, y podemos afirmar que constituyen un pilar fundamental de nuestra propia esencia como civilización. Su influencia no se circunscribe sólo a ámbitos académicos o eruditos como los que comentábamos en la primera parte de la tesis, sino que se puede rastrear en la cultura popular, sobre todo en la cultura de masas, a través de industrias como el cine, la televisión, el cómic o el videojuego, con múltiples ejemplos que hemos mostrado.

En este contexto, hemos podido observar la influencia de las Maravillas en ámbitos tan dispares como etiquetas de cervezas, colecciones de sellos o estilográficas, parques de atracciones temáticos, juegos de mesa o de construcciones y monumentos falleros. Estos ejemplos nos han demostrado que la idea de las Siete Maravillas no es prerrogativa del ámbito erudito o del arte, sino que es de dominio público. Ya hemos comentado que poca gente podría enumerar las Siete Maravillas de la Antigüedad sin vacilar, pero la inmensa mayoría podría reconocer los modelos derivados de ellas y la noción de grandes obras maestras que han destacado por encima del resto de realizaciones humanas, y que se han venido denominando maravillas.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

RESUMEN Y CONCLUSIONES EN ITALIANO

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

**LE SETTE MERAVIGLIE DELL'ANTICHITÀ: UMANESIMO,
TRASMISSIONE CULTURALE E INFLUENZE ARTISTICHE.
(RIASSUNTO)**

INTRODUZIONE.

La nozione di meraviglia ha la sua origine nel sentimento di stupore o ammirazione, emozioni che per Aristotele rappresentano l'inizio della filosofia, e da queste parole, un lessico relativo al meraviglioso e/o sorprendente emerge da Erodoto. Dal $\theta\acute{\omega}\mu\alpha$ o $\theta\acute{\omega}\mu\alpha\tau\alpha$, come prodigi della natura, al $\theta\acute{\epsilon}\alpha\mu\alpha$ o $\theta\epsilon\alpha\mu\acute{\alpha}\tau\alpha$, inteso come portenti che vale la pena vedere, i termini relativi alle meraviglie, in breve, si riferiscono a ciò che è degno di ammirazione; infatti, la parola meraviglia deriva etimologicamente dal latino *mirabilia*, che a sua volta deriva dal verbo *mirari* –ammirare– e dall'aggettivo *mirus*, come qualcosa di straordinario, sorprendente e bello.

Nella filosofia di Platone troviamo il termine "archetipo" o "modello", che è legato all'idea di meraviglia perché, seguendo il pensiero platonico, le Meraviglie dell'Antichità diventano le idee originali, i modelli da emulare.

Questa idea si diffuse con l'umanesimo; il grande interesse per l'antichità classica prese la concezione aristotelica della meraviglia come principio della conoscenza, come documento che sanziona il processo intellettuale della conoscenza. Nel Rinascimento, fu anche fissata la lista canonica delle Sette Meraviglie e iniziò il fenomeno di crearne raccolte visive, nonché rievocazioni e interpretazioni.

Dal Rinascimento ai giorni nostri, l'idea di meraviglia si è evoluta, da immagine poetica della perfezione a epitome scientifico-tecnologico. Ciò che è rimasto è il numero sette, che ha un significato culturale e religioso molto antico. Nel caso delle Meraviglie, inteso come opere impareggiabile, il numero sette ha più relazione con il suo senso del numero unico: nessuno è più alto o inferiore a un altro, sono tutti uguali e non possono essere raggruppati o divisi in sottogruppi. Il sette simboleggia la totalità, e quindi la sua scelta per le liste delle meraviglie, che compilano la totalità dello straordinario.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

La nozione di meraviglia associata al numero sette è presente nella nostra cultura in modi molto diversi, fin dall'antichità, con le opere che sono rimaste come archetipi o modelli. Da quel momento, la trasmissione culturale intorno all'influenza delle Sette Meraviglie, avrà la sua riflessione nell'arte, nelle scienze, nelle idee, nelle tradizioni, nei festival, nell'organizzazione sociale e in tutti gli aspetti che compongono la nostra società, e lascerà il segno in tutte queste aree della conoscenza e in varie manifestazioni culturali. La concezione di "meraviglia" che sorge nel mondo antico raggiungerà fino ad oggi perfettamente assunta nel nostro immaginario collettivo.

La visione umanista della trasmissione culturale che intendiamo mostrare si collega con l'idea originale degli elenchi delle meraviglie e della loro evoluzione nel corso dei secoli. Queste meraviglie degli antichi, spesso dimenticate, sono talvolta trattate come miti o leggende, conosciute attraverso raccolte spesso piene di assurdità ed errori che vengono presi per vero, il che rende difficile chiarire il vero del favoloso. Il tempo non è stato in grado di cancellare queste meraviglie degli antichi dalle pagine della storia e dall'essere il primo del loro genere sono diventati esempi e prototipi.

La necessità di studiare le Sette Meraviglie e la loro eredità da un punto di vista umanistico, evidenziando l'importanza dell'educazione e della conoscenza e della loro trasmissione, è qualcosa che Filone di Bisanzio ha già difeso quando si riferisce al fatto che l'educazione può fare un lavoro prezioso e notevole nella conoscenza di qualcosa che quasi nessuno ha visto con i propri occhi.

Lo studio delle meraviglie del mondo antico è un argomento che ha suscitato l'interesse dell'uomo sin dalla creazione delle prime liste. Allo stesso modo, è stata analizzata anche l'influenza artistica di queste opere, ma in casi specifici. Pertanto, si intende combinare in questo lavoro un'indagine sulle varie liste e le loro differenze in ogni epoca e/o autore, nonché proporre una visione globale del loro patrimonio nella storia dell'arte, mostrando i casi più caratteristici.

Quando analizziamo lo stato della materia, non troviamo alcun lavoro che analizzi le influenze che emanano da queste grandi opere, né a livello globale né a livello particolare e manca una ricerca sul loro patrimonio iconografico, tipologico o simbolico. Allo stesso modo, vediamo la necessità di una raccolta di immagini che dimostrino queste influenze, poiché non c'è lavoro dal punto di

vista artistico che abbia cercato di fare un repertorio di immagini di meraviglie, ad eccezione dei casi delle rappresentazioni più rinomate, come quelle di Maarten van Heemskerck o, naturalmente, di quelle opere in cui l'eredità e l'influenza di ciascuna di esse possono essere apprezzate.

Come risultato di ciò che è già stato sollevato, vediamo che il soggetto in questione manca di un'indagine profonda e generale sulle influenze, soprattutto artistiche, delle Meraviglie dell'Antichità. La maggior parte degli studi sull'argomento non va oltre il semplice desiderio di informazione, senza una prospettiva scientifica ed esaustiva. È di grande interesse fare una compilazione generale delle diverse liste di meraviglie, e soprattutto creare un repertorio di immagini che dimostrino le influenze artistiche, ideologiche e simboliche e che ci permettano di approfondire lo studio del patrimonio classico della nostra civiltà.

La trasmissione culturale analizzata in questo lavoro evidenzia la necessità di conoscere meglio il nostro passato, di apprezzarlo nella sua giusta misura, preservarlo e trasmetterlo alle generazioni future, mostrando l'interesse dell'umanità per le grandi opere fatte dalla mano dell'uomo in epoche diverse e che, quando si sono distinte tra quelle dello stesso tipo, sono state caratterizzate come meravigliose.

Nel secondo secolo a.C., emersero le prime liste di meraviglie, e da allora e fino ad oggi, l'elaborazione di diverse liste è stata una costante che dimostra questo interesse non solo per le ben note Sette Meraviglie dell'Antichità, ma anche per altre grandi opere che, secondo i vari autori, potrebbero meritare quella distinzione, sia a livello globale che a livelli più localizzati.

Quest'opera mira ad analizzare non solo l'elenco canonico delle Sette Meraviglie del mondo antico, ma l'intero fenomeno di fare le diverse liste che sono esistite, e che hanno fatto parte della conoscenza comune occidentale, e comprendere questo fatto come l'inizio della valutazione delle opere umane, l'interesse per l'arte e il turismo culturale.

Allo stesso modo, una parte centrale della nostra ricerca si concentra sull'evidenziare la grande influenza che queste opere hanno avuto nel corso della storia dell'arte, segnando una serie di tipologie e archetipi che sono stati incisi nell'immaginario collettivo come essenza della nostra civiltà. Questa trasmissione culturale stava creando una posa artistica, iconografica e simbolica

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

che definì l'eredità del mondo classico che si vedrà nelle successive rappresentazioni artistiche.

Per questi temi si allude nel titolo della tesi all'Umanesimo, alla trasmissione culturale e alle influenze artistiche; l'idea di evidenziare in una lista i grandi capolavori creati dall'uomo è un valore chiaramente umanistico, poiché pone l'essere umano come misura e asse centrale di qualsiasi scopo. Allo stesso tempo, questa nozione umanista è mantenuta in tutta la trasmissione culturale che presentiamo in quest'opera, riflessa soprattutto nell'arte.

L'obiettivo generale della nostra ricerca è quello di analizzare l'influenza delle Meraviglie del mondo antico soprattutto nel suo aspetto artistico, ma anche nel suo aspetto simbolico o nell'ideologia del potere. L'interesse principale del nostro lavoro è proprio quello che abbiamo chiamato "arte nell'arte", cioè mostrare quella corrente di influenza iconografica, tipologica e ideologica nel corso della storia dell'arte. Il nostro scopo è quello di analizzare tutta questa trasmissione culturale da diverse aree, affidandoci allo specchio delle opere artistiche, per verificare che l'eredità del mondo classico sia un pilastro fondamentale che sostiene la cultura occidentale.

Per questo dovremo specificare come è stata realizzata la lista canonica delle Sette Meraviglie del mondo antico, attraverso la compilazione e lo studio delle diverse liste che sono state fatte nel corso della storia e come questa ricerca di eccellenza artistica ha creato quello che oggi potremmo chiamare turismo culturale, dal momento che molte di queste liste sono autentiche guide di viaggio.

Attraverso l'esame di queste liste la nostra intenzione è quella di arrivare alla spiegazione del perché questi sette sono rimasti e non di altri, e di come sono emerse liste di meraviglie successive, che dimostrano questa continua ricerca della perfezione e il loro desiderio di mostrarla al mondo. Per questo abbiamo basato il nostro studio principalmente su fonti letterarie antiche e medievali, e anche dall'età moderna. La ricchezza di queste fonti e la loro importanza centrale per questo lavoro si riflettono nell'appendice allegata alla fine, dove i testi cui si fa riferimento sono raccolti nella loro lingua originale.

Per quanto riguarda la realizzazione di un catalogo di immagini che ci permette di evidenziare queste influenze iconografiche, simboliche... attraverso il confronto visivo delle varie opere artistiche di epoche diverse e dei diversi

spazi culturali e geografici, sono state raccolte immagini delle meraviglie stesse, come modelli che serviranno da ispirazione e, d'altra parte, opere successive ispirate o influenzate da questi modelli.

L'analisi comparativa tra le antiche meraviglie e le opere successive ci porta a stabilire diversi modelli di influenza: la creazione di specifiche tipologie architettoniche, la formazione di archetipi iconografici, l'appropriazione ideologica a fini legittimanti e l'interpretazione simbolica.

Si parte da una concezione chiaramente umanista, con uno studio qualitativo che copre le scienze umane in generale, basato sulle fonti classiche stesse, Storia e Geografia, e con l'Arte come filo conduttore arriveremo alla Letteratura e persino al cinema.

1. LE LISTE DELLE MERAVIGLIE DEL MONDO ANTICO.

Come precedente di questo tipo di cataloghi, liste o enumerazioni possiamo trovare i testi di Erodoto e Senofonte, una letteratura periegetica che può essere intesa come guide turistiche; si tratta di scritti che riflettono lo straordinario, vicino alla storia paradossografica e basati sull'esperienza dell'*autopsía* –vedendo con i propri occhi–.

Questa esperienza personale di visitare luoghi meravigliosi favorirà l'emergere della pratica turistica, associata alla religione nell'antica Grecia, con la visita di templi e santuari, e anche durante tutto il Medioevo, con pellegrinaggi in Terra Santa e Roma.

L'emergere di liste di meraviglie è anche legato alle biblioteche, specialmente con il contributo di studiosi alessandrini come Callimaco. Proprio su un papiro alessandrino del II secolo a.C., conosciuto come *Laterculi Alexandrini*, troviamo la prima lista conosciuta di meraviglie, anche se ci ha raggiunto in modo frammentato.

Il mondo delle meraviglie è legato alla leggendaria immagine di Alessandro Magno; alcune delle meraviglie sono collegate a lui in qualche modo o servono a definire i confini del suo impero: fondò l'Alessandria che doveva ospitare il Faro, ha conquistato la città di Alicarnasso, passò attraverso Efeso quando era in corso la fase finale dell'Artemissione e si offrì di pagare per la sua

costruzione, morì a Babilonia... Da Alessandro in poi, il mondo greco era legato a quello dell'Oriente ed era evidente una visione più universale delle conquiste umane. Fu sulla linea di demarcazione tra il mondo ellenico e il mondo ellenistico che trovai una lista di monumenti degni di nota, portando alla scelta delle Sette Meraviglie.

Qualcosa che tutte le liste avranno in comune, specialmente quando si tratta di giustificare l'inclusione di alcune opere e non di altre, è l'importanza data alle dimensioni, alla maestà e alla bellezza, alla ricerca del sentimento di soggezione o stupore. In questo senso, Erodoto stabilisce le dimensioni come motivo per l'inclusione di grandi opere negli elenchi delle meraviglie; sia nelle sue notizie sulle piramidi che nei dati su Babilonia, il suo interesse e ammirazione per misure e dimensioni insolite è evidente.

La descrizione etnografica e la narrazione storica di Erodoto sono, in parte, il racconto di un viaggiatore; le sue fonti erano orali e il modo in cui doveva prepararsi a svolgere il suo lavoro era attraverso il viaggio, visitando i siti in cui si svolgevano gli eventi che voleva trasmettere, una vera *autopsía*.

La prima lista sopravvissuta appare in un epigramma attribuito ad Antipatro di Sidone alla fine del II secolo a.C.; elenca le Mura di Babilonia, la Statua di Zeus ad Olimpia, i Giardini Pensili di Babilonia, il Colosso di Elio a Rodi, le Piramidi d'Egitto, il Mausoleo di Alicarnasso e, soprattutto, il Tempio di Artemide ad Efeso. Questa raccolta comprende due opere della città di Babilonia, le mura e i giardini, ma non menziona il Faro di Alessandria, che verrà aggiunto alle liste delle meraviglie più tardi.

Con gli stessi elementi della lista di Antipatro, Filone di Bisanzio intendeva salvare ai suoi lettori il faticoso sforzo di viaggiare per conoscere le Meraviglie del mondo, presentandole in grande dettaglio nell'opera nota come Guida di Viaggio per le Sette Meraviglie del Mondo. Filone fu un ingegnere greco attivo intorno al 200 a.C., che visse ad Alessandria, ma è più plausibile l'idea che quest'opera sia un libretto di uno scrittore tardo antico, intorno al IV secolo, che prese come punto di partenza l'opera di Filone e raccolse informazioni di vario genere.

La popolarità delle Sette Meraviglie è in gran parte dovuta alla sua inclusione in questo tipo di cataloghi di capolavori che erano le diverse liste, diventando paradigmi, proprio perché fanno parte del club molto selezionato

delle Sette Meraviglie dell'Antichità. In questo senso, le diverse liste del mondo antico avrebbero agito come vere e proprie passerelle in cui queste grandi opere, come modelli che sfilano attraverso di loro, potrebbero migliorare significativamente la loro fama e influenza in diverse aree.

Per tutto il I secolo a.C. hanno circolato diverse liste che mostrano che l'idea delle Sette Meraviglie del mondo si era diffusa, specialmente nei circoli di poeti e studiosi, come nel caso di Diodoro Siculo, Properzio, Varrone, Vitruvio, Strabone o Valerio Massimo.

Dall'opera di Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, l'intera città di Roma è esaltata come una meraviglia in sé, come *caput mundi*, stabilendo il precedente più chiaro della *Mirabilia Urbis Romae* che prolifererà dal Medioevo, e che dobbiamo mettere anche in relazione alla letteratura periegetica che già sottolineiamo come fonte per le liste delle meraviglie.

Plinio fu il primo ad includere il Faro di Alessandria, anche se Strabone lo aveva già citato tangenzialmente, e introdusse alcune meraviglie che non erano state menzionate fino ad allora, come il Labirinto d'Egitto, Tebe delle Cento Porte e il Tempio di Giove a Cizico.

La grande importanza degli scritti di Plinio, e anche di Strabone, come fonti nel Rinascimento e in tempi successivi, può spiegare in gran parte l'inclusione del Faro nella "lista canonica rinascimentale".

Una delle novità più interessanti del rapporto di Plinio è la considerazione della città di Roma come meraviglia in sé e per di più, celebrata sopra il resto. Troviamo qui la prima indicazione di quello che potremmo chiamare "nazionalismo culturale", sostenuto dall'ascesa dell'idea delle Sette Meraviglie nell'Impero Romano. Questo interesse patriottico che appare in alcune varianti delle liste delle meraviglie può essere osservato soprattutto nel poema di Marco Valerio Marziale.

Gli scritti di Quinto Curzio Rufo, Aulo Gellio, Iginio e Ampelio mostrano la lista con formulazioni leggermente diverse ma con un nucleo comune, e la compilazione di Pausania può essere intesa come un esempio di nazionalismo culturale greco, in quanto cita solo le meraviglie situate sul suolo ellenico. Una novità che si può vedere nel testo di Pausania è la sua intenzione di trasmettere al lettore-spettatore "l'impressione" o l'effetto che ha causato l'opera, essendo necessaria l'*ekphrasis*, una descrizione retorica di sculture e dipinti che cerca di

offrire al lettore un'esperienza di creazione o ricreazione di un'immagine artistica nella sua immaginazione.

Per tutta la Tarda Antichità, un periodo di lunga e complessa transizione, in cui sul piano culturale e ideologico la cultura classica sarà assorbita e sostituita dalle culture teocentriche cristiane e islamiche, i dati, reali e fantastici, trasmessi da fonti antiche saranno presi come fonti di autorità allo stesso tempo degli scritti di fonti cristiane. Autori cristiani tardo antichi e medievali dovettero successivamente affrontare il problema di dover presentare monumenti di chiaro significato pagano come la statua di Zeus ad Olimpia o il tempio di Artemide, così alcune meraviglie furono rimosse, sostituite da monumenti biblici (ad esempio, l'Artemissione di Efeso dal Tempio di Salomone) o reinterprete da una prospettiva cristiana (come le piramidi egiziane e i fienili di Giuseppe). La statua dello Zeus di Olimpia scomparirà o sarà sostituita da un'altra, il più delle volte, un riferimento a Bellerofonte.

Il palazzo di Ciro a Ecbatana e l'intera città di Roma o alcuni dei suoi monumenti più rappresentativi appariranno come meraviglie ricorrenti, e con il passare del tempo, le liste saranno fatte con maggiore libertà, alludendo persino all'Arca di Noè.

La *Periegesi* di Dionisio il Periegeta fu un'opera che godette di grande fama nella Tarda Antichità e nel Medioevo, come dimostra la sua costante presenza nella tradizione manoscritta degli studiosi bizantini nella città di Costantinopoli, dove il poema fu usato come manuale di geografia e come *companion*, facilitando la comprensione dei concetti geografici ed etnografici presenti in altri testi classici. Quest'opera esemplifica l'eterogeneità delle liste tardo-antiche e medievali, dove alcune delle Sette Meraviglie saranno mescolate con altre opere, nuove o leggendarie.

Intorno all'anno 382, un altro studioso bizantino e Padre della Chiesa, Gregorio di Nazianzo, ha scritto un epigramma in cui menzionava le meraviglie in modo più che conciso, il che portò, all'inizio dell'VIII secolo, a Cosimo di Gerusalemme a commentare questo epigramma alla ricerca di certe equivalenze e indicando altre meraviglie aggiuntive. In questo modo, si possono vedere molte delle caratteristiche tipiche delle prime liste cristiane e medievali, come l'allusione a Roma –in questo caso al Campidoglio, nel primo riferimento ad esso come meraviglia–, le piramidi come immagine biblica dei fienili di Giuseppe, la

sostituzione della statua di Zeus con Bellerofonte, e anche la notizia che il Tempio di Cizico stesso cambiò la sua origine pagana, poiché Apollo stesso profetizzò che sarebbe diventato un santuario della Vergine Maria. Tuttavia, ci sono altri fatti che sono particolarmente curiosi e degni di nota, e che rivelano la fantasia e l'immaginazione medievale, così come il costante sforzo di interpretare i monumenti in chiave cristiana.

La vaghezza dei testi di Gregorio di Nazianzo diede origine non solo al commentario di Cosimo di Gerusalemme, ma anche ad altri scritti, per lo più anonimi, in cui venivano offerte diverse collezioni di meraviglie, con la stessa radice e piccole variazioni, come localizzare il Palazzo di Ciro a Pergamo invece di Ecbatana, o sostituire i Giardini di Babilonia con l'Atena di Fidia ad Atene e il Colosso di Rodi con quelli di Memnone. In un commento successivo al discorso di Gregorio, fatto nell'XI secolo da Niceta di Eraclea, sembra che la realtà, o la sua memoria, si confondano con il passare del tempo e le nuove intenzioni dei copisti.

Un certo cambiamento può essere osservato nei criteri di selezione delle opere incluse negli elenchi delle meraviglie, poiché nella scelta appare una certa arbitrarietà, il cui innesco è il gusto particolare, soggettività personale, che si uniscono all'ereditato dalla tradizione scritta delle antiche liste per creare una fusione di monumenti che, in ogni caso, sono sempre considerati "meravigliosi". L'elenco di Gregorio di Tours, nel VI secolo, includerà due nuove meraviglie che non erano apparse fino ad ora: l'Arca di Noè e il Tempio di Salomone. Il testo mostra quello che potremmo in qualche modo chiamare "nazionalismo religioso", o meglio "nazionalismo religioso-culturale cristiano"; se avessimo già parlato di "nazionalismo culturale" in autori come Plinio, Marziale o Pausania, in questo caso il contesto geografico o "patriottico" è sostituito dall'identità religioso-culturale cristiana.

Nel VI secolo, tuttavia, ci sono ancora riferimenti a questo "nazionalismo culturale" di cui parliamo, come l'elenco di Flavio Magno Aurelio Cassiodoro, che riprende la selezione più "classica" delle Sette Meraviglie per finire lodando la città di Roma come una meraviglia senza pari.

2. GLI ELENCHI DELLE MERAVIGLIE NEL MEDIOEVO.

L'idea delle meraviglie arrivò al mondo medievale circondata dal mistero, ingrandendo gli aspetti più fantastici e essendo incorporato in racconti e storie di viaggiatori che si recavano in pellegrinaggio a Roma o Gerusalemme, e che nei loro viaggi ammiravano le rovine di un passato che non finivano di capire ma che non riuscivano a smettere di ammirare. Nell'Europa medievale, le meraviglie, quello straordinario e persino le terre descritte nei resoconti biblici erano molto lontane. Quindi, l'idea stessa del meraviglioso è cambiata, avvicinandosi alla conoscenza più vicina che la Bibbia ha portato.

Legati ai testi di Sant'Isidoro, Cassiodoro e Gregorio di Tours, sono gli scritti di Beda il Venerabile, già entrando nell'Alto Medioevo, nel VIII secolo, diventando gran parte della saggezza che radicata in Occidente per secoli. Fece una lista delle meraviglie nominate da Vitruvio, completandole con quelle indicate da Gregorio di Tours, e aggiungendone altre sconosciute: il Campidoglio di Roma, il Faro di Alessandria, il Colosso di Rodi, una statua di Bellerofonte a Smirne, il Teatro di Eraclea, il Bagno di Apollonio di Tiana e il Tempio di Diana. Adorna la sua storia con spiegazioni completamente fantastiche e inverosimili che illustrano come si sia perso il contatto culturale con i grandi successi antichi.

A metà del IX secolo, il monaco benedettino tedesco Rabano Mauro scrisse quella che possiamo considerare una delle prime enciclopedie medievali, nella linea delle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, e dove rimangono nozioni e dati sulle Sette Meraviglie, anche se non sono esplicitamente parlate. Intorno all'anno 881, la *Cronaca di Albelda* fu completata; con uno scopo quasi enciclopedico, il suo contenuto è una combinazione di dati succinti della storia universale, utilizzando a questo scopo varie fonti come la *Cosmografia* di Giulio Onorio, le *Etimologie* di Isidoro, la *Cronaca* di San Girolamo, la *Cronaca Gothorum*, i documenti mozarabici...

La cosa curiosa di quest'opera è che include una lista come tale delle Sette Meraviglie del mondo con l'eredità della lista di Beda, ma il Tempio di Diana è sostituito da quello di Cizico e il bagno sconosciuto di Apollonio, dal Tetrapiylon di Emesa, ed è inclusa un'ottava meraviglia sopra le altre: la Chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli.

Proprio Bisanzio ha conservato sempre più a lungo le conoscenze ereditate dagli antichi, oltre a continuare ad usare il greco, parlato e scritto, e forse per questo gli scritti sulle meraviglie che troviamo lì mostrano meno influenza biblica e sono un po' più vicini alle liste classiche, anche riprendendo meraviglie dimenticate, come l'elenco di Giorgio Cedreno, alla fine del XI secolo, o il testo di Eustazio di Tessalonica, del XII secolo.

E la raccolta che fu fatta sull'anno 1300 elencava niente di più e niente meno che trenta meraviglie, risultando in un compendio dei monumenti e delle leggendarie opere d'arte che sono apparse ad un certo punto raccolte nelle liste delle meraviglie e anche di quelle nuove.

Le meraviglie o l'idea di esse nel Medioevo è incorporata nelle storie di viaggiatori e pellegrini a Roma e Gerusalemme insieme a eventi miracolosi che creano un'immagine della città di Roma come una nuova Gerusalemme, piena di santi e meraviglie. La città stessa diventa una meraviglia in sé, come Plinio, Dionisio il Periegeta, Cosimo di Gerusalemme e Cassiodoro sottolinearono molto tempo prima, e sorge l'idea che le Sette Meraviglie si fossero trasferite in Occidente, a Roma.

L'esperienza del viaggio, la periegesi classica, si trasformerà in pellegrinaggio. Intorno al 1165, il aragonese Beniamino di Tudela fece un viaggio dalla sua patria all'Oceano Indiano, vedendo le Piramidi d'Egitto, le rovine di Babilonia, il Faro di Alessandria e confrontando le due grandi città che all'epoca erano Roma e Costantinopoli. Dopo quel grande viaggio scrisse il suo libro di viaggio, in cui non solo raccolse i luoghi visitati, ma offrì anche informazioni su distanze, mezzi di trasporto e altri dati pratici, raccogliendo leggende e tradizioni orali.

Ma, in generale, gli itinerari dell'Alto Medioevo mostravano come si fosse persa ogni conoscenza diretta dell'antica Roma, di cui rimanevano solo nomi e reliquie, sacre e profane, entrambe ugualmente lontane da una vera esperienza, e più vicine al gusto medievale per le leggende. Nel XII secolo appare il testo noto come *Mirabilia Urbis Romae*, che offriva descrizioni dei monumenti e cercava di rivendicarne l'origine soprattutto attraverso leggende, nel tentativo di giustificarli dal punto di vista religioso cristiano, molto in relazione alle menzioni della letteratura martirologica.

In questo modo, i *Mirabilia* fanno parte di una tradizione con origine nella Tarda Antichità, quando la pratica del pellegrinaggio fu generalizzata e furono fatte raccolte di elenchi di luoghi in cui la presenza di reliquie dei martiri li rendeva degni di visita, e fu spiegato l'itinerario dei pellegrini al traguardo, che era una componente essenziale della devozione.

Il successo di questa scrittura fu considerevole, le riproduzioni e le rielaborazioni dei *Mirabilia* sono innumerevoli e continueranno con l'uso della stampa, con progressivi aggiornamenti nello sviluppo della topografia e degli studi religiosi, ma senza davvero cambiare il carattere originale, totalmente coerente con la cultura medievale e il suo gusto per l'allegoria e il linguaggio metaforico.

Tuttavia, c'è anche un grande interesse per il mondo classico, esaminato con un nuovo spirito di ricerca, desideroso di recuperare il significato dell'arte antica, una sensibilità definita proto-umanesimo o proto-rinascimentale. In questo contesto forse il testo che potrebbe interessarci di più per il nostro studio è il *Narratio de Mirabilibus Urbis Romae* di maestro Gregorio. Oltre ad alcuni riferimenti a fonti classiche, conosceva il *De Septem Mundi Miraculis* di Beda il Venerabile, le *Etimologie* di Isidoro e altri testi medievali, come la *Mirabilia Urbis Romae*, e non si concentrava solo sulle meraviglie di Roma, ma alludeva ad alcune delle opere incluse negli elenchi delle meraviglie precedenti.

Nel Medioevo, le allusioni alle meraviglie erano parte di un universo unico in cui le citazioni erano mescolate da fonti antiche, più o meno corrette, con favole e leggende, e tutte intese come un'esegesi biblica. In questo contesto, sembra che le Sette Meraviglie dell'Antichità sarebbero sfocate, senza scomparire del tutto, perché l'idea dello straordinario, di opere che vanno oltre l'ordinario e trascendono la misura umana, ha continuato ad essere presente nel pensiero medievale, come un concetto latente che sarebbe tornato con forza e con tutto il suo significato in un prodigioso rinascimento che ha dato origine all'uomo moderno.

3. LE SETTE MERAVIGLIE NELL'ETÀ MODERNA.

Nell'età moderna, la città di Roma è intesa come una meraviglia, nel contesto che unisce il patrimonio di *mirabilia*, l'umanesimo e l'inizio del "protezionismo culturale". Roma divenne il nucleo del movimento rinascimentale orientato allo studio dell'Antichità, e per questo, il primo passo fu quello di spogliare i *mirabilia* di miti e leggende e di monumenti irreali, come germe dello studio della vera disposizione dell'antica Roma in relazione alla Roma moderna, che favoriva le analisi topografiche, artistiche e archeologiche. Come risultato di tutto questo, soprattutto nel Cinquecento, c'è stata una crescita editoriale, accademica e informativa sulla storia e sui monumenti. Così possiamo citare le opere di Flavio Biondo, Giovanni Marcanova, Alberti, Andrea Fulvio, Albertini, Cesare Cesariano, Palladio o Pirro Ligorio.

Oltre a tutte queste opere scritte, nella città di Roma si poteva sentire nel Quattrocento uno stato di "entusiasmo culturale", sostituendo l'idea del *sic transit gloria mundi* di Roma *quanta fuit ipsa ruina docet*.

Nella transizione tra il tardo Medioevo e il primo Rinascimento, il medico greco Giorgio Sanguinatio, meglio noto come Hypatus, e anche console di Roma, scrisse un poema sulle meraviglie del mondo, in cui menzionava sedici spettacoli che ancora mescolavano opere incluse nelle liste medievali con quelle più vecchie. Nel 1558, il poeta rinascimentale francese Joachim du Bellay compose un poema che meditava sulle rovine della civiltà romana ed esprimeva la sua ammirazione per la grandezza latina e la sua malinconia per l'annientamento dell'antica Roma, alludendo alle Sette Meraviglie. E nel 1560, Luca Contile, un nobile romano molto religioso, riflettendo sul cosiddetto sacco di Roma del 1527, cerca di estrarre una morale da quell'antica grandezza distrutta e successivamente restaurata usando le Sette Meraviglie come esempi grandiosi ma effimeri della natura umana.

Ma sarà nell'opera di un umanista spagnolo, Pedro Mejía, quando troveremo l'elenco praticamente definitivo delle Sette Meraviglie che raggiungerà fino ad oggi; e sarà subito dopo quando si materializzerà quella che chiamiamo "lista canonica" delle Sette Meraviglie, grazie all'ispirazione di Maarten van Heemskerck, che avrebbe fissato visivamente la lista "ufficiale" delle Sette Meraviglie del mondo antico.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

L'opera di Pedro Mejía, *Silva de varia lección*, pubblicata nel 1540, potrebbe essere considerata la prima enumerazione quasi completa di quella che ora consideriamo una lista "ufficiale o canonica" delle Meraviglie del mondo antico. Prendendo come fonte principale Plinio, che ha già parlato di tutti loro, tra cui il Faro di Alessandria, Mejía, a differenza della lista definitiva, raccoglie le Mura invece dei Giardini Pensili di Babilonia, che d'altra parte punta anche come alternativa. L'autore giustifica la necessità del suo lavoro notando l'assenza di una raccolta delle notizie sulle Sette Meraviglie dell'antichità; allude alle numerose menzioni che ne sono fatte in molte opere e autori, ma gli manca una compilazione di tutte in un'unica opera, perché non ne conosce nessuna, "almeno in spagnolo", chiarisce.

Mostra grande erudizione, specialmente nella gestione di numerose fonti, e include un'importante testimonianza di prima mano sulle piramidi: le notizie sull'ambasciata dei Monarchi Cattolici al sultanato mamelucco d'Egitto nel 1501, di Pedro Mártir de Anglería, che nel suo *Legatio Babylonica* compila le lettere che inviò ai Monarchi Cattolici, in cui include misurazioni e sensazioni delle piramidi, nonché una delle prime testimonianze del suo interno.

Il testo di Pedro Mejía mostra fino a che punto l'idea di una lista delle Sette Meraviglie dell'Antichità sia presente nel mondo rinascimentale, ma non solo a livello accademico, ma sia sempre più accessibile a un pubblico più ampio, poiché è già scritta nel linguaggio volgare, e la sua diffusione è aumentata esponenzialmente grazie alla stampa.

L'attrazione per le Sette Meraviglie del mondo antico portò molti artisti a cercare di ricostruirle su carta, svolgendo un esercizio di speculazione che diede origine a diverse serie di stampe, spesso successivamente incarnate nei dipinti, che riflettevano non solo l'interesse storico, ma il loro valore estetico. A questo proposito, uno dei pionieri nel considerare meraviglie da questo punto di vista fu Maarten van Heemskerck (1498-1574), grazie principalmente alla sua permanenza a Roma e alla sua scoperta e valorizzazione delle rovine e dei monumenti antichi.

La serie *Octo Mundi Miracula* riflette quella che abbiamo oggi come una "lista canonica" delle Sette Meraviglie, anche se è vero che nella sua rappresentazione di Babilonia appaiono Mura e Giardini, ma sotto il titolo di *Babylonis Muri*, e aggiunge come ottava meraviglia il Colosseo di Roma. Questa

serie fissava non solo l'elenco delle opere, dopo aver affrontato diverse proposte antiche, medievali e moderne, ma anche l'iconografia di questi monumenti, che sarebbe rimasto stampata nell'immaginario collettivo.

Adriaen de Jonghe, meglio conosciuto con il suo nome latinizzato, Hadrianus Junius, compose i versi che accompagnano, in basso, le stampe delle Meraviglie di van Heemskerck, e che spiegano o tentano di chiarire brevemente il significato di ciò che rappresentava, offrendo informazioni sull'autore, sul promotore, sulla funzione del monumento e talvolta anche pennellate tecniche.

L'analisi iconografica di questa serie di stampe dimostra la conoscenza delle fonti antiche e l'enorme influenza dei monumenti romani. La serie di stampe di van Heemskerck, con le sue due parti –i versi e le illustrazioni di Junius– è stata ampiamente diffusa, anche separatamente. La serie sulle meraviglie del mondo sarà conosciuta in tutta Europa, grazie anche al fatto che van Heemskerck ha affrontato un argomento molto apprezzato nei circoli letterari dell'umanesimo rinascimentale, come le Meraviglie del mondo antico, essendo anche il primo a trattarlo insieme. La ricchezza delle immagini create dal pittore fiammingo, oltre alla grande diffusione dell'opera, ha contribuito a fissare definitivamente l'elenco delle meraviglie.

L'uso, la successiva ricezione e l'influenza del lavoro di van Heemskerck si riflettono molto bene nella raccolta di impressioni fatte da Jean de Poligny alla fine del XVI secolo, in un volume in cui l'umanista francese raccolse la grande conoscenza rinascimentale in relazione alla religione, alla storia, alla geografia... Oltre alla sua trasmissione in circoli umanismi e collezioni private, le Meraviglie di van Heemskerck influenzarono in particolare il lavoro di artisti successivi, che diede origine a un'iconografia del soggetto che sarebbe rimasto, con lievi variazioni, fino ad oggi.

Dall'inizio del XVII secolo, la serie di stampe sulle meraviglie presenterà sempre, in misura maggiore o minore, una continuità con l'opera di van Heemskerck. È il caso delle opere di Antonio Tempesta, Maarten de Vos e Jacques Picart, soprattutto nella scelta dei monumenti e nelle scene figurative che li accompagnano, a titolo esplicativo.

Nel 1636, e ricordando i *Mirabilia Urbis Romae*, fu pubblicata a Roma *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, una nuova edizione di una guida di viaggio, opera di Girolamo Francino, con una descrizione completa dei

monumenti più importanti della città eterna, e persino tabelle cronologiche ed elenchi di imperatori romani, pontefici... Allo stesso modo, ha incluso diverse stampe tra le quali siamo interessati a quelle che hanno mostrato le Sette Meraviglie del Mondo, che mostrano poca influenza del lavoro di van Heemskerck, forse perché non sono fatte da un artista, e l'autore, o meglio l'incisore, non è un pittore. Ma queste immagini serviranno da ispirazione per una serie di stampe sulle Sette Meraviglie dell'Antichità realizzate già alla fine del XVII secolo. In questo caso, le immagini non sono una rappresentazione in sé dei monumenti, ma appaiono come "accessorie per essere di moda". È opera dell'incisore e tipografo francese Pierre Valleran, che usa gli archetipi delle Meraviglie come scusa per rappresentare la moda dell'epoca, dandogli un vero aspetto combinando opere così mitiche con scene della vita quotidiana di una casa nobile.

Spesso, le rappresentazioni di meraviglie servivano non solo come sfondo per vere passerelle di moda, ma come modelli di comportamento sociale. In Francia, l'opera del gesuita Pierre le Moyne, del 1647, *La gallerie des femmes fortes*, includeva illustrazioni di donne eccezionali in cui sullo sfondo apparivano immagini delle Sette Meraviglie. Qualcosa di simile accade con il gioco di carte progettato da Stefano della Bella nel 1644, un pacchetto educativo completo di 52 carte montate che danno istruzioni sulla storia delle famose regine; ogni carta contiene una regina notevole con il suo nome e descrizione scritti nella metà inferiore. Alcune di queste famose donne appaiono associate ad alcune delle meraviglie, come Artemisia, Semiramis o Cleopatra.

L'influenza del lavoro di van Heemskerck sulla serie di stampe testimonia il suo valore paradigmatico, così come la creazione di una specifica iconografia per il soggetto, che trascenderà il tema delle meraviglie stesse da utilizzare nei trattati storici, geografici, guide di viaggio e studi scientifici, come nel caso particolare della cartografia.

Nel 1635, un atlante di Willem Janszoon Blaeu fu pubblicato, e completato e rivisto da suo figlio Joan, *Theatrum Orbis Terrarum, sive, Atlas novus*, con la rappresentazione in fondo alle Sette Meraviglie del Mondo, come immaginato da Maarten van Heemskerck.

D'altra parte, le opere di André Thevet e Sebastian Münster richiamano le descrizioni delle meraviglie che avevamo già visto con gli autori antichi e

mostrano la sopravvivenza di questo tipo di opere nel corso del XVI e XVII secoli, allontanandoci dalle "liste visive" che vengono inaugurate con Maarten van Heemskerck e che saranno la solita modalità da questo momento in poi.

L'influenza dei disegni di van Heemskerck può essere fatta risalire a più regni artistici, come si può vedere, e tra questi, gli arazzi meritano una menzione separata. Si tratta di opere che dal XVI secolo ricorrono anche al tema delle Sette Meraviglie dell'Antichità in diverse occasioni, sia come decorazione che come mezzo di propaganda. Il tema era molto popolare nelle officine di Bruxelles dalla fine del XVI secolo in poi, poiché il contenuto era facilmente adattabile alle esigenze decorative su larga scala dell'arazzo. Inoltre, molti disegni di arazzi prenderanno le immagini delle Meraviglie come sfondo di altre scene, nel gusto per quello storico-mitologico per scopi decorativi o ornamentali.

Nella pittura seicentesca possiamo trovare diverse serie sulle Sette Meraviglie che continuano a riflettere l'eredità dei modelli di van Heemskerck, come i dipinti al piano nobile del castello di Velturmo, che Cristoforo Madruzzo commissionò a Pietro Maria Bagnatore, tra il 1583 e il 1584; un programma decorativo in cui spicca la serie sulle Otto Meraviglie del Mondo, chiaramente ispirata alla serie di van Heemskerck.

Intorno all'anno 1611, possiamo trovare altri dipinti direttamente ispirati ai disegni di van Heemskerck in una serie di pannelli appartenenti alla collezione dei Medici, nel Palazzo Pitti, a Firenze. Si tratta di piccoli pannelli, opera dell'artista Bernard Rantwick, che, sebbene copia praticamente i disegni di van Heemskerck, introdurrà una modifica, come la rimozione del Faro di Alessandria dalla serie.

Sempre nel primo quarto del Seicento, troviamo una serie sulle Meraviglie dipinta dall'artista Louis de Caullery e in cui, ancora una volta, segue il modello di van Heemskerck, ma l'artista introduce come ottava meraviglia il Monastero Reale di San Lorenzo de El Escorial, mantenendo il Colosseo e a scapito dell'Artemissione di Efeso, che non include. L'inclusione di San Lorenzo de El Escorial come ottava meraviglia può essere compresa in relazione al nazionalismo culturale a cui abbiamo già fatto riferimento in altre occasioni; d'altra parte, l'enormità del progetto, mentre il coinvolgimento personale di re Filippo II di Spagna in esso, come simbolo della monarchia e della sua famiglia

per diventare un pantheon, portò alla sua considerazione come un'ottava meraviglia fin dalle prime date.

Nella seconda metà del XVII secolo, Wilhelm Schubert van Ehrenberg fece due dipinti ispirati alle serie delle Sette Meraviglie di van Heemskerck: il Mausoleo di Alicarnasso e il Tempio di Artemide a Efeso. Diede maggiore risalto agli edifici, come se fosse uno studio architettonico, e minimizzando le scene storiche che li accompagnano, che appaiono su scala molto più piccola. Dobbiamo tenere presente che questo artista era specializzato nella rappresentazione di architetture urbane e prospettive architettoniche e forse questo fatto spiega perché rappresentava solo questi due edifici e non le altre Meraviglie.

Sulla stessa linea delle decorazioni di Bagnatore nel castello di Velturmo e molto probabilmente influenzate da esse, poiché stiamo parlando della stessa regione di Bolzano, in Alto Adige, sono gli affreschi di Nikolaus Schiel nell'Abbazia di Novacella, uno dei più importanti gruppi architettonici di tutta quell'area geografica. Le strutture e le opere d'arte del periodo romanico, gotico, barocco, rococò e classicista testimoniano la variegata storia dell'Abbazia, nel cui chiostro si trova la cosiddetta Fontana Miracolosa, situata al centro e sormontata da un tempio decorato con otto affreschi raffiguranti le Sette Meraviglie e l'Abbazia stessa, come ottava meraviglia. Furono realizzati tra il 1669 e il 1673, e ci permettono di osservare l'influenza dei disegni di van Heemskerck su qualsiasi tipo di rappresentazione che alluda al tema delle meraviglie.

Le immagini archetipiche delle Meraviglie create con la "lista visiva" di van Heemskerck sono più che stabilite e vengono utilizzate più e più volte in ogni momento in cui questo tema viene alluso, sia in una stampa, in un trattato scientifico, in un arazzo, su una tela o in un affresco, evidenziando l'importanza dell'immagine nella conoscenza comune. In tutta Europa vediamo esempi che confermano questa idea, ma andrà oltre, perché questi modelli già così stabiliti nell'immaginario collettivo saranno esportati in altri luoghi, in America e in Asia. Prova ne sia la serie sulle Sette Meraviglie che possiamo trovare in Asia, per mano del missionario gesuita Ferdinand Verbiest, e in America, con i dipinti della cosiddetta "scuola di Cuzco".

Abbiamo parlato del termine "esportazione" per riferirci a come le immagini archetipiche delle Sette Meraviglie hanno viaggiato fuori dall'Europa,

ma dovremmo associare questa locuzione alla parola "assimilazione", perché possiamo vedere il modo in cui questo tema è stato portato sul terreno di ogni destinazione, integrando le Sette Meraviglie nel proprio bagaglio culturale e immaginario collettivo.

I disegni realizzati durante i viaggi di formazione degli artisti si diffusero per tutto il XVII e il XVIII secoli, compresa soprattutto la rappresentazione degli edifici di Roma. La rappresentazione di queste immagini urbane dei luoghi più caratteristici dell'immaginario artistico illustrato, da un lato, e la tradizione storica del tema sulle Sette Meraviglie come modelli da emulare, dall'altro, saranno combinati in diversi trattati sull'architettura, in cui possiamo trovare descrizioni e immagini delle Meraviglie del Mondo Antico raccolte da un punto di vista molto più tecnico e professionale.

È il caso de *La Architectura civil recta y obliqua*, di Juan Caramuel de Lobkowitz, che include nel trattato esempi di architettura emblematica di tutti i tempi, a partire dalle Sette Meraviglie del Mondo Antico, a cui aggiunge alcuni edifici che ritiene debbano essere nella lista originale e che, secondo lui, non sono stati inclusi perché gli antichi non avevano notizie di loro, come la statua di Alessandro Magno sul Monte Athos, il colosso di Nabucodonosor, i labirinti o il Faro di Alessandria; e considera El Escorial come un'ottava meraviglia.

Ma di maggiore importanza, specialmente a livello visivo, poiché le sue illustrazioni segnavano l'iconografia del soggetto, come fece van Heemskerck, sono i trattati di Athanasius Kircher, specialmente in relazione a Babilonia, e Johann Bernhard Fischer von Erlach, che eserciterò una grande influenza sull'architettura barocca europea.

Fischer von Erlach combina nel suo lavoro diversi dettagli che avevamo già visto con Kircher, specialmente per quanto riguarda la rappresentazione di Babilonia, con l'idea di Caramuel che la storia dell'architettura sia considerata come una linea temporale che collega passato e presente come evoluzione; è, quindi, un perfetto compendio del trattamento riservato alle Sette Meraviglie alla fine dell'Età Moderna, con ricostruzioni che fingono di essere più archeologiche, basate su testi classici e altre fonti, come monete o medaglie, e che mostrano un'autentica galleria di meraviglie.

Nell'Età Moderna, l'approccio al tema delle Meraviglie dell'Antichità finge di essere più scientifico, come dimostra la gestione più ampia e affidabile

delle fonti. Al momento, le opere sulle meraviglie si allontanano dalle nozioni più fantastiche e inverosimili del Medioevo, nonché da quelle più romantiche o idealizzate del Rinascimento, per aprire la strada agli studi contemporanei, che si baseranno non solo sull'uso rigoroso delle fonti, ma sui risultati degli scavi archeologici e sulle nuove possibilità offerte dalla tecnica e dall'ingegneria più avanzate.

4. LE SETTE MERAVIGLIE IN ETÀ CONTEMPORANEA.

Per tutto il XIX secolo, possiamo vedere che le rappresentazioni delle Meraviglie rimangono presenti sia in Asia che in America, mentre si può vedere che è un tema che inizia a diventare popolare, raggiungendo un pubblico più generale.

Il lavoro di Verbiest era ben noto agli intellettuali giapponesi a metà del XVIII secolo e aiutò a introdurre immagini delle Sette Meraviglie nell'immaginario orientale. Nel Giappone ottocentesco, troviamo esempi di questo tema inserito nel cosiddetto ukiyo-e, un genere di stampe realizzato con la xilografia o la tecnica dell'incisione del legno, che potremmo tradurre come "dipinti del mondo fluttuante" o "stampa giapponese". All'interno di questo genere spiccano le opere di Utagawa Kunitora, Utagawa Kuninaga e Utagawa Sadahide, che collega le rappresentazioni tipiche delle meraviglie con la tradizione culturale giapponese.

Al di fuori dell'Asia, dobbiamo alludere a un altro esempio di questa generalizzazione della lista visiva delle Sette Meraviglie, in questo caso in Messico, nel 1843, con il calendario Galván, che mostra rappresentazioni che non sono state fatte da pittori o artisti, quindi l'influenza è più dei dati che potrebbero essere conosciuti e l'immagine che potrebbe essere fatta delle Meraviglie a livello generale, che di ispirazione nelle opere artistiche di altri artisti, come influenza diretta. L'idea delle Sette Meraviglie è già presente nell'immaginario collettivo e solo caratteristiche specifiche sono necessarie per rappresentarle e identificarle. In questa stessa linea, la Liebig Extract of Meat Company (Lemco), un'industria della carne di grande importanza tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, insediata in Uruguay, incluse nella confezione dei suoi prodotti carte

pubblicitarie realizzate con carte litografiche colorate, che nel 1895 rappresentavano le Sette Meraviglie dell'Antichità.

Nel contesto ottocentesco, ma con una chiara eredità del movimento romantico, emerse, in contrapposizione alla lista delle Sette Meraviglie dell'Antichità, una lista di meraviglie che furono chiamate "del Medioevo", anche se molte di esse sono chiaramente precedenti: la Torre di Porcellana di Nanchino, Cina, la Grande Muraglia cinese, Stonehenge, le Catacombe di Kom el Shogafa, ad Alessandria, il Colosseo di Roma, la Basilica di Santa Sofia, a Costantinopoli, e la Torre di Pisa.

Fatta eccezione per questa curiosa lista di meraviglie "medievali", l'elenco canonico delle Meraviglie dell'Antichità continua a ispirare artisti ottocentesco, in particolare quelli che mantengono tratti del Romanticismo, come John Martin, che ha trattato il tema delle meraviglie, non come una serie, ma come ispirazione per localizzare storie bibliche, o Ferdinand Knab, che fece un'intera serie sulle Sette Meraviglie del Mondo Antico, pubblicata su *Münchener Bilderbogen*, nel 1886. Anche Karl Friedrich Schinkel, architetto tedesco e pittore neoclassico ben noto per i suoi disegni e scenografie di mobili, fece nel 1814 una serie di diorami sulle Sette Meraviglie, che conosciamo grazie ai dipinti conservati nell'Accademia Russa del Museo di Belle Arti di San Pietroburgo, attribuiti a Carl Wilhelm Gropius.

Nel corso del tempo, l'immagine delle Sette Meraviglie non è più stata tanto un miracolo quanto un processo studiato dal punto di vista di un ingegnere, una ricostruzione del passato basata su principi scientifici. Dal 1864, una raccolta di libri di scienza popolari fu pubblicata in Francia con il nome di *Bibliothèque des merveilles*, sotto la direzione di Edouard Charton, e dalla casa editrice Hachette. All'interno di questa collezione dobbiamo evidenziare l'opera di Augé, *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*, che, sebbene sia più la testimonianza di un viaggiatore che uno studio accademico, fornisce numerosi dati e fonti antiche, offrendo al contempo immagini delle ricostruzioni di queste grandi opere, per mano dell'architetto Louis Bernier, con stampe realizzate da Sidney Barclay. Queste immagini avrebbero dovuto influenzare notevolmente le rappresentazioni successive delle Sette Meraviglie per mano di diversi artisti del XX secolo, specialmente nel caso di František Kupka e persino Salvador Dalí.

L'immagine quasi poetica delle Sette Meraviglie sembra diluita in un processo di razionalizzazione iniziato con l'Illuminismo e che si accentua nel XIX secolo con l'industrializzazione e quello che è stato definito il trionfo dell'uomo sulla natura. Alla fine dell'Ottocento furono effettuati i primi scavi e l'archeologia divenne una disciplina molto più sistematica, essendo uno strumento ampiamente utilizzato per la ricerca storica e antropologica già nel XX secolo. Il fatto di trovare vestigia reali e tangibili di alcune delle Sette Meraviglie sembra contribuire, da un lato, a una conoscenza più scientifica e razionale di queste grandi opere e, dall'altro, ad accrescere la loro fama e gloria. In alcuni casi, non sarebbero più immagini fantastiche, ma veri monumenti, i cui resti possono essere toccati e misurati, abilitando una composizione del luogo che offre un'immagine più affidabile di quanto non fossero.

Grazie ai dati forniti dalle scoperte delle varie campagne archeologiche e nella linea dei trattati di divulgazione scientifica che abbiamo già visto nell'Ottocento, nel Novecento compaiono studi sulle meraviglie del passato, come *Hutchinson's History of the Nations* e anche *Wonders of the past. A world-wide survey of the marvellous works of man in ancient times written by the leading modern authorities*, tentativi di approccio "accademico" al tema delle meraviglie.

Con la serie sulle meraviglie di Dalí, intesa come poster promozionali per un film, abbiamo già trovato la traccia del tema delle Sette Meraviglie dell'Antichità nel mondo del cinema, ed è che queste immagini mitiche fanno già parte dell'immaginario collettivo e saranno una risorsa ricorrente in tutti i rami della cultura, dal cinema alla letteratura fantastica, dalle serie televisive ai fumetti o al mondo dei giochi da tavolo e dei videogiochi.

Così, la forza evocativa delle meraviglie nei media della cultura popolare può essere vista nelle illustrazioni di Roy Krenkel e Dan Mumford, o nei mondi fantastici di *Star Wars* e *Il Trono di Spade (A game of Thrones)*. Questa simbiosi tra tradizione e modernità è un esponente del successo delle Sette Meraviglie come motivo iconografico; da van Heemskerck a *Il Trono di Spade*, le immagini delle Meraviglie sono un riferimento artistico e culturale.

E come riferimento culturale, altre allusioni alle Meraviglie, prese insieme, si trovano nella letteratura fantastica, come la serie *Seven Wonders*, di Peter Lerangis, una pentologia di libri giovanili di fantasia, avventura e narrativa mitologica basata sulla mitologia greca e sviluppata intorno alle Sette

Meraviglie del Mondo Antico. O nel mondo del grande e piccolo schermo, come il film di Cinerama con Dalí, o la serie televisiva in quattro episodi, per *Discovery Channel*, nel 1994. Anche nei giochi da tavolo, come *Seven Wonders*; in parchi a tema, come il Parco Jaime Duque, in Colombia, con un'area dedicata alle Sette Meraviglie dell'Antichità, tra le altre attrazioni, o Terra Mítica, ad Alicante, in Spagna, un parco che, come suggerisce il nome, si trova nella più iconica Antichità. Anche in serie di francobolli provenienti da diversi paesi, etichette di birra e una collezione di stilografiche.

Le Meraviglie dell'Antichità alimentano l'immaginazione, mentre la loro espressione figurativa funge da connessione, anche inconscia, con il sfondo culturale della nostra civiltà.

D'altra parte, dalla fine del XX secolo, l'idea di "Sette Meraviglie" come compendio di eccellenza si sta dirigendo verso i repertori più vari, sia in termini di soggetto che di spazio o tempo a cui si riferiscono; le nuove liste di meraviglie saranno fatte in base a sondaggi, voti popolari o secondo i criteri personali di un esperto in un determinato argomento o di qualsiasi amatoriale di una particolare questione. In questo modo, troviamo elenchi di meraviglie naturali, meraviglie di ogni paese, meraviglie dell'ingegneria, gestione aziendale, fisica, tecnologia, universo, microbiologia, geologia, gastronomia e persino stregoneria. E, in questo contesto, emergono le nuove Sette Meraviglie del Mondo del 2007, che esemplificano perfettamente il nazionalismo culturale su scala globale.

5. LE SETTE MERAVIGLIE DELL'ANTICHITÀ.

Già esaminato il fenomeno della realizzazione di varie liste di meraviglie nel corso della storia e prima di passare ad analizzare l'influenza che queste grandi opere hanno esercitato sulla Storia dell'Arte, è necessario presentare ciascuna delle Sette Meraviglie della lista canonica per conoscerle meglio e comprendere la loro eredità dalla conoscenza della loro realtà storica come grandi opere monumentali. Le Piramidi d'Egitto, i Giardini Pensili di Babilonia, la Statua di Zeus a Olimpia, il Tempio di Artemide a Efeso, il Mausoleo di Alicarnasso, il Colosso di Rodi e il Faro di Alessandria formano la leggendaria lista canonica di meraviglie che ha stimolato l'immaginazione degli uomini dalla

fine dell'Antichità. Sono diventati archetipi, in opere che vivono nella coscienza collettiva, anche molto tempo dopo la loro scomparsa e, in questo modo, in modelli da imitare e cercare di emulare.

L'influenza delle Sette Meraviglie dell'Antichità è andata oltre la fissazione di modelli o archetipi presenti nella coscienza collettiva come riferimenti di un grande passato che continua ad esercitare un grande fascino. L'eredità di questi paradigmi che possiamo considerare una parte importante della base della nostra civiltà è penetrata nell'immaginazione degli uomini come germe di ispirazione creativa a vari livelli. Prima di tutto, le Sette Meraviglie sono servite da ispirazione diretta per la realizzazione di diverse opere d'arte: i modelli architettonici delle Piramidi, del Tempio di Artemide o del Mausoleo sono stati copiati in altre strutture simili, lo Zeus di Olimpia e il Colosso di Rodi sono serviti come riferimento per la statuaria colossale, i Giardini Pensili sono stati interpretati in vari modi nel corso della storia e il Faro ha creato un edificio funzionale e pratico utilizzato fino ad oggi.

D'altra parte, l'idea del suo aspetto si è riflessa in molti dipinti, costituendo un tema da prendere in considerazione da molti artisti, che hanno trovato in questi modelli prodigiosi l'ispirazione per la loro arte. E quello sedimento culturale, artistico e visivo che è stato alimentato nel corso dei secoli ha dato origine a molte creazioni artistiche basate, in misura maggiore o minore, sia sui modelli delle Sette Meraviglie che sull'immagine romantica, poetica o idealizzata che abbiamo di loro. In questo senso, le Meraviglie ispirano una sorta di riarrangiamento soggettivo, che lo identifica come modello per infinite codificazioni, variazioni e trasformazioni del tema che rappresentano. Le interpretazioni che ne sono state fatte nel corso della Storia dell'Arte presentano un viaggio che riflette una trasmissione culturale così ricca che ha contribuito a forgiare la nostra essenza di civiltà. Dal mito alla realtà, dalla realtà alla fantasia.

6. MODELLO ARCHITETTONICO: TIPOLOGIE.

Le Meraviglie che possiamo considerare architettoniche –le Piramidi, il Tempio, il Mausoleo e il Faro, e anche i Giardini, considerati come architettura paesaggistica–, hanno costituito il precedente di una serie di tipologie

architettoniche rimaste come riferimenti, diventando anche il termine o la parola applicabile a queste costruzioni, come nel caso del "mausoleo" o del "faro".

Per quanto riguarda le Piramidi, la loro forma e persino la loro funzione di tomba hanno resistito in diversi esempi, che si sono evoluti per perdere la loro connotazione funeraria e avvicinarsi al simbolismo della forma geometrica come struttura perfetta.

Se è vero che non possiamo considerare il Tempio di Efeso come il primo o originale modello di questo tipo di costruzioni, dobbiamo tenere presente che con esso la perfezione è stata raggiunta ed è stata la più grande realizzata, quindi è rimasta come paradigma del tempio greco per eccellenza, anche se si parla sempre del Partenone ad Atene, poiché parte di esso è stato conservato.

Il Mausoleo inaugurò un nuovo concetto di tomba monumentale, lontano dalla piramide, e creò la perfetta unione tra architettura e scultura nel suo complesso. La sua eredità è vista soprattutto nei memoriali e negli edifici commemorativi, come un esempio di ricordo per i posteri.

Il Faro mostra due aspetti di influenza: da un lato, il più diretto, dando origine a molteplici esempi di altri apparecchi di illuminazione per la navigazione, e dall'altro, è servito come chiara ispirazione per i minareti caratteristici dell'architettura islamica.

Per quanto riguarda i Giardini, la sua idea è stata legata allo sviluppo del paesaggio, oltre il giardinaggio in quanto tale, ma come concetto più vicino all'architettura, creando spazi e soluzioni costruttive all'aperto.

7. MODELLO ICONOGRAFICO: ARCHETIPI.

Il potere rappresentativo di alcune Meraviglie, in particolare delle due sculture –lo Zeus di Olimpia e il Colosso di Rodi–, ha contribuito alla fissazione di una serie di archetipi che sono rimasti come referenti del colossale, dell'immagine imperiale e divina e, di conseguenza, del potere e della maestà. Queste opere divennero modelli iconografici per imperatori, astrazioni personificate e anche per altri dei.

Entrambe le Meraviglie hanno svolto un ruolo fondamentale sia per le immagini del Dio cristiano che per quelle degli imperatori romani prima del

Cristianesimo, degli imperatori romani cristiani e successivamente degli imperatori di tempi più recenti; i loro vestiti, attributi, complementi, posture, dimensioni, ecc. e come sono stati assunti o come hanno influenzato in seguito mostrano la grande rilevanza e influenza religiosa di queste rappresentazioni paradigmatiche nell'arco di duemila anni.

E convertiti in paradigmi di potere e maestà, diventeranno anche modelli ideologici, modelli di un passato antico usati come legittimazione del potere, in un processo di appropriazione che cercherebbe, soprattutto, di esaltare certe figure, come esaltazione dell'eroe. Alcune identità culturali e nazionalismi hanno trovato nell'iconografia dello Zeus e del Colosso i prototipi perfetti per trasmettere i loro messaggi.

8. MODELLO SIMBOLICO: INTERPRETAZIONI.

Le Meraviglie dell'Antichità non solo hanno segnato archetipi o tipologie che sono stati stabiliti come modelli rappresentativi e iconografici, le loro radici profonde nell'immaginario collettivo e il fascino che hanno suscitato nel corso dei secoli hanno contribuito al loro uso come ispirazione artistica.

Diversi artisti hanno fatto ricorso alle Meraviglie sia come motivo tematico delle loro opere, sia come sfondo per altre storie rappresentate. Le grandi opere del mondo antico sono state un riferimento temporale, geografico, simbolico o semplicemente paesaggistico, e hanno motivato l'immaginazione e la creatività degli artisti.

Come modello simbolico merita particolare attenzione il mondo dell'Emblematica o dell'Iconologia, in cui le Meraviglie sono servite come distintivi o allegorie di idee o azioni diverse. Così, sono stati tenuti come simbolo di virtù, metafore, motti e anche personificazioni di figure leggendarie. Il suo significato ha attraversato le barriere del tempo e dello spazio, e sebbene siano opere perse –ad eccezione delle Piramidi– la loro immagine è stata collegata a connotazioni multiple.

Le interpretazioni artistiche delle Meraviglie hanno trasceso le arti plastiche per apparire come un tema in una qualsiasi delle arti visive, e persino nella letteratura. Il mondo dell'immaginazione presenterà molteplici esempi di

ispirazione nelle Meraviglie del Mondo Antico, dalla letteratura fantastica e fumetti al cinema, passando per l'intera cultura del tempo libero, che ha spesso preso come riferimento i modelli delle Sette Meraviglie, emergendo un gran numero di interpretazioni di queste grandi opere in campi disparati come *Il Trono di Spade* o *Star Wars* –che arrivano ad avere le loro liste di meraviglie–, e anche monumenti nelle Fallas di Valencia. Dagli colossi effimeri che sono saliti nei festival barocchi ai diorami con *Playmobil* o ai giochi di costruzione, l'immagine delle meraviglie fa parte del nostro bagaglio culturale.

CONCLUSIONES (Traducción integral).

Attraverso le pagine di quest'opera abbiamo potuto vedere come il sentimento di entusiasmo e stupore che ha travolto i popoli dell'Antichità quando erano alla presenza di una delle Meraviglie continua ad essere presente nel nostro spirito. Nel corso dei secoli, l'uomo ha cercato ciò che si distingueva dal resto per la sua eccellenza e quindi, la nozione di "meraviglia" ha resistito nel linguaggio e nell'immaginario collettivo.

Una Meraviglia ha il fascino dell'eccezionale, dell'inaspettato, dell'incredibile; è un sentimento insito nell'uomo che si manifesta a contatto con le fenomeni della natura o, se si riferisce a opere d'arte, esprime perfezione e ammirazione.

Quando l'uomo percepisce un fenomeno naturale o artificiale come qualcosa di nuovo rispetto a quello che sapeva in precedenza, si trova in una situazione di stupore. Le Meraviglie, come paradigmi dell'arte, acquisiscono un valore universale e una permanenza oltre i limiti di tempo segnati dal loro deterioramento e distruzione, poiché sono presenti nell'immaginazione anche se sono state rovinate dal tempo, confermandone così la natura miracolosa: *miracula, spectacula, mirabilia*.

Seguendo le parole di Filone di Bisanzio, il viaggio verso le Meraviglie ci ha portato a navigare attraverso il Mediterraneo, secondo l'itinerario proposto dalle fonti classiche per ammirare gli *spectacula*; abbiamo scoperto il metro di

valutazione utilizzato dagli antichi per creare il canone delle Sette Meraviglie, che unisce genio tecnologico alla bellezza artistica, intrecciando Filosofia, Scienza e Arte per ricostruire l'interdisciplinarietà con cui sono delineati i modelli o gli archetipi di cui abbiamo discusso. Attraverso i processi di ricomposizione oggettiva e soggettiva, parallelamente, la conoscenza dei dati offerti dalle fonti e la riconfigurazione fantastica –utopia– che anticipa e stimola la realtà, hanno generato un'intera tradizione artistica che, come abbiamo visto, presenta un importante patrimonio dei modelli delle Sette Meraviglie.

Abbiamo potuto osservare come leggende e miti siano stati mescolati con dati più oggettivi per offrirci un emozionante esempio di trasmissione culturale che copre dall'inizio delle prime liste intorno al II secolo a.C., anche i progetti più recenti, che non sono ancora stati realizzati.

Queste prime liste che abbiamo analizzato nel primo capitolo hanno costituito il germe di un intero fenomeno di fare diverse raccolte di Meraviglie che è durato nel tempo fino alla fissazione della lista canonica nel Rinascimento, anche se, come abbiamo potuto verificare ugualmente, ci sono state variazioni che hanno solo arricchito questa domanda.

L'esperienza dell'*autopsía* e la letteratura periegetica sono state la base su cui si basavano le prime liste di Meraviglie, che utilizzavano l'enumerazione, sotto forma di catalogo o elenco, come processo abituale di espressione e trasmissione di idee. L'esperienza del viaggio o periegesi ha suscitato un grande interesse per le opere che hanno svegliato una particolare ammirazione e, in questo modo, l'idea di Meraviglia è apparsa nell'immaginario collettivo.

Prendendo come antecedente diretto l'opera di Erodoto e l'atmosfera accademica intorno alla Grande Biblioteca di Alessandria, specialmente con Callimaco e l'esempio dei *Laterculi Alexandrini*, siamo stati in grado di analizzare il fenomeno di fare diverse liste di meraviglie. Prima di tutto, abbiamo analizzato le liste di Antipatro di Sidone, il primo conservato nella sua interezza, e di Filone di Bisanzio, la più importante di tutte le liste, poiché si tratta di una mostra dedicata *ex profeso* allo studio delle Meraviglie.

L'evoluzione del trattato di Filone ci ha dimostrato l'importanza della trasmissione culturale nella fissazione della conoscenza. Questo trasferimento di conoscenze nel tempo ha fatto parte del processo di formazione della cultura occidentale.

La popolarità delle Sette Meraviglie è stata in gran parte dovuta alla sua inclusione in questi cataloghi di capolavori che erano le varie liste. Le opere di Antipatro e Filone determinarono un nucleo abbastanza ben definito, ma nelle liste successive che abbiamo analizzato il settetto è stato completato in modo diverso. Durante la compilazione e lo studio delle successive raccolte di Diodoro Siculo, Properzio, Varrone, Vitruvio, Strabone e Valerio Massimo abbiamo potuto osservare che l'idea delle Sette Meraviglie del mondo si era diffondendo, specialmente nei circoli di poeti e studiosi. È interessante notare che abbiamo visto che le allusioni alle Sette Meraviglie si ripetono in diverse opere e autori diversi come un'idea perfettamente conosciuta e assunta nel linguaggio e nella conoscenza comuni, ma è raro trovare l'elenco completo.

La successiva interpretazione di molti di questi testi, in particolare il trattato di Cesare Cesariano su Vitruvio e i suoi disegni, influenzò numerosi artisti rinascimentali, come Maarten van Heemskerck, che catturò le Meraviglie come rappresentazioni modernizzate per i loro contemporanei, mescolando le descrizioni delle fontane con la loro fantasia e, nel caso del pittore fiammingo, fissando visivamente la lista canonica delle Sette Meraviglie. Ancora una volta abbiamo visto l'importanza della trasmissione culturale nella generazione di nuove conoscenze. D'altra parte, i riferimenti a edifici o opere eccezionali iniziarono a presentare una chiara intenzione di glorificare gli eventi passati come legittimazione del presente: in primo luogo, nel mondo romano e, in seguito, essendo una costante nel corso della storia.

Con il lavoro di Plinio abbiamo visto come ritorna all'elenco completo. Infatti, è stato il primo a nominare il Faro di Alessandria e, attraverso di esso, siamo stati in grado di analizzare l'idea di nazionalismo culturale associata all'idea di Meraviglie, perché ha elogiato la città di Roma sopra il resto. Questo interesse patriottico lo abbiamo visto soprattutto nel poema di Marziale e nell'opera di Pausania; patriottismo, romano ed ellenico rispettivamente, che sarà una costante fino ad oggi, perché basta vedere il risultato del voto delle Nuove Sette Meraviglie del Mondo Moderno, nel 2007, per apprezzare questo nazionalismo culturale.

Altri autori completarono il settetto in modi diversi e anche alcuni senza mantenere il numero sette, ma si limitarono a descrivere grandi opere e

qualificarle come "meraviglie", come abbiamo visto nel caso di Quinto Curzio Rufo, Aulo Gellio, Iginio o Ampelio.

Studiando la materia nella Tarda Antichità, è stato dimostrato che i dati, sia reali che più fantastici, trasmessi da fonti classiche, sono stati presi come fonti autorevoli alla pari con gli scritti di fonti cristiane. Così, autori cristiani tardo-antichi e medievali dovettero successivamente affrontare il problema di dover presentare monumenti di chiaro significato pagano come la statua di Zeus a Olimpia o il Tempio di Artemide, in modo che alcune meraviglie fossero rimosse, altre furono sostituite da monumenti biblici (ad esempio, l'Artemissione di Efeso dal Tempio di Salomone) o reinterpretate dal punto di vista cristiano (come le Piramidi egiziane intese come i fienili di Giuseppe). La statua dello Zeus di Olimpia scomparve o fu sostituita da un'altra, il più delle volte, un riferimento a Bellerofonte. Tuttavia, il Colosso di Rodi, sebbene fosse l'immagine di Elio, rimase presente nei riferimenti di quegli stessi autori cristiani, ma senza alludere al dio pagano e riferendosi solo alla sua denominazione di "colosso".

In questo contesto, abbiamo potuto osservare che le liste sono state fatte con crescente libertà, apparendo alcune meraviglie ricorrenti, come il Palazzo di Ciro a Ecbatana e l'intera città di Roma, e altri dei più vari; sembra che la realtà o la sua memoria si sia offuscata con il passare del tempo e con le nuove intenzioni degli autori, come Gregorio di Nazianzo, Cosimo di Gerusalemme o Niceta di Eraclea.

Con il passare del tempo, siamo stati in grado di percepire un certo cambiamento nei criteri di selezione delle opere incluse negli elenchi delle meraviglie, poiché una certa arbitrarietà nella scelta ha fatto la sua comparsa, i cui fattori scatenanti erano il gusto particolare e la soggettività personale, insieme a ciò che è stato ereditato dalla tradizione scritta delle liste antiche, per creare una fusione di monumenti di diversa natura, come abbiamo visto con Gregorio di Tours, Cassiodoro o Isidoro di Siviglia. Così, l'Arca di Noè e il Tempio di Salomone apparvero come meraviglie. Questa varietà di opere che comprendevano le liste delle meraviglie del periodo tardo-antico ci ha portato a pensare che a quel tempo –e ancor più in epoca medievale– non c'era un canone fisso sulle Sette Meraviglie del Mondo, anche se la sua idea continuò ad essere presente nell'immaginario collettivo. I monumenti stessi erano scomparsi

totalmente o parzialmente, ad eccezione delle Piramidi, e il mondo in cui raggiunsero la fama non esisteva più come tale, quindi gli studiosi medievali non potevano avere alcun contatto con queste opere e le loro collezioni di meraviglie erano basate sugli scritti che avrebbero potuto consultare, sulla tradizione e sul bagaglio culturale popolare e, in molte occasioni, sulla propria immaginazione.

Conseguentemente, l'idea delle meraviglie è venuta al mondo medievale circondata dal mistero, ingrandendo gli aspetti più fantastici e essendo incorporata in racconti e storie di viaggiatori che hanno compiuto pellegrinaggi a Roma o Gerusalemme, come il viaggio di Beniamino di Tudela o la proliferazione dei *Mirabilia Urbis Romae*, e che nei loro viaggi ammiravano le rovine di un passato che non capivano appieno, ma non potevano fare a meno di apprezzare. I *Mirabilia* hanno mostrato un grande interesse per il mondo classico, esaminato con un nuovo spirito di ricerca, desideroso di recuperare il significato dell'arte antica, una sensibilità che possiamo dire predisse l'Umanesimo e il Rinascimento.

Uniti a questa idea del meraviglioso come qualcosa di enigmatico, apparve la necessità di giustificare in chiave cristiana qualsiasi opera, qualcosa di chiaramente comprensibile in un mondo in cui la conoscenza era limitata alle *scriptoria* dei monasteri, e che abbiamo già potuto osservare nel periodo tardo antico. In questo senso, l'opera di Beda il Venerabile è stata un esempio illuminante, che è servito a illustrare come si sia perso il contatto culturale con le grandi conquiste antiche, il che ha portato all'impossibilità di riconquistare un'immagine autentica del passato, pur volendo ritornarci. Tuttavia, la lista di Beda divenne una parte importante della conoscenza occidentale per secoli.

Abbiamo potuto vedere che, d'altra parte, Bisanzio ha conservato sempre più a lungo le conoscenze ereditate dai classici, oltre a continuare a usare il greco, parlato e scritto, e forse per questo gli scritti sulle meraviglie che abbiamo trovato lì mostravano meno influenza biblica ed erano un po' più vicini alle liste classiche. Ciò è dimostrato nei casi di Giorgio Cedreno, Eustazio di Tessalonica o nella compilazione fatta intorno all'anno 1300, che ha portato a un compendio dei monumenti e delle leggendarie opere d'arte che erano apparse ad un certo punto raccolte nelle liste delle meraviglie.

Fin dall'Età Moderna, la città di Roma apparve come una meraviglia in sé, a causa del patrimonio dei *Mirabilia*, agli inizi dell'umanesimo rinascimentale e quando possiamo iniziare a rilevare quello che potremmo chiamare "protezionismo culturale". All'interno di questa concezione umanistica delle meraviglie, abbiamo visto che è stata stabilita la lista canonica delle Sette Meraviglie; in primo luogo, con *La historia de los Siete maravillosos edificios* di Pedro Mejía, che significava l'istituzione scritta dello stesso e, più tardi, con la serie *Octo Mundi Miracula*, di Maarten van Heemskerck, che stabilì la lista visiva delle Sette Meraviglie.

Fino a quel momento abbiamo compilato e studiato le diverse compilazioni, che ci hanno permesso di analizzare il fenomeno della creazione di liste come processo di trasmissione culturale che ha favorito la valutazione delle opere umane, l'interesse per l'arte e il turismo culturale. Attraverso l'analisi di queste liste abbiamo proposto una visione globale del patrimonio delle Sette Meraviglie che, da van Heemskerck, ha avuto una riflessione nell'arte, perché, come abbiamo ampiamente dimostrato, le liste successive sono state serie artistiche che hanno preso come modello il lavoro del pittore fiammingo e ci hanno permesso di visualizzare l'influenza delle Meraviglie dell'Antichità come modelli e archetipi.

La diffusione dell'opera di van Heemskerck ha contribuito a fissare il canone delle Sette Meraviglie, come abbiamo visto con la serie di stampe del XVII secolo, di Tempesta, Maarten de Vos, Jacques Picart, *Le cose maravigliose dell'alma citta di Roma*, Pierre Valleran, Pierre le Moyne e Stefano della Bella. Allo stesso modo, siamo stati anche in grado di tracciare la loro influenza sull'uso scientifico di queste stampe, nelle cosmografie di Willem Janszoon Blaeu, André Thevet e Sebastian Münster; nei trattati architettonici di Caramuel, Kircher e Fischer von Erlach; negli arazzi, come tema decorativo alla moda; nella serie sulle Sette Meraviglie nella pittura seicentesca, nel castello di Velturmo o nell'abbazia di Novacella o nelle opere di Bernard Rantwick, Louis de Caullery e van Ehrenberg; e anche nell'esportazione di questi stessi modelli fuori dall'Europa, in Asia, con Ferdinand Verbiest, e in America, con i dipinti della Scuola di Cuzco.

Questi ultimi esempi dell'influenza di van Heemskerck al di fuori dell'Europa ci hanno anche permesso di parlare di un processo di

"assimilazione", poiché abbiamo visto il modo in cui questo tema è stato portato sul terreno giusto di ogni destinazione, integrando le Sette Meraviglie nel proprio bagaglio culturale e immaginario collettivo, come abbiamo visto anche più avanti nell'età contemporanea, con le opere di Utagawa Kunitora, Utagawa Kuninaga, Utagawa Sadahide, il calendario Galvan o le Liebig Cards.

Dall'Ottocento, abbiamo scoperto che si è svolto un processo di razionalizzazione delle Meraviglie, grazie al contributo dell'Archeologia e alle nuove scoperte che ne hanno fornito informazioni, e alla diffusione accademica dei primi anni del Novecento.

Nuove serie visive, come quelle di Kupka o Dalí, così come il potere evocativo delle meraviglie nei media della cultura popolare, come le illustrazioni di Roy Krenkel e Dan Mumford o i mondi fantastici di *Star Wars* e *Il Trono di Spade*, ci hanno permesso di evidenziare l'attuale concetto di meraviglia, perché tutti si trovano nelle attuali liste visive delle Sette Meraviglie.

Questo viaggio attraverso le diverse liste di meraviglie che si sono verificate nel corso della storia è stato accompagnato da un catalogo di immagini che ha contribuito all'accompagnamento visivo del discorso che abbiamo costruito e alla sua corretta comprensione, mentre, allo stesso tempo, questo inventario di rappresentazioni ha creato il trampolino di lancio perfetto per affrontare la terza parte del nostro lavoro: l'arte nell'arte.

Dopo aver analizzato le Sette Meraviglie una ad una nella seconda parte per poter avere una visione completa di ognuna di esse –in modo non esaustivo, poiché questa sarebbe una tesi in sé e diverse, sicuramente, solo per il caso delle Piramidi–, e con ciò che è esposto nella prima parte, dove è stato analizzato il processo di elaborazione delle diverse liste di meraviglie, siamo stati in grado di analizzare l'eredità di questi paradigmi. Possiamo considerarli una parte importante della base della nostra civiltà, perché sono penetrati nell'immaginazione degli uomini come germe di ispirazione creativa a vari livelli. Nell'ultima parte del nostro lavoro abbiamo analizzato l'influenza di queste grandi opere come modelli tipologici, iconografici, ideologici o simbolici, che hanno portato alla realizzazione di diverse opere d'arte, come ispirazione diretta dei modelli architettonici delle Piramidi, del Tempio di Artemide o del Mausoleo, che sono stati copiati in altre strutture simili; o lo Zeus di Olimpia e il Colosso di Rodi, che sono serviti come riferimento per statue colossali; i

Giardini Pensili, che sono stati interpretati in vari modi nel corso della storia; e il Faro, che ha creato un edificio funzionale e pratico, utilizzato fino ad oggi.

Allo stesso tempo, l'idea del suo aspetto si è riflessa in molte opere, costituendo un tema da prendere in considerazione dagli artisti, che hanno trovato in questi modelli prodigiosi l'ispirazione per la loro arte. E così abbiamo potuto vedere come quella base culturale, artistica e visiva che è stata alimentata nel corso dei secoli abbia dato origine a molte creazioni artistiche basate, in maggiore o minore misura, sia sui modelli delle Sette Meraviglie, sia sull'immagine romantica, poetica o idealizzata che abbiamo di loro, come ispirazione artistica, come suggestione simbolica, soprattutto nel mondo dell'Emblematica, e come riferimento della cultura popolare.

Il patrimonio di questi grandi capolavori dell'Antichità non si è riflesso solo in campo artistico a livello iconografico o rappresentativo, ma è penetrato nel significato stesso dei termini, nella carica simbolica e nelle connotazioni inerenti alla loro origine.

Così, le Piramidi sono state associate per la maggior parte del tempo alla morte, costituendo la forma preferita per tombe e sepolture monumentali, e con il senso di immortalità o ricordo per i posteri, come si può vedere nei memoriali. Questa idea di eredità eterna è stata applicata ad altri tipi di costruzioni che, sebbene non mantengano la funzionalità originale, hanno cercato di usare questo senso di ricordo come tributo o esaltazione, portando a una struttura geometrica che sarebbe stata assimilata agli edifici per le masse, come hotel, padiglioni o stadi.

Nel caso dei Giardini, il loro uso come luogo di svago, ricreazione e delizia dei sensi è stato mantenuto nel corso dei secoli, generalmente associato a centri di potere politico ed economico, come palazzi. Nel corso del tempo, il suo utilizzo è stato democratizzato per diventare luoghi essenziali nella configurazione delle città e, proprio nelle grandi città, i giardini sono tornati ad essere "pensile", sfruttando lo spazio verticale, come abbiamo visto.

Come abbiamo sottolineato quando abbiamo parlato del Tempio di Artemide, la sua influenza non è stata tanto un prototipo di tempio classico, ma piuttosto la sua fama è stata legata alla perfetta unione tra architettura e scultura e alla concezione stessa dell'edificio come museo. In questo senso, siamo stati in grado di tracciare il patrimonio del capolavoro di Efeso nelle costruzioni

successive dedicate alla cultura; e d'altra parte, in architetture basate non sul suo aspetto originale, ma sulle rappresentazioni visive che lo riflettevano seguendo i canoni del suo tempo, come abbiamo visto nelle chiese rinascimentali e barocche, e nelle costruzioni che perseguivano uno scopo laudatorio.

A questo punto, dobbiamo sottolineare che l'influenza delle Sette Meraviglie è stata spesso legata alla nozione di memoriale; riprende l'idea di un passato glorioso che ha portato a questi sette capolavori, soprattutto dal neoclassicismo, per creare memoriali in grado di presentare la forma di una piramide, un tempio, un mausoleo, persino un faro, o adottare la postura dello Zeus o del Colosso. Così, abbiamo visto esempi come la piramide che commemora le vittime del Dos de Mayo a Madrid, la Madeleine a Parigi o il Walhalla a Ratisbona, il Santuario della Memoria a Melbourne, i disegni per il faro di Columbus a Santo Domingo, la rappresentazione di Napoleone I sul suo trono imperiale di Ingres o le statue di George Washington e Abraham Lincoln a Washington D.C., e il pilastro navale di Greenwich o le statue di Yevgeny Vuchetich. La nozione di "meraviglia" dura come sinonimo di prominente, e in questo modo, abbiamo visto l'adozione dei modelli e degli archetipi delle Sette Meraviglie per valorizzare un evento, un'idea o un personaggio.

In questa linea sono comprese anche la maggior parte delle influenze del Mausoleo, non solo come archetipo del monumento funerario occidentale, ma possiamo dire che ha trasceso la sua funzione di dimora eterna del defunto per impostare come memoriale e monumento commemorativo, dai mausolei e trofei degli imperatori romani all'architettura effimera e ai memoriali moderni.

Per quanto riguarda il Faro, la sua eredità è stata più varia. Da un lato, abbiamo visto la sua influenza come l'origine della tipologia di base del faro come torre di segnalazione marittima e, in seguito, il suo uso nell'architettura islamica, come precedente del minareto, e nuova torre dell'architettura contemporanea, precedente dei grattacieli.

La figura del Colosso è diventata un paradigma del colossale, e abbiamo scoperto che la sua eredità va oltre l'appropriazione terminologica. Fin dalla Statua della Libertà come "nuovo Colosso" dei nostri giorni, la scultura colossale contemporanea ha sempre presentato, in misura maggiore o minore, l'influenza di questa iconografia ereditata dal Colosso di Rodi, non solo in termini di dimensioni, ma anche in termini di significato e simbolismo come

ringraziamento e come emblema di un'identità religiosa e/o nazionale, sia in figure di Cristo che in statue colossali di figure storiche rilevanti.

Per quanto riguarda lo Zeus di Olimpia, è stato possibile tracciare una linea di influenza iconografica come riferimento di potere e maestà. Come archetipo dell'immagine divina e imperiale, abbiamo visto che è servito come riferimento per la rappresentazione degli imperatori romani e carolingi, di Cristo pantocratore, della *Maiestas Domini*, del "Trono di Grazia", dei nuovi re e imperatori dell'Europa moderna, fino a raggiungere Napoleone e i presidenti americani. Il suo modello ha rappresentato una nuova appropriazione di simboli dell'Antichità come legittimisti del potere, perché se il passato storico detiene un grande potere di legittimazione, il più vecchio passato lo fa in misura maggiore.

Oltre alla forza delle Sette Meraviglie come modelli o archetipi perfettamente assunti nell'immaginario collettivo, abbiamo evidenziato il loro potere evocativo come ispirazione artistica in molteplici manifestazioni, soprattutto pittoriche, che riflettono alcune di queste grandi opere non tanto come elementi protagonisti, ma come aneddoti o riferimenti all'interno di un discorso più ampio, spesso come riferimento geografico o storico.

La carica simbolica di questi capolavori dell'Antichità è un altro dei fattori che abbiamo analizzato; in questo senso, hanno avuto un ruolo importante nell'Emblematica, come rappresentazioni iconiche universalmente conosciute e archetipi che possiedono connotazioni multiple. Così, siamo stati in grado di dimostrare che l'uso delle immagini delle Meraviglie negli emblemi è stato ampio e diversificato, poiché ha risposto perfettamente all'intenzionalità didattica e filosofica dello stesso, evidenziando una conoscenza colta e un approccio alle fonti classiche. L'approccio alle Meraviglie non è stato in questo senso archeologico-ricostruttivo, ma un esercizio di estrapolazione dell'immagine stessa; questa manipolazione ha generato significati diversi e anche opposti, che abbiamo potuto osservare nelle diverse immagini analizzate che, in ogni caso, ciò che hanno fatto è stato rafforzare il senso pedagogico della letteratura emblematica e correggere il messaggio che intendevano trasmettere nella memoria del ricevitore, grazie, ancora una volta, a questi sette modelli immortali.

Infine, abbiamo esaminato la presenza delle Sette Meraviglie nella cultura popolare, che ha dimostrato non solo la sopravvivenza di questa idea, ma la sua profonda assimilazione alla cultura occidentale a tutti i livelli. La profondità dell'eredità delle Sette Meraviglie del Mondo Antico nel nostro bagaglio culturale è innegabile, come abbiamo dimostrato, e possiamo affermare che costituiscono un pilastro fondamentale della nostra essenza di civiltà. La sua influenza non si limita solo a campi accademici o erudizione come quelli di cui abbiamo discusso nella prima parte del nostro studio, ma può essere rintracciata nella cultura popolare, specialmente nella cultura di massa, attraverso industrie come film, televisione, fumetti o videogiochi, con molteplici esempi che abbiamo mostrato. In questo contesto, abbiamo potuto osservare l'influenza delle Meraviglie in aree diverse come etichette di birra, collezioni di francobolli o stilografiche, parchi a tema, giochi da tavolo o edifici e monumenti effimeri.

Questi esempi ci hanno dimostrato che, oggi, l'idea delle Sette Meraviglie non è appannaggio esclusivo del campo storico, accademico o artistico, ma è di pubblico dominio. Abbiamo già commentato che poche persone potrebbero elencare le Sette Meraviglie dell'Antichità senza esitazione, ma la maggior parte potrebbe riconoscere i modelli derivati da essi e la nozione di grandi capolavori che si sono distinti sopra il resto delle realizzazioni umane, e che sono stati chiamati Meraviglie.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

BIBLIOGRAFÍA

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

AA. VV.: *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*, Harper & Brothers, Nueva York, 1894.

-: «The future of Nash terraces», en *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 107, 5034, 1959, pp. 387–405.

-: *The Cambridge Ancient History*, Cambridge University Press, 1970-2001, vol. V.

-: «Shanghai 2010. Superlative China: Fiction and Efficiency at an Expo XL», en *Arquitectura Viva*, 129, 2010.

-: *Proyecto Las Maravillas del Mundo*, Algaida Editores, Sevilla, 2019.

Abdelnaby, A.E. y Elnashai, A.: «Integrity assessment of the Pharos of Alexandria during the AD 1303 earthquake», en *Engineering Failure Analysis*, 33, 2013, pp. 119-138.

Accame Lanzillota, M. y Dell'Oro, E.: *I "Mirabilia Urbis Romae"*, Tored, Roma, 2004.

Acerbi, S.: «La ruptura entre oriente y occidente al final de la antigüedad: Roma, Constantinopla y las Ecclesiae Separatae (siglos V-VII) », en *Mainake*, 31, 2009, pp. 29-39.

Acheson, K.: «The picture of nature: Seventeenth-Century English Aesop's Fables», en *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 9, 2, 2009, pp. 25–50.

Adler, F.: *Das Mausoleum zu Halikarnass*, W. Ernst und Sohn, Berlín, 1900.

Adriani, A.: *Repertorio d'arte dell'Egitto greco-romano*, serie C, 1–2, Palermo, 1963–1966.

Adriani, M.: «Paganesimo e Cristianesimo nei Mirabilia Urbis Romae», en *StudRom*, 8 (5), 1960, pp. 535-555.

Albertini, F.: *Septem mirabilia orbis et urbis Romae et Florentinae civitatis*, Mazochium, Roma, 1510.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Albertson, Fred C.: «Zenodorus's "Colossus of Nero"», en *Memoirs of the American Academy in Rome*, 46, 2001, pp. 95-118.

Alciato, A.: *Viri clarissimi D. Andreae Alciati iurisconsultiss. Mediol. ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum iurisconsultum Emblematum liber*, Heynricum Steynerum, Augustae Vindelicorum (Augsburgo), 1531.

Allard, S.: «Des merveilles du monde aux premières tentatives de reconstitutions», en André-Salvini, B.: *Babylone*, cat. exp., Museo del Louvre, Hazan, París, 2008.

Almagro-Gorbea, M., Álvarez Martínez, J.M., Blázquez Martínez, J.M. y Rovira, S. (eds.): *El Disco de Teodosio*, Colección de Estudios del Gabinete de Antigüedades de la RAH nº 5, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.

Almela, J. A. de: *Descripción de la octava maravilla del Mundo, que es la excelente y santa casa de San Laurencio, el Real Monasterio de frailes Jerónimos*, manuscrito de 1594, editado por de Andrés, G.: *Documentos para la historia de El Escorial*, t. VI, El Escorial, 1962, pp. 39-98.

Álvarez, D.: *El jardín en la arquitectura del siglo XX. Naturaleza artificial en la cultura moderna*, Reverte, Barcelona, 2007.

Álvarez-Moreno, R. y Ebtisam Shaban Mursi (trad. ár.): *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería. Estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe*, Instituto Egipcio de Estudios Islámicos en Madrid y CantArabia Editorial, Madrid, 2013.

Anagnostou-Laoutides, E.: «Zeus at Olympia and Political Ideals in Ancient Greece», en *Maia*, 66, 2014, pp. 478-499.

Appleton Standen, E. (ed.): *European Post-medieval Tapestries and Related Hangings in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1985.

Asadpour, A.: «Phenomenology of Garden in Assyrian Documents and Reliefs; Concepts and Types», en *Bagh- e Nazar*, 15, 60, 2018, pp. 51-62.

Asheri, D.: «Commentary: Book I», en Asheri, D., Lloyd, A. y Corcella, A. (eds.): *A Commentary on Herodotus, Books I-IV*, Oxford University Press, Oxford, 2007, pp. 59-218.

Ashley, M.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Fontana, Glasgow, 1980.

Ashton Richard H.J.: «Rhodian coinage and the Colossus», en *Revue numismatique*, Serie 6^a, Tomo 30, 1988, pp. 75-90.

Asín Palacios, M.: «El abecedario de Yúsuf Benaxeij el malagueño», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 100, 1932, pp. 195-228.

-: «El Faro de Alejandria», en *Al-Andalus*, 1, 1933, pp. 241-292.

Auffarth, C.: «The materiality of God's Image: the Olympian Zeus and Ancient Christology», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, pp. 465-480.

Augé, L.: *Voyage aux Sept Merveilles du Monde*, Hachette, París, 1878.

Aurenche, M.L.: «L'invention des magazines illustrés au XIXe siècle, d'après la Correspondance générale d'Édouard Charton (1824-1890)», en Pinson, G. (dir.): *La lettre et la presse: poésie de l'intime et culture médiatique*, 2: *La lettre comme laboratoire*, Médias 19, 2012.

Bäbler, B.: «Der Zeus von Olympia», en Klauck, H-J. y Bäbler, B.: *Dion von Prusa, Olympische Rede*, Sapere, 2, 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2002, pp. 217-238.

Bacci, M.: *The Many Faces of Christ. Portraying the Holy in the East and West, 300 to 1300*, Reaktion Books, Londres, 2014.

Badoud, N.: «Les Colosses de Rhodes», en CRAI, 2011, I, pp. 111-152.

-: «L'image du Colosse de Rhodes», en *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, tomo 91, París, 2012, pp. 5-39.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

-: «Early Explorers of Rhodes (1342-1853)», en Schierup, S. (ed.): *Documenting Ancient Rhodes: Archaeological Expeditions and Rhodian Antiquities*, Aarhus University Press, 2019, pp. 35-50.

Bailey, C. B.: «Hubert Robert & the Joy of Ruins», en *The New York Review of Books*, 63, 15, 2016, pp. 35–37.

Bailey, D.M.: «A Representation of the Zeus of Olympia», en *British Museum Quarterly*, 24, 1961, pp. 43-45.

Baldi, D.: «Biblioteche antiche e nuove nel de mirabilibus urbis di Francesco Albertini», en *Roma nel Rinascimento*, 2010, pp. 199-240.

Balssa, B. F.: *Mémoires sur deux grandes obligations à remplir par les Français*, Mame, Tours, 1809.

Bammer, A.: «Recent Excavations at the Altar of Artemis in Ephesus», en *Archaeology*, vol. 27, nº3, julio 1974, pp. 202-205.

-: *Das Heiligtum der Artemis von Ephesos*, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Graz, 1984.

-: «Les sanctuaires des VIIIe et VIIe siècles a l'Artémision d'Éphèse», en *Revue Archéologique*, nº 1, 1991, pp. 63-83.

-: «Sanctuaries in the Artemision of Ephesus», en Hägg, R. (ed.): *Ancient Greek Cult Practice from the Archaeological Evidence*. Proceedings of the Fourth International Seminar on Ancient Greek Cult organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 Octubre 1993, Stockholm, Åströms Förlag, 1998, pp. 27-47.

Banks, E.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1916.

Barbier de Meynard, B. y de Courteille, P. (eds.): *Al-Masudi: Prairies d'or*, trad. Muruj al-dhahab, París, vol. II, 1861.

Bardill, J.: «The Palace of Lausus and Nearby Monuments in Constantinople: A Topographical Study», en *American Journal of Archaeology*, 101(1), 1997, pp. 67-95.

Barker, P.: *Armies and Enemies of Imperial Rome 150AD to 600 AD*, Wargames Research Group, Cambridge, 1972.

Barnett, R. D.: *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 BC)*, British Museum Publications, Londres, 1976.

Barringer, J. M.: «The Temple of Zeus at Olympia, Heroes and Athletes», en *Hesperia*, 74.2, 2005, pp. 211-241.

-: «Zeus at Olympia», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, pp. 155-177.

-: «The legacy of the Phidian Zeus at Olympia», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R. (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 61-71.

-: «The Changing Image of Zeus in Olympia», en *Archäologischer Anzeiger*, 1, 2015, pp. 19-37.

Barth, H.: «Zur Bewertung und Auswahl des Stoffes durch Herodot», en *Klio*, 50, 1968, pp. 93-110.

Bartocchini, R.: *Il porto romano di Leptis Magna*, Bollettino del Centro Studi per La Storia dell'Architettura, supl. 13, Roma, 1958.

Bartsch, A. von: *Le Peintre graveur*, Pierre Mechetti, ci-devant Charles, Viena, 1818.

Bartsch, T.: *Maarten van Heemskercks römische Studien zwischen Sachlichkeit und Imagination*, PhD tesis, Universidad de Humboldt, 2010.

Bassett, S.: «Excellent Offerings: The Lausus Collection in Constantinople», en *The Art Bulletin*, 82, 1, 2000, pp. 6-25.

-: *The Urban Image of Late Antique Constantinople*, Cambridge University Press, 2004.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Becmann, J. Ch.: *Historia orbis terrarum, geographica et civilis, de variis negotiis nostri potiss. et superioris seculi, aliisque rebus selectoribus*, Jeremias Schren & Johannes Meyer, Fráncfort del Óder, 1685.

Bedocchi, A. y Cartaregia, O. (eds.): *Antiche guide topografiche di Roma per pellegrini e viaggiatori dei secoli XVI-XVIII. Piccola esposizione in occasione dell'anno giubilare*, Biblioteca Universitaria de Génova, 30 marzo-30 abril 2000.

Bedon, R.: «Les phares antiques», en *Archéologia*, n° 231, 1988, pp. 54-66.

Behrens-Abouseif, D.: «The Islamic History of the Lighthouse of Alexandria», en *Muqarnas*, 23, 2006, pp. 1-14.

-: *The Minarets of Cairo. Islamic Architecture from the Arab Conquest to the End of the Ottoman Period*, Tauris, Londres, 2010.

Bejarano, I. (ed.): *Abū Hāmid al-Garnāṭī: Al-Mu'rib 'an ba 'd 'ayā'ib al-Magrib. Elogio de algunas maravillas del Magrib*, CSIC, Madrid, 1991.

Bellay, J. du: *Le premier livre des antiquités de Rome, contenant une générale description de sa grandeur, et comme une déploration de sa ruine*, Federic Morel, París, 1558.

Belon, P.: *Les Observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie et autres pays étrangers*, H. de Marnef et Vve G. Cavellat, París, 1588.

Belot, R. y Bermond, D.: *Bartholdi*, Perrin, París, 2004.

Benet, J.: *La construcción de la torre de Babel*, Volumen 24 de Libros del tiempo, Siruela, Madrid, 1990.

Benjamin, S.G.W.: «The Light-Houses of Old», en *The Art Journal* (1875-1887), New Series, 6, 1880, pp. 41-45.

Benson, R. L., Constable, G. y Lanham, C. D. (eds.): *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

Benveniste, É.: «A propos du Kolossos», en *Revue de philology, de littérature et d'histoire annciennes*, 3, serie 6, Klincksieck, París, 1932.

–: «Le sens du mot kolossóv et les noms grecs de la statue », en *Revue de Philologie*, 1932, pp. 118-135.

Berger, A.: «Georgios Kedrenos, Konstantinos von Rhodos und die Sieben Weltwunde» en *Millennium-Jahrbuch Bd. 1*, 2004, pp. 233-242.

Bernard, A.: «Les Veilleurs Du Phare», en *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 113, 1996, pp. 85-90.

Berti, E.: *In principio era la meraviglia: le grandi questioni della filosofia antica*, Laterza, Bari, 2007.

Bertoldi, B. (ed.): *I mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento*, Electa, Milán, 1986.

Betti, F.: «Il Mausoleo di Augusto. Metamorfosi di un monumento», en Betti, F., D'Amelio, A.M. y otros: *Mausoleo di Augusto: demolizioni e scavi: fotografie, 1928-1941*, Electa, Roma, Musei in commune, 2011, pp. 21-42.

Betz, H.D.: «God Concept and Cultic Image: The Argument in Dio Chrysostom's "Oratio 12 (Olympikos) "», en *Illinois Classical Studies*, 29, 2004, pp. 131-142.

Biondo, F.: *De gestis Venetorum*, Venecia, 1510.

–: *De Roma instaurata*, Roma, 1444-1446.

Blanc. N.: «Sémiramis et les merveilles de Babylone», en *Les dossiers d'archéologie*, 202, abril 1995, pp. 22-27.

Blázquez Martínez, J.M.: «El mundo clásico en Dalí», en *Goya: Revista de arte*, 265-266, 1998, pp. 238-249.

Blázquez Martínez, J.M. y García-Gelabert Pérez, M. P.: «El transporte marítimo según las representaciones de los mosaicos romanos, relieves y pinturas de Ostia», en *Lucentum*, 9-10, 1990-1991, pp. 111-122.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Blennow, A.: «Wanderers and Wonders. The Medieval Guidebooks to Rome», en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome and The Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century*, De Gruyter, Berlin y Boston, 2019, pp. 33-88.

Bloch, H.: «Der Autor der "Graphia aureae urbis Romae"», en *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 40, 1984, pp. 55-176.

Bloom, J.M.: «Creswell and the Origins of the Minaret», en *Muqarnas*, 8, 1991, pp. 55-58.

Bochio, I.: *Descriptio publica gratulationis spectaculorum & ludorum, in adventu Serenissimi Principis Archiducis Austria*, Amberes, 1595.

–: *Historia narratio profectionis et inagurationis serenissimorum belgii principum Alberti et Isabellae Austriae archiducum*, Amberes, 1600.

Bodnar, E. W. y Foss, C.: *Cyriac of Ancona. Later Travels*, Harvard University Press, Cambridge, 2003.

Boeri, S.: *Un bosco verticale. Libretto di istruzioni per il prototipo di una città foresta*, Corraini Edizioni, Mantua, 2015.

Bognetti, G.: «Roma meta di viaggi», en Galassi Peruzzi, C.: *III Congresso Nazionale di Studi Romani*, II, Roma, 1935, pp. 347-355.

Boissard, J. J.: *Emblemes latins*, Abrahamus Faber, Metz, 1588.

Bolgia, C., McKitterick, R. y Osborne, J. (eds.): *Rome Across Time and Space: Cultural Transmission and the Exchange of Ideas, C.500-1400*, Cambridge University Press, 2011.

Bordure, E.: «Les projets pour la première église de La Madeleine à Paris», en *Bulletin monumental*, 176 (2), 2018, pp. 99-127.

Born, W.: «Spiral Towers in Europe and their oriental Prototypes», en *Gazette des Beaux-Arts*, XXIV, 1943, pp. 233-248.

Bortolozzi, A.: «Architects, Antiquarians, and the Rise of the Image in Renaissance Guidebooks to Ancient Rome», en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome*

and *The Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century*, De Gruyter, 2019, pp. 115-162.

Boxer, C.R.: *Jan Compagnie in Japan, 1600-1850; an essay on the cultural, artistic and scientific influence exercised by the Hollanders in Japan from the seventeenth to the nineteenth centuries*, The Hague, Nijhoff, 1950.

Boyce, A.A.: «Coins of Roman Alexandria», en *Archaeology*, 2, 4, 1949, pp. 181-183.

Boyd, J.P. : *Triumphs and wonders of the 19th century, the true mirror of a phenomena, a volume of original, historic and descriptive writings showing the many and marvellous achievements which distinguish an hundred years of material, intellectual, social and moral progress*, A. J. Holman & co., Philadephia, 1899.

Breckenridge, J.D.: *The Numismatic Iconography of Justinian II (685-695, 705-711 AD.)*. *Numismatics Notes and Monographs CXLIV*, American Numismatic Society, Nueva York, 1959.

Bredenkamp, H.: «Babylon as inspiration: Semiramis' encyclopedia of pictures», en *Pegasus, Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 10, 2008, pp. 85-102.

Breen, J. van: *Het reconstructieplan voor het mausoleum te Halikarnassos*, Noord-hollandsche uitgeverij maatschappij, Amsterdam, 1942.

Brejon de Lavergnee, A., Foucart, J. y Reymaud, N.: *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, Ecoles flamande et hollandaise*, París, 1979, tomo 1.

Brendon, J. A.: *The ancient world from Early Egypt and Babylonia to the decline of Rome*, Blackie & Son, Londres, 1924.

Brett, G.: «The Seven Wonders of the World in Renaissance», en *Art Quaterly*, 12, 1949, pp. 339-358.

Brezzi, P.: «Roma medioevale: la realtà e l'idea», en *StudRom*, 30 (1), 1982, pp. 16-30.

Brodersen, K.: *Reiseführer zu den Sieben Weltwundern. Philon von Byzanz und andere antike Texte*, Insel Taschenbuch, Frankfurt/Main y Leipzig, 1992.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

–: «Ein Weltwunder Auf “gläsernen Füßen”. Der Pharos Von Alexandria in Neuem Licht», en *Antike Welt*, 24, 3, 1993, pp. 207-211.

–: *Las Siete Maravillas del mundo antiguo*, Alianza, Madrid, 2010.

Brookes, J.: *Gardens of Paradise: The History and Design of the Great Islamic Gardens*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1987.

Brown, I.G.: *The Clerks of Penicuik – Portraits of Taste and Talent*, Penicuik House Preservation Trust, Edinburgh, 1987.

Brown, M.: «Martin van Heemskerck. The Villa Madama Jupiter and the Gonzaga Correspondence Files», en *Gazette des Beaux-Arts*, 94, 1949, pp. 49-60.

Brown, P.: *The World of Late Antiquity: AD 150-750*, W.W. Norton & Company, Londres, 1971.

Bruck, J.: *Emblemata politica*, Abrahamum Hogenberg, Colonia, 1618.

Buckley, T.A.: *The Seven wonders of the world and their associations with eight illustrations*, Carlton & Phillips, Nueva York, 1854.

Buondelmonti, C.: *Christoph. Bondelmontii Florentini, Librum insularum archipelagi e codicibus Parisinis regis nunc primum totum edidit, praefatione et annotatione instruxit Geb. Rud. Ludovicus de Sinner*, Lipsiae et Berolini, Helveto-Bernas, 1824.

Buonopane, A., Pilutti Namer, M. y Spert, L.: *Antichità in giardino, giardini nell'antichità*, Studi sulla collezione Giusti a Verona e sulla tradizione delle raccolte di antichità in giardino, Giorgio Bretschneider Editore, Roma, 2020.

Burkert, W.: *Greek religion*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.

–: «The Meaning and Function of the Temple in Classical Greece», en Fox, M. V. (ed.): *Temple in Society*, Eisenbrauns, Winona Lake, 1988, pp. 27-47.

Burns, H.: «Pirro Ligorio's reconstruction of Ancient Rome: the Anteiuae Urbis Imago of 1561», en Gaston, R.W. (ed.): *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian*, Silvana, Cinisello Balsamo (Milán), 1988, pp. 19-92.

Burstein, S.M.: *The Babyloniaca of Berossus*, Sources for the Ancient Near East, Vol. I, Fasc. 5, Undena Publications, Malibu, 1978.

Burton, D.: «The iconography of Pheidias'Zeus», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 130, 2015, pp. 75-115.

-: «Pheidias' Zeus at Olympia: how to read a statue», en *The Australian Archaeological Institute at Athens Bulletin*, 12, 2016, pp. 25-30.

Bury, J.: «Chapter III of the Hypnerotomachia Poliphili and the tomb of Mausolus», en *Word & Image*, vol. 14, nº1/2, 1998, pp. 40-60.

Bustamante García, A.: *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Ed. Alpuerto, Madrid, 1994.

Butina, B.: «From the Seven Wonders of the Ancient World to the UNESCO World Heritage: Political and Economic Aspects of Institutionalised Cultural Preservation», en *Hrvatski geografski glasnik*, 73(2), 2011, pp. 141-154.

Butler, A. J.: «The Ancient Pharos at Alexandria», en *Athenaeum*, November 20, 1880, p. 681.

-: *The Arab Conquest of Egypt and the Last Thirty Years of the Roman Dominion*, Clarendon Press, Oxford, 1902.

-: *Babylon of Egypt. A Study in the History of Old Cairo*, The Clarendon press, Oxford, 1914.

Butz, P.A.: «The Naxian Colossus at Delos: 'same stone'», en Maniatis, Y.: (ed.): *Asmosia VII. Actes du VIIe colloque international de l'Asmosia*, Organisé par l'École française d'Athènes, le National Center for Scientific Research "DIMOKRITOS", la 18e éphorie des antiquités préhistoriques et classiques (Kavala) et l'Institute of Geology and Mineral Exploration, Thasos, 15-20 sept. 2003 (BCH Suppl., 51), École française d'Athènes, 2009, pp. 77-87.

Bynum, M.R.: «Teaching the Seven Wonders of the Ancient World», en *The Classical Journal*, vol. 92, nº 3, febrero-marzo 1997, pp. 271-277.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Calmet, A. A.: *Dictionnaire historique, critique, chronologique, géographique et littéral de la Bible*, Emery, París, 1720.

Calvet-Sébasti, M.A. y Calvet, Y.: «Babylone, merveille du monde», en *Architecture et poésie dans le monde grec*, Hommage à Georges Roux, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, Lyon, 1989, pp. 91-106.

Calvete de la Estrella, J. C.: *El Felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe*, Amberes, 1552.

Camesasca, E. y Piazza, G.M.: *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milán, 1994.

Camilli, C.: *Imprese Illustri Di Diversi, Coi Discorsi Di Camillo Camilli, Et Con Le Figure Intagliate in Rame Di Girolamo Porro Padovano*, Francesco Ziletti, Venecia, 1586.

Campanelli, M.: «Monuments and histories: ideas and images of Antiquity in some descriptions of Rome», en Bolgia, C., McKitterick, R. y Osborne, J.: *Rome Across Time and Space. Cultural Transmission and the Exchange of Idea, c. 500-1400*, Cambridge University Press, 2014, pp. 35-51.

Campbell, M. J.: *John Martin. Visionary printmaker*, York City Art Gallery, 1992.

-: *John Martin, 1789–1854. Creation of Light/La oscuridad visible*, Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2006.

Campos y Fernández de Sevilla, F. J.: “El monasterio del Escorial en la historiografía jerónima de la primera época (siglo XVI)”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *El monasterio del Escorial y la arquitectura*, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, Madrid, 2002, pp. 175-243.

Camps, G.: «Nouvelles observations sur l'architecture et l'âge du Medracen, mausolée royal de Numidie», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 117, 3, 1973, pp. 470-517.

Cannuyer, C.: «Les pyramides d'Égypte dans la littérature médo-latine», en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 62, 1984, pp. 673-681.

Canter, H.V.: «The Venerable Bede and the Colosseum», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 61, 1930, pp. 150-164.

Cantino Wataghin, G.: «Archeologia e archeologie. Il rapporto con l'antico fra mito, arte e ricerca», en Settis, s.: (ed.): *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 1. L'uso dei classici*, Giulio Einaudi, Turín, 1984, pp. 169-218.

Capaccio, G. C.: *Delle imprese*, Appresso Gio. Giacomo Carlino & Antonio, Nápoles, 1592.

Caramuel de Lobkowitz, J: *Architectura civil recta y obliqua considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen*, Camillo Corrado, Vigevano, 1678.

Carbó García, J.R.: «La problématique de Sol Invictus. Le cas de la Dacie Romaine», en *Numen*, 57, 2019, pp. 583–618.

–: *Apropiaciones de la Antigüedad. De getas, godos, Reyes Católicos, yugos y flechas*, Anejos de la Revista de Historiografía nº3, Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja-Dykinson, Madrid, 2015.

Carolus Clusius: *Aromatum et simplicium aliquot medicamentorum apud Indios nascentium historia: Latin translation by Carolus Clusius*, Antwerp, Plantin, 1567.

Carroll, M.: «The gardens of Greece from Homeric to Roman times», en *Journal of Garden History*, 12, 1992, pp. 84-101.

–: *Earthly Paradises: Ancient Gardens in History and Archaeology*, British Museum Press, Londres, 2003.

Carrott, R. G.: *The Egyptian Revival: Its Sources, Monuments, and Meaning, 1808-1858*, University of California Press, 1978.

Casali, Giovanni Battista: *De Urbis Ac Romani Olim Imperii Splendore, Opus Eruditionibus, Historiis, Ac Animadversionibus, Tam Sacris Quam Profanis Illustratum*, Roma, 1650.

Casoni, G.: *Emblemi politici*, Paolo Baglioni, Venecia, 1632.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Casson, L.: *Libraries in the Ancient World*, Yale University Press, 2001.

Cecil Torr, M.A.: *Rhodes in ancient times*, Cambridge University Press, 1885.

Cervera, J.A.: «La introducción de la ciencia europea en China a través de los jesuitas», en Cornejo, R. (coord.): *China: estudios y ensayos en honor de Flora Botton Beja*, El Colegio de México, México D.F., 2012, pp. 87-124.

Cesariano, C.: *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece*, Como, 1521.

Chaine, C y Verdet, J-P.: *Le Grand Louvre, du donjon à la pyramide*, Hatier, París, 1989.

Charles River (ed.): *The Seven Wonders of the Ancient World*, Massachusetts, 2012.

-: *The Lighthouse of Alexandria: The History and Legacy of an Ancient Wonder of the World*, Amazon Distribution, Leipzig, 2014.

Chatillon, C.: *Topographie françoise ou representations de plusieurs villes, bourgs, chasteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquité, maisons modernes et autres du royaume de France*, Boisseau, París, 1641.

Chaussard, P-J. B.: *Le Pausanias Français, État des arts du dessin en France à l'ouverture du XIX^e siècle*, Salon de 1806, Buisson, París, 1806.

Cherchi, P.: «Sobre las fuentes de la Silva de Pedro Mexía», en *Revista de Filología Española*, vol. LXXIII, nº 1/2, 1993, pp. 43-53.

Christian, K. W.: «The Della Valle Sculpture Court Rediscovered», en *The Burlington Magazine*, 145 (1209), 2003, pp. 847-850.

-: «Instauratio and Pietas: the Della Valle Collections of Ancient Sculpture», en Penny, N. y Schmidt, E. D. (eds.): *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Studies in the History of Art, 70, National Gallery of Art, Washington, D.C., 2008, pp. 33-65.

-: *Empire without end. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, Yale University Press, 2010.

–: «For the Delight of Friends, Citizens, and Strangers: Maarten van Heemskerck's Drawings of Antiquities Collections in Rome», en Bartsch, T. y Seiler, P. (eds.): *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532-1536/37*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2012, pp. 129–156.

Chugg, A.: «The tomb of Alexander the Great in Alexandria», en *American Journal of Ancient History*, 1.2, 2002-2003, pp. 75-108.

Ciriaco de Ancona: *Itinerarium*, Florencia, 1742.

Clark, J.: «The Temple of Diana», en Bird, J.; Hassall, M. y Sheldon, H. (eds.): *Interpreting Roman London: Papers in Memory of Hugh Chapman*, Oxbow Books, Oxford, 1996, pp. 1-9.

Clayton, P.A.: «The Pharos of Alexandria: The numismatic evidence», en *Minerva*, 7.1, pp. 7-9.

Clayton, P. y Price, M.J.: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988.

Clute, E.: *Drafting Room Practice*, The Pencil Points Press, New York, 1928.

Coarelli, F. y Thébert, Y.: «Architecture funéraire et pouvoir: réflexions sur l'hellénisme numide», en *Mélanges de l'école française de Rome*, 100, 2, 1988, pp. 761-818.

Coffin, D.R.: *Gardens and gardening in Papal Rome*, Princeton University Press, 1991.

–: *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2004.

Coleman, K.: «Melior's plane tree. An introduction to the ancient garden», en Coleman K. (ed.): *Le jardin dans l'Antiquité*, Entretiens sur l'Antiquité classique, 60, Vandœuvres: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique, Ginebra, 2014, pp. 1-26.

Colonna, F.: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, 1499.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Conrad L.I.: «The Arabs and the Colossus», en *Journal of the Royal Asiatic Society*, 3rd, Julio 1996, pp. 165-187.

Conrads, U.: *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.

Cook, B.F.: *Relief sculpture of the Mausoleum at Halicarnassus*, Oxford University Press, 2005.

Cornuault, J.: «Frantisek Kupka, les illustrations et l'ambiance plastique de L'Homme et la Terre», en *Cahiers Élisée Reclus*, 9 de octubre de 1997.

Coughi, D.: *I Misteri della mappa di Piri Reis. Uno studio sulle controverse mappe di Piri Reis, Orontius Finaeus e Philippe Buache apud Polidoro, Massimo, Gli enigmi della storia*, Edizioni Piemme, Milán, 2003.

Covarrubias, S. de: *Emblemas morales*, Luis Sánchez, Madrid, 1610.

Craven, W.: «Horatio Greenough's Statue of Washington and Phidias' Olympian Zeus», en *Art Quarterly*, 26, 1963, pp. 429-440.

Crémoux, F.: «La relación de milagro en los siglos XVI y XVII ¿un micro género?», en Mariscal, B. y Miaja de la Peña, M.T. (coord.): *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, 2, Monterrey, 2007, pp. 99-112.

Creswell, K.A.C.: «The Evolution of the Minaret, with Special Reference to Egypt-II», en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 48, nº 278, 1926, pp. 252-259.

Crivăţ, A.: «El léxico de las maravillas en las Etimologías de Isidoro de Sevilla», en *Revue roumaine de linguistique*, LVIII (2), 2013, pp. 89-111.

Crozet, R.: «Le phare de Cordouan», en *Bulletin Monumental*, 113-3, 1955, pp. 153-171.

Curl, J. S.: *The Art & Architecture of Freemasonry*, B.T. Batsford, Londres, 1991.

-: *The Egyptian Revival: Ancient Egypt as the Inspiration for Design Motifs in the West*, Routledge, Londres, 2005.

Curtis Clark, A.: «The Literary Discoveries of Poggio», en *Classical Review*, 13, 1899, pp. 119–130.

Dachez, R.: *Histoire de la franc-maçonnerie française*, Presses Universitaires de France, París, 2009.

Dacos, N.: «Pour voir et pour apprendre», en *Fiamminghi a Roma, 1508-1608: artistes des Pays-Bas et de la principauté de Liège à la Renaissance*, cat. exp. Bruselas-Roma, 1995.

-: *Roma quanta fuit: tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Donzelli Editore, Roma, 1995.

-: *Roma quanta fuit ou l'invention du paysage de ruines*, Samogy/Musée de la maison d'Érasme, París-Bruselas, 2004.

Dalley, S.: «Ancient Mesopotamian Gardens», en *Garden History*, 21, 1993, pp. 1-13.

-: «Why did Herodotus not mention the Hanging Gardens of Babylon?», en Derow, P. y Parker, R.: *Herodotus and his World*, Oxford University Press, Oxford, 2003, pp. 171–189.

-: *The mystery of the hanging garden of Babylon*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

Dalley, S. y Oleson, J.P.: «Sennacherib, Archimedes, and the Water Screw: The Context of Invention in the Ancient World», en *Technology and Culture*, 44, nº 1, 2003, pp. 1-26.

Damsits, A. y Klugerman, B.: *Roy G. Krenkel: Father of Heroic Fantasy. A Centennial Celebration*, IDW Publishing, San Diego, 2019.

D'Andola, S.: «L'Ultima Raccolta di Antonio Basoli: viaggio e approdo di un artista visionario», en *Figure*, 2, 2014, pp. 57-69.

Daremberg, Ch.: *Notices et extraits des manuscrits médicaux grecs, latins et français, des principales bibliothèques de l'Europe*, Imprimerie impériale de París, 1853.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Daumas, F. y Mathieu, B.: «Le Phare d'Alexandrie et ses dieux: un document inédit», en *Academiae Analecta*, 49, 1987, pp. 43-55.

David George Hogarth, M.A. (ed.): *Excavations at Ephesus. The Archaic Artemisia*, British Museum, Londres, 1908.

D'Aviler, A. Ch.: *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens*, Jean Mariette, París, 1710.

Davison, C.C.: *Pheidias. The sculptures and Ancient sources*, Londres, 2009.

Davison, C.C., Lundgreen, B. y and Waywell, G.B.: *Pheidias, the sculptures & ancient sources*, 1, Institute of Classical Studies, Londres, 2009.

De Borja, J.: *Empresas morales*, Francisco Foppens, Bruselas, 1680.

De Callatay, G.: «The Colossus of Rhodes: Ancient Texts and Modern Representations», en Ligota, C. y Quentin, J.L.: *History of Scholarship: A Selection of Papers from the Seminar on the History of Scholarship held annually at the Warburg Institute*, Oxford University Press, Oxford, 2006, pp. 39-73.

Del Bene, B.: *Civitas veri sive morom, apud Ambrosium et Hieronymum Drouart*, París, 1609.

Della Dora, V.: *Imagining Mount Athos: Visions of a Holy Place from Homer to World War II*, University of Virginia Press, 2011.

De Franceschi, E.: «I Mosaici Della Cappella Di Sant'Isidoro Nella Basilica Di San Marco Fra La Tradizione Bizantina e Le Novita' Di Paolo Veneziano», en *Zograf*, 32, 2008, pp. 123-130.

De la Peña Olivas, J.M.: «Apuntes sobre el Puerto de Ostia (el mayor puerto romano) », en *Ingeniería Civil*, 178, 2015, pp. 73-83.

–: «Algunas notas sobre El Faro de Alejandría», en *Ingeniería civil*, nº 181, 2016, pp. 27-36.

De la Torre, A.: "La embajada a Egipto de Pedro Mártir de Anglería", en *Homenatge a Antonio Rubio i Lluch*, I, Barcelona, 1936, pp. 443-450.

Del Sole, F.: «Le Meraviglie del mondo: come ricordare opere distrutte», en *Old and New. Are Old Works of Art a Starting Point or an Obstacle?*, *The Proceedings of the International Conference of Doctoral Students, Univerzita Karlova, katolická teologická fakulta*, Praga, 2016, pp. 291-299.

-: *Viaggio nella meraviglia, descrivere, immaginare, ri-costruire*, Congedo, Galatina, 2019.

Demougeot, E.: «Le Colosse de Barletta», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 94, 2, 1982, pp. 951-978.

De Meulenaere, H.: «Babylon», en *Lexikon der Ägyptologie*, I, Harrassowitz, Wiesbaden, 1975, col. 592.

De Miguel Irureta, A.: «La Visión de la Cruz y las maravillas de Roma en la Sala de Constantino de las Estancias de Rafael en Vaticano», en Carbó García, J.R. (ed.): *El Edicto de Milán. Perspectivas interdisciplinares*, Colección Ensayo, nº 10, UCAM, Murcia, 2017, pp. 345-382.

-: «La recepción de las Maravillas de la Antigüedad en España a través de los testimonios de viajeros a Egipto entre el s. XII y los albores del XVI», en *Futuro del Pasado*, 11, 2020, pp. 31-52.

-: «El Zeus de Olimpia y la imagen de Dios en el arte cristiano. Iconografía del poder y la majestad», en Carbó García, J.R. (ed.): *Cuerpo y espíritu: deporte y Cristianismo en la Historia*, Colección Ensayo, 11, Murcia, 2021, pp. 153-184.

De Miguel Irureta, A. y Carbó García, J. R.: «La pasarela de los dioses. Zeus y Helios como modelos iconográficos divinos en el Cristianismo», en *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 17, 2019, pp. 277-319.

Demougeot, E.: «Le Colosse de Barletta», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tomo 94, nº2, 1982, pp. 951-978.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

De Nazaré Ferreira, L: «Turismo e Património na Antiguidade Clássica: o texto atribuído a Fílon de Bizâncio sobre as Sete Maravilhas», en de Oliveira, F., Teixeira, C. y Barata Dias, P. (eds.): *Espaços e paisagens: Antiguidade Clássica e heranças contemporâneas: vol. I: línguas e literaturas: Grécia e Roma*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012, pp. 73-78.

Deniaux, E. (Dir.): *Rome antique. Pouvoir des images. Images du pouvoir*, Actes du colloque de Caen 30 mars 1996. Presses Universitaires, Caen, 2000.

De Ridder, A.: «Grandes statues de bronze», en *Revue Archéologique*, 2, 1915, pp. 97-113.

Desideri, P.: «Lo Zeus di Olimpia, emblema di pace secondo Dione di Prusa», en *ARYS*, 11, 2013, pp. 239-247.

-: «Omero nell'Olimpico di Dione», en Casanova, A.; Messeri, G. y Pintaudi, R.: *E sì d'amici pieno*, Omaggio di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno, Gonnelli, Florencia, 2016, pp. 461-471.

Desvernois, N.-Ph.: *Mémoires*, Albert Dufourcq, París, 1898.

Deutsch, A.: «Iconographia kircheriana», en Lo Sardo, E. (ed.): *A. Kircher: il Museo del mondo*, De Luca, Roma, 2001, pp. 355-363.

Della Valle, P.: *Viaggi descritti in 54 lettere famigliari*, Roma, 1650-58.

Dickey, E.: *Ancient Greek Scholarship: a guide to finding, Reading and understanding scholia, commentaries, lexica and gramatical treatises from their beginnings to the byzantine period*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

Dickie, M.W.: «What is a Kolossos and how were Kolossoi made in the Hellenistic Period», en *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 37, 1996, pp. 237-257.

Diels, H.: «*Laterculi Alexandrini* aus einem papyrus ptolemäischer Zeit», en *Abhandlungen der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlín, 1904, II, pp. 3-16.

Difabio, Elbia Haydee: «Rodopis, la Cenicienta de los antiguos griegos», en Difabio, Elbia Haydee (ed.): *La juventud en la Grecia Antigua*, SS&CC Ediciones, Mendoza, 2010.

Di Furia, A.: *Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory and the Berlin Sketchbooks*, PhD Tesis, Universidad de Delaware, 2008.

-: «Self-Fashioning and Ruination in a Print Series by Maerten van Heemskerck», en Galassi, M.C. y De Florian, A.: *Culture figurative a confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 119-127

-: «Maerten van Heemskerck' Collection Imagery in the Netherlandish Pictorial Memory», en *Intellectual History Review*, vol. 20, nº 1, 2010, pp. 27-51.

-: «Remembering the Eternal in 1553: Maerten van Heemskerck's Self-Portrait before the Colosseum», en *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 59, 2010, pp. 90-109.

-: «The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maerten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute"», en Bartsch T. y Seiler P. (dir.): *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532 – 1536-37*, Mann, Berlin, 2012, pp. 157-170.

-: *Maarten van Heemskerck's Rome: Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Brill, Leiden, 2019.

Dinsmoor, W.B.: «The Mausoleum at Halicarnassus: II. The Architectural Design», en *American Journal of Archaeology*, 12, 2, abril-junio 1908, pp. 141-171.

Di Pasquale, G. y Paolucci, F. (eds.): *Il giardino antico da Babilonia a Roma*, Sillabe, Livorno, 2007.

D'Onofrio, C.: *Visitiamo Roma mille anni fa. La città dei Mirabilia*, Studi e testi per la storia della città di Roma, vol. 8, Romana Società Editrice, 1988.

-: *Visitiamo Roma nel Quattrocento: la città degli umanisti*, Romano società editrice, Roma, 1989.

Doufekar-Aerts, F.: «Alexander the Great and the Pharos of Alexandria in Arabic Literature», en Bridges, M. y Bürgel, J. Ch. (eds.): *The Problematics of power: Eastern and Western representations of Alexander the Great*, P. Lang, Berna, 1996, pp. 191-202.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Dress, L.: *Olympia. Gods, Artist and Athletes*, Pall Mall Press, Londres, 1968.

Drews, R.: «Diodorus and his sources», en *American Journal of Philology*, 83, 1962, pp. 383-392.

Droste, Bernd von: «The concept of outstanding universal value and its application: "From the seven wonders of the ancient world to the 1.000 world heritage places today», en *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 1/1, 2011, pp. 26-41.

Ducat, J.: «Fonctions de la statue dans la Grèce archaïque: kouros et kolossos», en *Bulletin de Correspondance hellénique*, 100, 1976, p. 246-251.

Duchesne, L.: «L'auteur des Mirabilia», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tomo 24, 1904, pp. 479-489.

Du Choul, G.: *Discours de la religion des anciens Romains*, Lyon, 1556.

Dumont, J.: *Nouveau voyage du Levant, par le Sieur D. M. Contenant ce qu'il a vû de plus remarquable en Allemagne, France, Italie, Malthe, & Turquie...*, Etienne Foulque, La Haya, 1694.

Du Perac, E.: *Vestigi dell'antichità di Roma*, Praga, 1604.

Durak, K.: « ¿Quiénes son los romanos? La definición de Bilād al-Rūm (tierra de los romanos) en las geografías islámicas medievales», en *Revista de Estudios Interculturales*, 31 (3), 2010, pp. 285-298.

Durán Fuentes, M.: «Faros de Alejandría y Brigantium: propuestas de reconstitución formal, estructural y de funcionamiento de la luminaria de la torre de Hércules de A Coruña», en Huerta Fernández, S.: *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, 26-29 octubre de 2011, vol.1, pp. 337-346.

Durand, J.: *The many faces of God*, Sun Press, Stellenbosch, 2007.

Duval, J.: *Les jardins suspendus de Babylone*, Famot, Ginebra, 1980.

Eco, U.: *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.

Edwards, I. E. S.: *Las pirámides de Egipto*, Crítica, Barcelona, 2003.

Egaña Casariego, F.: «El Concurso Internacional para el Faro de Colón. El proyecto español premiado», en *Goya*, 331, 2010, pp. 158-177.

Ekschmitt, W.: *Die Sieben Weltwunder: Ihre Erbauung, Zerstörung Und Wiederentdeckung*, P. von Zabern, Mainz, 1984.

Elsner, J.: «From the Pyramids to Pausanias and Piglet: Monuments, Travel and Writing», en Goldhill, S. y Osborne, R. (eds.): *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge University Press, 1994, pp. 224-254.

Empereur, J. Y.: «Le site du phare d'Alexandrie», en *Archéologia*, 311, 1995, pp. 30-33.

–: «The discovery of the Pharos of Alexandria», en *Minerva*, 7.1, 1996, pp. 5-6.

–: *Le phare d'Alexandrie la merveille retrouvée*, Gallimard, París, 1998.

Empereur, J. Y. y Grimal, N.: «Les fouilles sous-marines du phare d'Alexandrie», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141^e année, n^o 3, 1997, pp. 693-713.

Ensoli, S.: «I colossi di bronzo a Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino», en S. Ensoli & E. La Rocca (eds.): *Aurea Roma. Dalla città pagana alle città cristiana*, Roma, 2000, pp. 66-90.

–: «Il Colosso di Nerone-Sol a Roma: una "falsa" imitazione del Colosso di Helios a Rodi. A proposito della testimonianza di Plinio, della ricostruzione del basamento nella valle del Colosseo e dei "tondi adrianei"», en Perrin Y. (ed.): *Neronia VII*, Latomus, 305, Bruselas, 2007, pp. 406-427.

–: «Una nuova ipotesi sul Colosso di Nerone» en Croisille J.M. y Perrin Y. (eds.): *Neronia VI*, Latomus, 268, Bruselas, 2002, pp. 97-122.

Errázuriz, L.H. y Balbontín, E.R.: «Imágenes de Cristo en el arte paleocristiano», en *Aisthesis*, 32, 1999, pp. 105-124.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Espinar Moreno, M.: «El viaje de Ibn Battuta a Egipto en 1326. Las ciudades de Alejandría y El Cairo. Datos para la historia y la geografía de la Edad Media», en *Didáctica Geográfica*, 7, 2005, pp. 139-164.

Espinós, J.A.: «El país de las maravillas: Heródoto en Egipto» en Arcaz, J.L. y Montero Montero, M. (eds.): *Mare Nostrum. Viajeros griegos y latinos por el Mediterráneo*, Madrid, 2012, pp. 199-218.

Evyasaf, R.S.: «Gardens as a crossroads: the influence of Persian and Egyptian gardens on the Hellenistic Royal Gardens of Judea», en *Bolletino di Archeologia On Line*, Roma, 2008, XVII International Congress of Classical Archaeology, Roma 22-26 Sept. 2008, pp. 27-37.

Fagiolo, M.: «Le Meraviglie e il meraviglioso», en *Psicon*, III/7, 1976, pp. 2-9.

-: «La Basilica vaticana come tempio-mausoleo "inter duas metas". Le idee e i progetti di Alberti, Filarete, Bramante, Peruzzi, Sangallo, Michelangelo», en Spagnesi, G. (ed.): *Antonio da Sangallo il Giovane*, Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma, 1986, pp. 187-215.

-: «Da Bramante ad Antonio da Sangallo: l'idea del Tempio-Mausoleo», en Silvan, P.L. (ed.): *San Pietro, Antonio da Sangallo, Antonio Labacco: un progetto e un modelo storia e restauro*, Bompiani, Milán, 1994, pp. 34-42.

-: *Architettura e massoneria. L'esoterismo della costruzione*, Gangemi, Roma, 2007.

Fagiolo, M. y Madonna, M.L.: «El mundo de las maravillas: arquetipos clásicos entre el Renacimiento y la Ilustración», en Rodríguez, D. y Borobia, M. (eds.): *Arquitecturas pintadas, del Renacimiento al siglo XVIII*, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2011, pp. 87-101.

Falkener, E.: *Ephesus and the Temple of Diana*, Day & Son, Londres, 1862.

Fanés, F.: «Salvador Dalí, cineasta sin films», en Pérez Perucha, J. (ed.): *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1991, pp. 169-184.

Fane-Saunders, P.: *Pliny the Elder and the emergence of renaissance architecture*, Cambridge University Press, 2016.

Fariello, F.: *La arquitectura de los jardines: de la antigüedad al siglo XX*, vol. 3 de Estudios universitarios de arquitectura, Reverte, Barcelona, 2004.

Farrar, L.: *Ancient Roman Gardens*, Sutton Publishing, 1998.

–: *Gardens and gardeners of the Ancient World. History, myth and archaeology*, Oxbow Books, Oxford, 2016.

Fauvinet-Ranson, V.: *Decor civitatis, decor Italiae: monuments, travaux publics et spectacles au VI^e siècle d'après les Variæ de Cassiodore*, vol. 23 de *Munera: studi storici sulla tarda antichità*, Edipuglia, 2006.

Favaretto, I.: «Le meraviglie di San Marco: l'Artemision di Efeso nei mosaici della cupola di San Giovanni», en *Arte Documento*, 17-19, 2003, pp. 131-133.

–: «Le meraviglie di San Marco: echi antichi e spolia pagani nel decoro della basilica», en Favaretto, I. y Da Villa Urbani, M. (eds.): *Il Museo di San Marco*, Venecia, 2003, pp. 169-173.

–: «Il Faro di Alessandria nei mosaici di San Marco: una nota aggiuntiva», en Trovabene, G. (ed.): *Florilegium Artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, Padua, 2006, pp. 105-110.

–: «Il Faro di Alessandria a San Marco: un genius loci tra le due sponde», en Dal Pozzolo, E.M., Dorigo, R. y Pedani Fabris, M.P. (eds.): *Venezia e l'Egitto*, Milán, Skira, 2011, pp. 51-60.

–: «Spolia virtuali: un itinerario inedito nella Basilica di San Marco tra edifici antichi e idoli pagani», en Centanni, M. y Sperti, L. (eds.): *Pietre di Venezia: spolia in se, spolia in re*. Atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013), Roma, L'Erma di Bretschneider, 2015, pp. 269-278.

Fedak, J.: *Monumental Tombs of the Hellenistic Age*, University of Toronto Press, Toronto, 1990.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Félibien, A.; Krauss, J. U.; Le Brun, Ch. et al.: *Tapisseries du roy, ou sont representez les quatre elemens et les quatre saisons avec les devises qui les accompagnent & leur explication*, Krauss, Augsburgo, 1690.

Fergusson, J.: *The Mausoleum at Halicarnassus restored in conformity with the recently discovered remains*, J. Murray, Londres, 1862.

-: *The Parthenon: an essay on the mode by which light was introduced into Greek and Roman temples*, John Murray, Londres, 1883.

-: *The Temple of Diana at Ephesus, with especial reference to Mr. Wood's discoveries of its remains*, Trübner & Co., Londres, 1883.

Fernández Conde, F. J.: «La cima teórica de la Iglesia Imperial: Oton III, Silvestre II y la Renovatio Imperii Romanorum», en *Studium Ovetense: Revista del Instituto Superior de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, 28, 2000, pp. 113-130.

Fernández Fernández, C.: «La biblioteca de Alejandría: pasado y futuro», en *Revista General de Información y Documentación*, 18, (1), 2008, pp. 161-172.

Fernández Muñoz, A. L.: *Kevin Roche*, Colección Arquitectos Pritzker, Unidad Editorial Revistas, Madrid, 2010.

Fernández Ochoa, C., Villa Valdés, A. y Morillo Cerdán, A.: «La Torre de Augusto en la Campa Torres (Gijón, Asturias). Las antiguas excavaciones y el epígrafe del Calpurnio Pisón», en *Archivo español de arqueología*, 78, 191-192, 2005, pp. 129-146.

Ferrero Viale, M.: «Tapisseries flamandes inédites en Italie», en *Artes Textiles*, 7, 1971, pp. 47-73.

Figuier, L.: *Les Merveilles De La Science ou Description Populaire des Inventions Modernes*, Furne, Jouvet et Cie, París, 1870.

Filippi E.: *Maarten van Heemskerck. Inventio Urbis*, Milán, Berenice, 1990.

Findlen, P. (ed.): *Athanasius Kircher: The Last Man who Knew Everything*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004.

- Finkel, I.: *I Giardini pensile di Babilonia*, Einaudi, Turín, 2003.
- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, Viena, 1721.
- Fittschen, K. y Zanker, P.: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, 2 vols., von Zabern, Mainz, 1985.
- Fletcher, B.: *A History of Architecture*, Charles Scribner's Sons, New York, 1975.
- Folin, M: «Da una sponda all'altra: sui possibili rapporti fra la lanterna di Genova e il faro di Alessandria», en Naser Eslami, A. (ed.): *Genova, una capitale del Mediterraneo tra Bisanzio e il mondo islamico*, Mondadori, Milán, 2016, pp. 211-230.
- Fontana, V. y Mora-Chiello, P.: *Vitruvio e Raffaello. Il "De Architectura" di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate*, Roma, Officina Edizioni, 1975.
- Forcellino, A.: *Raffaello. Una vita felice*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Forero Mendoza, S.: *Le temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, Seyssel, 2002.
- Foss, C.: *Ephesus After Antiquity: A Late Antique, Byzantine, and Turkish City*, Cambridge University Press, 1979.
- Foster, K. P.: «The Hanging Gardens of Nineveh», en *Iraq*, 66, 2004, pp. 207-220.
- Francino, G.: *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Cavalli, Roma, 1636.
- François, E.: «Tower Flower. París», en *Pasajes de arquitectura y crítica*, 91, 2007, p. 8.
- Fraser, P. M.: *Ptolemaic Alexandria*, II, Clarendon Press, Oxford, 1972.
- Friday, K.F.: *Samurai, warfare and the state in early medieval Japan*, Routledge, Nueva York y Londres, 2004.
- Frisch, A.: «Passing Knowledge: André Thevet's Cosmographical Epistemology», en *Journal of Early Modern History*, 18, 2014, pp. 49-67.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Frugoni, Ch.: «L'antichità: dai Mirabilia alla propaganda politica» en Settis, S.: *La memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, Turín, Giulio Einaudi ed., 1984, pp. 5-72.

Fuesslin, C.: *Theatrum gloriae sanctorum*, Lochner, Sulzbach, 1696.

Gabbrielli, A. (ed.): *La meta sudans. La più antica fontana di Roma*, Editrice Dedalo, Roma, 2000.

Gabriel, A.: «La construction, l'attitude et l'emplacement du Colosse de Rhodes», en *Bulletin de Correspondance hellénique*, 56, 1932, pp. 331-359.

Gagé, J.: «Le Colosse et la Fortune de Rome», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 45, 1928, pp. 106-122.

Gallego, A.: *Historia del grabado en España*, Cátedra, Madrid, 1999.

García Barraco, M.E.: *Il Mausoleo di Augusto: monumento funebre e testamento epigrafico del primo imperatore romano: XIV d.C.-MMXIV d.C., bimillenario della morte di Augusto*, Arbor Sapientiae, Roma, 2014.

García Fernández, E. C. y Sánchez González, S.: *Guía histórica del cine*, Editorial Complutense, Madrid, 2002.

García y García, L.: *Una embajada de los Reyes Católicos a Egipto (según la "Legatio Babylonica" y el "Opus Epistolarum" de Pedro Mártir de Anglería)*, CSIC, Valladolid, 1947.

García-Gutiérrez Mosteiro, J.: «Influencia de la pirámide en la arquitectura española del primer tercio del XIX», en *El arte foráneo en España*, CSIC, Madrid, 2005, pp. 429-444.

García Morcillo, M., Hanesworth, P., Lapeña Marchena, O. (eds): *Imagining Ancient Cities in Film: From Babylon to Cinecittà*, Volumen 9 de Routledge Studies in Ancient History, 2015.

García Moreno, L.A. y Gómez Espelosín, J.: *Relatos de viajes en la literatura griega antigua*, Alianza, Madrid, 1996.

- Garms, J.: *Vedute di Roma: dal Medioevo all'Ottocento: atlante iconografico, topografico, architettonico*, Electa, Nápoles, 1995.
- Gaston, R.W.: *Pirro Ligorio: Artist and Antiquarian*, Silvana, 1988.
- Gatti, G.: *Topografia ed Edilizia di Roma Antica, "L'Erma" di Bretschneider*, Roma, 1989.
- Géal, F.: «Supervivencias humanísticas en la España tridentina de finales del siglo XVI: el caso de la Biblioteca escurialense», en *Criticón*, 78, 2000, pp. 5-28.
- George, A. R. (ed.): *Babylonian Topographical Texts*, Orientalia Lovaniensia Analecta, 40, Peeters Publishers, Lovaina, 1992.
- Gély, S.: «Nationalisme et cosmopolitisme dans la pensée romaine à l'époque de Titus», en *Atti Congr. Studi Flaviani*, II, 1983, pp. 313-323.
- George, A. R. (ed.): *Babylonian Topographical Texts*, Orientalia Lovaniensia Analecta, 40, Peeters Publishers, Lovaina, 1992.
- : «The Tower of Babel: archaeology, history and cuneiform texts», en *Archiv für Orientforschung*, Bd. 51, 2005/2006, pp. 75-95.
- Gerding, H.: *The tomb of Caecilia Metella: tumulus, tropaeum and thymele*, Lund University, 2002.
- Giardina, B.: «La rappresentazione del faro nelle emissioni numismatiche del mondo antico», en *Rivista italiana di numismatica e scienze affini*, 108, 2007, pp. 145-168.
- : «Navigare necesse est: il faro tra mondo antico e medioevo», en *Histria Antiqua*, 21, 2012, pp. 443-457.
- : *Navigare necesse est: Lighthouses from Antiquity to the Middle Ages History, architecture, iconography and archaeological remains*, BAR International Series 2096, Archaeopress, Oxford, 2010.
- Gibbon, E.: *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, I, W. Strahan and T. Cadell, Londres, 1776.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Ginther, A.: *Mater amoris et doloris*, Georgii Schlüter & Martini Happach, Augsburgo, 1726.

Giorgetti, D.: «Il Faro di Alessandria fra simbologia e realtà: dall'epigramma di Posidippo ai mosaici di Gasr Elbia», en *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, Roma, 32/3-4, 1977, pp. 245-261.

Giovio, P.: *Dialogo dell' imprese militari et amoroze*, Guglielmo Roviglio, Lyon, 1559.

Göbel, H.: *Wandteppiche*, I, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1923.

Goldthwaite, R.: *Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300–1600*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1983.

Golvin, L.: *Essai sur l'architecture religieuse musulmane*, III, Klincksieck, París, 1974.

González, R.: «El concurso del Faro de Colón: Un reencuentro con el monumento olvidado de la arquitectura panamericana», en *ARQ*, 67, 2007, pp. 80-87.

González de Zárate, J.M.: «Goya y la literatura emblemática», en *Norba: Revista de arte*, 5, 1984, pp. 334-339.

-: *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano*, Tuero, Madrid, 1987.

Gonzalez Hernando, I.: «Iconografía de la Trinidad en la Edad Media», en *Liceus*, 2006, pp. 1-24.

González Llubera, I.: *Viajes de Benjamin de Tudela, 1160-1173*, Sanz Calleja, Madrid, 1918.

González Ponce, F. J.: *Periplógrafos griegos I: Épocas Arcaica y Clásica I: Periplo de Hannón y autores de los siglos VI y V a. C.*, Universidad de Zaragoza, 2008.

González Tornel, P.: «Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles», en *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 24, 2012, pp. 213-234.

Gottheil, R. J. H.: «The origin and history of the minaret», en *Journal of the American Oriental Society*, XX, 1909-1910, pp. 132-154.

Gothein, M.L.S.: *A history of garden art*, Dutton, Londres, 1928.

Goyon, G.: *Les inscriptions et graffiti des Voyageurs sur la Grande Pyramid*, en Société Royale de Géographie, El Cairo, 1944.

Gozálbes Cravioto, E.: «La visita a las pirámides de Egipto de un erudito renacentista: Mártir de Anglería», en *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 39, 2003, pp. 79-87.

Grabar, A.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza, Madrid, 1985.

-: *La iconoclastia bizantina*, Akal, Madrid, 1998.

Grabar, O.: *The Formation of Islamic Art*, Yale University Press, New Haven, 1973.

Grayson, A.K.: *Babylonian Historical-Literary Texts*, University of Toronto Press, 1975.

Green, J.R.: *The Wonders of the Ancient World*, Readers`Digest, Sydney, 1978.

Greenhalgh, M.: «A Paduan Medal of Queen Artemesia of Caria», en *The Numismatic Chronicle (1966-)*, 12, 1972, pp. 295-303.

-: *Plundered empire: acquiring antiquities from Ottoman lands*. Heritage and Identity, 6, Brill, Leiden, 2019.

Grelle, A. (ed.): *Vestigi delle antichità di Roma et altri luochi. Momenti dell`elaborazione di una imagine*, Quasar, Roma, 1987.

Grimal, P.: *Diccionario de mitología griega y romana*, Labor, Barcelona, 1965.

Gropius, W.: *La nueva arquitectura y la Bauhaus*, Lumen, Barcelona, 1966.

Gsell, S.: *Les Monuments antiques de l`Algérie*, II, A. Fontemoing, París, 1901

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Guichard, C.: *Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, 1581.

Guidoboni, E. et al.: *Catalogue of the Ancient Earthquakes in the Mediterranean Area up to the 10th Century*, Instituto Nazionale di Geofisica, Roma, 1994.

Guillaumin, J-Y y Monat, P.: *Isidore de Séville. Étymologies, Livre 15: Les constructions et les terres*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004.

Günther, H: «L'idea di Roma Antica nella "Roma instaurata" di Flavio Biondo», en Rossi, S. y Valeri, S. (eds.): *Le due Rome del Quattrocento*, Roma, Lithos, 1997, pp. 380-393.

Gwynne, P.: «The Frontispiece to an Illuminated Panegyric of Henry VII: A Note on the Sources», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 55, 1992, pp. 266-270.

-: *Poets and Princes: The Panegyric Poetry Of Johannes Michael Nagonius*, Brepols Publishers, Turnhout, 2012.

Haechtanus, L.: *Mikrokosmos: Parvus Mundus*, Apud Ioannem Iansonium bibliopolam ibidem, sumptibus Theodori Petri bibliopolae Amstelrodamiensis, Arnhem, 1609.

Hairy, I.: «Pharos, l'Égypte et Platon», en Massa-Pairault, F.H. y Sauron, G. (eds.): *Images et modernité hellénistiques: appropriation et représentation du monde d'Alexandre à César*, École française de Rome, 2007, pp. 61-89.

Hamiaux, M.: «La Victoire de Samothrace», en *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 85, 2006, pp. 5-60.

-: Hamiaux, M., Laugier, L. y Martinez, J.L.: *The Winged Victory of Samothrace: Rediscovering a Masterpiece*, Musée du Louvre, Paris, 2015.

Hammerton, Sir J. A.: *Wonders of the past: the romance of antiquity and its splendours*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1923.

-: *Wonders of the past. A world-wide survey of the marvellous works of man in ancient times written by the leading modern authorities*, Wise & Co., Nueva York, 1937.

- Hansmann, W.: *Jardines del Renacimiento y del Barroco*, Nerea, Madrid, 1989.
- Harris, F.: *Ukiyo-e: the art of the Japanese print*, Tuttle Publishing, Tokyo, 2011.
- Harrison, E.B.: «Pheidias», en Palagia y Pollitt, J.J. (eds.): *Personal Styles in Greek Sculpture*, Cambridge University Press, 1996, pp. 16-65.
- Hartog, F.: *The mirror of Herodotus. The representation of the other in the writing of History*, University of California Press, Berkeley, 1988.
- Haskell, F. y Penny, N.: *Pour l'amour de l'Antiquité: La Statuaire gréco-romaine et le goût européen*, Hachette, París, 1988.
- Haskins, C. H.: *El Renacimiento del siglo XII*, Ático, Barcelona, 2013.
- Hassler, C.D.: *Fratrie Felicis Fabri evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Aegypti peregrinationem*, III, Bibliothek des Literarischen Vereins, Stuttgart, 1849.
- Hawley, Lt-Col W.: «The Excavations at Stonehenge», en *The Antiquaries Journal*, 1, Oxford University Press, 1921, pp. 19-41.
- Haynes, D.E.L.: «Philo of Byzantium and the Colossus of Rhodes», en *Journal of Hellenic Studies*, 77, 1957, pp. 311-312.
- Heckenberg, K.: «The statue of Zeus at Olympia and the iconography of power and majesty in European, American and Australian art», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R.: *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 189-208.
- Heidegger, J.H.: *Joh. Henrici Heideggeri... sive De historia sacra patriarcharum exercitationes selectae*, Ex officina Abrahami à Someren, 1688.
- Heinsius, D.: *Quaeris quid sit amor?*, H. De Buck, Amsterdam, 1601.
- Held, K.: «Asombro, tiempo, idealización. Sobre el comienzo griego de la filosofía», en *Estudios de Filosofía*, 26, 2002, pp. 63-74.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Henderson, A.E.: «The Hellenistic Temple of Artemis at Ephesus», en *Journal of the Royal Institute of British Architects*, 41, 1933, pp. 767-771.

Henning, A.: *Die Turmgräber von Palmyra. Eine lokale Bauform als Ausdruck kultureller Identität*, *Orient-Archäologie* 29, Verlag Marie Leidorf, Rahden, 2013.

Hermanin, F.: *Il Palazzo di Venezia*, La Libreria Dello Stato, Roma, 1948.

Hermay, A.: «Le colosse des Naxiens à Délos», en *Revue des Études Anciennes*, 95, 1993, n° 1-2: Hommage à Jean Marcadé, pp. 11-27.

–: «Rhodes et les statues colossales», en *Dossiers d'archéologie*, 202, 1995, pp. 54-59.

–: «Le corps colossal et la valeur hiérarchique des tailles dans la littérature et la sculpture grecques archaïques», en Prost, F. y Wilgaux, J. (eds.): *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité*, Rennes, 2006, pp. 115-131.

Hernández Pezzi, E.: «El Faro y la Arquitectura: Imagen y Significado», en *V Curso Internacional de Relaciones Puerto-Ciudad, El patrimonio marítimo-portuario, valor para la ciudad: los faros*, Navalía aula, Autoridad Portuaria de Santander, 2008, pp. 1-11.

Higgins, R.: «The Colossus of Rhodes», en Clayton, P.A. y Price, M.J. (eds.): *The Seven Wonders of the Ancient World*, Routledge, Londres, 1988, pp. 124-137.

Hobhouse, P.: *Gardens of Persia*, Kale Press, Hong Kong, 2004.

Hoisington, S. S.: «“Ever Higher”: The Evolution of the Project for the Palace of Soviets», en *Slavic Review*, 62, 1, 2003, pp. 41–68.

Højlund, F., Aaris-Sørensen, K. y Jeppesen, K.: *The Sacrificial Deposit, The Maussoleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 1, Aarhus, 1981.

Holleaux, M.: «Polybe et le tremblement de terre de Rhodes», en *Revue des Études grecques*, 36, 1923, pp. 490-498.

Holloway, R.R.: *Constantine & Rome*, Yale University Press, New Haven, 2004.

Hollstein, F., Veldman, I. y Luyten, G.: *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Maarten van Heemskerck, Roosendaal/Amsterdam, Koninklijke van Poll/the Rijksprentenkabinet, 1993.

Holston, K. R.: *Movie Roadshows: A History and Filmography of Reserved-Seat Limited Showings, 1911-1973*, McFarland, Londres, 2013.

Holtzmann, B.: «Note sur le colosse des Naxiens», en *Topoi*, 6/1, 1996, pp. 199-204.

Hoogewerff, G.: «L'ispirazione romana di Martino van Heemskerck», en *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, 3, De Luca, Roma, 1963, pp. 163-167.

Höpfner, W.: «Zum Maussoleion von Halikarnassos», en *Archäologischer Anzeiger*, 1, 1996, pp. 95-114.

-: *Der Koloss von Rhodos und die Bauten des Helios*, Zabern, 2003.

-: *Halikarnassos und das Maussoleion. Die modernste Stadtanlage der späten Klassik und der als Weltwunder gefeierte Grabtempel des karischen Königs Maussollos*, Philipp von Zabern, Mainz, 2013.

Hopkins, K. y Beard, M.: *The Colosseum*, Harvard University Press, Londres, 2005.

Hornblower, S.: *Mausolus*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

Houël, N.: *L'Histoire de la Royne Arthemise*, París, 1562.

Howell, P.: «The Colossus of Nero», en *Athenaeum*, 46, 1968, pp. 292- 299.

Huddleston Wynne, J.: *Choice emblems, natural, historical, fabulous, moral, and divine*, J. Chapman for E. Newbery, Londres, 1793.

Hülsen, Ch.: «Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili e le antichità di Roma», en *La Bibliofilia*, XII, 1910, pp. 161-176.

-: «Note di topografia romana antica e medievale», en *Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 54, 1926, pp. 53-64.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Hülsen, Ch. y Jordan, H.: *Topographie der Stadt Rom im Alterthum*, I, Weidmann, Berlin, 1907.

Hülsen, Ch. y Egger, H.: *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Julius Bard, Berlín, 1913-1916.

Hutchinson, W. (ed.): *Hutchinson's History of the Nations*, Hutchinson & Co, Londres, 1915.

Inglis, K. S. y Brazier, J.: *Sacred Places: War Memorials in the Australian Landscape*, Melbourne University Press, Victoria, 2008.

Isager, J.: «Plinio il Vecchio e le meraviglie di Roma», en *Analecta Romana Instituti Danici*, 15, 1986, pp. 37-50.

-: «"Le cose maravigliose dell'alma città di Roma" e "Le sette meraviglie del mondo" nell'età di Sisto V», en *Analecta Romani Instituti Danici (ARID)*, 16, 1987, pp. pp. 61-74.

Jacks, P. J.: «The Simulachrum of Fabio Calvo: A View of Roman Architecture All'antica in 1527», en *The Art Bulletin*, 72, nº 3, 1990, pp. 453-481.

Jacopi, G.: «Monumenti di scultura del Museo archeologico di Rodi», en *Clara Rhodos*, V. 2, Rodas, 1932.

James, L. (ed.): *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles, with a new edition of the Greek text by Ioannis Vassis*, Routledge, Londres, 2017.

James, M.R.: «Magister Gregorius, De Mirabilibus Urbis Romae», en *The English Historical Review*, 32, 1917, pp. 531-554.

James, M. R. y Elliott, J. K. (ed.): *The Apocryphal New Testament*, Clarendon Press, Oxford, 1993.

Jenkins, I.: *The Lion of Knidos*, British Museum, Londres, 2008.

-: «The Mausolea of Halicarnassus», en *Bulletin of The Institute of Classical Studies*, vol. 56, special issue 104: Exploring Ancient Sculpture, Marzo 2013, pp. 121-135.

Jenkins, R.J.H y Moravcsik GY. (eds.): *Constantine Porphyrogenitus De Administrado Imperio*, Budapest, 1949.

Jensen, R.M.: *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Fortress Press, Minneapolis, 2005.

Jeppesen, K.: «What did the Maussoleion look like?», en Linders, T. y Hellström, P. (eds.): *Architecture and society in Hecatomnid Caria. Proceedings of the Uppsala Symposium 1987*, Acta Universitatis Upsaliensi, Uppsala, 1989, pp. 15-22.

—: *The Quadrangle. The Foundations of the Maussoleion and its Sepulchral Compartments, The Maussoleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 4, Aarhus, 2000.

—: «Scopas of Paros and his share in the sculptural decoration of the Maussoleion at Halicarnassus», en Παρία λίθος. Λατομεία, μάρμαρο και εργαστήρια γλυπτικής της Πάρου. Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Αρχαιολογίας Πάρου και Κυκλάδων, Παροικία, Πάρος 2 - 5 Οκτωβρίου 1997, 2000, pp. 453-459.

—: *The Superstructure. A comparative analysis of the architectural, sculptural, and literary evidence, The Maussoleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 5, Aarhus, 2002.

—: «Were images of ancestors represented in the Maussoleion at Halikarnassos?», en Munk Højte, J. (ed.): *Images of ancestors*, Aarhus University Press, 2002, pp. 43-48.

Jeppesen, K. y Luttrell, A.: *The Written Sources and their archaeological Background, The Maussoleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 2, Aarhus, 1986.

Jeppesen, K. y Zahle, J.: «The site of the Mausoleum of Halicarnassus reexcavated», en *American Journal of Archaeology*, vol. 77, n°3, 1973.

Jiménez Sánchez, J.A.: «Símbolos del poder en el Hipódromo de Constantinopla», en *POLIS*, 16, 2004, pp. 109-132.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Johnson, M.J.: *The Roman Imperial Mausoleum in late antiquity*, Cambridge University Press, 2009.

Jonghe, Adriaen de: *Emblemata*, Christophori Plantini, Amberes, 1565,

–: *Batavia: in quapraeter gentis et insulae antiquitatem originem*, Lugduni Batavorum, Ex officina Plantiniana, Franciscus Raphelengius, 1588.

–: *Poëmatum Hadriani Iunii Hornaci medici liber primus*, Leiden, 1598.

Jordan, P.: *The seven wonders of the ancient world*, Routledge, Londres, 2014.

Juliá, E.R.: «Faro del mundo, luz de America», en *INTI (Revista de literatura hispánica)*, 39, 1994, pp. 177-86.

Jullien, M.: «Kasr asch-Schamma'ah au Vieux-Caire ou la Babylone d'Egypte», en *Études*, 100, 1904.

Karivieri, A.: «Divine or Human Images? Neoplatonic and Christian views on works of arts and aesthetics», en *Numen*, 63, 2-3, 2016, pp. 196-209.

Kaufmann, E.: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Kerrich, Th.: *A Catalogue of the prints which have been engraved after Martin Heemskerck, or rather, an essay towards such a catalogue*, Cambridge, 1829.

Khanoussi, M.: *Dougga. Collection Sites et monuments de Tunisie*, Ministère de la culture, Agence nationale d'exploitation et de mise en valeur du patrimoine archéologique et historique, Túnez, 2008.

Khonsari, M., Moghtader, M. R. y Yavari, M.: *The Persian Garden: Echoes of Paradise*, Mage Publishers, Washington, DC, 1998.

Khuen, J.C.: *Magnus in ortu: maximus in meridie; major in occasu semperque serenissimus principum sol Maximilianus Emanuel*, Typis Mariae Magdalenae Riedlin, Mónaco, 1727.

Kiilerich, B.: "The Barletta Colossus Revisited: The Methodological Challenges of an Enigmatic Statue", en *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* XXVIII, n.s. 14, 2015, pp. 55-72.

Kind, E.: «A New Heemskerck», en *The Journal of the Walters Gallery*, 7-8, 1944-1945, pp. 61-73.

Kircher, A.: *Oedipus Aegyptiacus*, Mascardus, Roma, 1653.

-: *Turris Babel sive Archontologia*, Amsterdam, 1679.

Kirk, A.: *Ancient Greek lists: catalogue and inventory across genres*, Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York, 2021.

Kitson, M.: «Hogarth's apology for painters», en *The Volume of the Walpole Society*, 41, 1966, pp. 46-111.

Klauck, H.J. y Bäbler, B.: *Dion von Prusa: Olympische Rede oder Über die erste Erkenntnis Gottes*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000.

Koldewey, R.: *The excavations at Babylon*, Macmillan and Company, Londres, 1914.

Kosmetatou, E. y Papalexandrou, N.: «Size Matters: Poseidippos and the Colossi», en *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 143, 2003, pp. 53-58.

Krenkel, R. G.: *Cities & scenes from the ancient world*, Owlswick Press, Philadelphia, 1974.

-: *The Seven Wonders of the Ancient World*, Christopher Enterprises, Detroit, 1975.

Kroll, W.: «Philon 49», en *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, supl. XX, 1, Stuttgart, 1941, pp. 54-55.

Kunze, E.: «Olympia», en *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*, Berlin: Mann, 1959, pp. 263-310.

Kunze, M.: *Die Sieben Weltwunder der Antike: Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten*, Mainz, 2003.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias....

Laemmle, R., Laemmle, C. S. y Wesselmann, K.: *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond*, De Gruyter, Berlin y Boston, 2021.

Lanciani, R.: *Storia degli Scavi di Roma e Notizie Intorno le Collezioni Romane di Antichità (1000-1530)*, vol. I, Edizioni Quasar, Roma, 1989.

Lane-Poole, S.: *The Story of Cairo*, J. M. Dent & Sons Ltd., Londres, 1918.

Lapatin, K.D.S.: *Chryselephantine statuary in the Ancient Mediterranean World*, Oxford University Press, 2001.

-: «New Statues for Old Gods», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, pp. 126-151.

-: «Representing Zeus», en En McWilliam, Puttock, Stevenson y Taraporewalla (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 79-107.

La Riche, W.: *Alexandrie, septieme merveille du monde*, Robert Laffont, 1996.

Latini, A.: «Il colosso di Alba Fucens e l'Eracle Epitrapezio di Lisippo», en *Rivista di archeologia (RdA)*, 19, Roma, 1995, pp. 62-74.

Laury-Nuria, A.: «Regard et representation du paysage dans l'épopée grecque d'époque impériale: le cas des mirabilia», en *Pallas*, 92, 2013, pp. 183-202.

Layard, A.E.: *Discoveries among the ruins of Nineveh and Babylon*, Harper & Brothers, Nueva York, 1853.

Le Brun, C.: *Voyage au Levant, c'est a dire, dans les principaux endroits de l'Asie Minevre ...*, Delft, 1714.

Leclercq-Marx, J.: «L'intégration des Sept Merveilles du Monde à la culture chrétienne, entre survivance et réinterprétation», en *Hortus artium medievalium*, 20, 2, 2014, pp. 674-680.

Ledentu, M. y Loriol, R.: *Penser en listes dans les mondes grec et romain*, Scripta antiqua, 122, Ausonius Éditions, Burdeos, 2020.

Le Goff, J.: «L'Italia fuori d'Italia. L'Italia nello specchio del Medioevo», en Romano, R. y Vivanti, C.: *Storia d'Italia*, II, Einaudi, Turín, 1974, pp. 1934-2085.

Le Grand, L.: «Relation du pèlerinage de Nicolás de Martoni (1394-1395)», en *Revue de l'Orient Latin*, III, 1984, pp. 566-669.

Le Jay, G.F.: *Le triomphe de la religion sous Louis le Grand: représenté par des inscriptions & des devises: avec une explication en vers latins & françois*, Gabriel Martin, París, 1687.

Lens Tuero, J. y Campos Daroca, J.: «La geografía de Asia en el libro II de la Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicilia», en *Emerita*, vol. 65, nº 1, 1997, pp. 18-19.

Lenski, N. (ed.): *The Cambridge companion to the Age of Constantine*, Cambridge University Press, Nueva York, 2012.

Lerner, I.: «Acerca del texto de la primera edición de la "Silva" de Pedro Mexía», en *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 677-684.

Lesbazeilles, E.: *Les colosses anciens et modernes*, Hachette, París, 1876.

Lethaby, W.R.: «The Earlier Temple of Artemis at Ephesus», en *The Journal of Hellenic Studies*, 37, 1917, pp. 1-16.

Letronne, A.J.: *Melanges d'erudition et de critique historique*, Bibliothèque classique des célébrités contemporaines, E. Ducrocq, París, 1840.

Lévi-Provençal, E.: *Abū Ḥāmid al-Gharnāṭī*. *Encyclopaedia of Islam*, I, Brill Online, 2016.

Lewis, B.: *History Remembered, Recovered, Invented*, Princeton University Press, 1975.

Ligorio, P.: *Il libro primo dell'antichità nel quale se contiene di tutte le cose più illustre, tanto delle città, como de castelli, vici et ville, et luoghi, come ancora de monti, de mari, seni, isole, stagni, fontane et fiumi, et degli huomini, et delle varie nationi, et*

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

particularmente di quei che per virtù soono stati nominati heroi, o Dei da gentili, et degli nostri episcopi de i luoghi, et de santi di memoria degni, Venecia, 1569-1583.

Ligou, D. et al.: *Histoire des Francs-Maçons en France: 1725-1815*, vol. 1, Privat, Toulouse, 2000.

Limentani Viridis, C.: «La decorazione di Castel Velturno: Theatrum totius sapientiaiae», en Dal Prà, L. (ed.): *I Madruzzo e l'Europa: i principi vescovi di Trento tra papato e impero*, Charta, Milán, 1993, pp. 268-277.

Little, S.: «The Lure of the West: European Elements in the Art of the Floating World», en *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 22, 1, 1996, pp. 75-96.

Lloyd, A.B.: *Herodotus. Book II. Commentary 99-182*, Leiden, Brill, 1988.

Lloyd, S.: *The Archaeology of Mesopotamia: From the Old Stone Age to the Persian Conquest*, Thames & Hudson, Londres, 1978.

Lord, L.: «The "Pyramids" of Argolid», en *Hesperia*, VII, 4, 1938, pp. 481-538.

Lothe, J.: *L'oeuvre gravé d'Abraham Bosse graveur parisien du XVIIe siècle*, Paris Musées, París, 2008.

Loyola, I. de: *Insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Ignatij de Lazeris, Roma, 1655.

Lucarini, A.: *Imprese dell' Offitioso, accademico intronato*, Ercole Gori, Siena, 1628-1629.

Lucas, P.: *Voyage du sieur Paul Lucas au Levant: On y trouvera entr'autre une description de la haute Egypte, suivant le cours du Nil*, Guillaume De Voys, la Haya, 1705.

Lucchese, C.: *Il mausoleo di Alicarnasso e i suoi maestri*, G. Bretschneider, Roma, 2009.

Lodovicus Caelius Rhodiginus: *Sicvoti antiquarom lectionom commentarios concinnarat olim vindex Ceselivs*, 1516.

- Macaulay-Lewis, E.: *Antiquity in Gotham: the ancient architecture of New York City*, Fordham University Press, Nueva York, 2021.
- Macdougall, E.: *Fountains, Statues and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth Century*, Dumbarton Oaks, Washington DC, 1994.
- Macon, G.: «Les tapisseries des Princes de Condé», en *Archives de l'Art Français*, 8, 1914, pp. 124-137.
- Madonna, M.L.: «"Septem Mundi miracula" come templi della virtù. Pirro Ligorio e l'interpretazione cinquecentesca delle meraviglie del mondo», en *Psicon*, 7, 1976, pp. 25-63.
- : «L'Enciclopedia dil mondo antico di Pirro Ligorio», en *Quaderni de La Ricerca Scientifica*, 106, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Roma, 1980, pp. 257-271.
- Maffei, R.: *Commentariorum rerum urbanarum libri XXXVIII*, Gryphius, Lyon, 1552.
- Magi, F.: «Le iscrizioni recentemente scoperte sull'obelisco Vaticano», en *Studi romani*, 11, 1963, pp. 49-56.
- Maglio, D.: *Eraclio. Imperatore d'oriente e campione della fide. Argomentazioni sulla colossale statua di Barletta*, Rotas, Barletta, 2011.
- Magness, J.: «The Mausolea of Augustus, Alexander, and Herod the Great», en Magness, J. y Gitin, S. (eds.): *Hesed ve-emet: Studies in Honor of Ernest S. Frerichs*, Brown Judaic Studies 320, Atlanta, Scholars Press, 1998, pp. 313-29.
- Maillet, B. G.: *La Peinture architecturale des écoles du Nord: les Intérieurs d'Églises 1580-1720*, Pandora Publishers, Antwerpen, 2012.
- Mandowsky, E. y Mitchell, Ch. (eds.): *Pirro Ligorio's Roman antiquities; the drawings in MS XIII. B 7 in the National Library of Naples*, Warburg Institute, University of London, 1963.
- Mango C., Vickers M. y Francis, E.D.: «The Palace of Lausus at Constantinople and its Collection of Ancient Statues», en *Journal of the History of Collections*, 4.1, 1992, pp. 89-98.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Manfredi, V.M.: *Las maravillas del mundo antiguo*, Debolsillo, Barcelona, 2017.

Manitius, M.: *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, München, 1931.

Marcadé, J.: «Sur quelques représentations nouvelles du phare d'Alexandrie», en *Bulletin de correspondance hellénique*, vol.76, 1952. pp. 61-95.

Martin, G. R. R., García, E. M. Jr. y Antonsson, L.: *The World of Ice and Fire: The Untold History of Westeros and The Game of Thrones*, Bantam Books, Nueva York, 2014.

Martínez Cuadrado, J.: «Traducción al español de les antiqités de Rome de Joaquim Du Bellay», en *Anales de Filología Francesa*, nº12, 2003-2004, pp. 249-264.

Martínez Lacy, R.: «El Coloso de Rodas y el terremoto de 228 a. C.», en *Nova tellus: Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, 36, 2, 2018, pp. 145-148

Martínez Maganto, J.: «Faros y luces de señalización en la navegación antigua», en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, 1990, pp. 67-89.

Mártir de Anglería, P.: *Legatio Babylonica*, Jacobo Cromberger, Sevilla, 1511.

Maryon, H.: «The Colossus of Rhodes», en *Journal of Hellenic Studies*, 76, 1956, pp. 68-86.

Mason, P.: *The Colossal: From Ancient Greece to Giacometti*, Reaktion Books, Londres, 2013.

Matern, P.: *Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Ege Yayinlari, Estambul, 2002.

Mathews, T.F.: *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton University Press, 1993.

Mayer, J.: *Vortrefflich-hoch-adeliches Controfeé*, Gedruckt bey Andreas Heyinge, Viena, 1709.

- Mavrojannis, T.: «Il Mausoleo di Alicarnasso», en Abbondanza, L., Coarelli, F. y Lo Sardo, E. (eds): *Apoteosi. Da uomini a dei. Il Mausoleo di Adriano*, Roma, 2014, pp. 59-67.
- McCahill, E. M.: «Rewriting Vergil, Rereading Rome: Maffeo Vegio, Poggio Bracciolini, Flavio Biondo and Early Quattrocento Antiquarianism», en *Memoirs of the American Academy*, 54, 2009, pp. 165-199.
- McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T., Taraporewalla, R.(eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011.
- Megiser, Hyeronimus: *Propugnaculum Europae*, Entstehung, Leipzig, 1606.
- Meinardus, O.F.A.: «Colossus, Colossae, Colossi: Confusio Colossaea», en *The Biblical Archaeologist*, 36, nº1, 1973, pp. 33-36.
- Meisner, D.: *Thesaurus Philo-Politicus Hoc Est: Emblemata Sive Moralia Politica*, Eberhard Kieser, Fráncfort, 1625.
- Mejía, P.: *Silva de varia lección*, Madrid, 1673.
- Mendelssohn, K.: *The Riddle of the Pyramids*, Thames and Hudson, Cambridge, 1974.
- Mendillo, M.: *Celestial Images. Antiquarian Astronomical Charts and Maps from the Mendillo Collection*, University of Washington Press, Boston, 2005.
- Mendo, A.: *Principe perfecto y ministros aiustados, documentos políticos y morales*, Boissat y Remes, Lyon, 1662.
- Menéndez Pelayo, M.: «El magnífico caballero Pero Mexía», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, II, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1941, pp. 25-38.
- Menestrier, C. F.: *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles, emblems, devises, jettons, inscriptions, armoiries, et autres monuments publics*, I. B. Nolin, París, 1689.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Menichetti, M.: «La testa colossale della Pigna, il colossus divi Augusti e l'imitatio Alexandri" in età giulio-claudia», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, 98, n°2, 1986, pp. 565-593.

Mercalli, M. (ed.): *Adriano e il suo Mausoleo. Studi, indagini e interpretazioni*, Electa, Roma, 1998.

Merrill, E. T.: «The Date of Notitia and Curiosum», en *Classical Philology*, 1, n° 2, 1906, pp. 133-144.

Meslin, M. (ed.): *Il meraviglioso. Misteri e simboli dell'immaginario occidentale*, Mursia, Milán, 1988.

Meyer, G.: «Le visage du colosse des Naxiens: le témoignage des voyageurs qui firent escale à Délos au XVIIe siècle», en *Revue des Études Grecques*, tomo 122, fascículo 2, julio-diciembre 2009, pp. 609-616.

Meyer, V.: *L'oeuvre gravé de Gilles Rousselet, graveur parisien du XVIIe siècle: catalogue général avec les reproductions de 405 estampes*, Commission des travaux historiques de la ville de Paris, París, 2004.

Miedema, N. R.: *Die "Mirabilia Romae". Untersuchungen zu ihrer Überlieferung mit Edition der deutschen und niederländischen Texte*, Tübingen, 1996.

Miglio, Massimo (ed.): *Pellegrinaggi a Roma: Il Codice di Einsiedeln, L'Itinerario di Sigerico, L'Itinerario Malmesburiense, Le meraviglie di Roma, Racconto delle meraviglie della città di Roma*, Città Nuova, Roma, 1999. (Anónimo: Le meraviglie di Roma, pp. 73-92; Maestro Gregorio: Racconto delle meraviglie della città di Roma, pp. 95-114).

Millet, B. y Goiran, J.-P.: «Impacts of Alexandria's Heptastadion on Coastal Hydro-Sedimentary Dynamics During the Hellenistic Period: A Numerical Modelling Approach», en *The International Journal of Nautical Archaeology*, 36, 1, 2007, pp. 167-176.

Minguet Batllori, J.M.: *Salvador Dalí: Cine y Surrealismo*, Parsifal, Barcelona, 2003.

Mínguez, V. y Rodríguez-Moya, I.: «El Coloso Ribera y los gigantes efímeros en el Barroco europeo», en Callado Estela, E. y Navarro Sorní, M. (coord.): *El patriarca*

Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2012, pp. 727-750.

–: *Napoleón y el espejo de la Antigüedad. Arqueología de las imágenes del poder*, Quaderns «Ars Longa», 5, Universidad de Valencia, 2014.

Molina Marín, A. I.: *Geographica: ciencia del espacio y tradición narrativa de Homero a Cosmas Indicopleustes*, en *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad Tardía*, XXVII, Universidad de Murcia, Murcia, 2010.

Mommsem, T.: *Monumenta Germaniae Historica, Auctores Antiquissimi IX, Chronica Minora*, Berlín, 1892.

Monconys, B. de: *Iournal des voyages de Monsieur de Monconys, Conseiller du Roy en ses Conseils...*, Horace Boissat & George Remeus, Lyon, 1665.

Monneret de Villard, U.: «Il Faro di Alessandria secondo un testo e disegni arabi inediti da codici milanesi ambrosiani», en *Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie (BSAA)*, 18, 1921, pp. 13-35.

Montanari, P.: *Sepolcri circolari di Roma e suburbio. Elementi architettonici dell'elevato*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma, 2009.

Montero Fenollós, J.L.: «Etemenanki versus Torre de Babel. Nueva hipótesis de reconstrucción del zigurat de Babilonia», en Montero Fenollós, J.L. (coord.): *Torre de Babel. Historia y mito*, Museo Arqueológico de Murcia, 2005, pp. 35-55.

–: «La Torre de Babel, Heródoto y los primeros viajeros europeos por tierras mesopotámicas», en *Historiae*, 5, 2008, pp. 27-50.

–: «Las murallas de Babilonia. Nueva interpretación de una maravilla del mundo antiguo», en *Revista Universitaria de Historia Militar*, vol. 6, nº 12, 2017, pp. 20-49.

Moreno, B: *The Statue of Liberty*, Arcadia Publishing, Charleston, 2017.

Moreno P.: «La nuova ricostruzione del Colosso e la personificazione del Demo di Rodi», en E. Kypraiou y D. Zaphiropoulou (eds.): *Ρόδος 2.400 χρόνια: η πόλη της Ρόδου από την ίδρυση της μέχρι την κατάληψη από τους Τούρκους (1523)*, Atenas, 1999, pp.193-200.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

–: «La fase ellenistica della produzione di Lisippo e il Colosso di Rodi», en *Akten des XIII Internationalen Kongresses für klassische Archäologie*, Berlin, 1990, pp. 343-344.

–: *Lisippo. L'arte e la Fortuna*, Milán, Fabbri Editori, 1995.

–: «Cronologia del Colosso di Rodi», en *Archeologia classica (ArchCl)*, XXV-XXVI, 1973-1974, pp. 453-463.

Moreno Villa, J.: «Proyecto arquitectónico de Goya, ¿para las víctimas del Dos de Mayo?», en *Arquitectura*, 110, 1928, pp. 199-201.

Morigi, P.: *Historia brieve del'agustissima Casa D'Austria Nella quale si racconta someramente [...] con la deseritione della rara al mondo fabrica dello Scuriale di Spagna*, Bergamo, 1593.

Morishima, K., Kuno, M., Nishio, A. *et al.*: «Discovery of a big void in Khufu's Pyramid by observation of cosmic-ray muons», en *Nature*, 552, 2017, pp. 386–390.

Moya, L. y Vaquero, J.: «Resultado del Concurso para el Faro de Colón», en *Arquitectura*, 156, 1932, pp. 110-133.

Müller-Wiener, W.: *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzantion, Konstantinupolis, Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhundert*, Wasmuth, Tübingen, 1977.

Munson, R. V.: *Telling wonders: ethnographic and political discourse in the work of Herodotus*, University of Michigan Press, 2001.

Münster, S.: *Cosmographiae uniuersalis Lib[ri] VI. in quibus, iuxta certioris fidei scriptorum traditionem describuntur, Omniu[m] habitabilis orbis partiu[m] situs, propriaeq[ue] dotes. Regionum Topographicae effigies. Terrae ingenia, quibus fit ut tam differentes & uarias species res, & animatas & inanimatas, ferat. Animalium peregrinorum naturae & picturae. Nobiliorum ciuitatum icones & descriptiones. Regnorum initia, incrementa & translationes. Omnium gentium mores, leges, religio, res gestae, mutationes: Item regum & principium genealogiae*, Basileae: apud Henrichum Petri, 1552.

Muntz, E.: «Les monuments antiques de Rome à l'époque de la Renaissance. Nouvelles recherches», en *Revue Archéologique*, 3, 3, 1884, pp. 296-313.

Murcia Ortuño, J.: *Éfeso, síntesis de Grecia y Roma*, Gredos, Madrid, 2012.

Muss, U.: «The Artemision at Ephesos: Paul, John and Mary», en Balch, D.L. y Weissenrieder, A. (eds.): *Contested spaces: houses and temples in Roman antiquity and the New Testament*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2012, pp. 493-511.

Nardella, C.: *Il fascino di Roma nel Medioevo: le "Meraviglie di Roma" di maestro Gregorio*, La corte dei papi, 1, Viella, Roma, 1997.

Nardini, F.: *Roma antica*, Barbiellini, Roma, 1771.

Netzer, E.: «In Search of Herod's Tomb», en *Biblical Archaeology Review*, 37, 1, 2011, pp. 37-48.

Netzer, E. y Weiss, Z.: «New Mosaic Art from Séforis», en *Biblical Archaeology Review*, 18, 6, 1992, pp. 36-43.

Neville F. Rieger: «Engineering Aspects of the Collapse of the Colossus of Rhodes Statue», en Ceccarelli M. (ed.): *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*, Springer, Dordrecht, 2004, pp. 69-85.

Newton, C.T.: *A History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Day & Son, Londres, 1862.

-: *Travels and Discoveries in the Levant*, II, Day & Son, Londres, 1865.

-: *Essays on art and archaeology*, Macmillan and co., Londres, 1880

Newton Wilbur, D.: *Persian gardens and pavilions*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington DC, 1979.

Nichols, F.M.: *Mirabilia Urbis Romae. The marvels of Rome or a picture of the golden city: an English version of the medieval guide-book with a supplement of illustrative matter and notes*, Spithoever, 1889.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Nielsen, I.: «The Gardens of the Hellenistic Palaces», en Nielsen, I. (ed.): *The Royal Palace Institution in the First Millennium BC, Regional Development and Cultural Interchange Between East and West*, Vol. 4 de Monographs of the Danish Institute at Athens, Aarhus University Press, 2001, pp. 165-185.

Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F.: «La exaltación del héroe y la gloria: el monumento ecuestre y la tumba», en Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F.: *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Istmo, Madrid, 2000, pp. 131-139.

–: «La ciudad: mito, imaginación y realidad de un ideal», en Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F.: *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Istmo, Madrid, 2000, pp. 140-146.

–: «El Renacimiento clásico y la Antigüedad: la Antigüedad como mundo ideal y utópico», en Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F.: *El Renacimiento: formación y crisis del modelo clásico*, Istmo, Madrid, 2000, pp. 244-250.

Nimmo Smith, J.: *A Christian's Guide to Greek Culture: The Pseudo-nonnus Commentaries on Sermons 4, 5, 39 and 43*, vol. 37 de Translated texts for historians, Liverpool University Press, 2001.

Nissen, H.: *Italische landeskunde*, II, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín, 1902.

Noguera Celdrán, J. M.: «Instalaciones portuarias romanas: representaciones historiográficas y testimonio histórico», en *Anales de Prehistoria y Arqueología*, 11-12, Murcia, 1994-1995, pp. 219-235.

Novák, M.: «The artificial paradise: programme and ideology of royal gardens», en Parpola, S. y Whiting, R.M. (eds.): *Sex and Gender in the Ancient Near East, Proceedings of the 47th Rencontre Assyriologique Internationale*, Helsinki, 2002, pp. 443-460.

Núñez de Cepeda, F.: *Idea de el Buen Pastor*, Anisson, Posuel, y Rigaud, León, 1687.

Oechslin, W.: «Dinócrates. Leyenda y mito de la concepción megalomaniaca de la arquitectura», en *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 262, 1986, pp. 26-40.

Olivero, I.: *L'invention de la collection*, IMEC, Éditions de la Maison de l'Homme, París, 1999.

Omont, H.: «Les sept merveilles du monde au Moyen Âge», en *Bibliothèque de l'école des chartes*, 43, 1882, pp. 40-59.

Oppenheim, A.L.: «On Royal Gardens in Mesopotamia», en *Journal of Near Eastern Studies*, 24 (4), 1965, pp. 328-333.

Ordóñez Agulla, S.: «El faro de Gades y las fuentes medievales», en *Actas del II Congreso Peninsular de Historia Antigua*, Coimbra 1993, pp. 247-277.

Ordóñez-Burgos, J.: «Viajeros e historiadores griegos: Investigadores de la esencia del hombre y la cultura», en *Límite*, 4, 19, 2009, pp. 5-26.

Ortolani, G.: «"Il sito ... è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande Theatro": Palladio, Vitruvio, Alicarnasso», en AA. VV.: *Theatroideis: l'immagine della città, la città delle immagini*, Atti del convegno internazionale, Bari, 15-19 giugno 2016, 2: *L'immagine della città romana e medioevale*, Thiasos, Roma, 2018, pp. 547-558.

Osborne, J.: «Peter's Grain Heap: A Medieval View of the Meta Romuli», en *Echos du monde classique: Classical views*, University of Toronto Press, vol. XXX, nº 2, 1986, pp. 111-118.

–: *The Marvels of Rome*, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto, 1987.

Pacheco, F.: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599.

Painter, S. A.: *Architecture in Cincinnati: An Illustrated History of Designing and Building an American City*, Ohio University Press, 2006.

Pajón Leyra, I.: *Entre ciencia y maravilla. El género literario de la paradoxografía griega*, Monografías de Filología Griega 21, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

–: «Lecciones de geografía e historia en la Alejandría helenística. Una nueva mirada sobre el papiro de Berlín 13044r», en Ottone, G. (ed.): *Historiai para doxan*.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

I documenti greci in frammenti: nuove prospettive esegetiche, Tored, Tivoli, 2017, pp. 179-202.

Palmer, S. W.: «How memory was made: The construction of the Memorial to the Heroes of the Battle of Stalingrad», en *The Russian Review*, 68 (3), pp. 373-407.

Pamplona, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1970.

Panofsky, E.: *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton University Press, 1924.

-: *Estudios sobre Iconología*, Alianza, Madrid, 1971.

-: *Les Primitifs Flamands*, Harvard University Press, Cambridge, 1953.

Paolo Jovio: *Histoire de Paolo Jovio, ... sur les choses faictes et avenues de son temps en toutes les parties du monde*, París, 1581.

Paperny, V.: *Architecture in the Age of Stalin. Culture Two*, trad. al inglés de Hill, J. y Barris, R., Cambridge University Press, 2002.

Papini, M.: *Fidia. L'uomo che scolpì gli dei*, Laterza, Bari-Roma, 2014.

Paris, R.: *Via Appia. Il Mausoleo di Cecilia Metella e il Castrum Caetani*, Electa, Milán, 2000.

Parisi Presicce, C.: «L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie», en Donati, A. y Gentili, G. (eds.): *Costantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Silvana, Milán, 2005, pp. 138-155.

Parra Ortiz, J.M.: *Las pirámides: historia, mito y realidad*, Editorial Complutense, Madrid, 2008.

Parrot, A.: *Nineveh and Babylon*, Thames and Hudson, Londres, 1961.

Pasquale, G. y Paolucci, F. (eds.): *Il giardino antico da Babilonia a Roma: Scienza, Arte e Natura*, Sillabe, Livorno, 2007.

Passavant, Johann-David: *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris, 1860.

Patay-Horváth, A. (ed.): *New Approaches to the Temple of Zeus at Olympia: Proceedings of the First Olympia-Seminar 8th-10th May 2014*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2015.

Paynes, R.: *El Mundo del Arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1974.

Peacham, H.: *Minerva Britannia, A garden of heroical devises, furnished, and adorned with emblems and impresa's of sundry natures*, Shoe-Lane, Londres, 1612.

Pearman, S.J.: *The Iconographic Development of the Cruciform Throne of Grace from the Twelfth to the Sixteenth Century*, UMI, Michigan, 1974.

Peck, H. T.: "Euphrates", *Harpers Dictionary of Classical Antiquities*, Harper and Brothers, Nueva York, 1898.

Pedersen, P.: *The Maussolleion Terrace and Accessory Structures, The Maussolleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 3, Aarhus, 1991.

Pena Buján, C.: *La Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.

Pépin, J.: «L'art de Phidias comme paradigme de l'esthétique du modèle intelligible», en Brisson, L. et al.: *La Vie de Plotin / Porphyre*, Col. Histoire des Doctrines de l'Antiquité classique, 6, 16, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1992, pp. 331-334.

Perdrizet, P.: «Le mausolée d'Hermel», en *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 21, 1897, pp. 614-615.

Péret, J.: «Images et représentations de Cordouan, le "plus beau phare du monde", XVIe-XXe siècle», en Llinares, S. (ed.): *Avec vue sur la mer, 132e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, Arles, 2007*, CTHS, Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, Paris, 2011, p. 119-129.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Pérez Miranda, I.: «La Muerte de Palamedes: mentira, falsificación y venganza en la mitología griega», en *ARYS*, 7, 2006-2008, pp. 47-60.

Perrin, M. J-L.: «Hraban Maur et Rome: l'exemple d'un grand ecclésiastique a l'époque carolingienne», en Fleury, P. y Desbordes, O. (eds.): *Roma illustrata. Représentations de la ville*, Caen, Presses universitaires, 2008, pp. 327-340.

Perucchi, G.: «Appunti antiquari medievali. L'Iter romanum attribuito a Giovanni Dondi dall'Orologio», en Tinelli, E. (ed.): *Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca*, Edizione di Pagina, Bari, 2016, pp. 131-139.

Petzl, G.: «Die epigramme des Gregor von Nazianz über Grabräuberei und das Hierothesion des kommagenischen Königs Antiochos I», en *Epigraphica Anatolica* 10, 1987, pp. 117-129.

Pevsner, N., y Lang, S.: «The Egyptian Revival», en *Architectural Review*, CXIX, 1956, pp. 242-254.

Peyrefitte, A.: *The Collision of Two Civilizations: The British Expedition to China in 1792-94*, trad. al inglés de Jon Rothschild, Harvill, Londres, 1993.

Piacentini, M.: «Il Foro Mussolini in Roma. Arch. Enrico Del Debbio», en *Architettura*, fasc. II, febrero de 1933, pp. 65-75.

Picinelli, F.: *Mondo simbolico: formato d'impresse scelte, spiegate, ed'illustrate*, Combi & LaNou, Venecia, 1670.

Pietrasanta, S.: *De symbolis heroicis*, Ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti, Amberes, 1634.

Pirenne-Delforge, V.: «Reading Pausanias: Cults of the Gods and Representation of the Divine», en Erskine, A. y Bremmer, J. (eds.): *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, Edimburgh University Press, 2010, pp. 375-387.

Pittoni, G. B. y Dolce, L.: *Imprese nobili et ingeniose di diuersi prencipi et d'altri persona illuostri nell'arme et nelle lettere*, Girolamo Porro, Venecia, 1568.

Pizarro Gómez, F. J.: *Arte y espectáculo en los viajes de Felipe II*, Encuentro, Madrid, 1999.

Plahte Tschudi, V.: «Two Sixteenth-Century Guidebooks and the Bibliotopography of Rome», en Blennow, A. y Fogelberg Rota, S. (eds.): *Rome and The Guidebook Tradition: From the Middle Ages to the 20th Century*, De Gruyter, 2019, pp. 89-114.

Platina, B.: *Historia de vitis Pontificum Romanorum*, ed. Bernardum Gualtherium, Colonia, 1600.

Platner, S. y Ashby, Th.: *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Oxford University Press, 1929.

Platt, V.: *Facing the Gods. Epiphany and Representation in Greco-Roman Art, Literature and Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

Plazaola Artola, J.: «El rostro de Cristo en el arte contemporáneo», en *Ars sacra*, 6, 1998, pp. 30-40.

Pohlsander, H. A.: *Monumentos nacionales y el nacionalismo en la Alemania del siglo XIX*. Peter Lang, Oxford y Nueva York, 2008.

Poinsot, L.: «La restauration du mausolée de Dougga», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 54, 9, 1910, pp. 780-787.

Polet, S.: «Le Mausolée d'Halicarnasse», en *Volumen*, 3, 2009, pp. 52-93.

Policiano: *Sylvae, Manto*, Florencia, 1482.

Pollini, J.: «Man or God: Divine Assimilation and Imitation in the Late Republic and Early Principate», en Raaflaub, K.A. y Toher, M. (eds.): *Between Republic and Empire: Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley, 1990, pp. 333-63.

Pollitt, J.J.: *Arte y experiencia en la Grecia Clásica*, Xarait, Bilbao, 1987.

-: *The art of ancient Greece: sources and documents*, Cambridge, 1990 (2º ed.).

Pont, A-V.: *Orner la cité. Enjeux culturels et politiques du paysage urbain dans l'Asie gréco-romaine*, Burdeos, Ausonius, 2010.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Popov, G. V.: *Tver Icons: 13th-17th Centuries*, Aurora Art Publishers, St. Petersburg, 1993.

Pórtulas, J.: «La carta de Aristeas + Traducción (Carta de Aristeas a Filócrates) », en *1611: revista de historia de la traducción*, 1, 2007.

Prados Martínez, F.: «La iconografía del Nefesh en la plástica púnica: A propósito de las representaciones del monumento funerario y su significado», en *Archivo Español de Arqueología*, 79, 2006, pp. 13-28.

–: *Arquitectura púnica: los monumentos funerarios*, CSIC, Madrid, 2008.

Préchac, F.: «Le Colosse de Rhodes», en *Revue Archéologique*, vol. 9, 1919, pp. 64-76.

–: «La date du déplacement du Colosse de Rome sous Hadrien», en *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tomo 37, 1918, pp. 285-296.

–: *Le Colosse de Néron, son attitude et ses vicissitudes d'après les textes et les monnaies*, Rollin, París, 1920.

Prettejohn, E.: «Lawrence Alma-Tadema and the Modern City of Ancient Rome», en *The Art Bulletin*, 84, 1, 2002, pp. 115–129.

Pretzler, M.: *Pausanias: Travel Writing in Ancient Greece*, A&C Black, Londres, 2013.

Prévôt, P.: *Histoire des jardins*, Sud-Ouest, Burdeos, 2006.

Provoyeur, P.: «Bartholdi et la tradition colossale», en *La Statue de la Liberté: l'exposition du centenaire, organisée par le Comité officiel franco-américain pour la célébration du centenaire de la statue de la Liberté et l'Union des arts décoratifs*, París, 1986, p. 75.

Puppi, L.: «I sette grandi spettacoli del mondo in margine a un testo retorico attribuito a Filone da Bisanzio», en Casari, R.: *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milán, 1996, pp. 31-38.

Quatremère de Quincy, A.: *Le Jupiter olympien, ou l'Art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue, ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la*

sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique et l'histoire de la statuaire en or et en ivoire, chez les Grecs et les Romains..., de Bure Frères, París, 1815.

Querejazu Escobari, L.: «El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716», en *Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco. La fiesta, Visión Cultural*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2011, pp. 149-157.

Quet M-H.: «Pharus», en *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Antiquité*, tomo 96, n°2, 1984, pp. 789-845.

Quiñónez, I.: «De pronósticos, calendarios y almanaques», en Clark de Lara, B. y Speckman Guerra, E. (eds.): *La república de las letras: Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos*, UNAM, México, 2005, pp. 331-352.

Quondam, A.: «Le rime cristiane di Luca Contile», en *Atti e memorie dell'Arcadia*, serie 3ª, vol. VI, fasc. 3, 1974.

Radius, E. y Camesasca, E.: *La obra pictórica completa de Ingres*, Noguer, Barcelona, 1972.

Rakowitz, G. (ed.): *Progetto di un'architettura istorica: Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, 2016.

Ramírez Domínguez, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza, Madrid, 1983.

Ramírez Ruiz, M.V. (dir.): *Los tapices de la Embajada de España ante la Santa Sede, Roma*. Colección Galliera, MAEC-AECID, Madrid, 2016.

Rasmo, N.: «Le pitture del Castelo di Velturmo», en *Alto Adige*, 1942, pp. 82-100.

Rausa, F.: *Pirro Ligorio. Tombe e Mausolei dei Romani*, Quasar, Roma, 1997.

Ravisius Textor: *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome. Opus nunc recens post omneis omnium editiones fidelissimè recognitum, & indice copiosissimo locupletatum*, Haeredes Sebastiani Gryphii, Lyon, 1560.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Raynaud Ch.: «Miracles, prodiges et merveilles dans “Les Chroniques de Hainaut”», en *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public, 25^e congrès: Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age*, Orleans, 1994, pp. 271-291.

Reade, J.: “Alexander the Great and the Hanging Gardens of Babylon”, en *Iraq*, 62, 2000, pp. 195-217.

Reclus, E.: *L’Homme et la Terre*, Bibliotheque universelle, París, 1905–1908.

Reddé, M.: «La représentation des phares à l’époque romaine», en *Mélanges de l’Ecole française de Rome, Antiquité*, tomo 91, n^o2, 1979, pp. 845-872

Reeves, H.: «This Is Cinerama», en *Film History*, 11, 1, 1999, pp. 85–97.

Regond, A.: «Interprétation et représentation de l’arc de triomphe pendant la Renaissance» en Perrin, Y. (dir.): *S’appropriier les lieux. Histoire et pouvoirs: la resémantisation des édifices de l’Antiquité au mouvement de patrimonialisation contemporain*, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 91-106.

Reinsch, D. R.: «Hieronymus Wolf as Editor and Translator of Byzantine Texts», en Przemyslaw Marciniak y Dion C. Smythe (eds.): *The reception of Byzantium in European culture since 1500*, Routledge, Londres-Nueva York, 2016, pp. 43-54.

Remesal Rodríguez, J.: «Aspectos legales del mundo funerario romano», en Vaquerizo, D. (ed.): *Espacios y usos funerarios en el Occidente Romano*, Actas del Congreso Internacional, I, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 369-378.

Renard, J. B.: «Il meraviglioso e l’uomo contemporaneo», en Meslin, M. (ed.): *Il meraviglioso. Misteri e simboli dell’immaginario occidentale*, Mursia, Milán, 1988, pp. 58-65.

Reynolds, J. M.: «Japan's Imperial Diet Building: debate over construction of a national identity», en *Art Journal*, 55 (3), 1996, pp. 38-47.

Riccomini, A.M.: *La ruina di sì bela cosa. Vicende e trasformazioni del Mausoleo di Augusto*, Electa, Milán, 1996.

- Richard, J. C.: «"Mausoleum": D'Halicarnasse à Rome, puis à Alexandrie», en *Latomus*, 29, 1970, pp. 370–388.
- Richardson L. Jr.: *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Richter, G.M.A.: «The Pheidian Zeus at Olympia», en *Hesperia*, 35, 1966, pp. 166-170.
- Ridley, R.T.: «The praetor and the pyramid. The tomb of Gaius Cestius in history, archaeology and literature», en *Bollettino di archeologia*, 13, 1992, pp. 1-29.
- Riedemann Lorca, V.: «La Apoteosis de Homero: a propósito de una estela votiva por Arquelaos de Priene y su rol en el arte helenístico», en *Grecorromana, Revista Chilena de Estudios Clásicos*, II, 2020, pp. 31-42.
- Rieger, N. F.: «Engineering Aspects of the Collapse of the Colossus of Rhodes Statue», en Ceccarelli M. (ed.): *International Symposium on History of Machines and Mechanisms*, Springer, Dordrecht, 2004, pp. 69-85.
- Riello Velasco, J. M.: «Sombra de un sueño. Alberti, Rafael y la política arqueológica del Papado entre dos siglos», en *Anales De Historia Del Arte*, 14, 2004, pp. 121-142.
- Riely, J. C., et al.: «The Age of Horace Walpole in Caricature: An Exhibition of Satirical Prints and Drawings from the Collection of W. S. Lewis», en *The Yale University Library Gazette*, 48, 2, 1973, pp. 87–134.
- Rinaldi, C.: *Le Piramidi. Un'indagine sulle tecniche costruttive*, Electa, Milán, 1983.
- Riñón, W. C.: *Henry Hornbostel: el toque maestro de un arquitecto*, Fundación de Historia y Monumentos de Pittsburgh y Editores Roberts Rinehart, Pittsburgh, 2002.
- Ripa, C.: *Iconología*, Cristoforo Tomasini, Venecia, 1645.
- River, Ch. (ed.): *The Lighthouse of Alexandria: The History and Legacy of an Ancient Wonder of the World*, Amazon Distribution, Leipzig, 2014.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Rivera Torres, R.: «Reconstrucción de la insólita iconografía del patriarca Ribera difundida en la ciudad de Valencia durante las fiestas de su beatificación», en García Mahiques, R. y Zuriaga Senent, V. F. (eds.): *Imagen y cultura*, II, Valencia, 2008, pp. 1365-1376.

Robert, L.: *Opera Minora Selecta IV*, Amsterdam, 1974.

Roberts, S.: «From Crusade to Colossus: Rhodes in the early modern European visual imagination», en Gerstel, S.E.J. (ed.): *Viewing Greece: cultural and political agency in the medieval and early modern Mediterranean*, Belgium Brepols, Turnhout, 2016, pp. 235-260.

Rodhen, H. von: *De mundi miraculis quaestiones selectae*, Typis C. Georgi, Bonn, 1875.

Rodríguez de Monforte, P.: *Descripción de las honras que se hicieron a la Catholica Magestad de D. Phelippe Quarto Rey de las Españas y del nuevo mundo en el Real Convento de la Encarnacion...*, Francisco Nieto, Madrid, 1666.

Rodríguez-Moya, I. y Mínguez, V.: *The Seven Ancient Wonders in the Early Modern World*, Routledge, Londres y Nueva York, 2017.

Rohden, H. v.: *De mundi miraculis quaestiones selectae*, Bonn, 1875.

Rollenhagen, G.: *Selectorum emblematum*, C.de Passe & J. Janssen, Colonia, 1613.

Rollin, Ch.: *De geschiedenis der waereld, vertoont in de lotgevallen der oude volke*, Pieter Meijer, Amsterdam, 1774.

Romer, John y Romer, Elizabeth: *Las siete maravillas del mundo. Historias, leyendas e investigación arqueológica*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996.

Romer, J.: *The Great Pyramid: Ancient Egypt Revisited*, Cambridge University Press, 2007.

Rossi, V.: *Le sette meraviglie del mondo. I monumento, i siti, gli artefici e la loro fine*, Pisa, 1985.

Rottier, B.E.A.: *Description des monuments de Rhodes*, Bruselas, 1830.

Roux, G.: «Qu'est-ce qu'un κολοσσός? Le «colosse» de Rhodes, les “colosses” mentionnés par Eschyle, Hérodote, Théocrite et par diverses inscriptions», en *Revue des Études Anciennes*, 62, 1960, n°1-2, pp. 5-40.

Rowland, I. D.: «Vitruvius and His Sixteenth-Century Readers, in Latin and Vernacular», en *Dynamics of Neo-Latin and the Vernacular, Medieval and Renaissance Authors and Texts*, vol. 13, Brill, Leiden, 2014, pp. 288–301.

-: «Vitruvius and His Influence», en Ulrich, R.B. y Quenemoen, C.K. (eds.): *A Companion to Roman Architecture*, Blackwell Publishing, Oxford, 2014, pp. 412–425.

Rubinstein, R.: «Pius II and Roman ruins», en *Renaissance Studies*, Vol. 2, n°. 2, 1988, pp. 197-203.

Ruscelli, G.: *Le Imprese illustri, con espositioni, et discorsi*, Venecia, 1565.

Rushforth, G.: «Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae: A New Description of Rome in the Twelfth Century», en *Journal of Roman Studies*, 9, 1919, pp. 14-58.

Sabellico, M.A.: “*Secundus Tomus Operum M. Antonii Coccini Sabellici: continens sex posteriores Enneades Rapsodiae historicae. Cum autorum, e quorum monumentis haec petita sunt*”, Ioannem Heruagium, 1560.

Sablonnière, C.: «Una constelación de maravillas: antecedentes, avatares e implicaciones epistemológicas de las bibliotèques des merveilles (1860-1920)», en Rivalán Guégo, C. y Nicoli, M. (eds.): *La colección. Auge y consolidación de un objeto editorial (Europa/Américas, siglos XVIII-XXI)*, Ediciones Uniandes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017, pp. 141-156.

Sáez Abad, R.: «El ejército del Imperio Neosirio: las primeras máquinas de asedio», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, 17-18, 2004-2005, pp. 13-33.

Sáenz de Miera, J.: *De obra “insigne” y “heroica” a “Octava Maravilla del Mundo”: la fama de El Escorial en el siglo XVI*, Museo del Prado, Madrid, 2001.

Sáenz-López Pérez, S.: *Marginalia in Cartography*, Chazen Museum of Art, Madison, 2014.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

-: *Los mapas de los Beatos: la revelación del mundo en la Edad Media*, Gil de Siloé, Burgos, 2014.

Safran, L.: «What Constantine Saw. Reflections on the Capitoline Colossus, Visuality and Early Christian Studies», en *Millennium*, 3, 2006, pp. 43-73.

Saiz Viadero, J.R.: *Cuando Laredo fue Hollywood*, Ediciones Tantín, Santander, 1997.

Salas Machuca, R.: «Letra e Imagen: El procedimiento emblemático», en *Discurso* 2, Sevilla, 1998, pp. 79-93.

Salem, E.: «The influence of the Lighthouse of Alexandria on the minarets of North Africa and Spain», en *Islamic Studies*, 30, 1-2, 1991, pp. 149-156.

Saliby, Y.N.: «Amrit», en Dentzer, J.M. y Orthmann, W. (eds.): *Archéologie et Histoire de la Syrie*, II, Druckerei und Verlag, Saarbrücken, 1989, pp. 19-30.

Salomson, J-W. y Poinssot, C.: «Le mausolée libyco-punique de Dougga et les papiers du comte Borgia», en *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 103, 2, 1959, pp. 141-149.

Salva, M. y Sáinz de Baranda, P.: *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, t. VII, Imprenta de la viuda de Calero, Madrid, 1845.

Santangeli Valenzani, R.: «L'Itinerario di Einsiedeln», en VV. AA.: *Roma dell'Antichità al Medioevo: Archeologia e Storia nel Museo Nazionale Romano Crypta Balbi*, Arena, Roma, 2001, pp. 154-159.

Sassi, M.M.: «Mirabilia», en Cambiano, G., Canfora, L. y Lanza, D. (eds.): *Lo spazio letterario della Grecia Antica, Vol I: La produzione e la circolazione del testo, tomo II: L'Ellenismo*, Salerno, Roma, 1993, pp. 449-468.

Sato, M.: «Ukiyo-e. Formación e historia», en Fahr-Becker, G. (ed.): *Grabados japoneses*, Taschen, Colonia, 2002, pp. 7-22.

Saunders, N.J.: *Alexander's Tomb: The Two Thousand Year Obsession to Find the Lost Conqueror*, Basic Books, Nueva York, 2006.

Savary, C.: *Lettres sur l'Égypte*, Chez Onfroi, París, 1785.

Saxl F.: «The Classical Inscription in Renaissance Art and politics», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4, 1940–41, pp. 19–46.

Scaliger, J. J.: *Thesaurus temporum*, Amsterdam, 1658.

Scaramella, M.: *Itinerari cartografici tra immagine e immaginario*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1997.

Scherer, M.R.: *Marvels of Ancient Rome*, Phaidon Press for The Metropolitan Museum of Art, Nueva Yor, 1955.

Schimmelpfennig, B.: «Die Bedeutung Roms im päpstlichen Zeremoniell» en *Rom in hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert Reinhard Elze zur Vollendung seines siebzigsten Lebensjahres gewidmet*, Sigmaringen, 1992, pp. 47-61.

Schmidt, F.: *Die Pinakes des Kallimachos*, Berlín, 1922.

Schönborn, C.: *God's human face. The Christ-Icon*, Ignatius Press, San Francisco, 1994.

Schott, H.: *De Septem orbis spectaculis quaestiones*, Brügel Und Sohn, Ansbach, 1891.

Schryver, C.: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Divi Caroli V Caes. F. An.*, Aegidii Disthemii, Amberes, 1550.

Schwabacher, W.: «The Olympian Zeus before Phidias», en *Archaeology*, 14, 2, 1961, pp. 104-109.

Scott, R.: *Byzantine chronicles and the sixth century, Variorum Collected Studies*, Routledge, Londres, 2016.

Sebastián López, S.: *Emblemática e Historia del Arte*, Cátedra, Madrid, 1995.

-: *La mejor emblemática amorosa del barroco. Heinsius, Vaenius y Hooft*, Ediciones de la Sociedad de Cultura Valle-Inclán, Ferrol, 2001.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Séché, L.: «Oeuvres complètes de Joachim Du Bellay», en *Revue de la Renaissance*, 3, 1903, pp. 2-23.

Segura Munguía, S.: *Los jardines en la antigüedad*, Universidad de Deusto, 2005.

Serlio, Sebastiano: *I Sette libri dell'architettura*, Venecia, 1540.

Sethe, K.: *Die Altaegyptischen Pyramidentexte*, J. C. Hinrichs, Leipzig, 1908-1922.

Shalev, Z.: «The Travel Notebooks of John Greaves», en Hamilton, A.; van den Boogert, M. y Westerweel, B. (eds.): *The Republic of Letters and the Levant*, Brill, Leiden, 2005, pp. 77-102.

Shalev, Z. y Burnett, Ch. (eds.): *Ptolemy's Geography in the Renaissance*, Volumen 17 de Warburg Institute colloquia, Warburg Institute, 2011.

Sinn, U.: *Olympia: cult, sport and ancient festival*, Munich, 1996, trad. T. Thornton, Princeton, 2000.

Skvortcova, E.: «The Seven Wonders of the World from the Russian Academy of Fine Arts Museum in Saint Petersburg. Karl Friedrich Schinkel's Only Extant Dioramas and Their Influence on His Art», en *Jahrbuch Der Berliner Museen*, 57, 2015, pp. 85-97.

Sodini, J.P.: «Images sculptées et propagande impériale du IV^e au VI^e siècle: recherches récentes sur les colonnes honorifiques et les reliefs politiques à Byzance», en Guillou, A. y Durand, J. (eds): *Byzance et les images, La Documentation française*, París, 1994, pp. 43-94.

Solomon, J.: *The Ancient World in the Cinema*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2001.

Solórzano Pereira, J.: *Emblemata centum regio-politica*, Domin. Garciae Morras, Madrid, 1653.

Spada, S.: «I dipinti di Pietro Maria Bagnatore nell Castelo di Velturmo», en Dal Prà, L. (ed.): *I Madruzzo e l'Europa: i principi vescovi di Trento tra papato e impero*, Charta, Milán, 1993, pp. 29-42.

Spivey, N.: *The Ancient Olympics*, Oxford, 2004.

Spon, J. y Wheler, G.: *Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, fait aux années 1675 & 1676*, Henry & Theodore Boom, Amsterdam, 1679.

Spotti, A.: «Dai Mirabilia Urbis Romae alle immagini a stampa», en Fagiolo, M. y Madonna, M.L.: *Roma 1300-1875. L'arte negli anni santi*, Mondadori, Milán, 1984, pp. 209-264.

Spronk, R.: «Maarten Van Heemskerck's Use of Literary Sources from Antiquity for His Wonders of the World Series of 1572», en Fenoulhet, J. y Gilbert, L. (eds.): *Narratives of Low Countries History and Culture: Reframing the Past*, UCL Press, Londres, 2016, pp. 125-131.

Staffieri, G.M.: «Il "Colosso di Rodi": Un nuovo riscontro numismatico», en *Annotazioni numismatiche*, 7, 1997, pp. 612-620.

Starace, F.V.: «Il colosso di Rodi : l'idea del "doppio", la sovrapposizione degli ordini e l'ordine gigante», en *Psicon: rivista internazionale di architettura*, III, 7, 1976, pp. 13-23.

Stevenson, D.: «A proposal for the irrigation of the Hanging Gardens of Babylon», en *Iraq*, 54, 1992, pp. 35-55.

Stevenson, J. J.: *A restoration of the Mausoleum at Halicarnassus*, B. T. Batsford, Londres, 1909.

Stevenson, T.: «What happened to the Zeus of Olympia?», en *Ancient History Bulletin*, 21, 1-4, 2007, pp. 65-88.

-: «The fate of the Statue of Zeus at Olympia», en McWilliam, J., Puttock, S., Stevenson, T. y Taraporewalla, R. (eds.): *The statue of Zeus at Olympia: new approaches*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2011, pp. 155-167.

Stewart, A.: «Pergamon Ara Marmorea Magna. On the Date, Reconstruction, and Functions of the Great Altar of Pergamon», en De Grummond, N. y Ridgway, B. S. (eds.): *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, University of California Press, Berkeley, 2000, pp. 32-57.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Stockton, E.D.: «Stones at worship», en *Australian Journal of Biblical Archaeology*, 1, 3, 1970, pp. 58-81.

Stoichita, V. I.: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Siruela, Madrid, 2006.

Stoller, P. D.: *The Architecture of Harvey Wiley Corbett*, University of Wisconsin-Madison Libraries, Madison, 1995.

Storch de Gracia, J.J.: «La estatua de Zeus en Olimpia», en *Descubrir el Arte*, 78, 2005, pp. 38-39.

Stramaglia, A.: *Phlegon Trallianus: Opuscula De Rebus Mirabilibus et De Longaevis*, De Gruyter, 2011.

Stronach, D.: «The garden as a political statement: some case studies from the Near East in the first millenium BC», en *Bulletin of the Asia Institute*, 4, 1990, pp. 171-180.

Stucchi, S.: *Architettura cirenaica*, Monografie di archeologia libica, IX, L'erma di Bretschneider, Roma, 1975

Swaddlings, J.: *The Ancient Olympic Games*, University of Texas Press, Austin, 1999.

Szászdi León-Borja, I.: «Las cartas de seguro a favor de los egipcianos en peregrinación a Santiago de Compostela», en *Iacobus, Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, 2, 11-12, 2001, pp. 71-94.

Szcześniak, B.: «Matteo Ricci's Maps of China», en *Imago Mundi*, 11, 1954, pp. 127-136.

Tabarroni, G.: «La rappresentazione del Faro sulle monete di Alessandria», en *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi*, 5, 1976, pp. 191-203.

Tafur, P.: *Andanças e viajes*, M. Ginesta, Madrid, 1874.

Tafuri, M.: *Ricerca del Rinascimento: principi, citta, architetti*, Einaudi, Turín, 1992.

Talbert, R.: «Cartography and taste in Peutinger's Roman Map», en Talbert, R. y Brodersen, K. (eds.): *Space in Roman World: Its Perception and Presentation*, LIT, Münster, 2004, pp. 113-141.

-: *Rome's World: The Peutinger Map Reconsidered*, Cambridge University Press, 2010.

Tarn, W.W.: *Alexander the Great, Volume 2: Sources and Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1948.

Tatarkiewicz, W.: *Historia de la Estética 2: La estética medieval*, Akal, Madrid, 2007.

Taylor, W.: «Lest we forget: the Shrine of Remembrance, its redevelopment and the heritage of dissent», en *Fabrications: the journal of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand, 15(2), 2005, pp. 95-111.

Thackeray, W.M.: *Notes of a journey from Cornhill to Grand Cairo*, Chapman and Hall, Londres, 1846.

Thévenot, J. de: *The Travels Of Monsieur De Thevenot Into The Levant*, Faithorne, 1687.

Thevet, A.: *Cosmographie de Levant*, Lyon, 1554.

-: *La Cosmographie Universelle d'Andre Thevet Cosmographe du Roy. Illustree de diverses figures des choses plus remarquables veues par l'auteur, & incogneues de noz anciens & modernes*, París, 1575.

Thieme, T.: «The Canon of Pliny for the Colossus of Rhodes and the Statue of Athena Parthenos», en Dietz, S. y Papachristodoulou, I. (eds.): *Archaeology in the Dodecanese*, Copenhage, 1988.

Thiersch, H.: *Pharos, Antike, Islam und Occident*, B.G. Teubner, Leipzig, 1909.

-:«Die alexandrinische Königsnekropole», en *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, XXV, 1910, pp. 55-97.

Thompson, D.J.: «Ptolemaios and the 'Lighthouse': Greek culture in the Memphite Serapeum», en *The Cambridge Classical Journal*, 33, 1987, pp. 105-112.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Thuillier, J.: *Sébastien Bourdon 1616-1671*, ed. Reunion des Musees Nationaux, París, 2000.

Tinterow, G.; Conisbee, P. et al.: *Portraits by Ingres: Image of an Epoch*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1999.

Topographie françoise ou representations de plusieurs villes, bourgs, chasteaux, plans, forteresses, vestiges d'antiquité, maisons modernes et autres du royaume de France, Boissevin, París, 1655.

Tourraix, A.: «L'apaté de Nitocris (Hdt 1187)», en *Dialogues d'histoire ancienne*, 22, 2, 1996, pp. 109-125.

Toy, S.: «Babylon of Egypt», en *Journal of the British Association*, 3ª serie, t. I, 1937, pp. 52-77.

Traeger, J.: *Die Walhalla. Idee, Architektur, Landschaft*, Bosse Verlag, Ratisbona, 1980.

Trevisan, A.: *O rosto de Cristo. A formação do Imaginario e da Arte Cristã*, Age, Porto Alegre, 2003.

Tribout de Morembert, H. y Sary, M.: «Un tableau de Louis de Caullery au Musée de Metz», en *Les cahiers lorrains*, 4, 1993, pp. 267-275.

Turchiarulo M.: «Il Faro di Alessandria», en D'amato, C. (ed.): *La Biennale di Venezia. 10ª Mostra internazionale di Architettura. Città di pietra/Cities of stone*, Catalogo della mostra, Venezia, 2006, pp. 287-292.

Typotius, J.: *Symbola divina & humana pontificum, imperatorum, regum*, Praga, 1601.

Úbeda Martínez, V.: «La utilización ideológica de los espacios clásicos en la Roma medieval», en Aldea Celada, J.M., López San Segundo, C. et alii: *Los lugares de la Historia*, Colección Temas y Perspectivas de la Historia, nº 3, Salamanca, 2003, pp. 165-182.

Vaag, L. E., Nørskov, V. y Lund, J.: *The Pottery. Ceramic Material and Other Finds from Selected Contexts. With a contribution by M.K. Schaldemose, The Maussolleion at*

Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum, vol. 7, Aarhus 2002.

Vacirca, M. D.: «La morte barocca e l'illusione dell'Architettura: cronaca degli aparati funebri dei Seicento e del primo Settecento», en Ruggieri Tricoli, M. C.: *Il "funeral teatro". Apparati e mausolei effimeri dal XVII al XX secolo a Palermo*, Ila Palma, Palermo, 1993, pp. 63-86.

Valentini, R. y Zucchetti, G.: *Codice Topografico della città di Roma*, Tipografia del senato, Roma, 1940-1953.

Valeriano, G. P.: *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii*, Thomam Guarinum, Basilea, 1575.

Van Berchem, M.G.: «Notes sur les fondations du phare d'Alexandrie», en *CRAI*, s. IV, 26, 1898, pp. 339-345.

Van Buren, A.: «New evidence for Jean Wauquelin's activity in the Chroniques du Hainaut and for the date of the miniatur», en *Scriptorium*, 26, 1972, pp. 251-268.

Vanden Berghe, L.: *Archéologie de l'Iran ancien*, Brill, Leiden, 1959.

Van der Spek, R.: «Berossus as Babylonian chronicler and Greek historian», en Van der Spek et al.: *Studies in Ancient Near Eastern World View and Society*, CDL Press, Bethesda, 2008, pp. 277-318.

Vann, R. L.: «The Drusion: a candidate for Herod's lighthouse at Caesarea Maritima», en *International Journal of Nautical Archaeology*, 20, 2, 1991, pp. 123-139.

Van Straten, R.: *Maarten van Heemskerck and his school: an iconographic index to the New Hollstein volumes on Philips Galle and Maarten van Heemskerck*, Foleor, Amsterdam, 2008.

Vedder, U.: «Der Koloss von Rhodos. Mythos und Wirklichkeit eines Weltwunders», en *Nürnberger Blätter zur Archäologie* XVI, 1999-2000, pp. 23-40.

–: «Der Koloss von Rhodos als Wächter über dem Hafeneingang», en *Die Sieben Weltwunder der Antike, Wege der Wiedergewinnung aus sechs Jahrhunderten, Ausstellung Winckelmann-Museum Stendal*, Mainz, 2003, pp. 131-149.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

-: «A Latin Grand Master, a Greek Philosopher and the Colossus of Rhodes», en Mattusch, C.C, Donohue, A.A. y Brauer, A. (eds.): *Common Ground: Archaeology, Art, Science, and Humanities*. Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology, Boston, Agosto 2003, Oxbow Books, Oxford, 2006, pp. 151-153.

-: «Plinius der Ältere, die Zahl LVI und der Koloß von Rhodos», en *Archäologischer Anzeiger*, 2010/2, pp. 39-45.

-: *Der Koloss von Rhodos: Archäologie, Herstellung und Rezeptionsgeschichte eines antiken Weltwunders*, Nünnerich-Asmus Verlag & Media GmbH, 2016.

-: «Was the Colossus of Rhodes Cast in Courses or in Large Sections?», en Daehner, J. M., Lapatin, K. y Spinelli, A. (eds.): *Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy* (XIXth International Congress on Ancient Bronzes 2015), J. Paul Getty Museum, Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2017, pp. 21-27.

Veldman, I.: «Maarten Van Heemskerck and Hadrianus Junius: The Relationship between a Painter and a Humanist», en *Simiolus*, 7, 1, 1974, pp. 35-54.

-: «A Painter and a Humanist: Heemskerck and Hadrianus Junius», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam, Meulenhooft, 1977, pp. 97-112.

-: «The Memorial at Heemskerck and its hieroglyphics», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Meulenhooft, Amsterdam, 1977, pp. 143-155.

-: «Maarten van Heemskerck's life, his work and his critic», en Veldman, I.: *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Meulenhooft, Amsterdam, 1977, pp. 12-31.

-: «Notes occasioned by the publication of the facsímile edition of Christian Hülsen and Hermann Egger, Die römischen Skizzenbücher von Maerten van Heemskerck», en *Simiolus*, 9, 1977, pp. 106-113

Verdugo Santos, J.: «El interés por el pasado en la Antigüedad», en *Revista Onoba*, nº5, 2007, pp. 195-218.

-: «La formación del concepto de tutela del patrimonio histórico en la Antigüedad: Monumento y objeto arqueológico en el Derecho Romano», en *Revista de Derecho romano*, XXV, 2015, pp. 17-23.

-: «La tutela jurídica de los bienes arqueológicos en la Roma pontificia: Del Sacco de Roma al Dominio francés (1527-1795)», en *Cuadernos de Historia del Derecho*, 23, 2016, pp. 167-190.

Vermeule, C.: «The Westmacott Jupiter: An Enthroned Zeus of Late Antique Aspect», en *The J. Paul Getty Museum Journal*, 2, 1975, pp. 99-108.

Verner, M.: *The Pyramids: The Mystery, Culture, and Science of Egypt's Great Monuments*, Grove Press, Nueva York, 2001.

Vickers, M.: «Phidias' Olympian Zeus and its fortuna», en Lesley Fitton, L. (ed.): *Ivory in Greece and the Eastern Mediterranean from the Bronze Age to the Hellenistic period*, Occasional paper British Museum 85, British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, Londres, 1992, pp. 217-226.

Vignolo Munson, R.: *Telling Wonders: Ethnographic and Political Discourse in the Work of Herodotus*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2001.

Vigo Trasancos, A.: «Las "siete maravillas" del antiguo reino de Galicia. Orgullo y reivindicación de una tierra marginada (1550-1754)», en *Quintana, Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, 4, 2005, pp. 55-82.

Villalón, C. de: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1898.

Villalpando, F.: *Tercero y cuarto libro de Architectura de Sebastian Serlio Boloñes: en los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los edificios: con los exemplos de las antigüedades; traducido d[e] toscano en lengua castellana por Francisco de Villalpando*, Juan de Ayala, Toledo, 1552.

Visser. E.: «The Catalogue in Early Greek Epic», en Laemmle, R., Laemmle, C. S. y Wesselmann, K.: *Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond*, De Gruyter, Berlin y Boston, 2021, pp. 197-210.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Wlizon, S.: *Der thronende Zeus. Eine Untersuchung zur statuarischen Ikonographie des Gottes in der spätklassischen und hellenistischen Kunst*, Leidorf, Rahden, 1999.

Vorderstrasse, T.: «Descriptions of the Pharos of Alexandria in Islamic and Chinese Sources: Collective Memory and Textual Transmission», en Cobb, P.M. (ed.): *The Lineaments of Islam. Studies in Honor of Fred McGraw Donner, Islamic history and civilization, studies and texts*, 95, Brill, 2012, pp. 457-481.

Wallace, D. y Fry, J.: *Star Wars. The Essential Atlas*, Del Rey, Nueva York, 2009.

Walravens, H.: «Father Verbiest's Chinese World Map (1674)», en *Imago Mundi*, 43, 1991, pp. 31-47.

Walter, C.: *The Iconography of Constantine the Great, Emperor and Saint. With Associated Studies*, Alexandros Press, Leiden, 2006.

Walther, I. F. y Wolf, N.: *Codices Illustres: The world's most famous illuminated manuscripts, 400 to 1600*, Taschen, Colonia, 2005.

Ward, G. R. M.: *The Foundation Statutes of Bishop Fox for Corpus Christi College in the University of Oxford A. D. 1517*, Brown, Green and Longmans, 1843.

Wasilewska, E.: «The forgotten Indiana Jones: from Ancient Mesopotamia to Hollywood», en *The World and I*, 8, 2000.

Weiss, R.: *The Renaissance of Classical Antiquity*, Oxford, Basil Blackwell, 1969.

Weitzmann, K.: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, George Braziller, Nueva York, 1977.

—: *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1984.

Whitehouse, R.: «Margaret Murray (1863–1963): Pioneer Egyptologist, Feminist and First Female Archaeology Lecturer», en *Archaeology International*, 16, 2012–2013, pp. 120-127.

Winpenny, T. R.: «Notes and Documents: The Phoenix Tower and the Struggling Centennial Exhibition of 1876: A Tale of What Might Have Been», en *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 124, 4, 2000, pp. 547–555.

Wiseman, D. J.: «Mesopotamian Gardens», en *Anatolian Studies*, 33, 1983, pp. 137-144.

–: «Palace and Temple Gardens in the Near East», en *Bulletin of Middle Eastern Culture Center in Japan*, 1, 1984, pp. 37-43.

–: *Nebuchadnezzar and Babylon* (Schweich Lectures of the British Academy, 1983), Londres, 1985.

Witek, J. W. (ed.): *F. Verbiest, Jesuit Missionary, Scientist, Engineer and Diplomat*, Steyler Verlag, Nettetal, 1994.

Wolff, E.: «Un voyageur à Rome au XIIe-XIIIe siècle: Magister Gregorius», en *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 2005, pp. 162-171.

Wolfgruber, K.: *Castel Velturino: costruzione e decorazione*, Soprintendenza provinciale ai beni culturali, Bolzano, 1995.

Wood, J.T.: *Discoveries at Ephesus, including the site and remains of the great temple of Diana*, J.R. Osgood, Boston, 1877.

Woods, D.: «On the Alleged Arab Destruction of the Colossus of Rhodes c. 653», en *Byzantion*, 86, 2016, pp. 441-451.

Wren Christian, K.: *Empire Without End. Antiquities Collections in Renaissance Rome, c. 1350-1527*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2010.

Yoyotte, J.: «Hérodote en Égypte et ses informateurs», en *Annali di Ca' Foscari*, 1993-94, pp. 694-697.

Zahle, J. y Kjeldsen, K.: *Subterranean and pre-Maussollan Structures on the Site of the Maussoleion. The Finds from the tomb chamber of Maussollos (D. Ignatiadou and V. Nørskov), The Maussoleion at Halikarnassos. Reports of the Danish Archaeological Expedition to Bodrum*, vol. 6, Aarhus, 2004.

Zanker, P.: *The Mask of Socrates. The Image of Intellectual in Antiquity*, University of California Press, 1995.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Zapata, T.: *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Doce Calles, Madrid, 2000.

Zincgref, J. W.: *Emblematum ethico-politicorum centuria*, Petrum Mareschalev, Fráncfort, 1624.

Zientek, L.: «The Pharos of Alexandria: A Man-Made “Mountain” in Lucan's *Bellum Civile*», en *Illinois Classical Studies*, 42, nº 1, 2017, pp. 141-161.

Zoller, J.: *Conceptus Chronographicus De Concepta Sacra Deipara*, Joannis Michaëlis Labhart, Augsburgo, 1712.

FUENTES

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

FUENTES ANTIGUAS Y TARDOANTIGUAS

Agustín de Hipona: *De civitate dei*.

Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*.

Antípatro de Sidón.

Aristóteles: *Metafísica*.

-: *Política*.

Ateneo de Náucratis: *Deipnosophistas*.

Aulo Gelio: *Noctes Atticae*.

Beroso: *Babyloniaca*.

Calímaco: *Himnos, epigramas y fragmentos*.

Casiodoro: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*.

-: *Variae*.

César, Cayo Julio: *De bello civili*.

Cicerón: *De Divinatione*.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

-: *De natura deorum.*

-: *Orator.*

Clemente de Alejandría: *Protréptico.*

Clitarco

Curcio Rufo: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt.*

Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica.*

Dión Casio: *Historiae Romanae.*

Dión Crisóstomo: *Discursos.*

Dionisio Periegeta: *Periégesis.*

Epicteto: *Disertaciones.*

Espartiano: *Historia Augusta.*

Esquilo: *Coéforas.*

Estacio: *Silvae.*

Estrabón: *Geografía.*

Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis.*

Filóstrato: *Sobre los héroes.*

Flavio Arriano: *Anábasis.*

Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae.*

-: *De bello Judaico.*

Frontino: *De aquæductu urbis Romæ.*

Gregorio de Tours: *De cursu stellarum ratio.*
-: *Virtutis sancti Martini et sancti Juliani.*

Gregorio Magno: *De vita et miraculis Patrum italicorum.*

-: *Moralia sive Expositio in Job.*

Gregorio Nacianceno.

Hecateo de Abdera.

Herodiano: *Historia del Imperio romano después de Marco Aurelio.*

Heródoto: *Historias.*

Hesíodo: *Obras y Fragmentos.*

Higinio: *Fabulae.*

Homero: *Odisea.*

-: *Ilíada.*

Horacio: *Ars Poetica.*

-: *Odas.*

Isidoro de Sevilla: *Etimologías.*

Isócrates: *Panegírico.*

Jenofonte: *Anábasis.*

Jerónimo de Estridón: *Breviarum in Psalmos.*

Jordanes: *Getica.*

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Juvenal: *Sátiras*.

Lactancio: *Institutiones Divinae*.

Laterculi Alexandrini, Papyrus Berolinensis 13044v.

Lisias: *Discurso Olímpico*.

Lucano: *Farsalia*.

Luciano de Samosata: *Cómo debe escribirse la historia*.

-: *Diálogos de los muertos*.

-: *Icaromenipo*.

Lucio Ampelio: *Liber Memorialis*.

Macrobio: *Saturnalia*.

Marco Valerio Marcial: *De Spectaculis*.

Nicetas de Heraclea: *Commentarii in Gregori Nazianzeni Tetrasticha et Monosticha*.

Onesícrito

Ovidio: *Amores*.

-: *Epistulae ex Ponto*.

-: *Tristia*.

Paulo Orosio: *Historiarum adversum paganos*.

Pausanias: *Descripción de Grecia*.

Petronio: *Satiricón*.

Platón: *Timeo*.

Plinio: *Historia Natural*.

Plutarco: *De defectu oraculorum*.

-: *Moralia*.

-: *Regum et imperatorum apophthegmata*.

-: *Septem sapientium convivium*.

-: *Vitae parallelae*.

Polemio Silvio: *Laterculus*.

Polibio: *Historias*.

Pomponio Mela: *De Chorographia*.

Posidipo: *Epigrama*.

Pseudo-Aristóteles: *De mundo*.

Quintiliano: *Instituciones oratorias*.

Rufo Festo Avieno: *Ora marítima*.

Séneca: *De constantia sapientis*.

-: *Naturales quaestiones*.

Septem Mira, Codex Vaticanus lat. 4929.

Sexto Empírico: *Adversus Mathematicos*.

Sexto Propercio: *Elegías*.

Simónides: *Antología Griega*.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Sófocles: *Antígona*.

Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*.

Suetonio: *De vita Caesarum*.

Tácito: *Anales*.

Teófanos: *Crónica*.

Tito Livio: *Ab urbe condita*.

Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*.

Vibio Secuestre: *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus, quorum apud poetas mentio fit*.

Vitruvio: *De Architectura*.

FUENTES MEDIEVALES

al-Balawi, Yusuf Ibn al-Shaykh: *Kitāb alif bā'*.

al-Garnāṭī, Abū Ḥāmid: *Al-Mu'rib 'an ba 'd 'ayā'ib al-Magrib*.

-: *Tuhfat al-albāb*.

al-Marrakushi, Abd al-Wahid: *Kitab al-mujib fi talkhis akhbar ahl al-Maghrīb*.

al-Masudi, Abu al-Hasan Ali ibn al-Husayn: *Muruj adh-dhahab*.

Beda el Venerable: *De septem mundi miraculis*.

Bonifacio de Maguncia: *Ad Egbertum archiepiscopum Eboracensem*.

Cedreno, Jorge: *Synopsis Historion*.

Constantino Porfirogéneta: *Sobre la administración del Imperio*.

Cosme de Jerusalén

Epifanio el Monje: *Ad modum descriptionis situs orbis, enarratio Syriae, urbis sanctae et sacrorum ibi locorum*.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Comentariorum*.

Ibn Batuta: *A través del Islam*.

Magister Gregorius: *Magistri Gregorii Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*.

Petrarca, F.: *Canzoniere*.

Rábano Mauro: *De Universo*.

Salisbury, Juan de: *Historia Pontificalis*.

Zhao Rugua: *Zhufan zhi*.

Zonaras, Juan: *Epitomiae Historiarum*.

APÉNDICE 1: TEXTOS

ÍNDICE DE TEXTOS POR AUTORES¹⁷⁴⁶.

Albertini, Francesco: <i>Septem mirabilia orbis et orbis Romae et Florentinae civitatis</i> . (Lista de Siete Maravillas).	p. 944
Amiano Marcelino: <i>Rerum Gestarum</i> , XVI, 10, 13. (Maravillas de Roma).	p. 916
Ampelio, Lucio: <i>Liber Memorialis</i> , VIII. (Lista de Siete Maravillas).	p. 895
Antípatro de Sidón: <i>Antología Palatina</i> , IX, 58. (Primera lista íntegra de las Siete Maravillas).	p. 879
<i>Antología Palatina</i> , IX, 656. (Palacio emperador Anastasio).	p. 903
VI, 171. (Coloso).	p. 1036
Aulo Gelio: <i>Noches Áticas</i> , II, 6. (Eróstrato).	p. 958
<i>Noches Áticas</i> , III, 10, 16. (Varrón y las Siete Maravillas).	p. 883
<i>Noches Áticas</i> , X, 18,3-5. (Mausoleo y cenizas Mausolo).	p. 894
<i>Noches Áticas</i> , XIII, 17. (Educación como <i>humanitas</i>)	p. 872
Beda el Venerable: <i>De septem mundi miraculis</i> , <i>Patrología Latina</i> , 90, p. 961. (Lista de Siete Maravillas).	p. 909

¹⁷⁴⁶ En este índice se referencian los textos recogidos a continuación en este Apéndice 1, especificando entre paréntesis el tema al que se refiere cada uno.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Bellay, Joaquim du: *Les Antiquitez de Rome*.
(Sobre las Siete Maravillas). p. 945
- Bonifacius Moguntinus: *Epistola LXI: Ad Egbertum archiepiscopum Eboracensem*.
(Recomendando a Beda). p. 910
- Buondelmonti, Cristoforo: *Christoph. Bondelmontii Florentini, Librum insularum archipelagi...*, sección 13, p. 72.
(Coloso). p. 978
- Calímaco: *Fragmentos*, Yambo VI, 196.
(Zeus). p. 1024
Hymnos, 2, 58 ss.
(Altar de Cuernos de Delos). p. 879
- Carta de Aristeas a Filócrates*, 9 ss.
(Biblioteca de Alejandría) p. 879
- Carta de Aristeas a Filócrates*, 301.
(*Heptastadion*). p. 1000
- Carta de Rafael a Baltasar Castiglione*.
(Admiración por los modelos clásicos). p. 907
- Carta de Rafael a León X*.
(Preservar el legado de la antigua Roma). p. 941
- Casiodoro: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, XXV, 2.
(Recomienda a Dionisio Periegeta). p. 907
Variae, VII, 15, 4-5.
(Lista de Siete Maravillas). p. 906
- Cedreno, Jorge: *Compendium Historiarum*, I, p. 299.
(Lista de Siete Maravillas). p. 912
Compendium Historiarum, I, p. 564.
(Zeus en Constantinopla). p. 1026
- César, Julio: *De bello civili*, 3, 33.
(Tesoro Artemisión). p. 1031

- De bello civili*, 3, 105.
(Tesoro Artemisión). p. 1032
- Cicerón: *De Divinatione*, I, 47.
(Nacimiento de Alejandro Magno e incendio Artemisión). p. 959
- De natura deorum*, II, 69.
(Nacimiento de Alejandro Magno e incendio Artemisión). p. 959
- Clemente de Alejandría: *Protréptico*, IV, 48.
(Estatua Serapis de Briaxis). p. 1037
- Constantino Porfirogéneta: *De Administrando Imperio*, XX, 7-10.
(Venta restos del Coloso). p. 972
- De Administrando Imperio*, XXI, 56-65.
(900 camellos). p. 973
- Contile, Luca: *sonetto LXV*.
(Sobre las Siete Maravillas). p. 946
- Cosme de Jerusalén: *Patrologia Graeca*, 38, 545 y ss.
(Comentario Lista de Nacienceno). p. 900
- Curcio Rufo, Quinto: *Historiae Alexandri Magni Macedonis*
Libri Qui Supersunt, V, 1, 24.
(Murallas, Jardines Colgantes y Puente sobre el Éufrates). p. 893
- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, I, 61, 1.
(Laberinto de Egipto). p. 994
- Biblioteca Histórica*, II, 1, 8.
(Puente Éufrates). p. 1002
- Biblioteca Histórica*, II, 7, 1 ss.
(Sepultura de Nino). p. 882
- Biblioteca Histórica*, II, 7, 2 y ss.
(Semíramis). p. 963
- Biblioteca Histórica*, II, 7, 4.
(Medidas murallas Babilonia). p. 882

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Biblioteca Histórica*, II, 9, 4.
(Etemenanki). p. 968
- Biblioteca Histórica*, II, 10.
(Jardines Colgantes). p. 960
- Biblioteca Histórica*, II, 11, 4.
(Sobre el obelisco). p. 881
- Biblioteca Histórica*, XVIII, 4, 5-7.
(Tumba de Filipo II de Macedonia). p. 878
- Biblioteca Histórica*, XVIII, 26.
(Carruaje fúnebre Alejandro). p. 1032
- Dion Casio: *Historiae Romanae*, LI, 16, 5.
(Visita de Augusto a la tumba de Alejandro). p. 1033
- Historiae Romanae*, LX, 11.
(Faro de Ostia Antica). p. 1035
- Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 25.
(Zeus). p. 1022
- Discursos*, XII, 74-77.
(Zeus). p. 1022
- Discursos*, XII, 75-76.
(Zeus). p. 968
- Epifanio el Monje: *Ad modum descriptionis situs orbis, enarratio Syriae, urbis sanctae et sacrorum ibi locorum.*
(Faro y Pirámides). p. 910
- Espartiano: *Historia Augusta*, Hadrianus, XIX.
(Coloso de Nerón). p. 1035
- Estrabón: *Geografía*, III, 1, 9.
(Torre de Cepión). p. 1034
- Geografía*, V, 3, 8.
(Mausoleo de Augusto). p. 884

<i>Geografía</i> , VIII, 3, 30. (Zeus).	p. 1025
<i>Geografía</i> , XIV, 1, 5. (Templo Apolo en Dídima).	p. 1031
<i>Geografía</i> , XIV, 1, 22. (Eróstrato).	p. 886
<i>Geografía</i> , XIV, 2, 5. (Coloso).	p. 969
<i>Geografía</i> , XV, 3, 7. (Sepulcro de Ciro).	p. 884
<i>Geografía</i> , XVI, 1, 2. (Babilonia).	p. 987
<i>Geografía</i> , XVI, 1, 5. (Murallas Babilonia).	p. 884
<i>Geografía</i> , XVI, 2, 42. (Lago Asphaltite).	p. 990
<i>Geografía</i> , XVII, 1, 8. (Tumba de Alejandro).	p. 1032
<i>Geografía</i> , XVII, 1, 33. (Rodopis).	p. 889
<i>Geografía</i> , XVII, 1, 37. (Laberinto de Egipto).	p. 994
<i>Geografía</i> , XVII, 6. (Faro).	p. 1029
<i>Geografía</i> , XVII, 6, (fragmento). (<i>Heptastadion</i>).	p. 970
Eustacio de Tesalónica: <i>Comentarii ad Homeri Odysseam</i> , 9, 190. (Sobre las Maravillas).	p. 915

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Eustathii Comentarii, Geographi Graeci Minore, II, v. 504.*
(Coloso). p. 914
- Eustathii Comentarii, Geographi Graeci Minore, II, v. 1005.*
(Murallas de Babilonia). p. 914
- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Miraculis, Praefatio.*
(Sobre las Siete Maravillas y la educación). p. 872
- De Septem Orbis Spectaculis, 2, 1-5.*
(Pirámides). p. 1018
- De Septem Orbis Spectaculis, 3, 4.*
(Zeus de Olimpia). p. 880
- De septem orbis spectaculis, 4.*
(Coloso). p. 1027
- De Septem Orbis Spectaculis, 4, 3.*
(Coloso). p. 970
- De Septem Orbis Spectaculis, 4, 6.*
(Coloso). p. 887
- De Septem Orbis Spectaculis, 5, 1-3.*
(Murallas Babilonia). p. 880
- De Septem Orbis Spectaculis, 6, 1.*
(Artemisión). p. 1020
- De Septem Orbis Spectaculis, 6, 2.*
(Artemisión). p. 1014
- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur, TAB. III.*
(Murallas Babilonia). p. 1006
- Entwurf einer Historischen Architectur, TAB. IV.*
(Pirámides). p. 1008
- Entwurf einer Historischen Architectur, TAB.V.*
(Zeus). p. 1010

<i>Entwurf einer Historischen Architectur</i> , TAB.VI. (Mausoleo).	p. 1011
<i>Entwurf einer Historischen Architectur</i> , TAB.VII. (Atemisión).	p. 1013
<i>Entwurf einer Historischen Architectur</i> , TAB.VIII. (Coloso).	p. 1015
<i>Entwurf einer Historischen Architectur</i> , TAB. IX. (Faro).	p. 1016
Flavio Arriano: <i>Anábasis</i> , VI, 29, 4. (Tumba de Ciro).	p. 1034
Flavio Josefo: <i>Antiquitates Judaicae</i> , I, 4, 115. (Babilonia y Nebroth).	p. 955
<i>Antiquitates Judaicae</i> , 10, 225. (Beroso sobre Babilonia).	p. 1019
<i>Antiquitates Judaicae</i> , XIII, 6. (Tumba Macabeos en Modín).	p. 1034
<i>De bello Judaico</i> , IV, 476-485. (Lago Asfatite).	p. 989
Francino, Girolamo: <i>Le cose maravigliose dell'alma città di Roma</i> . (Sobre las Siete Maravillas).	p. 974
Gregorio de Tours: <i>De cursu stellarum ratio</i> , 1 y ss. (Lista de Siete Maravillas).	p. 904
Guichard, Claude: <i>Funérailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations</i> . (Mausoleo).	p. 1026
Hecateo de Abdera: <i>FGr-Hist</i> 264, en Diodoro: <i>Biblioteca Histórica</i> , I, 63, 2. (Historia de Egipto).	p. 881
Heródoto: <i>Historias</i> , I, 1, 0. (Propósito de su obra).	p. 878

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Historias*, I, 98, 5.
(Palacio de Ecbatana). p. 944
- Historias*, I, 178, 2 ss.
(Murallas Babilonia). p. 876
- Historias*, I, 181, 3-4.
(Etemenanki). p. 890
- Historias*, I, 184, 1 ss.
(Semíramis y las murallas). p. 878
- Historias*, I, 186-187.
(Nitocris). p. 967
- Historias*, II, 124 ss.
(Pirámides). p. 873
- Historias*, II, 135, 1.
(Rodopis). p. 982
- Historias*, II, 148.
(Laberinto de Egipto). p. 993
- Higinio, Cayo Julio: *Fabulae*, CCXXIII.
(Lista de Siete Maravillas). p. 894
- Historia Augusta*, Septimio Severo, 17.
(Colosos de Memnón). p. 903
- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 36-37.
(Laberinto y Faro). p. 908
- Etimologías*, XV, 2, 38.
(Cocleae). p. 911
- Etimologías*, XV, 11, 3.
(Mausoleo y Pirámides). p. 908
- Jonghe, Adriaen de: *In Miracula Orbis Octo*.
(Versos para la serie de Maarten van Heemskerck). p. 962

- Poëmatum Hadriani Iunii Hornaci medici liber primus*, 177.
(Coliseo). p. 892
- Kircher, Athanasius: *Turris Babel, Descriptio Pontis Babylonici*, p. 56.
(Puente Éufrates). p. 1002
- Turris Babel, Arx Babylonica à Semiramide, exstructa*, p. 59.
(Babilonia). p. 1000
- Turris Babel, Descriptio Hortorum Semiramidis, qui pensiles dicti sunt*, p. 61.
(Jardines Colgantes). p. 1001
- Turris Babel*, II, II, VII, p. 65.
(Mausoleo Nino y obelisco Semíramis). p. 1003
- Turris Babel*, II, III, IX, p. 88: 1.
(Artemisión). p. 1003
- Turris Babel*, II, III, IX, p. 88: 2.
(Mausoleo). p. 1004
- Turris Babel*, II, III, IX, pp. 88-89: 3.
(Coloso). p. 1004
- Laterculi Alexandrini*: P. BEROL INV. 13044r.
(Primera lista de las Siete Maravillas) . p. 873
- Lucano: *Farsalia*, VIII, 694-697.
(Estructura piramidal sobre las tumbas). p. 1033
- Maestro Gregorio: *Narracio de Mirabilibus Urbis Romae*.
(Maravillas de Roma). p. 928
- Marcial, Marco Valerio: *De Spectaculis*, I.
(Lista de Maravillas). p. 890
- De Spectaculis*, II.
(Coloso-Coliseo). p. 892

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Mártir de Anglería, Pedro: *Legatio Babylonica*, III.
(Pirámides). p. 958
- Martoni, Nicolás de: *Liber peregrinationis ad loca sancta*.
(Coloso). p. 970
- Mejía, Pedro: *Silva de varia lección*, 1673, III, caps. XXXII-XXXIII.
(Sobre las Siete Maravillas). p. 946
- Mirabilia Urbis Romae*, en *Codice topografico della città di Roma*, vol. 3, pp. 17-64.
(Maravillas de Roma). p. 916
- Münster, Sebastian: *Cosmographiae universalis*, II, p. 190.
(Faro de Ancona). p. 1000
Cosmographiae universalis, III, p. 263.
(Artemisión). p. 998
Cosmographiae universalis, III, p. 368.
(Faro de Lucerna). p. 1000
Cosmographiae universalis, III, p. 923.
(Zeus). p. 986
Cosmographiae universalis, V, p. 983.
(Artemisión). p. 998
Cosmographiae universalis, V, pp. 984-985.
(Mausoleo). p. 999
Cosmographiae universalis, V, p. 990.
(Coloso). p. 985
Cosmographiae universalis, V, pp. 1027-1028.
(Babilonia). p. 996
Cosmographiae universalis, VI, p. 1133.
(Pirámides.) p. 991
Cosmographiae universalis, VI, pp. 1134-1135.
(Pirámides). p. 991

<i>Cosmographiae universalis</i> , VI, p. 1135.	
(Laberinto de Egipto).	p. 992
<i>Cosmographiae universalis</i> , VI, pp. 1138-1139.	
(Faro).	p. 999
Nacianceno, Gregorio: <i>Antología Palatina</i> , VIII, 177.	
(Lista de Siete Maravillas).	p. 900
<i>Discurso</i> 43, 63.	
(Alusión a las Maravillas).	p. 902
Orosio, Paulo: <i>Historiarum adversum paganos</i> , II, 6, 8 y ss.	
(Sobre Babilonia).	p. 906
Pausanias: <i>Descripción de Grecia</i> , III, 18, 9-16.	
(Trono de Apolo en Amiclas).	p. 896
<i>Descripción de Grecia</i> , IV, 31, 8.	
(Artemisión).	p. 895
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 10, 1.	
(Juegos Olímpicos).	p. 897
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 11, 1-10.	
(Zeus).	p. 1020
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 11, 3.	
(Fidias y Pantarques).	p. 897
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 11, 9.	
(Medidas Estatua de Zeus en Olimpia).	p. 898
(Zeus y su estatua).	p. 898
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 11, 10.	
(Estanque de aceite frente al Zeus).	p. 898
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 12, 4.	
(Velo del Templo de Jerusalén en Olimpia).	p. 898
<i>Descripción de Grecia</i> , V, 15, 1.	
(Taller de Fidias).	p. 897

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Descripción de Grecia*, VII, 2, 7.
(Artemisión). p. 1019
- Descripción de Grecia*, VIII, 16, 4.
(Mausoleo). p. 895
- Descripción de Grecia*, X, 38, 6.
(Artemisión). p. 1030
- Periegeta, Dionisio: *Periégesis*.
(Murallas Babilonia, Artemisión, Tebas de Cien Puertas,
Colosos de Memnón y ciudad de Roma). p. 899
- Picart, Jacques: *Sept Merveilles du Monde*.
(Texto de la serie de las Siete Maravillas de Picart). p. 973
- Pirro Ligorio: *Il libro primo dell'antichità*.
(Sobre las Siete Maravillas). p. 942
- Plinio: *Historia Natural*, V, 52.
(Faro). p. 888
- Historia Natural*, XIX, 49.
(Jardines Babilonia, Alcínoo y Hespérides). p. 886
- Historia Natural*, XXXIV, 18, 41.
(Coloso). p. 969
- Historia Natural*, XXXIV, 24.
(Estatua de Apolo del Templo de Éfeso). p. 888
- Historia Natural*, XXXIV, 42.
(Coloso). p. 1035
- Historia Natural*, XXXIV, 45.
(Coloso de Nerón). p. 1035
- Historia Natural*, XXXIV, 53.
(Templo de Artemisa). p. 886
- Historia Natural*, XXXVI, 19.
(Laberinto de Egipto). p. 995

<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 22. (Pirámides).	p. 889
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 24. (Rodopis).	p. 889
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 25. (Faro).	p. 888
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 30. (Mausoleo).	p. 887
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 31. (Templo de Cícico).	p. 914
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 32. (Maravillas de Roma).	p. 915
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 33-34. (Toro Farnesio).	p. 1036
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 56. (Columnas Artemisión).	p. 969
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 58. (Estatua del Nilo).	p. 1036
<i>Historia Natural</i> , XXXVI, 95. (Templo de Artemisa).	p. 887
Plutarco: <i>Moralia</i> , X: <i>Ad principe ineruditum</i> , 779F-780A. (Coloso).	p. 1029
<i>Moralia</i> , 983E. (Altar de Cuernos en Delos).	p. 890
<i>Theseus</i> , 21, 2. (Altar de Cuernos en Delos).	p. 891
<i>Vitae parallelae</i> : Alexander, III, 3. (Nacimiento de Alejandro Magno e incendio Artemisión).	p. 959

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Polibio: *Historias*, V, 88, 1.
(Terremoto y caída del Coloso). p. 1027
- Policiano: *Sylvae, Manto*, 319 ss.
(Sobre las Siete Maravillas). p. 891
- Pomponio Mela: *De Chorographia*, I, XVI.
(Mausoleo). p. 886
- Posidipo: *Epigrama*.
(Faro). p. 1030
- Quintiliano: *Instituciones oratorias*, XII, 10, 9.
(Zeus). p. 1023
- Rábano Mauro: *De Universo*, XIV, X.
(Capitolio de Roma). p. 912
De Universo, XIV, XXVIII.
(Mausoleo y Pirámides). p. 911
De Universo, XVI, XIII.
(Faro). p. 911
- Ravisius Textor: *Officina*, II, 248-251.
(Lista de Maravillas). p. 956
- Rycke, Josse de: *Septem Orbis Admiranda Ex Antiquitatis Monimentis Collecta, Et Oblectationi Publicaz In Aereas Tabulas ab Antonio Tempesta Florentino relata: a Iusto Rychio Gandense versibus celebrata*.
(Versos para la serie de Antonio Tempesta). p. 971
- Agustín de Hipoma: *De civitate Dei*, XVI, 3.
(Babilonia y Nebroth). p. 955
- Sanguinatio, Jorge (Hypatus).
(Dieciséis maravillas del mundo). p. 944
- Séneca: *De constantia sapientis*, V, 4-5.
(La virtud del sabio). p. 1037

- Septem Mira, Codex Vaticanus lat. 4929, fol. 149v.*
 (Lista de Siete Maravillas). p. 899
- Sexto Propercio: *Elegías, 3, 2, 15 ss.*
 (Lista de Maravillas) . p. 882
- Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium, 32, 43.*
 (Faro). p. 960
De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium, 32, 44.
 (Pirámides). p. 908
De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium, 41.
 (Eróstrato). p. 959
- Suetonio: *De Vita Caesarum, V, 20, 3.*
 (Faro de Ostia Antica). p. 1034
- Tácito: *Anales, II, 61.*
 (Colosos de Memnón). p. 903
- Thackeray, W.M.: *Notes of a journey from Cornhill to Grand Cairo.*
 (Pirámides). p. 1018
- Thevet, André: *Cosmographie de Levant.*
 (Pirámides). p. 977
Cosmographie Universelle, II, cap. I, p. 32.
 (Faro). p. 982
Cosmographie Universelle, II, cap. II, p. 34.
 (Faro). p. 982
Cosmographie Universelle, II, cap. II, p. 35.
 (Mausoleo). p. 983
Cosmographie Universelle, II, cap. III, p. 36.
 (Gran Cairo como Babilonia). p. 982
Cosmographie Universelle, II, cap. IV, pp. 39-40.
 (Pirámides). p. 978

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Cosmographie Universelle*, II, cap. XI, p. 53.
(Babilonia). p. 986
- Cosmographie Universelle*, VII, cap. III, pp. 205-206.
(Coloso). p. 983
- Cosmographie Universelle*, VII, cap. III, p. 206.
(Sepulcro de Rodas). p. 990
- Cosmographie Universelle*, VIII, cap. I, p. 240.
(Zeus). p. 986
- Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 302.
(Mausoleo). p. 983
- Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 303.
(Coloso). p. 985
- Cosmographie Universelle*, X, cap. XIII, p. 348.
(Babilonia). p. 986
- Cosmographie Universelle*, X, cap. XVI, pp. 352-353.
(Murallas Babilonia). p. 987
- Tito Livio: *Ab urbe condita*, I, 45, 2.
(Artemisión y Templo Diana en Roma). p. 1031
- Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, IV, 6, ext.1.
(Amor entre Artemisia y Mausolo). p. 885
- Factorum et dictorum memorabilium*, VIII, 14, ext.5.
(Eróstrato). p. 885
- Factorum et dictorum memorabilium*, IX, 3, ext. 4.
(Babilonia). p. 997
- Vibio Secuestre: *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus, quorum
apud poetas mentio fit. De Gentibus, Appendicula: Incipiunt VII Mira.*
(Lista de Siete Maravillas). p. 899
- Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2.
(Proyecto Dinócrates para el monte Athos). p. 879

<i>De Architectura</i> , II, Praefatio, 4. (Dinócrates y Alejandría)	p. 883
<i>De Architectura</i> , VI, 5, 2. (Importancia jardines en la arquitectura).	p. 1030
<i>De Architectura</i> , VII, Praefatio, 12. (Orden jónico Artemisión).	p. 969
<i>De Architectura</i> , VII, Praefatio, 13. (Artistas Mausoleo)	p. 883
<i>De Architectura</i> , VIII, 3, 8. (Murallas Babilonia)	p. 884
<i>De Architectura</i> , X, 2, 11. (Artemisión).	p. 970

1.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Miraculis, Praefatio*.

Τῶν ἑπτὰ θεαμάτων ἕκαστον φήμη μὲν γινώσκεται πᾶσιν, ὄψει δὲ σπανίοις ὁράται. Δεῖ γὰρ εἰς Πέρσας ἀποδημῆσαι καὶ διαπλευῆσαι τὸν Εὐφράτην καὶ τὴν Αἴγυπτον ἐπελθεῖν καὶ τοῖς Ἡλείοις τῆς Ἑλλάδος ἐνεπιδημῆσαι καὶ τῆς Καρίας εἰς Ἀλικαρνασσὸν ἐλθεῖν καὶ Ῥόδῳ προσπλευῆσαι καὶ τῆς Ἰωνίας τὴν Ἐφεσον θεάσασθαι· πλανηθέντα δὲ τὸν κόσμον καὶ τῷ κόπῳ τῆς ἀποδημίας ἐκλυθέντα τότε πληρῶσαι τὴν ἐπιθυμίαν, ὅτε καὶ τοῖς ἔτεσι τοῦ ζῆν ὁ βίος παρῶιχηκεν.

Διὰ τοῦτο θαυμαστὸν παιδεία καὶ μεγαλόδωρον, ὅτι τῆς ὁδοιπορίας ἀπολύσασα τὸν ἄνθρωπον οἴκοι τὰ καλὰ δείκνυσιν, ὄμματα τῆι ψυχῆ προσδιδούσα. καὶ τὸ παράδοξον· ὁ μὲν γὰρ ἐπὶ τοὺς τόπους ἐλθὼν ἅπαξ ἴδεν καὶ παρελθὼν ἐπιλέλησται· τὸ γὰρ ἀκριβὲς τῶν ἔργων λανθάνει καὶ περὶ τὰ κατὰ μέρος φεύγουσιν αἱ μνήμαι· ὁ δὲ λόγῳ τὸ θαυμαζόμενον ἱστορήσας καὶ τὰς ἐξεργασίας τῆς ἐνεργείας, ὅλον ἐγκατοπτρισάμενος τὸ τῆς τέχνης ἔργον ἀνεξαλείπτους φυλάσσει τοὺς ἐφ' ἑκάστου τῶν εἰδώλων τύπους· τῆι ψυχῆι γὰρ ἑώρακεν τὰ παράδοξα.

Ὁ δὲ λέγω φανήσεται πιστόν, ἔὰν τῶν ἑπτὰ θεαμάτων ἕκαστον ἐναργῶς ὁ λόγος ἐφοδεύσας πείσῃ τὸν ἀκροατὴν ἐπινεῦσαι τὴν τῆς θεωρίας κομισάμενον δόξαν. Καὶ γὰρ δὴ μόνον ταῦτα τῆι κοινῆι τῶν ἐπαίνων προσηγορία καλεῖται βλεπόμενα μὲν ὁμοίως, θαυμαζόμενα δ' ἀνομοίως. Τὸ γὰρ καλὸν ἡλίω παραπλησίως οὐκ ἔστι τὰ λοιπὰ θεωρεῖν, ὅταν αὐτὸς διαλάμψῃ.

2.- Aulo Gelio: *Noches Áticas*, XIII, 17.

"Humanitatem" non significare id, quod volgus putat, sed eo vocabulo, qui sinceriter locuti sunt, magis proprie esse usos. I. Qui verba Latina fecerunt quique his probe usi sunt, "humanitatem" non id esse voluerunt, quod volgus existimat quodque a Graecis philanthropia dicitur et significat dexteritatem quandam benivolentiamque erga omnis homines promiscam, sed "humanitatem" appellaverunt id propemodum, quod Graeci paideian vocant, nos eruditionem institutionemque in bonas artis dicimus. Quas qui sinceriter cupiunt adpetuntque, hi sunt vel maxime humanissimi. Huius enim scientiae cura et disciplina ex universis animantibus uni homini datast idcircoque "humanitas"

appellata est. II. Sic igitur eo verbo veteres esse usos et cumprimis M. Varronem Marcumque Tullium omnes ferme libri declarant. Quamobrem satis habui unum interim exemplum promere. III. Itaque verba posui Varronis e libro rerum humanarum primo, cuius principium hoc est: "Praxiteles, qui propter artificium egregium nemini est paulum modo humaniori ignotus". IV. "Humaniori" inquit non ita, ut vulgo dicitur, facili et tractabili et benivolo, tametsi rudis litterarum sit - hoc enim cum sententia nequaquam convenit -, sed eruditiori doctiorique, qui Praxitelem, quid fuerit, et ex libris et ex historia cognoverit.

3.- P. BEROL INV. 13044r, column 8, línea 22 y column 9, líneas 1-6.

ΤΑ ΕΠΤΑ Θ[ΕΑΜΑΤΑ]
 [...] ΕΝΠΟΤ [.....]
 [.....] ἘΝ ἘΦέ-
 [σῶι ἈΡΤΕΜΙ]ΣΙΟΝ ὁ Αἰ ΠΡΟΣ
 [..... ΠΥ]ΡΑΜΙΔΕΣ
 Σ[.....] ΝΑΚΡ [.] ΡΙΝ-
 ΘΩ[Ι ὁ Τὸ ἐΝ ἈΛΙΚ]ΑΡΝΑΣ-
 Σ[ὠι ΜΑΥΣ] Σῶ [ΛΟΥ] ΜΝῆΜΑ

ΤΑ ΕΠΤΑ Θ[ΕΑΜΑΤΑ]
 [...]ΕΝΠΟΤ[.....]

1 [...] ἘΝ ἘΦέ-
 [σῶι ἈΡΤΕΜΙ]ΣΙΟΝ ὁ Αἰ ΠΡΟΣ
 [..... ΠΥ]ΡΑΜΙΔΕΣ
 Σ[.....] ΝΑΚΡ [.] ΡΙΝ-
 2 ΘΩ[Ι ὁ Τὸ ἐΝ ἈΛΙΚ]ΑΡΝΑΣ-
 Σ[ὠι ΜΑΥΣ] Σῶ [ΛΟΥ] ΜΝῆΜΑ

4.- Heródoto: *Historias*, II, 124 ss.

Μέχρι μὲν νυν Ῥαμψινίτου βασιλέος εἶναι ἐν Αἰγύπτῳ πᾶσαν εὐνομίην ἔλεγον καὶ εὐθηνέειν Αἴγυπτον μεγάλως, μετὰ δὲ τοῦτον βασιλεύσαντα σφέων Χέοπα ἐς πᾶσαν κακότητα ἐλάσαι. Κατακληίσαντα γάρ μιν πάντα τὰ ἰρὰ πρῶτα μὲν σφέας θυσιέων τουτέων ἀπέρξαι, μετὰ δὲ ἐργάζεσθαι ἐωυτῶ κελεύειν πάντας Αἰγυπτίους τοῖσι μὲν δὴ ἀποδεδέχθαι ἐκ τῶν λιθοτομιέων τῶν ἐν τῷ Ἀραβίῳ ὄρει, ἐκ τουτέων ἔλκειν λίθους μέχρι τοῦ Νείλου: διαπεραιωθέντας δὲ τὸν ποταμὸν πλοίοισι τοὺς λίθους ἐτέροισι ἐπέταξε ἐκδέκεσθαι καὶ πρὸς τὸ Λιβυκὸν καλούμενον ὄρος, πρὸς τοῦτο ἔλκειν.

Ἐργάζοντο δὲ κατὰ δέκα μυριάδας ἀνθρώπων αἰεὶ τὴν τρίμηνον ἑκάστην. Χρόνον δὲ ἐγγενέσθαι τριβομένῳ τῷ λεῶ δέκα ἔτεα μὲν τῆς ὁδοῦ κατ' ἦν εἶλκον τοὺς λίθους, τὴν ἔδειμαν ἔργον ἐὼν οὐ πολλῶ τρω ἔλασσαν τῆς πυραμίδος. Ὡς ἐμοὶ δοκέειν:

Τῆς μὲν γὰρ μῆκος εἰσὶ πέντε στάδιοι, εὖρος δὲ δέκα ὀργυιαί, ὕψος δὲ τῇ ὑψηλοτάτῃ ἐστὶ αὐτῆ ἑωυτῆς, ὀκτῶ ὀργυιαί, λίθου δὲ ξεστοῦ καὶ ζῶων ἐγγεγλυμμένων: ταύτης τε δὴ τὰ δέκα ἔτεα γενέσθαι καὶ τῶν ἐπὶ τοῦ λόφου ἐπ' οὐ ἐστᾶσι αἱ πυραμίδες, τῶν ὑπὸ γῆν οἰκημάτων, τὰς ἐποιέετο θήκας ἑωυτῶ ἐν νήσῳ, διώρυχα τοῦ Νείλου ἐσαγαγόν.

Τῇ δὲ πυραμίδι αὐτῇ χρόνον γενέσθαι εἴκοσι ἔτεα ποιευμένη: τῆς ἐστὶ πανταχῇ μέτωπον ἕκαστον ὀκτῶ. Πλέθρα ἐούσης τετραγώνου καὶ ὕψος ἴσον, λίθου δὲ ξεστοῦ τε καὶ ἀρμοσμένου τὰ μάλιστα: οὐδεὶς τῶν λίθων τριήκοντα ποδῶν ἐλάσσω.

Ἐποιήθη δὲ ὧδε αὐτῇ ἡ πυραμὶς: ἀναβαθμῶν τρόπον, τὰς μετεξέτεροι κρόσσας οἱ δὲ βωμίδας ὀνομάζουσι, τοιαύτην τὸ πρῶτον ἐπέιτε ἐποίησαν αὐτήν, ἥειρον τοὺς ἐπιλοίπους λίθους μηχανῆσι ξύλων βραχέων πεπονημένῃσι, χαμᾶθεν μὲν ἐπὶ τὸν πρῶτον στοῖχον τῶν ἀναβαθμῶν ἀείροντες:

Ὅπως δὲ ἀνίοι ὁ λίθος ἐπ' αὐτόν, ἐς ἑτέραν μηχανὴν ἐτίθετο ἐστεῶσαν ἐπὶ τοῦ πρῶτου στοῖχου, ἀπὸ τούτου δὲ ἐπὶ τὸν δεύτερον εἴλκετο στοῖχον ἐπ' ἄλλης μηχανῆς:

Ὅσοι γὰρ δὴ στοῖχοι ἦσαν τῶν ἀναβαθμῶν, τοσαῦται καὶ μηχαναὶ ἦσαν, εἴτε καὶ τὴν αὐτὴν μηχανὴν ἐοῦσαν μίαν τε καὶ εὐβάστακτον μετεφόρεον ἐπὶ στοῖχον ἕκαστον, ὅπως τὸν λίθον ἐξέλοιεν: λελέχθω γὰρ ἡμῖν ἐπ' ἀμφοτέρα, κατὰ περ λέγεται.

Ἐξεποιήθη δ' ὧν τὰ ἀνώτατα αὐτῆς πρῶτα, μετὰ δὲ τὰ ἐχόμενα τούτων ἐξεποιέουν, τελευταῖα δὲ αὐτῆς τὰ ἐπίγαια καὶ τὰ κατωτάτω ἐξεποιήσαν.

Σεσήμανται δὲ διὰ γραμμάτων Αἰγυπτίων ἐν τῇ πυραμίδι ὅσα ἕξ τε συρμαῖην καὶ κρόμμινα καὶ σκόροδα ἀναισιμῶθη τοῖσι ἐργαζομένοισι: καὶ ὡς ἐμὲ εὖ μεμνήσθαι τὰ ὅ ἐρμηνεύς μοι ἐπιλεγόμενος τὰ γράμματα ἔφη, ἑξακόσια καὶ χίλια τάλαντα ἀργυρίου τετελέσθαι.

Εἰ δ' ἐστὶ οὕτω ἔχοντα ταῦτα, κόσσα οἶκος ἄλλα δεδαπανῆσθαι ἐστὶ ἕξ τε σίδηρον τῶ ἐργάζοντο καὶ σιτία καὶ ἐσθῆτα τοῖσι ἐργαζομένοισι, ὁκότε χρόνον μὲν οἰκοδόμεον τὰ ἔργα τὸν εἰρημένον, ἄλλον δὲ, ὡς ἐγὼ δοκέω, ἐν τῷ τοὺς λίθους ἔταμνον καὶ ἦγον καὶ τὸ ὑπὸ γῆν ὄρυγμα ἐργάζοντο, οὐκ ὀλίγον χρόνον.

Ἐς τοῦτο δὲ ἔλθειν Χέοπα κακότητος ὥστε χρημάτων δεόμενον τὴν θυγατέρα τὴν ἑωυτοῦ κατίσαντα ἐπ' οἰκήματος προστάξει πρήσσεσθαι ἀργύριον ὀκόσον δὴ τι: οὐ γὰρ δὴ τοῦτό γε ἔλεγον. Τὴν δὲ τὰ τε ὑπὸ τοῦ πατρὸς ταχθέντα πρήσσεσθαι, ἰδίη δὲ καὶ αὐτὴν διανοηθῆναι μνημήιον καταλιπέσθαι, καὶ τοῦ ἐσιόντος πρὸς αὐτὴν ἐκάστου δέεσθαι ὅπως ἂν αὐτῇ ἕνα λίθον ἐν τοῖσι ἔργοισι δωρέοιτο.

Ἐκ τούτων δὲ τῶν λίθων ἔφασαν τὴν πυραμίδα οἰκοδομηθῆναι τὴν ἐν μέσῳ τῶν τριῶν ἐστηκυῖαν, ἔμπροσθε τῆς μεγάλης πυραμίδος, τῆς ἐστὶ τὸ κῶλον ἕκαστον ὄλου καὶ ἡμίσεος πλέθρου.

Βασιλεῦσαι δὲ τὸν Χέοπα τοῦτον Αἰγύπτιοι ἔλεγον πεντήκοντα ἔτεα, τελευτήσαντος δὲ τούτου ἐκδέξασθαι τὴν βασιληῖην τὸν ἀδελφεὸν αὐτοῦ Χεφρῆνα: καὶ τοῦτον δὲ τῷ αὐτῷ τρόπῳ διαχρᾶσθαι τῷ ἑτέρῳ τὰ τε ἄλλα καὶ πυραμίδα ποιῆσαι, ἐς μὲν τὰ ἐκείνου μέτρα οὐκ ἀνήκουσαν:

Ταῦτα γὰρ ὧν καὶ ἡμεῖς ἐμετρήσαμεν: (οὔτε γὰρ ὑπεστί οἰκήματα ὑπὸ γῆν, οὔτε ἐκ τοῦ Νείλου διῶρυξ ἦκει ἐς αὐτὴν ὥσπερ ἐς τὴν ἑτέραν ῥέουσα: δι' οἰκοδομημένου δὲ αὐλῶνος ἔσω νῆσον περιρρέει, ἐν τῇ αὐτὸν λέγουσι κειῖσθαι Χέοπα):

Ἵποδείμας δὲ τὸν πρῶτον δόμον λίθου Αἰθιοπικοῦ ποικίλου, τεσσεράκοντα πόδας ὑποβάς τῆς ἑτέρης τῶντὸ μέγαθος, ἐχομένην τῆς μεγάλης οἰκοδόμησε. Ἐστᾶσι δὲ ἐπὶ λόφου τοῦ αὐτοῦ ἀμφοτέραι, μάλιστα ἐς ἑκατὸν πόδας ὑψηλοῦ. Βασιλεῦσαι δὲ ἔλεγον Χεφρῆνα ἕξ καὶ πεντήκοντα ἔτεα.

Ταῦτα ἕξ τε καὶ ἑκατὸν λογίζονται ἔτεα, ἐν τοῖσι Αἰγυπτίοισι τε πᾶσαν εἶναι κακότητα καὶ τὰ ἰρὰ χρόνου τοσούτου κατακληισθέντα οὐκ ἀνοιχθῆναι. Τούτους ὑπὸ μίσεος οὐ κάρτα θέλουσι Αἰγύπτιοι ὀνομάζειν, ἀλλὰ καὶ τὰς πυραμίδας καλέουσι ποιμένος Φιλίτιος, ὃς τοῦτον τὸν χρόνον ἔνεμε κτήνεα κατὰ ταῦτα τὰ χωρία.

Μετὰ δὲ τοῦτον βασιλεῦσαι Αἰγύπτου Μυκερῖνον ἔλεγον Χέοπος παῖδα: τῷ τὰ μὲν τοῦ πατρὸς ἔργα ἀπαδεῖν, τὸν δὲ τὰ τε ἰρὰ ἀνοιῖξαι καὶ τὸν λεῶν τετρυμένον ἐς τὸ ἔσχατον κακοῦ ἀνεῖναι πρὸς ἔργα τε καὶ θυσίας, δίκας δὲ σφι πάντων βασιλέων δικαιοτάτα κρίνειν.

5.- Heródoto, *Historias*, I, 178, 2 ss.

Κῦρος ἐπέειτε τὰ πάντα τῆς ἠπειροῦ ὑποχείρια ἐποιήσατο, Ἀσσυριοῖσι ἐπετίθετο. Τῆς δὲ Ἀσσυρίης ἐστὶ μὲν κου καὶ ἄλλα πολίσματα μεγάλα πολλά, τὸ δὲ ὀνομαστότατον καὶ ἰσχυρότατον καὶ ἔνθα σφι Νίνου ἀναστάτου γενομένης τὰ βασιλῆα κατεστήκεε, ἦν Βαβυλῶν, ἐοῦσα τοιαύτη δὴ τις πόλις. κέεται ἐν πεδίῳ μεγάλῳ, μέγαθος ἐοῦσα μέτωπον ἕκαστον εἴκοσι καὶ ἑκατὸν σταδίων, ἐούσης τετραγώνου: οὔτοι στάδιοι τῆς περιόδου τῆς πόλιος γίνονται συνάπαντες ὀγδώκοντα καὶ τετρακόσιοι, τὸ μὲν νυν μέγαθος τοσοῦτον ἐστὶ τοῦ ἄστεος τοῦ Βαβυλωνίου, ἐκεκόσμητο δὲ ὡς οὐδὲν ἄλλο πόλισμα τῶν ἡμεῖς ἴδμεν. τάφος μὲν πρῶτά μιν βαθέα τε καὶ εὐρέα καὶ πλήρῃ ὕδατος περιθέει, μετὰ δὲ τεῖχος πεντήκοντα μὲν πηχέων βασιληίων ἐὼν τὸ εὖρος, ὕψος δὲ διηκοσίων πηχέων: ὁ δὲ βασιλῆος πῆχυς τοῦ μετρίου ἐστὶ πῆχεος μέζων τρισὶ δακτύλοισι.

Δεῖ δὴ με πρὸς τούτοις ἔτι φράσαι ἵνα τε ἐκ τῆς τάφρου ἢ γῆ ἀναισιμώθη, καὶ τὸ τεῖχος ὄντινα τρόπον ἔργαστο. Ὀρύσσοντες ἅμα τὴν τάφρον ἐπλίνθουσαν τὴν γῆν τὴν ἐκ τοῦ ὀρύγματος ἐκφερομένην, ἐλκύσαντες δὲ πλίνθους ἱκανὰς ὥπτησαν αὐτὰς ἐν καμίνοισι: μετὰ δὲ τέλματι χρεώμενοι ἀσφάλτῳ θερμῇ καὶ διὰ τριήκοντα δόμων πλίνθου ταρσοὺς καλάμων διαστοιβάζοντες, ἔδειμαν πρῶτα μὲν τῆς τάφου τὰ χεῖλα, Δευτέρᾳ δὲ αὐτὸ τὸ τεῖχος τὸν αὐτὸν τρόπον. ἐπάνω δὲ τοῦ τείχεος παρὰ τὰ ἔσχατα οἰκήματα μουνόκωλα ἔδειμαν, τετραμμένα ἐς ἄλληλα: τὸ μέσον δὲ τῶν οἰκημάτων ἔλιπον τεθρίππῳ περιέλασιν. Πύλαι δὲ ἐνεστᾶσι πέριξ τοῦ τείχεος ἑκατόν, χάλκεαι πᾶσαι, καὶ σταθμοὶ τε καὶ ὑπέρθυρα ὡσαύτως. Ἔστι δὲ ἄλλη πόλις ἀπέχουσα ὀκτῶ ἡμερέων ὁδὸν ἀπὸ Βαβυλῶνος: Ἴς οὖνομα αὐτῆ. Ἐνθα ἐστὶ ποταμὸς οὐ μέγας: Ἴς καὶ τῷ ποταμῷ τὸ οὖνομα: ἐσβάλλει δὲ οὗτος ἐς τὸν Εὐφρήτην ποταμὸν τὸ ῥέεθρον. Οὗτος ὢν ὁ Ἴς ποταμὸς ἅμα τῷ, ὕδατι θρόμβους ἀσφάλτου ἀναδιδοῖ πολλούς, ἔνθεν ἢ ἀσφαλτος ἐς τὸ ἐν Βαβυλῶνι τεῖχος ἐκομίσθη.

Ἐτετείχιστο μὲν νυν ἢ Βαβυλῶν τρώπῳ τοιῶδε, ἔστι δὲ δύο φάρσέα τῆς πόλιος. Τὸ γὰρ μέσον αὐτῆς ποταμὸς διέργει, τῷ οὖνομα ἐστὶ Εὐφρήτης: ῥέει δὲ ἐξ Ἀρμενίων, ἐὼν μέγας καὶ βαθὺς καὶ ταχύς: ἐξιεῖ δὲ οὗτος ἐς τὴν Ἐρυθρὴν θάλασσαν. Τὸ ὢν δὴ τεῖχος ἑκάτερον τοὺς ἀγκῶνας ἐς τὸν ποταμὸν ἐλήλαται: τὸ δὲ ἀπὸ τούτου αἰ ἐπικαμπαὶ παρὰ χεῖλος ἑκάτερον τοῦ ποταμοῦ αἵμασι πλίνθων ὀπτέων παρατείνει. Τὸ δὲ ἄστῳ αὐτό, ἐὼν πλήρες οἰκιέων τριωρόφων καὶ τετρωρόφων, κατατέμνεται τὰς ὁδοὺς ἰθέας τὰς τε ἄλλας καὶ τὰς ἐπικαρσίας τὰς ἐπὶ τὸν ποταμὸν ἐχούσας. Κατὰ δὴ ὢν ἐκάστην ὁδὸν ἐν τῇ

αίμασιῃ τῇ παρὰ τὸν ποταμὸν πυλίδες ἐπήσαν, ὅσαι περ αἰ λαῦραι, τοσαῦται ἀριθμόν: ἦσαν δὲ καὶ αὗται χάλκεαι φέρουσαι καὶ αὐταὶ ἐς αὐτὸν τὸν ποταμὸν.

Τοῦτο μὲν δὴ τὸ τεῖχος θώρηξ ἐστί, ἕτερον δὲ ἔσωθεν τεῖχος περιθέει, οὐ πολλῶ τεω ἀσθενέστερον τοῦ ἐτέρου τείχεος, στεινότερον δέ. Ἐν δὲ φάρσεϊ ἐκατέρω τῆς πόλιος ἐτετείχιστο ἐν μέσῳ ἐν τῷ μὲν τὰ βασιλῆα περιβόλω μεγάλῳ τε καὶ ἰσχυρῷ, ἐν δὲ τῷ ἐτέρῳ Διὸς Βήλου ἱερὸν χαλκόπυλον, καὶ ἐς ἐμὲ ἔτι τοῦτο ἑόν, δύο σταδίων πάντη, ἐὼν τετράγωνον. Ἐν μέσῳ δὲ τοῦ ἱεροῦ πύργος στερεὸς οἰκοδόμηται, σταδίου καὶ τὸ μῆκος καὶ τὸ εὖρος, καὶ ἐπὶ τούτῳ τῷ πύργῳ ἄλλος πύργος ἐπιβέβηκε, καὶ ἕτερος μάλα ἐπὶ τούτῳ, μέχρι οὗ ὀκτῶ πύργων. Ἀνάβασις δὲ ἐς αὐτοὺς ἔξωθεν κύκλω περὶ πάντας τοὺς πύργους ἔχουσα πεποιήται. Μεσοῦντι δὲ κου τῆς ἀναβάσιος ἐστὶ καταγωγή τε καὶ θῶκοι ἀμπαυστήριοι, ἐν τοῖσι κατίζοντες ἀμπαύονται οἱ ἀναβαίνοντες. Ἐν δὲ τῷ τελευταίῳ πύργῳ νηὸς ἔπεστι μέγας: ἐν δὲ τῷ νηῷ κλίνη μεγάλη κέεται εὖ ἐστρωμένη, καὶ οἱ τράπεζα παρακέεται χρυσῆ. Ἄγαλμα δὲ οὐκ ἔνι οὐδὲν αὐτόθι ἐνιδρυμένον, οὐδὲ νύκτα οὐδεὶς ἐναυλίζεται ἀνθρώπων ὅτι μὴ γυνή μούνη τῶν ἐπιχωρίων, τὴν ἂν ὁ θεὸς ἔληται ἐκ πασέων, ὡς λέγουσι οἱ Χαλδαῖοι ἑόντες ἱεῖες τούτου τοῦ θεοῦ.

Φασὶ δὲ οἱ αὐτοὶ οὗτοι, ἐμοὶ μὲν οὐ πιστὰ λέγοντες, τὸν θεὸν αὐτὸν φοιτᾶν τε ἐς τὸν νηὸν καὶ ἀμπαύεσθαι ἐπὶ τῆς κλίνης, κατὰ περ ἐν Θήβησι τῆσι Αἰγυπτίησι κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον, ὡς λέγουσι οἱ Αἰγύπτιοι: καὶ γὰρ δὴ ἐκεῖθι κοιμᾶται ἐν τῷ τοῦ Διὸς τοῦ Θηβαιέος γυνή, ἀμφοτέραι δὲ αὗται λέγονται ἀνδρῶν οὐδαμῶν ἐς ὀμιλίην φοιτᾶν: καὶ κατὰ περ ἐν Πατάροισι τῆς Λυκίης ἢ πρόμαντις τοῦ θεοῦ, ἐπεὰν ἐνήται: οὐ γὰρ ὧν αἰεὶ ἐστί χρηστήριον αὐτόθι: ἐπεὰν δὲ γένηται τότε ὧν συγκατακληῖται τὰς νύκτας ἔσω ἐν τῷ νηῷ.

Ἔστι δὲ τοῦ ἐν Βαβυλῶνι ἱεροῦ καὶ ἄλλος κάτω νηὸς, ἐνθα ἄγαλμα μέγα τοῦ Διὸς ἐνὶ κατήμενον χρύσειον, καὶ οἱ τράπεζα μεγάλη παρακέεται χρυσῆ, καὶ τὸ βᾶθρον οἱ καὶ ὁ θρόνος χρύσεος ἐστί: καὶ ὡς ἔλεγον οἱ Χαλδαῖοι, ταλάντων ὀκτακοσίων χρυσίου πεποιήται ταῦτα. Ἐξω δὲ τοῦ νηοῦ βωμὸς ἐστὶ χρύσεος, ἔστι δὲ καὶ ἄλλος βωμὸς μέγας, ἐπ' οὗ θύεται τὰ τέλεα τῶν προβάτων: ἐπὶ γὰρ τοῦ χρυσοῦ βωμοῦ οὐκ ἔξεστι θύειν ὅτι μὴ γαλαθηνὰ μούνα, ἐπὶ δὲ τοῦ μέζονος βωμοῦ καὶ καταγίζουσι λιβανωτοῦ χίλια τάλαντα ἔτεος ἐκάστου οἱ Χαλδαῖοι τότε ἐπεὰν τὴν ὄρτην ἄγωσι τῷ θεῷ τούτῳ. Ἦν δὲ ἐν τῷ τεμένει τούτῳ ἔτι τὸν χρόνον ἐκείνον καὶ ἀνδριάς δωδέκα πηχέων χρύσεος στερεός: ἐγὼ μὲν μιν οὐκ εἶδον, τὰ δὲ λέγεται ὑπὸ Χαλδαίων, ταῦτα λέγω. Τούτῳ τῷ ἀνδριάντι Δαρεῖος μὲν ὁ Ὑστάσπεος ἐπιβουλεύσας οὐκ

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ἐτόλμησε λαβεῖν, Ξέρξης δὲ ὁ Δαρείου ἔλαβε καὶ τὸν ἰρέα ἀπέκτεινε ἀπαγορεύοντα μὴ κινέειν τὸν ἀνδριάντα. Τὸ μὲν δὴ ἰρὸν τοῦτο οὕτω κεκόσμηται, ἔστι δὲ καὶ ἴδια ἀναθήματα πολλά.

6.- Heródoto, *Historias*, I, 184, 1 ss.

Τῆς δὲ Βαβυλῶνος ταύτης πολλοὶ μὲν κου καὶ ἄλλοι ἐγένοντο βασιλέες, τῶν ἐν τοῖσι Ἀσσυρίοισι λόγοισι μνήμην ποιήσομαι, οἱ τὰ τεῖχεά τε ἐπεκόσμησαν καὶ τὰ ἰρά, ἐν δὲ δὴ καὶ γυναῖκες δύο. Ἡ μὲν πρότερον ἄρξασα, τῆς ὕστερον γενεῆσι πέντε πρότερον γενομένη, τῇ οὐνομα ἦν Σεμίραμις, αὕτη μὲν ἀπεδέξατο χῶματα ἀνὰ τὸ πεδῖον ἐόντα ἀξιοθέητα: πρότερον δὲ ἐώθεε ὁ ποταμὸς ἀνὰ τὸ πεδῖον πᾶν πελαγίζειν.

7.- Heródoto, *Historias*, I, 1, 0.

Ἡροδότου Ἀλικαρνησέος ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὡς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἑλλήσι τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλεᾶ γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.

8.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, XVIII, 4, 5-7.

Τοὺς δὲ προειρημένους ναοὺς ἔδει κατασκευασθῆναι ἐν Δήλῳ καὶ Δελφοῖς καὶ Δωδώνῃ, κατὰ δὲ τὴν Μακεδονίαν ἐν Δίῳ μὲν τοῦ Διός, ἐν Ἀμφιπόλει δὲ τῆς Ταυροπόλου, ἐν Κύρῳ δὲ τῆς Ἀθηνᾶς: ὁμοίως δὲ καὶ ἐν Ἰλίῳ ταύτης τῆς θεᾶς κατασκευασθῆναι ναὸν ὑπερβολὴν ἐτέρῳ μὴ καταλείποντα. Τοῦ δὲ πατρὸς Φιλίππου τάφον πυραμίδι παραπλήσιον μιᾷ τῇ μεγίστῃ κατὰ τὴν Αἴγυπτον, ἃς ἐν τοῖς ἑπτὰ τινες μεγίστοις ἔργοις καταριθμοῦσιν.

9.- Vitruvio: *De Architectura*, II, Prefacio, 2.

Novitas populum cum avertisset, conspexit eum Alexander. Admirans ei iussit locum dari, ut accederet, interrogavitque, quis esset at ille: 'Dinocrates', inquit, 'architectus Macedo, qui ad te cogitationes et formas adfero dignas tuae claritati namque Athon montem formavi in statuae virilis figuram, cuius manu laeva designavi civitatis amplissimae moenia, dextera pateram, quae exciperet omnium fluminum, quae sunt in eo monte, aquam, ut inde in mare profunderetur'.

10.- *Carta de Aristeas a Filócrates*, 9 ss.

Κατασταθείς ἐπὶ τῆς τοῦ βασιλέως βιβλιοθήκης Δημήτριος ὁ Φαληρεὺς ἐχρηματίσθη πολλὰ διάφορα πρὸς τὸ συναγαγεῖν, εἰ δυνατόν, ἅπαντα τὰ κατὰ τὴν οἰκουμένην βιβλία· καὶ ποιούμενος ἀγορασμοὺς καὶ μεταγραφὰς ἐπὶ τέλος ἤγαγεν, ὅσον ἐφ' ἑαυτῷ τὴν τοῦ βασιλέως πρόθεσιν. Παρόντων οὖν ἡμῶν ἐρωτηθεὶς Πόσαι τινὲς μυριάδες τυγχάνουσι βιβλίων; εἶπεν Ὑπὲρ τὰς εἴκοσι, βασιλεῦ· σπουδάσω δ' ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ πρὸς τὸ πληρωθῆναι πεντήκοντα μυριάδας τὰ λοιπὰ προσήγγελαί μοι καὶ τῶν Ἰουδαίων νόμιμα μεταγραφῆς ἄξια καὶ τῆς παρὰ σοὶ βιβλιοθήκης εἶναι.

11.- Calímaco: *Hymnos*, 2, 58 ss.

Ἄρτεμις ἀγρώσσουσα καρήατα συνεχῆς αἰγῶν
Κυνθιάδων φορέεσκεν, ὁ δ' ἔπλεκε βωμὸν Ἀπόλλων
Δείματο μὲν κεράεσσιν ἐδέθλια, πῆξε δὲ βωμὸν
Ἐν κεράων, κεραοὺς δὲ πέριξ ὑπεβάλλετο τοίχους.
ᾧ δ' ἔμαθεν τὰ πρῶτα θεμείλια Φοῖβος ἐγείρειν.

12.- Antípatro de Sidón: *Antología Palatina*, IX, 58.

Καὶ κρاناῶς Βαβυλῶνος ἐπίδρομον ἄρμασι τείχος
Καὶ τὸν ἐπ' Ἀλφειῷ Ζᾶνα κατηυγασάμην,
Κάπων τ' αἰώρημα, καὶ Ἡλίοιο κολοσσόν,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Καὶ μέγαν αἰπεινᾶν πυραμίδων κάματον,
Μνᾶμά τε Μανσώλοιο πελώριον ἄλλ' ὅτ' ἐσεῖδον
Ἀρτέμιδος νεφέων ἄχρι θέοντα δόμον,
Κεῖνα μὲν ἡμαύρωτο † δεκηνιδε νόσφιν Ὀλύμπου
Ἄλιος οὐδέν πω τοῖον ἐπηυγάσατο.

13.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 3, 4.

Ὡ καιρὲ τῆς Ἑλλάδος, καὶ πλουτήσας εἰς θεῶν κόσμον ὅπόσον οὐδεὶς ὕστερον ἐπλούτησεν, καὶ τεχνίτην ἔχων δημιουργὸν ἀθανασίας ὀπηλικὸν ὁ μεταγενέστερος βίος οὐκ ἐνήνοχεν, καὶ δεῖξαι δυναθεῖς ἀνθρώποις θεῶν ὄψεις, ἃς ὁ μὲν παρὰ σοὶ θεασάμενος παρ' ἄλλοις ἰδεῖν οὐκ ἂν δυναθεῖη. Καὶ γὰρ δὴ τὸν μὲν Ὀλυμπον πολὺν χρόνον Φειδίας νενίκηκεν, τοσοῦτον ὅσον ὑπονοίας μὲν ἐνάργεια, ἱστορίας δὲ γνῶσις, ὄψις δ' ἀκοῆς ἐστὶν βελτίων.

14.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 5, 1-3.

Σεμίραμις ἐς βασιλικὴν ἐπλούτησεν ἐπίνοιαν. Τοιγαροῦν ἀπέθανεν θεάματος θησαυρὸν ἀπολείπουσα. Βαβυλῶνα γὰρ ἐτείχισεν τριακοσίω ἐξήκοντα σταδίων βαλλομένη θεμελίωσιν, ὥστε τὴν περιμέτρον τῆς πόλεως ἡμεροδρόμου κόπον ἔχειν. Ἔστι δ' οὐκ ἐν τῷ μεγέθει μόνον τὸ θαυμαστόν, ἀλλὰ καὶ περὶ τὴν ἀσφάλειαν τῆς οἰκοδομίας καὶ περὶ τὰ πλάτη τῶν μέσων τόπων· ὅπτηι γὰρ πλίνθω {ἀσφάλτῳ} δεδώμηται.

Καὶ τὸ μὲν ὕψος ἐστὶ τοῦ τείχους πλέον ἢ πενήκοντα πήχεων, τὰ δὲ πλάτη τῶν παραδρομίδων ἄρματα τέτρωρα τέσσαρα κατὰ τὸν αὐτὸν καιρὸν διππεύει. Πολύστατοι δὲ καὶ συνεχεῖς οἱ πύργοι δέξασθαι τοῖς χωρήμασι δυνάμενοι στρατοπέδου πλήθος. Τοιγαροῦν ἡ πόλις ἐστὶν τῆς Περσίδος προτείχισμα καὶ λέληθεν ἐν αὐτῇ τὴν οἰκουμένην κατακεκλεικυῖα.

Τοσαῦται μυριάδες ἀνθρώπων τὸν ὅλον αὐτῆς κύκλον κατοικοῦσιν. Τηλικαύτην δὲ δυσκόλως ἄλληι χώραν γεωργοῦσιν, τηλικαύτην Βαβυλῶν οἰκουμένην ἔχει, καὶ παρὰ μόνους ἐκείνους ἐντὸς τοῦ τείχους ἀποδημοῦσιν κατοικοῦντες.

15.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 11, 4.

Ἡ δὲ Σεμίραμις ἐκ τῶν Ἀρμενίων ὄρων λίθον ἔτεμε τὸ μὲν μῆκος ποδῶν ἑκατὸν καὶ τριάκοντα, τὸ δὲ πλάτος καὶ πάχος εἴκοσι καὶ πέντε· τοῦτον δὲ πολλοῖς πλήθεσι ζευγῶν ὀρεικῶν τε καὶ βοεικῶν καταγαγοῦσα πρὸς τὸν ποταμὸν ἐπεβίβασεν ἐπὶ τὴν σχεδίαν· ἐπὶ ταύτης δὲ παρακομίσασα κατὰ τοῦ ῥεύματος μέχρι τῆς Βαβυλωνίας ἔστησεν αὐτὸν παρὰ τὴν ἐπισημοτάτην ὁδόν, παράδοξον θέαμα τοῖς παριοῦσιν· ὃν τινες ὀνομάζουσιν ἀπὸ τοῦ σχήματος ὀβελίσκον, ὃν ἐν τοῖς ἑπτὰ τοῖς κατονομαζομένοις ἔργοις καταριθμοῦσι.

16.- Hecateo de Abdera: *FGr-Hist* 264, en Diodoro: *Biblioteca Histórica*, I, 63, 2.

Τούτου δὲ τελευτήσαντος ἐπὶ γενεᾶς ἑπτὰ διεδέξαντο τὴν ἀρχὴν βασιλεῖς ἀργοὶ παντελῶς καὶ πρὸς ἄνεσιν καὶ τρυφὴν ἅπαντα πράττοντες. Διόπερ ἐν ταῖς ἱεραῖς ἀναγραφαῖς οὐδὲν αὐτῶν ἔργον πολυτελὲς οὐδὲ πρᾶξις ἱστορίας ἀξία παραδέδοται πλὴν ἐνὸς Νειλέως, ἀφ' οὗ συμβαίνει τὸν ποταμὸν ὀνομασθῆναι Νεῖλον, τὸ πρὸ τοῦ καλούμενον Αἴγυπτον· οὗτος δὲ πλείστας εὐκαίρους διώρυχας κατασκευάσας καὶ πολλὰ περὶ τὴν εὐχρηστίαν τοῦ Νείλου φιλοτιμηθεὶς αἴτιος κατέστη τῷ ποταμῷ ταύτης τῆς προσηγορίας. Ὅγδοος δὲ βασιλεὺς γενόμενος Χέμμις ὁ Μεμφίτης ἤρξε μὲν ἔτη πενήκοντα, κατεσκεύασε δὲ τὴν μεγίστην τῶν τριῶν πυραμίδων τῶν ἐν τοῖς ἑπτὰ τοῖς ἐπιφανεστάτοις ἔργοις ἀριθμουμένων. Αὗται δὲ κείμεναι κατὰ τὴν Λιβύην τῆς Μέμφεως ἀπέχουσι σταδίους ἑκατὸν καὶ εἴκοσι, τοῦ δὲ Νείλου πέντε πρὸς τοῖς τετραράκοντα, τῷ δὲ μεγέθει τῶν ἔργων καὶ τῇ κατὰ τὴν χειρουργίαν τέχνῃ θαυμαστήν τινα κατάπληξιν παρέχονται τοῖς θεωμένοις. Ἡ μὲν γὰρ μεγίστη τετράπλευρος οὖσα τῷ σχήματι τὴν ἐπὶ τῆς βάσεως πλευρὰν ἐκάστην ἔχει πλέθρων ἑπτὰ, τὸ δ' ὕψος πλέον τῶν ἑξ πλέθρων· συναγωγὴν δ' ἐκ τοῦ κατ' ὀλίγον λαμβάνουσα μέχρι τῆς κορυφῆς ἐκάστην πλευρὰν ποιεῖ πηχῶν ἕξ. Πᾶσα δὲ στερεοῦ λίθου κατεσκευάσται, τὴν μὲν ἐργασίαν ἔχοντος δυσχερῆ, τὴν δὲ διαμονὴν αἰώνιον· οὐκ ἐλαττόνων γὰρ ἢ χιλίων ἐτῶν, ὡς φασὶ, διεληλυθότων εἰς τὸν καθ' ἡμᾶς βίον, ὡς δὲ ἔνιοι γράφουσι, πλειόνων ἢ τρισχιλίων καὶ τετρακοσίων, διαμένουσι μέχρι τοῦ νῦν οἱ λίθοι τὴν ἐξ ἀρχῆς σύνθεσιν καὶ τὴν ὅλην κατασκευὴν ἀσηπτον διαφυλάττοντες. Λέγεται δὲ τὸν μὲν λίθον ἐκ τῆς Ἀραβίας ἀπὸ πολλοῦ διαστήματος κομισθῆναι, τὴν δὲ κατασκευὴν διὰ χωμάτων γενέσθαι, μήπω τῶν μηχανῶν εὕρημένων κατ' ἐκείνους τοὺς χρόνους· καὶ τὸ θαυμασιώτατον, τηλικούτων ἔργων

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

κατεσκευασμένων καὶ τοῦ περιέχοντος τόπου παντὸς ἀμμώδους ὄντος οὐδὲν ἶχνος οὔτε τοῦ χώματος οὔτε τῆς τῶν λίθων ξεστουργίας ἀπολείπεσθαι, ὥστε δοκεῖν μὴ κατ' ὀλίγον ὑπ' ἀνθρώπων ἐργασίας, ἀλλὰ συλλήβδην ὥσπερ ὑπὸ θεοῦ τινος τὸ κατασκεύασμα τεθῆναι πᾶν εἰς τὴν περιέχουσαν ἄμμον. Ἐπιχειροῦσι δὲ τινες τῶν Αἰγυπτίων τερατολογεῖν ὑπὲρ τούτων, λέγοντες ὡς ἐξ ἁλῶν καὶ νίτρου τῶν χωμάτων γεγονότων ἐπαφεθεῖς ὁ ποταμὸς ἔτιξεν αὐτὰ καὶ παντελῶς ἠφάνισεν ἄνευ τῆς χειροποιήτου πραγματείας. Οὐ μὴν καὶ τὰληθὲς οὕτως ἔχει, διὰ δὲ τῆς πολυχειρίας τῆς τὰ χώματα βαλούσης πάλιν τὸ πᾶν ἔργον εἰς τὴν προϋπάρχουσαν ἀποκατεστάθη τάξιν· τριάκοντα μὲν γὰρ καὶ ἐξ μυριάδες ἀνδρῶν, ὡς φασι, ταῖς τῶν ἔργων λειτουργίαις προσήδρευσαν, τὸ δὲ πᾶν κατασκεύασμα τέλος ἔσχε μόγις ἐτῶν εἴκοσι διελθόντων.

17.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 4.

Ὅπτας δὲ πλίνθους εἰς ἄσφαλτον ἐνδησαμένη τείχος κατεσκεύασε τὸ μὲν ὕψος, ὡς μὲν Κτησίας φησί, πεντήκοντα ὀργυιῶν, ὡς δ' ἔνιοι τῶν νεωτέρων ἔγραψαν, πηχῶν πεντήκοντα, τὸ δὲ πλάτος πλέον ἢ δυσὶν ἄρμασιν ἰπάσιμον· πύργους δὲ τὸν μὲν ἀριθμὸν διακοσίους καὶ πεντήκοντα, τὸ δ' ὕψος καὶ πλάτος ἐξ ἀναλόγου τῷ βάρει τῶν κατὰ τὸ τείχος ἔργων.

18.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 1 ss.

Τὸν δὲ Νίνον ἢ Σεμίραμις ἔθαψεν ἐν τοῖς βασιλείοις, καὶ κατεσκεύασεν ἐπ' αὐτῷ χῶμα παμμέγεθες, οὗ τὸ μὲν ὕψος ἦν ἐννέα σταδίων, τὸ δ' εὖρος, ὡς φησι Κτησίας, δέκα. Διὸ καὶ τῆς πόλεως παρὰ τὸν Εὐφράτην ἐν πεδίῳ κειμένης ἀπὸ πολλῶν σταδίων ἐφαίνετο τὸ χῶμα καθαπερεὶ τις ἀκρόπολις· ὁ καὶ μέχρι τοῦ νῦν φασι διαμένειν, καίπερ τῆς Νίνου κατεσκαμμένης ὑπὸ Μήδων, ὅτε κατέλυσαν τὴν Ἀσσυρίων βασιλείαν.

19.- Sexto Propertio: *Elegías*, 3, 2, 15 ss.

Fortunata, meo si qua's celebrata libello!

carmina erunt formae tot monumenta tuae.

Nam neque pyramidum sumptus ad sidera ducti,
nec Iovis Elei caelum imitata domus,
nec Mausolei dives fortuna sepulcri
mortis ab extrema condicione vacant.
Aut illis flamma aut imber subducet honores,
annorum aut tacito pondere victa ruent.
At non ingenio quaesitum nomen ab aevo
excidet: ingenio stat sine morte decus.

20.- Aulo Gelio: *Noches Áticas*, III, 10, 16.

Haec Varro de numero septenario scripsit admodum conquisite, sed alia quoque ibidem congerit frigidiuscula; veluti septem opera esse in orbe terrae miranda, et sapientes item veteres septem fuisse, et curricula ludorum circensium sollemnia septem esse, [et] ad oppugnandas Thebas duces septem delectos.

21.- Vitruvio: *De Architectura*, II, Praefatio, 4.

Ex eo Dinocrates ab rege non discessit et in Aegyptum est eum persecutus. Ibi Alexander cum animadvertisset portum naturaliter tutum, emporium egregium, campos circa totam Aegyptum frumentarios, inmanis fluminis Nili magnas utilitates, iussit eum suo nomine civitatem Alexandriam constituere. Ita Dinocrates a facie dignitateque corporis commendatus ad eam nobilitatem pervenit. Mihi autem, imperator, staturam non tribuit natura, faciem deformavit aetas, valetudo detraxit vires. Itaque quoniam ab his praesidiis sum desertus, per uxilia scientiae scriptaque, ut spero, perveniam ad commendationem.

22.- Vitruvio: *De Architectura*, VII, Praefatio, 13.

Quibus vero felicitas máximum summumque contulit munus; quorum enim artes aevo perpetuo nobillimas laudes et sempiterno florentes habere iudicantur, et cogitatis egregias operas praestiterunt. Namque singulis frontibus

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

singuli artifices sumpserunt certatim partes ad ornandum et probandum Leochares, Bryaxis, Scopas, Praxiteles, nonnulli etiam putant Timotheum, quorum artis eminens excellentia coegit ad septem spectaculorum eius operis pervenire famam.

23.- Vitruvio: *De Architectura*, VIII, 3, 8.

Babylone lacus amplissima magnitudine, qui limne asphaltitis appellatur, habet supra natans liquidum bitumen; quo bitumine et latere testaceo structum murum Sameram circumdedit Babylonem.

24.- Estrabón: *Geografía*, XV, 3, 7.

Εἶτ' εἰς Πασαργάδας ἦκε: καὶ τοῦτο δ' ἦν βασιλεῖον ἀρχαῖον. Ἐν ταῦθα δὲ καὶ τὸν Κύρου τάφον εἶδεν ἐν παραδείσῳ, πύργον οὐ μέγαν, τῷ δάσει τῶν δένδρων ἐναποκεκρυμμένον, κάτω μὲν στερεὸν ἄνω δὲ στέγην ἔχοντα καὶ σηκὸν στενὴν τελέως ἔχοντα τὴν εἴσοδον, δι' ἧς παρελθεῖν εἴσω φησὶν Ἀριστόβουλος κελεύσαντος τοῦ βασιλέως καὶ κοσμησαί τὸν τάφον.

25.- Estrabón: *Geografía*, V, 3, 8.

Διόπερ ἱεροπρεπέστατον νομίσαντες τοῦτον τὸν τόπον καὶ τὰ τῶν ἐπιφανεστάτων μνήματα ἐνταῦθα κατεσκεύασαν ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν. Ἀξιολογώτατον δὲ τὸ Μαυσῶλειον καλούμενον, ἐπὶ κρηπίδος ὑψηλῆς λευκολίθου πρὸς τῷ ποταμῷ χῶμα μέγα, ἄχρι κορυφῆς τοῖς ἀειθαλέσι τῶν δένδρων συνηρεφές: ἐπ' ἄκρῳ μὲν οὖν εἰκῶν ἐστὶ χαλκῆ τοῦ Σεβαστοῦ Καίσαρος, ὑπὸ δὲ τῷ χῶματι θῆκαί εἰσιν αὐτοῦ καὶ τῶν συγγενῶν καὶ οἰκείων, ὅπισθεν δὲ μέγα ἄλλος περιπάτους θαυμαστοὺς ἔχων: ἐν μέσῳ δὲ τῷ πεδίῳ ὁ τῆς καύστρας αὐτοῦ περίβολος καὶ οὗτος λίθου λευκοῦ, κύκλῳ μὲν περικείμενον ἔχων σιδηροῦν περίφραγμα, ἐντὸς δ' αἰγείροις κατάφυτος.

26.- Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 5.

Ἡ δὲ Βαβυλῶν καὶ αὐτὴ μὲν ἐστὶν ἐν πεδίῳ, τὸν δὲ κύκλον ἔχει τοῦ τείχους τριακοσίων ἐξήκοντα πέντε σταδίων, πάχος δὲ τοῦ τείχους ποδῶν δύο

καίτριάκοντα, ὕψος δὲ τῶν μὲν μεσοπυργίων πήχεις πενήκοντα τῶν δὲ πύργων ἑξήκοντα, ἢ δὲ πάροδος τοῖς ἐπὶ τοῦ τείχους ὥστε τέθριππα ἐναντιοδρομεῖν ἀλλήλοις ῥαδίως: διόπερ τῶν ἑπτὰ θεαμάτων λέγεται καὶ τοῦτο καὶ ὁ κρεμαστός κήπος ἔχων ἐν τετραγώνῳ σχήματι ἐκάστην πλευρὰν τεττάρων πλέθρων συνέχεται δὲ ψαλιδώμασι καμαρωτοῖς ἐπὶ πεττῶν ἰδρυμένοις κυβοειδῶν ἄλλοις ἐπ' ἄλλοις· οἱ δὲ πεττοὶ κοῖλοι πλήρεις γῆς ὥστε δέξασθαι φυτὰ δένδρων τῶν μεγίστων, ἔξ ὀπτῆς πλίνθου καὶ ἀσφάλτου κατεσκευασμένοι καὶ αὐτοὶ καὶ αἱ ψαλίδες καὶ τὰ καμαρώματα. Ἡ δ' ἀνωτάτω στέγη προσβάσεις κλιμακωτὰς ἔχει, παρακειμένους δ' αὐταῖς καὶ κοχλίας δι' ὧν τὸ ὕδωρ ἀνήγον εἰς τὸν κήπον ἀπὸ τοῦ Εὐφράτου συνεχῶς οἱ πρὸς τοῦτο τεταγμένοι. Ὁ γὰρ ποταμὸς διὰ μέσης ῥεῖ τῆς πόλεως σταδιαῖος τὸ πλάτος, ἐπὶ δὲ τῷ ποταμῷ ὁ κήπος.

27.- Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, IV, 6, ext.1.

Sunt et alienigeni amores iusti obscuritate ignorantiae non obruti, e quibus paucos attigisse satis erit. Gentis Cariae regina Artemisia uirum suum Mausolum fato absumptum quantopere desiderauerit leue est post conquisitorum omnis generis honorum monumentique usque ad vii miracula prouecti magnificentiam argumentari: quid enim aut eos colligas aut de illo inclito tumulto loquare, cum ipsa Mausoli uiuum ac spirans sepulcrum fieri concupierit eorum testimonio, qui illam extincti ossa potioni aspersa bibisse tradunt?

28.- Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, VIII, 14, ext.5.

Illa uero gloriae cupiditas sacrilega: inuentus est enim qui Dianae Ephesiae templum incendere uellet, ut opere pulcherrimo consumpto nomen eius per totum terrarum orbem dissiceretur, quem quidem mentis furorem eculeo inpositus detexit. Ac bene consuluerant Ephesii decreto memoriam taeterrimi hominis abolendo, nisi Theopompi magnae facundiae ingenium historiis eum suis comprehendisset.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

29.- Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 22.

Τὸν δὲ νεῶν τῆς Ἀρτεμίδος πρῶτος μὲν Χερσίφρων ἠρχιτεκτόνησεν, εἴτ' ἄλλος ἐποίησε μείζω: ὡς δὲ τοῦτον Ἡρόστρατός τις ἐνέπρησεν, ἄλλον ἀμείνω κατεσκεύασαν συνενέγκαντες τὸν τῶν γυναικῶν κόσμον καὶ τὰς ἰδίας οὐσίας, διαθέμενοι δὲ καὶ τοὺς προτέρους κίονας: τούτων δὲ μαρτύριά ἐστι τὰ γενηθέντα τότε ψηφίσματα, ἅπερ ἀγνοοῦντά φησιν ὁ Ἀρτεμίδωρος τὸν Ταυρομενίτην Τίμαιον καὶ ἄλλως βάσκανον ὄντα καὶ συκοφάντην (διὸ καὶ Ἐπιτίμαιον κληθῆναι) λέγειν ὡς ἐκ τῶν Περσικῶν παρακαταθηκῶν ἐποίησαντο τοῦ ἱεροῦ τὴν ἐπισκευήν: οὔτε δὲ ὑπάρξαι παρακαταθήκας τότε, εἴ τε ὑπῆρξαν, συνεμπεπρηῆσθαι τῷ ναῶ: μετὰ δὲ τὴν ἔμπρησιν τῆς ὄροφῆς ἠφανισμένης, ἐν ὑπαίθρῳ τῷ σηκῷ τίνα ἂν ἐθελῆσαι παρακαταθήκην κειμένην ἔχειν; Ἀλέξανδρον δὲ τοῖς Ἐφεσίοις ὑποσχέσθαι τὰ γεγονότα καὶ τὰ μέλλοντα ἀναλώματα, ἐφ' ᾧ τε τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὸν ἔχειν, τοὺς δὲ μὴ ἐθελῆσαι, πολὺ μᾶλλον οὐκ ἂν ἐθελήσαντας ἐξ ἱεροσυλίας καὶ ἀποστερήσεως φιλοδοξεῖν: ἐπαινεῖ τε τὸν εἰπόντα τῶν Ἐφεσίων πρὸς τὸν βασιλέα, ὡς οὐ πρόποι θεῶ θεοῖς ἀναθήματα κατασκευάζειν.

30.- Pomponio Mela: *De Chorographia*, I, XVI.

Halicarnassos Argivorum colonia est, et cur memoranda sit, praeter conditores, Mausoleum efficit regis Mausoli monumentum, unum de miraculis septem, Artemisiae opus.

31.- Plinio: *Historia Natural*, XIX, 49.

Ab his superest reverti ad hortorum curam et suapte natura memorandam et quoniam antiquitas nihil prius mirata est, quam Hesperidum hortos ac regum Adonidis et Alcinoi itemque pensiles, sive illos Semiramis sive Assyriae res Syrus fecit, de quorum opere alio volumine dicemus.

32.- Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 53.

Ita distinctis celeberrimorum aetatibus insignes raptim transcurram, reliqua multitudine passim dispersa. venere autem et in certamen laudatissimi, quamquam diversis aetatibus geniti, quoniam fecerant Amazonas, quae cum in

templo Dianae Ephesiae dicarentur, placuit eligi probatissimam ipsorum artificum, qui praesentes erant, iudicio, cum apparuit eam esse, quam omnes secundam a sua quisque iudicassent. Haec est Polycliti, proxima ab ea Phidiae, tertia Cresilae, quarta Cydonis, quinta Phradmonis.

33.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 30.

Scopas habuit aemulos eadem aetate Bryaxim et Timotheum et Leocharen, de quibus simul dicendum est, quoniam pariter caelavere mausoleum. Sepulchrum hoc est ab uxore Artemisia factum Mausolo, cariae regulo, qui obiit olympiadis cvii anno secundo. Opus id ut esset inter septem miracula, hi maxime fecere artifices. Patet ab austro et septentrione sexagenos ternos pedes, brevius a frontibus, toto circumitu pedes ccccxxx, attollitur in altitudinem xxv cubitis, cingitur columnis xxxvi. Pteron vocavere circumitum. Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares, priusque quam peragerent, regina obiit. Non tamen recesserunt nisi absoluto, iam id gloriae ipsorum artisque monimentum iudicantes; hodieque certant manus. Accessit et quintus artifex. Namque supra pteron pyramis altitudinem inferiorem aequat, viginti quattuor gradibus in metae cacumen se contrahens; in summo est quadriga marmorea, quam fecit Pythis. Haec adiecta cxxx pedum altitudine totum opus includit. Timothei manu Diana romae est in palatio apollinis delubro, cui signo caput reposuit avianius evander.

34.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 4, 6.

Τριακόσια δὲ σιδήρου τῷ θεῷ τὸν θεὸν ἴσον ἐποίησεν, μέγα τῇ τόλμῃ βαστάσας ἔργον· Ἥλιον γὰρ δεύτερον ἀντέθηκεν τῷ κόσμῳ.

35.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 95.

Graecae magnificentiae vera admiratio exstat templum ephesiae dianae cxx annis factum a tota asia. In solo id palustri fecere, ne terrae motus sentiret aut hiatus timeret, rursus ne in lubrico atque instabili fundamenta tantae molis locarentur, calcatis ea substravere carbonibus, dein velleribus lanae. Universo templo longitudo est ccccxxv pedum, latitudo ccxxv, columnae cxxvii a singulis

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

regibus factae lx pedum altitudine, ex iis xxxvi caelatae, una a Scopa. Operi praefuit Chersiphron architectus. Summa miraculi epistylia tantae molis attolli potuisse; id consecutus ille est aeronibus harenae plenis, molli clivo super capita columnarum exaggerato, paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in loco sederet. Difficillime hoc contigit in limine ipso, quod foribus inponebat; etenim ea maxima moles fuit nec sedit in cubili, anxio artifice mortis destinatione suprema. Tradunt in ea cogitatione fessum nocturno tempore in quiete vidisse praesentem deam, cui templum fieret, hortantem, ut viveret: se composuisse lapidem. Atque ita postera luce apparuit; pondere ipso correctus videbatur. Cetera eius operis ornamenta plurium librorum instar optinent, nihil ad specimen naturae pertinentia.

36.- Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 24.

Fecit et apollinem, quem ab triumviro Antonio sublatum restituit ephesiis Divus Augustus admonitus in quiete.

37.- Plinio: *Historia Natural*, V, 52.

Pharos, quondam diei navigatione distans ab aegypto, nunc e turri nocturnis ignibus cursum navium regens.

38.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 25.

Magnificatur et alia turris a rege facta in insula pharo portum optinente alexandriae, quam constitisse DCCC talentis tradunt, magno animo, ne quid omittamus, Ptolemaei regis, quo in ea permiserit Sostrati Cnidii architecti structura ipsa nomen inscribi. Usus eius nocturno navium cursu ignes ostendere ad praenuntianda vada portusque introitum, quales iam compluribus locis flagrant, sicut ostiae ac ravennae. Periculum in continuatione ignium, ne sidus existimetur, quoniam e longinquo similis flammaram aspectus est. hic idem architectus primus omnium pensilem ambulationem cnidi fecisse traditur.

39.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 22.

Dicantur obiter et pyramides in eadem aegypto, regum pecuniae otiosa ac stulta ostentatio, quippe cum faciendi eas causa a plerisque tradatur, ne pecuniam successoribus aut aemulis insidiantibus praeberent aut ne plebs esset otiosa. Multa circa hoc vanitas hominum illorum fuit.

40.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 24.

Haec sunt pyramidum miracula, supremumque illud, ne quis regum opes miretur, minimam ex iis, sed laudatissimam, a rhodopide meretricula factam. Aesopi fabellarum philosophi conserva quondam et contubernalis haec fuit, maiore miraculo, tantas opes meretricio esse conquisitas.

41.- Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33.

Τετταράκοντα δ' ἀπὸ τῆς πόλεως σταδίου προελθόντι ὄρεινὴ τις ὄφρῦς ἐστίν, ἐφ' ἣ πολλὰ μὲν εἰσι πυραμίδες, τάφοι τῶν βασιλέων, τρεῖς δ' ἀξιόλογοι: τὰς δὲ δύο τούτων καὶ ἐν τοῖς ἑπτὰ θεάμασι καταριθμοῦνται: εἰσὶ γὰρ σταδιαῖα τὸ ὕψος, τετράγωνοι τῷ σχήματι, τῆς πλευρᾶς ἐκάστης μικρῶ μείζον τὸ ὕψος ἔχουσαι: μικρῶ δὲ καὶ ἡ ἑτέρα τῆς ἑτέρας ἐστὶ μείζων: ἔχει δ' ἐν ὕψει μέσως πῶς μιᾶς τῶν πλευρῶν λίθον ἐξαιρέσιμον: ἀρθέντος δὲ σῦρίγξ ἐστὶ σκολιὰ μέχρι τῆς θήκης: αὗται μὲν οὖν ἐγγὺς ἀλλήλων ἐπὶ τῷ αὐτῷ ἐπιπέδῳ, ἀπωτέρω δ' ἐστὶν ἐν ὕψει μείζονι τῆς ὄρεινῆς ἢ τρίτῃ πολὺ ἐλάττων τῶν δυεῖν, πολὺ δὲ μείζονος δαπάνης κατεσκευασμένη: ἀπὸ γὰρ θεμελίων μέχρι μέσου σχεδόν τι μέλανος λίθου ἐστίν, ἐξ οὗ καὶ τὰς θυῖας κατασκευάζουσι, κομίζοντες πόρρωθεν: ἀπὸ γὰρ τῶν τῆς Αἰθιοπίας ὄρων: καὶ τῷ σκληρὸς εἶναι καὶ δυσκατέργαστος πολυτελῆ τὴν πραγματείαν παρέσχε: λέγεται δὲ τῆς ἑταίρας τάφος γεγωνῶς ὑπὸ τῶν ἐραστῶν, ἦν Σαπφῶ μὲν ἢ τῶν μελῶν ποιήτρια καλεῖ Δωρίχαν, ἐρωμένην τοῦ ἀδελφοῦ αὐτῆς Χαράξου γεγонуῖαν, οἶνον κατάγοντος εἰς Ναύκρατιν Λέσβιον κατ' ἐμπορίαν, ἄλλοι δ' ὀνομάζουσι Ροδῶπιν: μυθεύουσι δ' ὅτι λουομένης αὐτῆς ἐν τῶν ὑποδημάτων αὐτῆς ἀρπάσας ἀετὸς παρὰ τῆς θεραπαίνης κομίσειεν εἰς Μέμφιν καὶ τοῦ βασιλέως δικαιοδοτοῦντος ὑπαιθρίου, γενόμενος κατὰ κορυφὴν αὐτοῦ ῥίψει τὸ ὑπόδημα εἰς τὸν κόλπον: ὁ δὲ καὶ τῷ ῥυθμῷ τοῦ ὑποδήματος καὶ τῷ παραδόξῳ κινηθεὶς περιπέμψειεν εἰς τὴν χώραν κατὰ ζήτησιν τῆς φορούσης

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ἀνθρώπου τοῦτο, εὐρεθεῖσα δ' ἐν τῇ πόλει τῶν Ναυκρατιτῶν ἀναχθείη καὶ γένοιτο γυνὴ τοῦ βασιλέως, τελευτήσασα δὲ τοῦ λεχθέντος τύχοι τάφου.

42.- Heródoto: *Historias*, I, 181, 3-4.

ἐν δὲ τῷ ἑτέρῳ Διὸς Βήλου ἱρὸν χαλκόφυλον, καὶ ἐς ἐμὲ ἔτι τοῦτο ἔόν, δύο σταδίων πάντη, ἔόν τετραγώνον. ἐν μέσῳ δὲ τοῦ ἱεροῦ πύργος στερεὸς οἰκοδόμηται, σταδίου καὶ τὸ μῆκος καὶ τὸ εὖρος, καὶ ἐπὶ τούτῳ τῷ πύργῳ ἄλλος πύργος ἐπιβέβηκε, καὶ ἕτερος μάλα ἐπὶ τούτῳ, μέχρι οὗ ὀκτῶ πύργων. ἀνάβασις δὲ ἐς αὐτοὺς ἔξωθεν κύκλῳ περὶ πάντας τοὺς πύργους ἔχουσα πεποιήται. Μεσοῦντι δὲ κου τῆς ἀναβάσιος ἐστὶ καταγωγὴ τε καὶ θῶκοι ἀμπαυστήριοι, ἐν τοῖσι κατίζοντες ἀμπαύονται οἱ ἀναβαίνοντες.

43.- Marco Valerio Marcial, *De Spectaculis*, I.

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor;
nec Triviae templo molles laudentur Iones,
dissimulet Delon cornibus ara frequens;
aere nec vacuo pendentia Mausolea
laudibus inmodicis Cares in astra ferant.
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro,
unum pro cunctis Fama loquetur opus.

44.- Plutarco: *Moralia*, 983e.

Μῆτε τῆς θαλάττης. Οἶμαι μὲν οὖν μηδένα ὑμῶν ἀθέατον εἶναι τῆς νεοτιᾶς: ἐμοὶ δὲ πολλάκις ἰδόντι καὶ θιγόντι παρίσταται λέγειν καὶ ἄδειν.

Δήλω δὴ ποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ ναῶ.

Τὸν κεράτινον βωμὸν εἶδον ἐν τοῖς ἑπτὰ καλουμένοις θεάμασιν ὑμνούμενον, ὅτι μῆτε κόλλης δεόμενος μῆτε τινὸς ἄλλου δεσμοῦ διὰ μόνων τῶν δεξιῶν συμπέπηγε καὶ συνήρμοσται κεράτων. Ἴλεως δ' ὁ θεὸς εἶη καὶ

πρός τι μουσικὸν ὄντα καὶ νησιώτην, ὕμνουμένης τῆς πελαγίου σειρήνος,
εὐμενῶς καὶ καταγελαῶν τῶν ἐρωτημάτων ἐκείνων, ἃ σκώπτοντες ἐρωτῶσιν
οὔτοι, δια τί... Ἀπολλων συθ οὐδὲ τριγλοβο ... δὴ γινώσκοντα ... Ἀφροδίτην
όμου ...

45.- Plutarco: *Theseus*, 21, 2.

Καλεῖται δὲ τὸ γένος τοῦτο τῆς χορείας ὑπὸ Δηλίων γέρας, ὡς ἰστορεῖ
Δικαίαρχος. ἐχόρευσε δὲ περὶ τὸν Κερατῶνα βωμόν, ἐκ κεράτων
συνηρμοσμένον εὐωνύμων ἀπάντων. Ποιῆσαι δὲ καὶ ἀγῶνά φασιν αὐτὸν ἐν
Δήλῳ, καὶ τοῖς νικῶσι τότε πρῶτον ὑπ' ἐκείνου φοίνικα δοθῆναι.

46.- Policiano: *Sylvae, Manto*, 319 ss.

Vos age nunc alacres certatim, ethrusca Juventus,
Aoniis operata sacris, accurrite mecum
Daedala perpetui visum monumenta poetae,
Qualia nec castae peplis intenta Minervae
Solemni, veteres, lustris explicuistis, Athenae,
Picta rubro quoties animantur praelia cocco;
Nec vetus immensum fuerint quae sparsa per orbem
Gloria septena celebrat spectacula fama.
Nam neque belligeris Babylon pulsata quadrigis
Moenia, nec liquido pomaria pendula coelo
Conferat; aut dextris consirucia altaria Delos
Cornibus; aut vasti moem Rhodos aurea Phoebi;
Non Cares, Mausole, tui caelamina busti;
Phidiacum non Elis ebur; non ipsa superbas
Pyramidas jactet lascivi lingua Canopi.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Namque haec aut valido Neptuni quassa tridenti,
Aut telo, Summane, tuo traxere ruinam,
Aut trucibus nimbis aut irae obnoxia cauri,
Aut tacitis lenti perierunt dentibus aevi.

47.- Marco Valerio Marcial, *De Spectaculis*, II.

Hic ubi sidereus propius uidet astra colossus
et crescunt media pegmata celsa uia,
inuidiosa feri radiabant atria regis
unaque iam tota stabat in urbe domus;
hic ubi conspicui uenerabilis Amphitheatri
erigitur moles, stagna Neronis erant;
hic ubi miramur uelocia munera thermas,
abstulerat miseris tecta superbus ager;
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,
ultima pars aulae deficientis erat.
Reddita Roma sibi est et sunt te preside, Caesar,
deliciae populi, quae fuerant domini.

48.- Adriaen de Jonghe: *Poëmatum Hadriani Iunii Hornaci medici liber primus*,
177.

Amphitheatrum

Adiicit his vates, cuius se Bilbilis ortu

Iactat, Caesarei sacrum decus amphitheatri:

Quae mundi speciem moles mentita globosam

Accepit cava populos, ludos que paravit.

49.- Quinto Curcio Rufo: *Historiae Alexandri Magni Macedonis Libri Qui Supersunt*, V, 1, 24 ss.

Murus instructus laterculo coctili bitumine interlito spatium XXX et duorum pedum in latitudinem amplectitur: quadrigae inter se occurrentes sine periculo commeare dicuntur. Altitudo muri L cubitorum eminent spatio: turres denis pedibus quam murus altiores sunt. Totius operis ambitus CCCLXV stadia conplectitur: singulorum stadiorum structuram singulis diebus perfectam esse memoriae proditum est. Aedificia non sunt admota muris, sed fere spatium iugeri unius absunt. Ac ne totam quidem urbem tectis occupaverunt — per LXXX stadia habitabatur —, nec omnia continua sunt, credo, quia tutius visum est pluribus locis spargi. Cetera serunt coluntque, ut, si externa vis ingruat, obsessis alimenta ex ipsius urbis solo subministrentur. Euphrates interfluit magnaеque molis crepidinibus coerchetur. Sed omnium operum magnitudinem circumveniunt cavernae ingentem in altitudinem pressae ad accipiendum impetum fluminis: quod ubi adpositae crepidinis fastigium excessit, urbis tecta corriperet, nisi essent specus lacusque, qui exciperent. Coctili laterculo structi sunt, totum opus bitumine adstringitur. Pons lapideus flumini inpositus iungit urbem. Hic quoque inter mirabilia Orientis opera numeratus est. Quippe Euphrates altum limum vehit, quo penitus ad fundamenta iacienda egesto vix suffulciendo operi firmum reperiunt solum: harenae autem subinde cumulatae et saxi, quis pons sustinetur, adnexae morantur amnem, qui retentus acrius, quam si libero cursu mearet, inliditur. Arcem quoque ambitu XX stadia complexam habent. XXX pedes in terram turrium fundamenta demissa sunt, ad LXXX summu munimenti fastigium pervenit. Super arcem, vulgatum Graecorum fabulis miraculum, pensiles horti sunt, summam murorum altitudinem aequantes multarumque arborum umbra et proceritate amoeni. Saxo pilae, quae totum onus sustinent, instructae sunt: super pilas lapide quadrato solum stratum est patiens terrae, quam altam iniciunt, et humoris, quo rigant terras: adeoque validas arbores sustinet moles, ut stipites earum VIII cubitorum spatium crassitudine aequent, in L pedum altitudinem emineant frugiferaeque sint, ut si terra sua alerentur. Et, cum vetustas non opera solum manu facta, sed etiam ipsam naturam paulatim exedendo perimat, haec moles, quae tot arborum radicibus premitur tantique nemoris pondere onerata est, inviolata durat: quippe XX pedes lati parietes sustinent XI pedum intervallo

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

distantes, ut procul visentibus silvae montibus suis inminere videantur. Syriae regem Babylone regnantem hoc opus esse molitum memoriae proditum est, amore coniugis victum, quae desiderio nemorum silvarumque in campestribus locis virum compulit amoenitatem naturae genere huius operis imitari.

50.- Aulo Gelio: *Noches Áticas*, X, 18,3-5.

Is Mausolus, ubi fato perfunctus inter lamenta et manus uxoris funere magnifico sepultus est, Artemisia, luctu atque desiderio mariti flagrans uxor, ossa cineremque eius mixta odoribus contusaque in faciem pulveris aquae indidit ebibitque multaue alia violenti amoris indicia fecisse dicitur. Molita quoque est ingenti impetu operis conservandae mariti memoriae sepulcrum illud memoratissimum dignatumque numerari inter septem omnium terrarum spectacula. Id monumentum Artemisia cum dis manibus sacrum Mausoli dicaret, "agona," id est certamen laudibus eius dicundis, facit ponitque praemia pecuniae aliarumque rerum bonarum amplissima.

51.- Cayo Julio Higino: *Fabulae*, CCXXIII.

SEPTEM OPERA MIRABILIA.

1 Ephesi Dianae templum quod fecit Amazon Otrera Martis coniunx.

2 Monumentum regis Mausoli lapidibus lychnicis, altum pedes LXXX, circuitus pedes MCCCXL.

3 Rhodi signum Solis aeneum, id est colossus, altus pedibus XC.

4 Signum Iouis Olympii, quod fecit Phidias ex ebore et auro sedens, pedes LX.

5 Domus Cyri regis in Ecbatani, quam fecit Memnon lapidibus variis et candidis uinctis auro.

6 Murus in Babylonia, quem fecit Semiramis Dercetis filia latere cocto et sulphure ferro uinctum, latum pedes XV altum pedes LX in circuitu stadiorum CCC.

7 Pyramides in Aegypto, quarum umbra non uidetur, altae pedes LX.

52.- Lucio Ampelio: *Liber Memorialis*, VIII.

[MIRACULA MUNDI.] MIRACULA QUAE IN TERRIS SUNT.

(...) Aedis Dianae Epheso est quam constituit Amazon; ibi et sepulcrum Icarum stertentis quasi dormiat mirae magnitudinis ex orichalco et ferro. Rhodi colossicum signum Solis altum super columna marmorea cum quadriga; columna vero habet cubitos centum. Signum Iovis Olympii aereum, facies ex auro, quem fecit Phidias in cubitis centum quinquaginta et latum cubitis sexaginta. Domus illic Cyri regis aedificata lapidibus candidis et nigellis auro iunctis, ubi sunt columnae diversis coloribus et innumerabiles laminae ferreae, fenestrae ex argento et tegulae ex lapide prasino. Murus intus medio Babyloniae, quem Memnon aedificavit lapide cocto et sulfure, ferro intermixtus, ubi sunt iuncturae. Latitudo eius cubitis triginta, altus cubitis centum et triginta: cingitur milia passuum triginta. Hunc coepit Semiramis, filius eius perfecit. Pyramides in Aegypto, quas aedificavit. (...)

53.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, VIII, 16, 4.

Τάφους δὲ ἀξίους θαύματος ἐπιστάμενος πολλοὺς δυοῖν ἐξ αὐτῶν ἐπιμνησθήσομαι, τοῦ τε ἐν Ἀλικαρνασσῶ καὶ ἐν τῇ Ἑβραίων. ὁ μὲν δὴ ἐν Ἀλικαρνασσῶ Μαυσώλῳ βασιλεύσαντι Ἀλικαρνασσέων πεποίηται, μέγεθος δὲ οὕτω δὴ τί ἐστι μέγας καὶ ἐς κατασκευὴν περίβλεπτος τὴν πᾶσαν, ὥστε καὶ Ῥωμαῖοι μέγਾਲως δὴ τι αὐτὸν θαυμάζοντες τὰ παρὰ σφίσι ἐπιφανῆ μνήματα Μαυσώλεια ὀνομάζουσιν.

54.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, IV, 31, 8.

Πᾶσαι καὶ ἄνδρες ἰδίᾳ θεῶν μάλιστα ἄγουσιν ἐν τιμῇ: τὰ δὲ αἷτια ἐμοὶ δοκεῖν ἐστὶν Ἀμαζόνων τε κλέος, αἶ φήμην τὸ ἄγαλμα ἔχουσιν ἰδρῦσασθαι, καὶ ὅτι ἐκ παλαιστάτου τὸ ἱερόν τοῦτο ἐποιήθη. Τρία δὲ ἄλλα ἐπὶ τούτοις συνετέλεσεν ἐς δόξαν, μέγεθος τε τοῦ ναοῦ τὰ παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις κατασκευάσματα ὑπερηκότος καὶ Ἑφείων τῆς πόλεως ἢ ἀκμῆ καὶ ἐν αὐτῇ τὸ ἐπιφανὲς τῆς θεοῦ.

55.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, III, 18, 9-16.

Βαθυκλέους δὲ Μάγνητος, ὃς τὸν θρόνον ἐποίησε τοῦ Ἀμυκλαίου, ἀναθήματα ἐπ' ἐξειργασμένῳ τῷ θρόνῳ Χάριτες καὶ ἄγαλμα δὲ Λευκοφρυήνης ἐστὶν Ἀρτέμιδος. ὅτου δὲ οὗτος ὁ Βαθυκλῆς μαθητὴς ἐγγέγονει καὶ τὸν θρόνον ἐφ' ὅτου βασιλεύοντος Λακεδαιμονίων ἐποίησε, τάδε μὲν παρήμι, τὸν θρόνον δὲ εἶδόν τε καὶ τὰ ἐς αὐτὸν ὅποια ἦν γράψω. Ἀνέχουσιν ἔμπροσθεν αὐτόν, κατὰ ταῦτά δὲ καὶ ὀπίσω, Χάριτές τε δύο καὶ Ὀραι δύο: ἐν ἀριστερᾷ δὲ Ἐχιδνα ἔστηκε καὶ Τυφῶς, ἐν δεξιᾷ δὲ Τρίτωνες. τὰ δὲ ἐπειργασμένα καθ' ἕκαστον ἐπ' ἀκριβὲς διελεῖν ὄχλον τοῖς ἐπιλεξομένοις παρέξειν ἔμελλεν: ὡς δὲ δηλῶσαι συλλαβόντι, ἐπεὶ μηδὲ ἄγνωστα τὰ πολλὰ ἦν, Ταῦγέτην θυγατέρα Ἄτλαντος καὶ ἀδελφὴν αὐτῆς Ἀλκυόνην φέρουσι Ποσειδῶν καὶ Ζεὺς. ἐπείργασται δὲ καὶ Ἄτλας καὶ Ἡρακλέους μονομαχία πρὸς Κύκνον καὶ ἡ παρὰ Φόλῳ τῶν Κενταύρων μάχη. Τὸν δὲ Μίνω καλούμενον Ταῦρον οὐκ οἶδα ἀνθ' ὅτου πεποίηκε Βαθυκλῆς δεδεμένον τε καὶ ἀγόμενον ὑπὸ Θησέως ζῶντα: καὶ Φαιάκων χορὸς ἐστὶν ἐπὶ τῷ θρόνῳ καὶ ἄδων ὁ Δημόδοκος: Περσέως τε τὸ ἔργον πεποιήται τὸ ἐς Μένουσαν. παρὲντι δὲ Ἡρακλέους μάχην πρὸς Θούριον τῶν γιγάντων καὶ Τυνδάρεω πρὸς Εὐρυτον, ἔστιν ἀρπαγὴ τῶν Λευκίππου θυγατέρων: Διόνυσον δὲ καὶ Ἡρακλέα, τὸν μὲν παῖδα ἔτι ὄντα ἐς οὐρανόν ἐστιν Ἐρμῆς φέρων, Ἀθηναῖα δὲ ἄγουσα Ἡρακλέα συνοικήσοντα ἀπὸ τούτου θεοῖς. Παραδίδωσι δὲ καὶ Πηλεὺς Ἀχιλλέα τραφησόμενον παρὰ Χίρωνι, ὃς καὶ διδάξει λέγεται: Κέφαλος δὲ τοῦ κάλλους ἔνεκα ὑπὸ Ἡμέρας ἐστὶν ἠρπασμένος, καὶ ἐς τὸν γάμον τὸν Ἀρμονίας δῶρα κομίζουσιν οἱ θεοί. Καὶ Ἀχιλλέως μονομαχία πρὸς Μέμνονα ἐπείργασται, Διομήδην τε Ἡρακλῆς τὸν Θρᾶκα καὶ ἐπ' Εὐήνῳ τῷ ποταμῷ Νέσσον τιμωρούμενος. Ἐρμῆς δὲ παρ' Ἀλέξανδρον κριθησομένας ἄγει τὰς θεάς, Ἄδραστος δὲ καὶ Τυδεὺς Ἀμφιάραον καὶ Λυκοῦργον τὸν Πρώνακτος μάχης καταπαύουσιν. Ἡρα δὲ ἀφορᾷ πρὸς Ἰώ τὴν Ἰνάχου βουὴν οὖσαν ἤδη, καὶ Ἀθηναῖα διώκοντα ἀποφεύγουσά ἐστιν Ἡφαιστον. ἐπὶ δὲ τούτοις Ἡρακλέους πεποιήται τάξις τῶν ἔργων τῶν τὸ ἐς τὴν ὕδραν καὶ ὡς ἀνήγαγε τοῦ Ἄιδου τὸν κύνα. Ἀναξίας δὲ καὶ Μνασίνοιο, τούτων μὲν ἐφ' ἵππου καθήμενός ἐστιν ἐκάτερος, Μεγαπένθη δὲ τὸν Μενελάου καὶ Νικόστρατον ἵππος εἷς φέρων ἐστίν. Ἀναιρεῖ δὲ καὶ Βελλεροφόντης τὸ ἐν Λυκίᾳ θηρίον, καὶ Ἡρακλῆς τὰς Γηρυόνοιο βουὴς ἐλαύνει. Τοῦ θρόνου δὲ πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν ἐφ' ἵππων ἐκατέρωθεν εἰσὶν οἱ Τυνδάρεω παῖδες: καὶ σφίγγες τέ εἰσιν ὑπὸ τοῖς ἵπποις καὶ θηρία ἄνω θέοντα, τῇ μὲν πάρδαλις, κατὰ δὲ τὸν Πολυδεύκην λέαινα. Ἀνωτάτω δὲ χορὸς ἐπὶ τῷ θρόνῳ πεποιήται,

Μάγνητες οί συνειργασμένοι Βαθυκλεῖ τὸν θρόνον. ὑπελθόντι δὲ ὑπὸ τὸν θρόνον τὰ ἔνδον ἀπὸ τῶν Τριτώνων ὅς ἐστι θήρα τοῦ Καλυδωνίου καὶ Ἡρακλῆς ἀποκτείνων τοὺς παῖδας τοὺς Ἄκτορος, Κάλαις δὲ καὶ Ζήτης τὰς Ἀρπυίας Φινέως ἀπελαύνουσιν: Πειρίθους τε καὶ Θησεὺς ἠρπακότες εἰσὶν Ἑλένην καὶ ἄγχων Ἡρακλῆς τὸν λέοντα, Τιτυὸν δὲ Απόλλων τοξεύει καὶ Ἄρτεμις: Ἡρακλέους τε πρὸς Ὀρειον Κένταυρον μάχη πεποιήται καὶ Θησεῶς πρὸς Ταῦρον τὸν Μίνω. πεποιήται δὲ καὶ ἡ πρὸς Ἀχελῶον Ἡρακλέους πάλη καὶ τὰ λεγόμενα ἐς Ἡραν, ὡς ὑπὸ Ἡφαιστού δεθείη, καὶ ὃν Ἄκαστος ἔθηκεν ἀγῶνα ἐπὶ πατρὶ καὶ τὰ ἐς Μενέλαον καὶ τὸν Αἰγύπτιον Πρωτέα ἐν Ὀδυσσεΐα. τελευταῖα Ἀδμητός τε ζευγνύων ἐστὶν ὑπὸ τὸ ἄρμα κάπρον καὶ λέοντα καὶ οἱ Τρωῶες ἐπιφέροντες χοὰς Ἐκτορι.

56.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 3.

Τῶν δὲ ἐκ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἰσὶν, ἐκ ποδὸς ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος. Τῷ μὲν δὴ κατ' εὐθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἐπτά ἐστὶν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ, τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὄντινα ἐγένετο ἀφανές: εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα, οὐ γάρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου. τὸν δὲ αὐτὸν ταινία τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον εοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσι, μειράκιον δὲ Ἥλειον τὸν Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου: ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην Ὀλυμπιάδι ἕκτη πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα.

57.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 15, 1.

Ἔστι δὲ οἴκημα ἐκτὸς τῆς Ἄλτεως, καλεῖται δὲ ἐργαστήριον Φειδίου, καὶ ὁ Φειδίας καθ' ἕκαστον τοῦ ἀγάλματος ἐνταῦθα εἰργάζετο: ἔστιν οὖν βωμὸς ἐν τῷ οἴκηματι θεοῖς πᾶσιν ἐν κοινῷ. Ὀπίσω δὲ ἀναστρέψαντι αὐθις ἐς τὴν Ἄλτιν ἐστὶν ἀπαντικρὺ τοῦ Λεωνίδαίου.

58.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 10, 1.

Πολλὰ μὲν δὴ καὶ ἄλλα ἴδοι τις ἂν ἐν Ἑλλησι, τὰ δὲ καὶ ἀκούσαι θαύματος ἄξια: μάλιστα δὲ τοῖς Ἐλευσῖνι δρωμένοις καὶ ἀγῶνι τῷ ἐν Ὀλυμπία μέτεστιν ἐκ θεοῦ φροντίδος.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

59.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 9.

Μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας, ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολὺ τι ἀποδέοντά ἐστιν ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα, ὅπου γε καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν μάρτυρα ἐς τοῦ Φειδίου τὴν τέχνην γενέσθαι λέγουσιν.

60.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 9.

Ὡς γὰρ δὴ ἐκτετελεσμένον ἤδη τὸ ἄγαλμα ἦν, ἠὔξατο ὁ Φειδίας ἐπισημῆναι τὸν θεὸν εἰ τὸ ἔργον ἐστὶν αὐτῷ κατὰ γνώμην: αὐτίκα δ' ἐς τοῦτο τοῦ ἐδάφους κατασκήψαι κεραυνὸν φασιν, ἔνθα ὕδρια καὶ ἐς ἐμὲ ἐπίθημα ἦν ἡ χαλκῆ.

61.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 12, 4.

Ἐν δὲ Ὀλυμπίᾳ παραπέτασμα ἐρεοῦν κεκοσμημένον ὑφάσμασιν Ἀσσυρίοις καὶ βαφῆ πορφύρας τῆς Φοινίκων ἀνέθηκεν Ἀντίοχος, οὗ δὴ καὶ ὑπὲρ τοῦ θεάτρου τοῦ Ἀθήνησιν ἡ αἰγίς ἡ χρυσοῦ καὶ ἐπ' αὐτῆς ἡ Γοργῶ ἐστὶν ἀναθήματα. Τοῦτο οὐκ ἐς τὸ ἄνω τὸ παραπέτασμα πρὸς τὸν ὄροφον ὥσπερ γε ἐν Ἀρτέμιδος τῆς Ἐφεσίας ἀνέλκουσι, καλωδίους δὲ ἐπιχαλῶντες.

62.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 10.

Ὅσον δὲ τοῦ ἐδάφους ἐστὶν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο οὐ λευκῷ, μέλανι δὲ κατεσκευάσται τῷ λίθῳ: περιθεῖ δὲ ἐν κύκλῳ τὸν μέλανα λίθου Παρίου κρητῆς, ἔρυμα εἶναι τῷ ἐλαίῳ τῷ ἐκχεομένῳ. Ἐλαιὸν γὰρ τῷ ἀγάλματι ἐστὶν ἐν Ὀλυμπίᾳ συμφέρον, καὶ ἐλαιὸν ἐστὶ τὸ ἀπειργον μὴ γίνεσθαι τῷ ἐλέφαντι βλάβος διὰ τὸ ἐλῶδες τῆς Ἄλτεως. ἐν ἀκροπόλει δὲ τῆς Ἀθηναίων τὴν καλουμένην Παρθένον οὐκ ἔλαιον, ὕδωρ δὲ τὸ ἐς τὸν ἐλέφαντα ὠφελοῦν ἐστὶν: ἄτε γὰρ αὐχμηρᾶς τῆς ἀκροπόλεως οὔσης διὰ τὸ ἄγαν ὑψηλόν, τὸ ἄγαλμα ἐλέφαντος πεποιημένον ὕδωρ καὶ δρόσον τὴν ἀπὸ τοῦ ὕδατος ποθεῖ.

63.- *Septem Mira, Codex Vaticanus lat. 4929, fol. 149v.*

SEPTEM MIRA

- I- Aedis Dianae Epheso quam constituit amazon.
- II- Mausolaeum in Caria altum pedum CLXXX et in circuito pedum CCCC. Ibi est sepulchrum regis lapidi lychnite.
- III- Colossus Rhodi altus pedum CV,
- IV- Iovis Olympii factus a Phidia ex ebore et auro. Pedum C.
- V- Domus regia in Ecbatanis quam Memnon aedificavit lapidibus candidis et variis auro vinctis.
- VI- Murus Babilonis latere cocto, sulphure et ferro vinctus, latus pedum XXV [XXXII], altus pedum LXXV [L cod], in circuito stadiis DCCC [CCCLXVIII]. Hunc Regina Semiramis aedificavit. [Pensiles etiam horti super arcem ipsius urbis, aequantes altitudinem muri, pro miraculo habentur].
- VII- Pyramides in Aegypto latae et altae pedum DC.

64.- Vibio Secuestre: *De fluminibus, fontibus, lacubus, nemoribus, gentibus, quorum apud poetas mentio fit. De Gentibus, Appendicula: Incipiunt VII Mira.*

- I- Aedes Dianae Epheso, quam constituit Amazon.
- II- Mausoleum in Caria, altum pedum CLXXX et in circuitu pedum CCCC, ibi est sepulcrum regis lapide lychnite.
- III- Colossus Rhodi altus pedum CV.
- IV- Jovis Olympii factus a Phidia ex ebore et auro, pedum C.
- V- Domus regia in Ecbatanis, quam Memnon aedificavit lapidibus candidis et variis auro vinctis.
- VI- Murus Babylonis latere cocto, sulphure et ferro vinctus, latus cubitorum L, altus cubit. CC, in circuitu stadiis DCCC. Hunc regina Semiramis aedificavit. Pensiles etiam horti super arcem ipsius urbis, aequantes altitudinem muri, pro miraculo habentur.
- VII- Pyramides in Aegypto, latae et altae pedum DC.

65.- Dionisio Periegeta: *Periégesis.*

1005-1006: πρὸς δὲ νότον Βαβυλῶν ἱερὴ πόλις, ἣν ῥά τε πᾶσαν

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

τείχεσιν ἀρραγέεσσι Σεμίραμις ἐστεφάνωσεν·
826-829: τάων δ' ἀμφοτέρων γε βορειότερην ἐσίδοιο
παραλίην Ἐφεσον, μεγάλην πόλιν Ἰοχεαίρης,
ἐνθα θεῆν ποτε νηὸν Ἀμαζονίδες τετύκοντο
πρέμνω ἐνι πτελέης, περιώσιον ἀνδράσι θαῦμα.

248-250: ἡμὲν ὅσοι Θήβην ἐρικυδέα ναιετάουσιν,
Θήβην ὠγυγίην, ἑκατόμυλον, ἐνθα γεγωνῶς

Μέμνων ἀντέλλουσαν ἐὴν ἀσπάζεται Ἡῶ.

354-356: Θύμβρις, ὃς ἱμερτὴν ἀποτέμενεται ἀνδιχα Ἰώμην,
Ἰώμην τιμήεσσαν, ἐμῶν μέγαν οἶκον ἀνάκτων,
μητέρα πασάων πολιῶν, ἀφνειὸν ἔδεθλον.

66.- Gregorio Nacianceno: *Antología Palatina*, VIII, 177.

Ἐπτὰ βίοιο πέλει τάδε θαύματα: τεῖχος, ἄγαλμα,
κῆποι, πυραμίδες, νηός, ἄγαλμα, τάφος:
ὄγδοον ἔσκον ἔγωγε πελώριος ἐνθάδε τύμβος,
ὑψιπαγῆς, σκοπέλων τῶνδ' ἀποτῆλε θέων
πρῶτος δ' ἐν φθιμένοισιν ἀοίδιμος, ἔργον ἄπληστον
τῆς σῆς, ἀνδροφόνε, μαινομένης παλάμης.

Septem vitae (mundi) sunt haecce miracula: murus, statua, horti,
pyramides, templum, statua, sepulcrum; octavum eran ego ingens hic tumuus,
in-altum-structus, rupibus ab hisce longe procurreus. Primus autem inter
mortuos celebris, cado insatiabili tua sub, homicida, furente manu.

67.- Cosme de Jerusalén: *Patrologia Graeca*, 38, 545 y ss.

Κατὰ τυμξωρύχων δι'επῶν. Ἐπτὰ βίοιο πέλει τάδε θαύματα, τεῖχος,
ἄγαλμα, Κῆποι, πυραμίδες, νηός, ἄγαλμα, τάφος.

Τεῖχος ἐστὶν τὸ Βαβυλῶνος ὅπερ ἐφημεν ἐπίδρομον τοῖς ἄρμασι· οἱ δὲ
φασὶ τὴν Ἰώμης Καπετώλτον. Ἔστι γὰρ χτίσμα μέγα περιβολεῖς συνεχόμενον,
ἐν ᾧ πλήθη ζωδίων ἐστὶν, καὶ σημεῖον ἐκάστῳ τούτων ἦν ποτε· καὶ γὰρ φασὶ
κώδωνας ἐκ χειρὸς ἀποκρεμασθῆναι τούτων. Ζώδιον δὲ κατ' ἔθνος ἦν ἅπαν,

ὄπερ, φησίν, ἐσήμαινεν διὰ τοῦ κώδωνος τὴν οὐπερ εἰκονίζει κίνησιν ἐσθ' ὅτε πολεμικὴν ἔθνουσ'· πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα θαύματα ἄξια κατὰ Ῥώμην ἐστίν. Ἄλλοι δὲ φασιν ἐν Ἡερακλείᾳ τυγχάνειν ἴδρυμά τι κατὰ ἀμφιθεάτρου, ἐν ᾧ καλλίστη μὲν καὶ θαυμασία τίς ἐστὶν οἰκοδομὴ ἔχει δὲ τι καὶ πλέον. Κατὰ γὰν τὸ ἀκρότατον τῆς οἰασοῦν γωνίασ τοῦ τείχουσ εἶ τις καθ' ἑαυτὸν τῷ λίθω μυστικῶς λόγον ἐπαφῆ, τὸν ἐτέρωθεν ἰστάμενον τηλαυγῶς ἀκροᾶσθαί φασιν.

Ἄγαλμα δὲ ἐστὶν ὁ ἐν Κολοσσαῖς τῇ λεγομένῃ Ῥόδω χαλκὸς ἀνδριάς, ὃν ὑπερμεγέθη τυγχάνοντα καθεῖλον Ἀγαρηνοὶ γεγονότες αὐτοῦ οὔτος δὲ ὀγδοηκοντάπηχυς ἐλέγετο εἶναι.

Κῆποι δὲ εἰσὶν Ἀλκινόου καὶ Ἀδώνιδος. Ἀλκίνοος δὲ τῶν ψαϊάκων γέγονεν βασιλεὺς, φιλόξενος καὶ λαμπρὸς τις τοὺς τε οἴκους καὶ τὰς εὐωχίας ἢ γὰρ Ἀλκινόου πλουσία μάλιστα καὶ φιλότιμος τράπεζα.

Πυραμίδες δὲ οἱ παρ' ἡῶν λεγόμενοι τοῦ Ἰωσήφ σιτοδολῶνες, τῆς κατ' Αἴγυπτον Βαδυλῶνος μικροῦ διεστηκότες.

Ναὸς δὲ ὁ ἐν Κυζίκις τῇ πόλει μέγας γὰρ οὔτος καὶ θαύματος ἄξιος ὃς τῷ μὲν Ἀπόλλωνι πρότερον ἴορτο ὑπ' αὐτοῦ δὲ προκεχρησῶδηται Μαρίασ ἐσεσθαι μετὰ ταῦτα, ἧς κέκληται καὶ ἐστὶν ἠξίωσε δ' ἂν τις, εἰ μὴ νεώτερον οἴηται, τὸν ἔκ Κωνσταντινουπόλεως ναὸν τὸν πάλαι θαυμαστώτερον ὄντα θεαμάτων.

Ἄγαλμα πάλιν ἐστὶν τὸ ἐν Σμύρνη τοῦ Βελλεροφόντου, ὄπερ ἐστὶν ἐπ' ὀχήματος ἐπὶ τὴν θάλασσαν προκύπτον τοῦ τείχουσ, ὃ τε Πήγασπς ἵππος μικρὸν ὀπισθεν τοῦ ποδὸς κατεχόμενος χειρὸς προωούμενος δὲ σὺν βία, μένων πάγιος καὶ ἀκράδαντος.

Τάφος δὲ ἐστὶν ὁ τοῦ Μασώλου ἐν Κάραις, περὶ οὗ νῦν εἰρήσεται πλατυτέρως.

Πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα νεώτερα καθέστηκεν, ἅτινα θαύματος ἀξιοῦσιν ἄνθρωποι τὰς τε Ἐππαπύλους τῆς Ἑλλάδος ἅς Ἀμφίων καὶ Ζήθος ὠκοδόμησαν διὰ κιθάρας, καὶ τὰς Θήβας ἑκατονταπύλους, καὶ τὸν Ἀλεξανδρείας Φάρον ἐπὶ τεσσάρων φάσκοντες ὑελίνων ἐστηρίχθαι παγούρων, εἰ γε ἀληθῶς, καὶ τούτων ἄλλα τινὰ νεώτερα γέγονεν ἐν τε δομήσεσι καὶ ναοῖς ἀγάλμασι καὶ περιδόλοις καὶ λοετροῖς καὶ φοροστασίοις καὶ πράγμασι διαφόροις.

CARMINA CII-CXIV. *Contra sepulcrorum effossores.*

Moenia Babylonis adeo lata esse diximus, ut plures ibi quadrigae una commeare possent; idem de Capitolio Romano referunt. Est autem aedificium

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

grande vallis circumdatum, ubi multitudo animalculorum est signatorum, et tintinnabulum portantium. Ζώδιον est in universum quidquid διχ τοῦ κώδωνος significabat motum hostilem vel alium nationis quam imagine exprimit. Sed et alia Romae memeratu digna. Sunt qui Heracleae aedificium esse dicant e regione amphitheatri cum conclavi magnifico; huc accedit quod si quis stans adversum augulum muri vocem debilem secreto protulit, is qui altrinsecus stat clare audit quod dictum est.

Statua esta enea Colossis, Rhodi urbe, maxima, quem Agareni huc devenientes humi aequarunt; octoginta ulnas longa fuit.

De hortis Alcinoi et Adonidis fama percubuit. Erat autem Alcinoi rex Phaeacum, hospitalitatis amans et in domibus, hortis, épulis conspicuus, mensa lauta, inquam.

Pyramides a nobis pro horreis habitae parum a Babylone distabant.

Non praetercundum est Cyzici templum, magnum et spectatu dignum, Apollini constructum, quod Mariae fore, al oráculo praedicebatur, ad quam re et nomine pertinet. Tamen aliquis templum quod Constantinopoli est, magnificentius dixerit.

Statua Bellerophontis est Smyrnae, curru impositus, simul mobilis et immobilis.

De Mausoleo, quod apud Cares est, nunc pluribus dicendum.

Sed alia etiam monumenta recentiora existunt quae inter miracula annumerantur: Thebae cum septem portis quas Amphion et Zethus citharae sonis construxerunt, Thebae centum portis ornatae; Pharos Alexandriae qui quator paguris insistit, si verum dicunt, et alia quae occurrunt in aedificis, templis, statuis, vallis, balneis et aliis huiusmodi.

68.- Gregorio Nacianceno: *Discurso* 43, 63.

Τί μοι πρὸς τοῦτο τὸ ἔργον, ἐπτάπυλοι Θῆβαι καὶ Αἰγύπτια καὶ τεῖχη Βαβυλώνια καὶ Μουσίου Καρικός τάφος καὶ Πύρα μίδες καὶ Κολοσσὸ χαλκὸς ἄμετρος, ἢ ναῶν μεγέθη καὶ κάλλη τῶν μηκέτι ὄντων, ἄλλα τε ὅσα θαυμάζουσιν ἄνθρωποι καὶ ἱστορίαις διδάσκειν, ὧν οὐδὲν τοὺς ἐγείραντας πλὴν δόξης ὀλίγησιν ὤνησεν.

Quid cum hoc opere comparem Thebas septem portas habentes, et Aegyptias illas, et muros Babylonicos, et Caricum Mausoli sepulcrum, et Pyramides, et Colossi aes immensum, et delubra mira magnitudine atque

elegante arte confecta, jame versa et prostrata, caeteraque omnia, quae homines admirantur, atque historiis prodiderunt; ex quibus ómnibus, ñpraeter inanem queamdam et exiguam gloriam, nulla prorsus utilitas ad exstructores rediit?

69.- Tácito: *Anales*, II, 61.

Ceterum Germanicus aliis quoque miraculis intendit animum, quorum praecipua fuere Memnonis saxea effigies, ubi radiis solis icta est, vocalem sonum reddens, disiectasque inter et vix pervias arenas instar montium eductae pyramides certamine et opibus regum, lacusque effossa humo, superfluentis Nili receptacula; atque alibi angustiae et profunda altitudo, nullis inquirentium spatiis penetrabilis.

70.- *Historia Augusta*: Septimio Severo, 17.

Iudaeos fieri sub gravi poena vetuit, idem etiam de Christianis sanxit. Deinde Alexandrinis ius buleutarum dedit, qui sine publico consilio ita ut sub regibus ante vivebant, uno iudice contenti, quem Caesar dedisset, multa praeterea his iura mutavit, iucundam sibi peregrinationem hanc propter religionem dei Serapidis et propter rerum antiquarum cognitionem et propter novitatem animalium vel locorum fuisse Severus ipse postea semper ostendit, nam et Memphim et Memnonen et pyramides et labyrinthum diligenter inspexit.

71.- *Antología Palatina*, IX, 656.

Οἶκος Ἀναστασίῳ τυραννοφόνου βασιλῆος
μοῦνος ὑπερτέλλω πανυπείροχος ἄστεσι γαίης,
θαῦμα φέρων πάντεσσιν, ἐπεὶ κοσμήτορες ἔργων
ὔψος ὁμοῦ μῆκός τε καὶ ἄπλετον εὖρος ἰδόντες,
ἀσκεπὲς ἐφράσαντο πελώριον ἔργον ἑᾶσαι:
ἀλλὰ πολυκμήτοιο λαχῶν πρεσβήϊα τέχνης
αἰθέριος πολυῖδρις ἐμὴν τεχνήσατο μορφήν,
ἀχράντῳ βασιλῆϊ φέρων πρωτάγρια μόχθων.
Ἔνθεν ἀπειρέσιον μέγεθος περὶ παντὶ τιταίνων,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Αὐσονίης νίκησα βοώμενα θαύματα γαίης.
Εἶξον ἀρειοτέροισι, χάρις Καπετωλίδος αὐλῆς,
Εἰ καὶ χαλκείων ὀρόφων ἀμαρύγματα πέμπεις:
κρύψον ἀμετρήτων μεγάρων στεινούμενον αὐλαῖς,
Πέργαμε, φαιδρὸν ἄγαλμα τεόν, Ρουφίνιον ἄλσος:
μηδὲ τανυπλεύροισιν ἀρηρότα, Κύζικε, πέτροις
Ἀδριανοῦ βασιλῆος ἀμεμφέα νηὸν αἰεῖσεις.
Οὐ μοι Πυραμίδων ἰκέλη κρίσις, οὐδὲ Κολοσσοῦ,
οὐδὲ Φάρου: μεγάλην μῦνος δ' ὑπερέδραμον ἴλην.

72.- Gregorio de Tours: *De cursu stellarum ratio*, 1 y ss.

Plerique philosophorum dum studiis litterarum vacant quasi plus ceteris septem scripserunt miracula, ex quibus mihi quaedam praetermittere et alia plus admiranda libuit memorare, quorum haec habentur uel formae uel opera.

PRIMUM ergo miraculum ponimus Noe arcam, quae domini ore qualis fieret, est mandata, cuius longitudo trecentorum, latitudo quinquaginta, altitudo triginta cubitorum est habita. Quam archam bicameratam et tricameratam legimus, cuius omne opus in cubito consummatum est. Fenestram sive ostium a latere habuit, in ea enim de omnibus volatilibus caeli ac bestiis terrae sive reptilibus cum hominibus octo ad reparationem mundi per inluviem cataclysmi genera reservata sunt.

SECUNDUM ponimus Babyloniam, cuius iuxta Orosium haec est positio: in campi planitie undique conspicua [natura loci] laetissima, castrorum facie et moenibus paribus per quadrum disposita. Murorum eius vix credibilis relatu firmitas et magnitudo, [id est] latitudine cubitorum L, altitudine quater tantum. Ceterum ambitus eius CCCC LXX stadiis circumvenitur. Murus coctili [e] lapide adque infuso bitumine compactus. [Fossa extrinsecus lata patens vice amnis circumfluit]. A fronte murorum centum portae aerae; ipsa autem longitudo in consummatione pinnarum utroque latere habitaculis defensorum aequae dispositis media intercapedine vicinas quadrigas capit; domus intrinsecus quatergeminae, habitationes minaci proceritate mirabiles. Haec prima post humani generis reparationem a Nembroth gigante condita est.

TERTIUM est templum Salomonis, [quod] non tantum in magnitudine fabricae, quantum in ornamentis miraculum fuit. Aedificavit parietes domus intrinsecus tabulatis cedrinis a pavimento domus usque ad summitatem parietum

et usque ad laquearia operavitque lignis intrinsecus et texvit pavimentum domus tabulis abiegnis, aedificavitque XX cubitorum ad posteriorem partem templi tabulata cedrina a pavimento usque ad superiora. Et fecit interiorem domum oraculi in sancto sanctorum. Porticorum XL cubitorum erat ipsius templi pro foribus oraculi, et cedro omnis domus intrinsecus vestiebatur habens tornaturas et iuncturas suas frabricatas et celaturas eminentes. Omnia cedrinis tabulis vestiebantur, nec omnino lapides apparere poterant in pariete. Oraculum autem in medio domus interius fecerat, ut poneret ibi archam federis domini. Porro autem oraculum habebat XX cubitos longitudinis et viginti cubitos latitudinis, operavitque illud adque vestivit auro purissimo; sed et altare vestivit cedro; domum quoque ante altare operavit auro purissimo et adfixit laminas claius aureis nihilque erat in templo, quod non auro tegetetur; et totum altare oraculi textit auro. Et fecit in oraculo duo cherubin de lignis olivarum, decem cubitorum altitudinis; quinque cubitorum ala cherubin una, id est decem cubitos habentes a summitate alae usque ad alae alterius summitatem, decem quoque cubitorum erat cherubin secundum mensuram parietum posvitque cherubin in medio templi inteioris textitque eos auro. Et omnes parietes per circuitum scalpsit variis caelaturis et turno, et fecit in eis cherubin et palmas et picturas varias quasi prominentes de pariete et egredientes; sed et pavimentum domus textit auro intrinsecus et extrinsecus. Et in ingressu oraculi fecit ostiola de lignis olivarum; postes quadrangulorum quinque et duo ostia de lignis olivarum; et scalpsit in eis picturas cherubin et palmarum species et anaglypha valde prominentia et textit ea auro. Fecitque introitu templi postes de lignis olivarum quadrangulatos et duo ostia de lignis abiegnis altrinsecus; utrumque ostium dúplex erat et se invicem tenes operiebatur et scalpsit cherubin et palmas et celaturas valde eminentes. Multa quidem et alia inibi fecit admirabilia, quae prosequi longum videtur.

QUARTUM est sepulchrum regis Persici ex uno lapide amethysto cavatum miroque opere sculptum ac interrasile et extrinsecus habens efigies hominum, bestiarum seu avium foris prominentes; arbores quoque sculptas habet cum foliis et pomis opere celato.

QUINTUM est statua colossi Rhodo insulae collocata ex aere fusile, cuius tam immensa est altitudo, ut vix lapidem capiti eius aliquis possit iacere. Ferunt quoque multi per tibiam eius usque ad capud hominem posse ascendere, si aditum unde ingrederetur haberet; adserunt etiam capud huius statuae recipere posse tritici choros duos et viginti.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

SEXTUM est theatrum, quod in Heraclea habetur ex uno monte factum, ita ut omne ex uno latere sit expletum, tam extrinsecus parietes quam intrinsecus arcus foveae, gradus, sedilia; et omne opus eius ex lapide uno completum est; est autem marmore Heracleo vestitum.

SEPTIMUM Pharus Alexandrina, quae super quattuor mirae magnitudinis cancos constructa habetur; nec enim hi parvi esse poterant, qui tam immensum sustinent vel altitudinis vel latitudinis pondus; nam ferunt super unum quemque brachium cancri si homo extensus iaceat, eum operire non possit. Pharus autem ista datis de publico paleis nocte succenditur, scilicet ut nocturno tempore errantes nautae vento vel imbre si stellas videre non potuerint, sciant qua parte dirigant vela.

Set ista, licet quaequam iussione dei, quaequam autem adiuventione humana constructa sint, ab hominibus tamen constant esse fundata, quae ipse omnipotens deruerunt, quaedam autem ruinae sunt proxima...

73.- Orosio: *Historiarum adversum paganos*, II, 6, 8 y ss.

Haec campi planitie undique conspicua, natura loci laetissima, castrorum facie moenibus paribus per quadrum disposita. Murorum eius uix credibilis relatu firmitas et magnitudo, id est latitudine cubitorum quinquaginta, altitudine quater tanta. Ceterum ambitus eius quadringentis octoginta stadiis circumuenitur. Murus coctili latere atque interfuso bitumine compactus, fossa extrinsecus late patens uice amnis circumfluit. A fronte murorum centum portae aerae. Ipsa autem latitudo in consummatione pinnarum utroque latere habitaculis defensorum aequae dispositis, media intercapedine sui citas quadrigas capit. Domus intrinsecus quatergeminae habitationis minaci proceritate mirabiles.

74.- Casiodoro: *Variae*, VII, 15, 4-5.

Ferunt prisci saeculi narratores fabricarum septem tantum terris adtributa miracula: Ephesi Dianae templum; regis Mausoli pulcherrimum monumentum, a quo et mausolea dicta sunt; Rhodi solis aeneum signum, quod colossus vocatur; Iovis Olympici simulacrum, quod Phidias primus artificum summa elegantia ebore auroque formavit; Cyri Medorum regis domus, quam Memnon, arte

prodiga illigatis auro lapidibus fabricavit; Babyloniae muri, quos Samiramis Regina latere cocto sulphure ferroque construxit; pyramides in Aegypto, quarum in suo statu se umbra consumens ultra constructionis spatia nulla parte respicitur.

Sed quis illa ulterius praecipua putabit, cum in una urbe tot stupenda conspexerit? Habuerunt honorem, quia praecesserunt tempore et in rudi saeculo quicquid emersisset nouum, pero ora hominum iure ferebatur eximium. Nunc autem potest esse veridicum, si universa Roma dicatur esse miraculum.

75.- Carta de Rafael a Baltasar Castiglione y Carta de Rafael a León X.

«Nostro Signore (Papa Leone X) con l'onorarmi m'ha messo un gran peso sopra spalle. Questo è la cura della fabrica di S Pietro. Spero bene di non cadervici sotto, e tanto più quanto il modello ch'io nho' fatto piace a Sua Santità et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensier più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro».

«Essendo io stato assai studioso di queste tali antiquitati et havendo posto non picciola cura in cercarle minutamente et misurarle con diligentia, et leggendo continuo li buoni auctori et conferendo l'opera con le lor scripture, penso haver conseguito qualche notitia di quell'antica architectura. Il che in un punto mi da grandissimo piacere, per la cognitione di tanto eccellente cosa, et grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato. Onde, se ad ognuno è debita la pietade verso li parenti et la patria, mi tengo obbligato di exponere tutte le mie picciole forze, aciochè più che si può resti viva qualche poco di imagine e quasi un'ombra di questa, che in vero è patria universale di tutti li Christiani».

76.- Casiodoro: *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, XXV, 2.

Deinde Penacem Dionisii discite breviter comprehensum, ut quod auribus in supradicto libro percipitis, paene oculis intuentibus videre possitis. Tum si vos notitiae nobilis cura flammaverit, habetis Ptolomei codicem, qui sic omnia loca evidenter expressit, u eum cunctarum regionum paene incolam fuisse iudicetis,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

eoque fiat ut uno loco positi, sicut monachos decet, animo percurratis quod aliquorum peregrinatio plurimo labore collegit.

77.- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 11, 3.

Mausolea sunt sepulchra seu monumenta regum, a Mausoleo rege Aegyptiorum dicta. Nam eo defuncto uxor eius mirae magnitudinis et pulchritudinis extruxit sepulchrum in tantum ut usque hodie omnia monumenta pretiosa ex nomine eius Mausolea nuncupentur.

78.- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 11, 3. Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, 32, 44.

Pyramides genus sepulchrorum quadratum et fastigiatum ultra omnem excelsitatem quae fieri manu possit, unde et mensuram umbrarum egressae nullam habere umbram dicuntur. Tali autem aedificio surgunt ut a lato incipiant et in angusto finiantur sicut ignis; πῦρ enim dicitur ignis. Hos Aegyptus habet. Apud maiores enim potentes aut sub montibus aut in montibus sepeliebantur. Inde tractum est ut super cadavera aut pyramides fierent, aut ingentes columnae conlocarentur.

Pyramides turres sunt fastigatae ultra excelsitatem omnem quae fieri manu possit: itaque mensuram umbrarum egressae nullas habent umbras. Nunc ab Aegypto provehamus stilum.

79.- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 36-37.

Labyrinthus est perplexis parietibus aedificium, qualis est apud Cretam a Daedalo factus, ubi fuit Minotaurus inclusus; in quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire non valet. Cuius aedificii talis est situs ut aperientibus fores tonitruum intus terribile audiatur: descenditur centenis ultra gradibus; intus simulacra et monstrosae effigies, in partes diversas transitus innumeri per tenebras, et cetera ad errorem ingredientium facta, ita ut de tenebris eius ad lucem venire impossibile videatur. Quattuor sunt autem labyrinthi; primus Aegyptius,

secundus Creticus, tertius in Lemno, quartus in Italia; omnes ita constructi ut dissolvere eos nec saecula quidem possint.

Farum turris est maxima quam Graeci ac Latini in commune ex ipsius rei usu farum appellaverunt, eo quod flammaram indicio longe videatur a navigantibus, qualem Ptolomaeus iuxta Alexandriam construxisse octingentis talentis traditur. Usus eius est nocturno navium cursu ignes ostendere, ad pronuntianda vada portusque introitus, ne decepti tenebris navigantes in scopulos incidant; nam Alexandria fallacibus vadis insidiosos accessus habet. Hinc igitur in portibus machinas ad praelucendi ministerium fabricatas pharos dicunt. Nam φῶς lux est, ὄρα visio dicitur. Unde et Lucifer Graece Φωσφόρος appellatur.

80.- Beda el Venerable: *De septem mundi miraculis*, *Patrología Latina*, 90, p. 961.

I. De septem miraculis mundi manu hominum factis. Quod primum est Capitolium Romae, salvatio civium, major quam civitas, ibique fuerunt gentium a Romanis captarum statuae vel deorum imagines, et in statuarum pectoribus nomina Gentium scripta quae a Romanis captae fuerant, et tintinnabula in collibus eorum appensa. Sacerdotes aut pervigiles diebus et noctibus per vics ad harum custodiam curam habentes intendebant: si quaelibet earum moveretur, sonum mox faciente tintinnabulo, ut scirent quae gens Romanis rebellaret. Hoc autem cognito, Romanis principibus verbo vel scripto nuntiabant, ut scirent ad quam gentem reprimendam exercitum mox destinare deberent.

II. Pharos Alexandrina super quatuor cancos vítreos per passus viginti sub mari fundata est. Hoc namque mirum quomodo tam magni cancri fieri possent, vel quomodo deportari et non frangi valerent, qualiter fundamenta caementitia desuper haecere potuerint, vel quomodo sub aqua caementum stare vaeat, et quare cancri non traguntur, et quare non lubricant desuper jacta fundamenta.

III. In Rhodo insula Colossi imago aérea cetum triginta sex pedum fusilis facta; hoc mirum qualiter tam immensa moles fundi potuisset, vel erigi et stare.

IV. Quartum miraculum simulacrum Bellerophontis ferreum cum equo suo in summa civitate suspensum, in aere sistere, nec catenis penditur, nec desuper ullo stipites sustentatur, sed magni lapides magnetum in archivolis habentur, et

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

hinc et inde in assumptionibus trahitur, et in mensura aequiparata consistit; est autem aestimatio ponderis circa quinque millia librarum ferri.

V. Quintum miraculum theatrum in Heraclea, de uno marmore ita sculptum est, ut omnes cellulae, et mansiones, muri et antra bestiarum, ex uno solidoque lapide factum est, super septem cancos de ipso lapide sculptos appendens sustinetur; et nemo in gyro ipso tam secrete, aut solus aut cum aliquo, loqui potest, quod ipsum non audiant qui in gyro aedificii sistunt.

VI. Sextum miraculum, balneum quod Apollonius Tianaenus cum una candela consecrationis incendit, thermas perpetuo igne sine ulla administratione calentes fecit.

VII. Septimum miraculum, templum Dianae, super quatuor solumnas, prima fundamenta percussa sunt arcuum, demde paulatim succrescens super quatuor arcus eminentiores lapides reclusis prioribus suppositi. Super quatuor, octo communae et octo arcus positi, inde tertio ordine aequa ponderatione per quatuor partes succrescens, super eminentiores lapides positi. Super octo, sexdecim fundati sunt; super sexdecim triginta duo; iste quartus est, in quinto ordine sexaginta quatuor columnae finem faciunt tam mirabilis aedificii.

81.- Bonifacius Moguntinus: *Epistola LXI: Ad Egbertum archiepiscopum Eboracensem.*

Praeterea obsecro, ut mihi de opusculis Bedae lectoris aliquos tractatus conscribere et dirigere digneris: quem nuper, ut audivimus, divinae gratiae spirituali intellectu ditavit, et in vestra provincia fulgere concessit, ut candela quam vobis Dominus largitus est, non quoque fruamur.

82- Epifanio el Monje: *Ad modum descriptionis situs orbis, enarratio Syriae, urbis sanctae et sacrorum ibi locorum, Patrologia Graeca, 120, 266.*

Καὶ πρὸς δύσιν αὐτοῦ ἡμερῶν τεσσάρων ἐστὶν ἡ πόλις Ἀλεξάνδρεια (...) Καὶ εἰς τὸν λιμένα τῆς Ἀλεξανδρείας ἴσταται πύργος ὁ λεγόμενος Φάραξ, τὸ πρῶτον θαῦμα. Ἔστι δὲ κεκτημένον ἀπὸ ὑέλου καὶ μολίβδου, ἔχων τὸ ὕψος τριακοσίας ἑξ ὀργυρίας (...) Καὶ ἀπὸ τοῦ ἁγίου Μακαρίου, ὡς ἀπὸ ἡμερῶν τεσσάρων, εἰσὶν αἱ ἀποθῆκαι τοῦ Ἰωσὲφ αἱ τριάκοντα ἑξ.

Tum ad occidentem ejus partem, quatuor circiter dierum intervallo, sita est urbs Alexandria (...) Atque ad portum Alexandriae structa turris est, quae dicitur Pharos, primum inter miracula. Est autem coagmentata vitro et plumbo, in altitudinem trecentarum sex ulnarum (...) Item a S. Macario distant, itinere dierum quatuor, repositoria XXXVI Josephi.

83.- Rábano Mauro: *De Universo*, XVI, XIII: *De pharo*.

Pharum turris est maxima quam Græci ac Latini in commune ex ipsius rei usu pharum appellaverunt, eo quod flammarum inditio longe videatur a navigantibus; qualem Ptholomeus iuxta Alexandria construxisse octingentis talentis traditur. Usus eius est nocturno navigum cursu ignes ostendere ad prænuntianda vada, portusque introitus, ne decepti tenebris navigantes in scopulos incidant. Nam Alexandria fallacibus vadis insidiosos accessus habet. Hinc igitur in portibus machinas ad perlucendi ministerium fabricatos pharos dicunt. Nam phos lux est, orasis visio dicitur, unde et lucifer Græce phosphoros appellatur. Cochleæ sunt altæ et rotundæ turres, et dictæ cochleæ quasi cycleæ quod in eis tamquam per circulum orbemque conscendatur, qualis est Romæ centum septuaginta quinque pedum.

84.- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, XV, 2, 38.

Cocleae sunt altae et rotundae turres; et dictae cocleae quasi cycleae, quod in eis tamquam per circulum orbemque conscendatur; qualis est Romæ centum septuaginta quinque pedibus.

85.- Rábano Mauro: *De Universo*, XIV, XXVIII: *De sepulchris*.

Sepulchrum a sepulto dictum. Prius autem quisque in domo sua sepeliebatur. Postea vetitum est legibus, ne fetore ipso corpora viventium contacta inficerentur. Monumentum ideo nuncupatur, eo quod mentem moneat ad defuncti memoriam. Cum enim non videris monumentum illud est quod

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

scriptum est: Excidit tamquam mortuus a corde. Cum autem videris monet mentem et ad memoriam te reducit, ut mortuum recorderis. Monumenta itaque et memoriae pro mentis admonitione dictae. Tumulus dictus quasi tumens tellus. Sarcophagum Graecum est nomen, eo quod ibi corpora assumentur. Sarcia enim Graece caro, fagus comedere dicitur. Mausolea sunt sepulchra seu monumenta regum a Mausoleo rege Aegyptiorum dicta. Nam eo defuncto uxor ei mirae magnitudinis et pulchritudinis extruxit sepulchrum in tantum ut usque hodie omnia monumenta pretiosa ex nomine eius mausolea nuncupentur.

Pyramides est genus sepulchrorum quadratum et fastigiatum ultra omnem excelsitatem quae fieri manu possunt. Unde et mensuram unam umbrarum egressae, nullam habere umbram dicuntur. Tali autem aedificio surgunt, ut a lato incipiant, et in angusto finiantur sicut ignis. Πῦρ enim dicitur ignis. Hos Aegyptus habet. Apud maiores enim potentes, aut sub montibus aut in montibus sepeliebantur. Inde tractum est ut super cadavera aut pyramides fierent, aut ingentes columnae collocarentur.

86.- Rábano Mauro: *De Universo*, XIV, X: *De capitolio*.

Capitolium Romae vocatum eo quod fuerit Romanae urbis et religionis caput summum. Alii dicunt cum Tarquinius Priscus capitolii fundamenta Romae aperiret, in loco fundamenti caput hominis litteris Tuscis notatum invenit, et proinde capitolium appellavit.

87- Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, p. 299.

Ὅτι τὰ λεγόμενα ἑπτὰ θεάματα ἐστὶ ταῦτα
κενὸν φρύαγμα τῶν πάλαι πυραμίδες,
Αἴγυπτος ἄσπερ εἶχε κόμπον ἢ πλάνος,
καὶ πύργος ἄστροις ἐξισούμενος Φάρου.
Μέγας κολοσσὸς ὁ θρυλούμενος Ῥόδου,
καὶ τύμβος ἐξάκουστος ὁ τοῦ Μασώλου,
καὶ Κυζίκου φέριστος ἀρραγῆς δόμος.

Τῆς Ἀρτέμιδος τῆς Ἐφεσίας δόμος,
τὸν ὄνπερ ἐξήγειρεν Ἀρτεμισία
ἢ Μαυσώλου τάλαινα σύζυγος πάλαι.
Καὶ τὸ θέατρον Λυκίας τῆς τῶν Μύρων,
ὄπερ κατεσπάραξεν Ἰσμαήλ γόνος.
Καὶ Ρουφίνοιν ἄλσος ἐν τῷ Περγάμῳ,
οὔπερ τὸ κάλλος πᾶσαν ἔδραμε χθόνα.

Septem spectacula haec sunt:

Priscorum inanis pyramides superbia,
Iactavit Aegyptus quibus se callida
Phariaeque turris astra tangens summitas.
Magnus colossus ille, celebris in Rhodo,
Tumulusque Mausoli exauditus omnibus,
et Cyzici domus ruinae nescia,
aedes Dianae nobilisque apud Ephesum,
cuius perhibetur auctor Artemisia:
Mausolus olim coniugem hanc miseram habuit.
Lyciae theatrum in urbe conditum Myris,
quod Ismaeli stirps adaequavit solo.
Rufiniusque dictus lucus Pergami,
Cuius per orbem pulchritudo cognita est.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

88.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 31.

Durat et cyzici delubrum, in quo millum aureum commissuris omnibus politi lapidis subiecit artifex, eboreum iovem dicaturus intus coronante eum marmoreo apolline. Translucent ergo iuncturae tenuissimis capillamentis lenique adflatu simulacra refovent, et praeter ingenium artificis ipsa materia ingenii quamvis occulta in pretio operis intellegitur.

89.- Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Comentarii, Geographi Graeci Minore, II*, v. 504.

Ἡ δὲ Ῥόδος ἄλλα τε ἔσχε θαυμαστὰ καὶ τὸν τοῦ Ἥλιου δὲ χολοσσὸν, Χάρητος ἔσχε, ἀνδρὸς Λινδίου, πήχεων εἰςδομήχοντα καὶ ἦν καὶ αὐτὸς ἓν τῶν ἑπτα θαυμάτων, ὃς ἔπεσε σεισῶ χλασθεὶς ἀπὸ τῶν γονάτων.

Ceterum Rhodus tum alia admiranda habuit, tum etiam colossum illum Solis, opus Charetis, hominis Lindii, cubitorum septuaginta. Atque ipse quoque unum fuit de septem mundi spectaculis, qui, fractis terrae motu genibus cecidit.

90.- Eustacio de Tesalónica: *Eustathii Comentarii, Geographi Graeci Minore, II*, v. 1005.

Τὸ δὲ τεῖχος εἰς ὕψος ἀνέτεινε ν' πήχεων, οὗ τὸ πάχος εἰς τριάκοντα πήχεις διέστησεν, ὡς καὶ τέθριππα ἐπ' αὐτοῦ ἐναντιοδορομεῖν ἀλλήλοις καὶ πύργους ταῖς πύλαις ἐπέστησεν ὄψηλούς, χαλκᾶς τε τὰς πύλας ποιήσασα εἰς ὕψος τε ἀνατεινομένης πολὺ καὶ εἰς πλάτος ἀξιόλογον. Ἔχτισε δὲ καὶ δεξαμενὴν μεγάλην, ἣ κῆπον ἐπήγειρε θαυμαστὸν ἐπιλεγόμενον χρεμαστὸν, ὃς τετράπλευρος μὲν ἦν, ἐχάστην δὲ πλευρὰν εἶχε τετράπλεθρον. Καὶ ἦν ἓν καὶ αὐτὸς τῶν ἑπτα χροσμιχῶν θαυμάτων.

Muros vero ad quinquaginta cubitorum altitudinem extulisse, quorum crassitudo ad triginta usque cubitos dimensionem habebat, ita ut quadrigae ocurrentes facile se transmitterent; turrusque altas portis imposuisse, et portas aereas et ad magnam altitudinem erectas insignisque altitudinis fecisse; praetera vero magnum receptaculum aquarum construxisse, eique imminentem excitasse hortum admirandum quem pensilem dicebant, lateribus quator constantem,

quorum singula erant jugerum quaternorum; atque eum quoque hortum unum de septem mundi spectaculis fuisse.

91.- Eustacio de Tesalónica: *Comentarii ad Homeri Odysseam*, 9, 190.

Θαυῆ ἐτέτυχτο πελώριον, ειλύφασιν οί μεθ' Ὅμηρον θαύματά τινα ἐν χόσμῳ λέγειν τὰ παράδοξα θεάματα, ὅποῖς ὁ τοῦ Μαισώλου τάφος, ὁ ἐν Ἐφέσῳ ναὸς τῆς Ἀρτέμιδος, ὁ Βαβυλώνιος χῆπος, αἱ ἐν Αἰγύπτῳ πυραμίδες καὶ ἕτερα.

92.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 32.

Verum et ad urbis nostrae miracula transire conveniat dcccque annorum dociles scrutari vires et sic quoque terrarum orbem victum ostendere. Quod accidisse totiens paene, quot referentur miracula, apparebit; universitate vero acervata et in quendam unum cumulum coiecta non alia magnitudo exurget quam si mundus alius quidam in uno loco narretur. Nec ut circum maximum a caesare dictatore exstructum longitudine stadiorum trium, latitudine unius, sed cum aedificiis iugerum quaternum, ad sedem [ccl], inter magna opera dicamus: non inter magnifica basilicam pauli columnis e phrygibus mirabilem forumque Divi Augusti et templum pacis vespasiani imp. aug., pulcherrima operum, quae umquam vidit orbis non et tectum diribitori ab agrippa facti, cum theatrum ante texerit romae valerius ostiensis architectus ludis libonis pyramidas regum miramur, cum solum tantum foro exstruendo hs [30m]30 caesar dictator emerit et, si quem inpena moveat captis avaritia animis, hs [30cxlviii]30 domo empta clodius, quem milo occidit, habitaverit. Quod equidem non secus ac regum insaniam miror; itaque et ipsum milonem hs [30dcc] 30 aeris alieni debuisse inter prodigia animi humani duco. Sed tum senes aggeris vastum spatium, substructiones capitolii mirabantur, praeterea cloacas, opus omnium dictu maximum, subfossis montibus atque, ut paullo ante retulimus, urbe pensili subterque navigata m. agrippae in aedilitate post consulatum. permeant conrivati septem amnes cursuque praecipiti torrentium modo rapere atque auferre omnia coacti, insuper imbrium mole concitati vada ac latera quatiunt, aliquando tiberis retro infusus recipitur, pugnantque diversi aquarum impetus intus, et tamen obnixa firmitas resistit. Trahuntur moles superne tantae non succumbentibus

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

cavis operis, pulsant ruinae sponte praecipites aut inpactae incendiis, quatitur solum terrae motibus, durant tamen a tarquinio prisco annis dcc prope inexpugnabiles, non omittendo memorabili exemplo vel magis, quoniam celeberrimis rerum conditoribus omissum est. Cum id opus tarquinius priscus plebis manibus faceret, essetque labor incertum maior an longior, passim conscita nece quiribus taedium fugientibus, novum, inexcogitatum ante posteaque remedium invenit ille rex, ut omnium ita defunctorum corpora figeret cruci spectanda civibus simul et feris volucrisque laceranda. Quam ob rem pudor romani nominis proprius, qui saepe res perditas servavit in proeliis, tunc quoque subvenit, sed illo tempore vi post vitam erubescens, cum puderet vivos, tamquam puditorum esset extinctos. Amplitudinem cavis eam fecisse proditur, ut vehem faeni large onustam transmitteret.

93.- Amiano Marcelino: *Rerum Gestarum*, XVI, 10, 13.

Proinde Romam ingressus imperil virtutumque omnium larem, cum venisset ad rostra, perspectissimum priscae potentiae forum, obstipuit, perque omne latus quo se oculi contulissent, miraculorum densitate praestricus, allocutus nobilitatem in curia, populumque e 1 tribunali, in palatium receptus favore multiplici, laetitia fruebatur optata, et saepe, cum equestres ederet ludos, dicacitate plebis oblectabatur, nec superbae nec a libertate coalita desciscentis, reverenter modum ipse quoque debitum servans.

94.- *Mirabilia Urbis Romae*, en *Codice topografico della città di Roma*, vol. 3, pp. 17-64.

1. De muro urbis.

Murus civitatis Rome habet turres CCCLXI, turres castella XLVIII, propugnacula VI. DCCCC. In circuitu vero eius sunt miliaria XXII, excepto Transtiberim et civitas Leoniana.

2. De portis urbis.

Portas habet XII sine Transtiberim, posterulas V. Nomina portarum: porta Capena que vocatur sancti Pauli, iuxta sepulchrum Remi; porta Appia; porta Latina; porta Mitrovi; porta Asinarica Lateranis; porta Lavicana que dicitur Major; porta Taurina, que dicitur sancti Laurentii vel Tiburtina; porta Numentana; porta Salaria; porta Pinciana; porta Flamminea; porta Collina ad castellum Adriani.

Quot porte sunt Transtiberim. Porte Transtiberim III: porta Septimiana, septem Naiades iunctae Iano; porta Aurelia vel Aurea; porta Portuensis.

3. De arcubus.

Hii sunt arcus triumphales: arcus aureus Alexandri ad sanctum Celtium; arcus Theodosii et Valentiniani et Gratiani imperatorum ad sanctum Ursum; foris portam Appiam ad templum Martis arcus triumphalis, in circo arcus Titi et Vespasiani; arcus Constantini iuxta amphitheatrum; arcus Septem lucernarum Titi et Vespasiani ad sanctam Mariam Novam, inter Pallanteum et templum Romuli; arcus Iulii Caesaris et senatorum inter edem Concordie et templum Fatale; iuxta sanctum Laurentium in Lucina est arcus triumphalis Octaviani; inde prope arcus qui nunc vocatur Antonini; est arcus ad sanctum Marcum qui vocatur Manus carnea; in Capitulo arcus Panis aurei.

4. De montibus.

Hii sunt montes infra urbem: Ianiculus, Aventinus qui et Quirinalis dicitur, Celius mons, Capitolium, Pallanteum, Exquilinus, Viminalis.

5. De thermis.

Therme Antoniane, Domitiane, Maximiane, Licinii, Dioclitiane, Tiberiane, Novatiane, Olimpiadis, Agrippine, Alexandrine.

6. De palatiis.

Palatia: palatium maius in Pallanteo; palatium Severini; palatium Claudii; palatium Constantini; palatium Susurrianum; palatium Volusianum, palatium Romulianum. In Romuliano palatio sunt due edes, Pietatis et Concordie, ubi posuit Romulus statua suam auream, dicens: "Non cadet, donec virgo pariat". Statim ut virgo peperit, illa corrui; palatium Tracianum; palatium Traiani et Adriani, ubi est columna; palatium Constantini; palatium Salustii; palatium Camilli; palatium Antonini ubi est columna; palatium Neronis, ubi est sepulchrum Iulii Caesaris; palatium Cromatii; palatium Pompei; palatium Titi et Vespasiani foris Romam, Catacumbis; palatium Octaviani.

7. De theatris.

Theatra Titi et Vespasiani ad Catacumbas; theatrum Tarquini et imperatorum ad Septem solium; theatrum Pompeii ad sanctum Laurentium; theatrum Alexandri iuxta sanctam Mariam Rotundam; theatrum Neronis iuxta Castellum Crescentii; et theatrum Flammineum.

8. De locis que inveniuntur in sanctorum passionibus.

Hec sunt loca que inveniuntur in passionibus sanctorum: foris portam Appiam, ubi beatus Xistus decollatus est, et ubi dominus apparuit Petro, Domine quo vadis, templum Martis; intus portam arcus Stille; deinde regio Fasciole ad

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

sanctum Nereum; vicus canarius ad sanctum Georgium, ubi fuit domus Lucilli et est Velum aureum ibi; aqua Salvia ad sanctum Anastasium, ubi decollatus fuit beatus Paulus; ortus Lucine, ubi est ecclesia sancti Pauli et requiescit; inter Lude, id est inter duos ludos, id est clivus Scauri, qui est inter amphitheatrum et stadium, ante Septem solium, ubi est cloaca ubi jactatus fuit sanctus Sebastianus, qui revelavit corpus suum Lucine dicens: "Invenies corpus meum pendens in gumfo"; via Cornelia per pontem Milvium et exit in stratam; via Aurelia iuxta Girolum; gradus Eliogabali in introitu palatii; et insula catenata post sanctam Trinitatem; arcus Stillans ante Septemsolium; arcus Romanus ante Aventinum et Albiston, ubi beatus Silvester et Constantinus osculati sunt et dividerunt se, in Tellure, id est in Canapara, ubi fuit domus Telluris; privata Mamertini, ante Martem, sub Capitolium; vicus Patricii ad sanctam Pudentianam; vicus Laterici ad sanctam Praxedem; basilica Iovis ad sanctum Quiricum; thermas Olimpiadis, ubi assatus fuit beatus Laurentius, in Panisperna; palatium Tiberianum, ubi Decius et Valerianus recesserunt mortuo sancto Laurentio; circus Flammineus, ad pontem Iudeorum; in Transtiberim, templum Ravennatium effundens oleum, ubi est sancta Maria.

9. De pontibus.

Hii sunt pontes: pons Milvius, pons Adrianus, pons Neronianus, pons Antoninus, pons Fabricius, pons Gratianus, pons Senatorum, pons marmoreus Theodosii, et pons Valentinianus.

10. De cimiteriis.

Cimiterium Calepodii ad s. Pancratium; cimiterium s. Agathe ad Girolum; cimiterium Ursi ad Portesan, et cimiterium s. Felicis; cimiterium Calixti iuxta catacumbas; cimiterium Pretestati iuxta portam Appiam, ad s. Apolinarem; cimiterium Cordianum foris portam Latinam; cimiterium inter duos lauros ad s. Helenam; cimiterium Ursum pilleatum ad s. Vivianam; cimiterium in agrum Veranum ad s. Laurentium; cimiterium s. Agnetis; cimiterium Fontis s. Petri; cimiterium Priscille ad Salarium, et cimiterium Cucumeris; cimiterium Trasonis ad s. Saturninum; et cimiterium sancte Felicitatis iuxta cimiterium Calixti; cimiterium Pontianum; cimiterium sancti Hermetis et Domitille; cimiterium s. Ciriaci via Hostiensi.

11. De iussione Octaviani imperatoris et responsione Sibille.

Tempore Octaviani imperatoris, senatores videntes eum tante pulchritudinis quod nemo in oculos eius intueri poterat et tante prosperitatis et pacis quod totum mundum sibi tributarium fecerat, dicunt: "Te adorare volumus quia deitas est in te; si hoc non esset, non tibi omnia essent prospera". Qui renitens,

indutias postulavit, ad se sibillam Tiburtinam vocavit, cui quod senatores dixerant recitavit. Que spatium trium dierum petiit, in quibus artum jejunium operata est. Post tertium diem respondit imperatori: "Hoc pro certo erit, domine imperator: Iudicii signum, tellus sudore madescet; e celo rex adveniet per secla futurus, scilicet in carne presens, ut iudicet orbem" et cetera que secuntur. Illico apertum est celum et nimius splendor irruiit super eum; vidit in celo quandam pulcerrimam virginem stantem super altare, puerum tenentem in brachiis. Miratus est nimis et vocem dicentem audivit: "Hec ara filii Dei est". Qui statim in terram procidens adoravit. Quam visionem retulit senatoribus et ipsi mirati sunt nimis. Hec visio fuit in camera Octaviani imperatoris, ubi nunc est ecclesia sancte Marie in Capitolio; idcirco dicta est Sancta Maria Ara celi.

12. Quare facti sunt caballi marmorei.

Caballi marmorei ad quid facti fuerunt nudi et quid numerent et quid sit quod ante caballos quedam femina circumdata sedet serpentibus, habens concam ante se. Temporibus Tiberii imperatoris venerunt Romam duo philosophi iuvenes, Praxitelis et Fidia. Quos imperator cognoscens tante sapientie, caros in palatio suo habuit. Qui dixerunt ei se esse tante sapientie ut quicquid imperator eis absentibus in die vel in nocte consiliaretur, ei usque ad unum verbum dicerent. Dixerunt itaque ei: "Domine imperator, quicquid nobis absentibus in die vel in nocte in camera tua dixeris, dicemus tibi usque ad unum verbum". Quibus imperator ait: "Si facitis quod dixistis, dabo vobis quicquid vultis". Qui respondentes dixerunt: "Nullam pecuniam, sed nostrorum memoriam postulamus". Veniente altero die per ordinem retulerunt imperatori quicquid preterita nocte consiliatus est. Unde fecit eis promissam prelibatam memoriam eorum, sicut postulaverunt, equos nudos videlicet qui calcant terram, id est potentes principes huius seculi qui dominantur homines huius mundi. Veniet rex potentissimus qui ascendet super equos, id est super potentiam principum huius seculi. In hoc seminudi qui stant iuxta equos et altis brachiis et replicatis digitis numerant ea que futura erant, et sicut ipsi sunt nudi, ita omnis mundialis sciencia nuda et aperta est mentibus eorum. Femina circumdata serpentibus sedens, habens concam ante se, significat ecclesiam et predicatores qui predicabunt eam, ut quicumque ad eam ire voluerit, non poterit nisi prius lavetur in conca illa.

13. De nominibus iudicum et eorum instructionibus.

Primicerius, id est prima manus: chera enim grece, latine manus dicitur. Primicerius apud Grecos Papia vocatur. Ipse debet habere curam de clavibus totius palatii et esse ibi honorabilis apud imperatorem; die noctuque in palatio existere debet. Secundicerius, id est secunda manus. Apud Grecos vocatur

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

deptereu; in palatio honorabilis est, et ibi esse debet die et noctu, corone et omnium vestimentorum que per festiuitates induuntur ipse debet habere curam. Nomenclator latine, apud Grecos questor dicitur. Ipse debet habere curam de viduis et orphanis et omnibus xenodochiis, et apud eum debet disputari de testamentis. Primus defensor latine, apud Grecos prohedricos vocatur. Debet habere homines sub se, qui defendant sedem imperi. Archarius, qui ab archano dicitur debet scire secreta consilia imperatoris et colligere censum. Saccellarius debet habere curam monasteriorum ancillarum Dei et in festiuitatibus debet introducere ante imperatorem. Protoscriniarius, id est primus scriniariorum. Bibliothecarius, apud Grecos logothenos. Referendarius, ipse debet renuntiare omnem scriptionem ad imperatorem.

14. De columpna Antonini et Traiani.

Columpna Antonini coclidis habet in altum pedes CLXXV, gradus numero CCIII, fenestras XLV. Columpna Traiani coclidis habet in altum pedes CXXXVIII, gradus numero CLXXXV, fenestras XLV. Coliseum amphiteatrum habet in altum pedes submissales CVIII.

15. Quare factus sit equus qui dicitur Constantinus.

Lateranis est quidam caballus hereus qui dicitur Constantini, sed non ita est; quia quicumque voluerit veritatem cognoscere hoc perlegat. Tempore consulum et senatorum, quidam rex potentissimus de Orientis partibus Italiam venit; ex parte Lateranis Romam obsedit; multa strage et bellis populum Romanum afflixit. Tunc quidam armiger magne forme et virtutis, audax et prudens surrexit, qui dixit consulibus et senatoribus: "Si esset qui liberaret vos de hac tribulatione, quid a senatu promeretur?". Qui respondentes dixerunt ei: "Quicquid ipse poposcerit mox obtinebit". Qui ait eis: "Date michi XXX milia sextertias et memoriam victorie michi facietis post peractum bellum, et optimum equum". Qui promiserunt se facturos quicquid ipse petierat. Qui ait: "Media nocte surgite et omnes armamini et state iuxta muros in specula, et quicquid vobis dixero facietis". Et illi continuo fecerunt imperata. Qui ascendit equum sine sella et tulit falcem. Per plurimas enim noctes viderat illum regem ad pedem cuiusdam arboris pro necessario venire; in cuius adventu cocovaia que in arbore sedebat semper cantabat. Ille vero exiuit urbem et fecit herbam quam in fascem religatam portabat ante se, more scutiferi. Qui statim ut audivit cocovaiam cantantem accessit propius, cognovit illum regem venisse ad arborem. Iuit ergo contra eum, qui iam peregerat necessaria. Socii qui erant cum rege putabant illum esse suorum; ceperunt clamare ut ipse auferret se de via ante regem. Sed ille non dimittens propter eos, fingens se de loco abire, iuncxit se regi, et pre fortitudine

sua illis omnibus spretis vi arripuit regem et portavit eum. Mox cum venisset ad muros civitatis cepit clamare: "Exite foras et interficite omnem exercitum regis quia ecce ipsum teneo captivum". Qui exeuntes alios interfecerunt, alios in fugam miserunt; unde Romani innumerabile pondus auri et argenti habuerunt. Sic gloriosi ad urbem redierunt, et quod predicto armigero promiserant persolverunt, XXX scilicet milia sextertias et equum hereum pro memoria deauratum et sine sella, ipso desuper residente, extenta manu qua ceperat regem; in capite equi, memoriam cocovaie ad cantum cuius victoriam fecerat. Ipsum quoque regem, qui parve persone fuerat, retro ligatis manibus, sicuti eum ceperat, sub ungula memorialiter destinavit.

16. Quare factum sit Pantheon et postmodum oratio Bonifacii.

Temporibus consulum et senatorum, Agrippa prefectus subiugavit Romano senatui Suevios, Saxones, et alios occidentales populos, cum quatuor legionibus, in cuius reversione tintinnabulum statue Perside, que erat in Capitolio, in templo Iovis et Monete (sonuit). Uniuscuiusque regni totius orbis erat statua in Capitolio, cum tintinnabulo ad collum; statim ut sonabat tintinnabulum, cognoscebant illud regnum esse rebelle. Cuius tintinnabulum audiens sacerdos qui erat in speculo in ebdomada sua, nuntiavit senatoribus. Senatores autem hanc legationem prefecto Agrippe imposuerunt. Qui rennuens non posse pati tantum negotium, tandem convictus petiit consilium trium dierum; in quo termino quadam nocte ex nimio cogitatu obdormivit. Apparuit ei quedam femina, que ait: "Agrippa, quid agis? in magno cogitatu es", qui respondit ei: "Sum, domina". Que dixit: "Confortare et promitte michi te templum facturum quale tibi ostendo, ei dico tibi si eris victurus". Qui ait: "Faciam, domina". Que in illa visione ostendit ei templum in hunc modum. Qui dixit: "Domina, que es tu?". Que ait: "Ego sum Cibeles, mater deorum. Fer libamina Neptuno qui est magnus deus, ut te adiuvet. Hoc templum fac dedicari ad honorem meum et Neptuni, quia tecum erimus et vinces". Agrippa vero surgens letus hoc recitavit in senatu. Cum magno apparatu navium, cum quinque legionibus, ivit et vicit omnes Persas et posuit eos annualiter sub tributo Romani senatus. Rediens Romam fecit hoc templum et dedicari fecit ad honorem Cibeles matris deorum et Neptuni dei marini et omnium demoniorum et posuit huic templo nomen Pantheon. Ad honorem cuius Cibeles fecit statua deauratam, quam posuit in fastigio templi super foramen et cooperuit eam mirifico tegmine ereo deaurato. Venit Bonifatius papa tempore Foce imperatoris christiani. Videns illud templum ita mirabile dedicatum ad honorem Cibeles matris deorum, ante quod multotiens a demonibus Christiani percutiebantur, rogavit papa imperatorem ut condonaret ei hoc templum; ut sicut in kalendis

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias....

novembris dedicatum fuit ad honorem Cibeles matris deorum, sic illud dedicaret in kalendis novembris ad honorem beate Marie semper virginis que est mater omnium sanctorum. Quod Cesar ei concessit, et papa cum omni Romano populo in die kalendis novembris dedicavit; et statuit ut in isto die Romanus pontifex ibi celebraret missam et populus accipiat corpus et sanguinem Domini, sicut in die Natalis Domini; et in isto die omnes sancti cum matre sua Maria semper virgine et celestibus spiritibus habeant festivitatem et defuncti habeant per ecclesias totius mundi sacrificium pro redemptione animarum suarum.

17. Quare Octavianus vocatus sit Augustus et quare dicatur ecclesia sancti Petri ad vincula.

Interfecto Iulio Cesare a senatu, Octavianus eius nepos sumpsit imperium. Contra quem Antonius eius cognatus, cuius baiulus post mortem Cesaris remanserat, nitebatur multo certamine ei auferre imperium; et repudiata Octaviani sorore duxit in uxorem Cleopatram reginam Egipti potentissimam in auro et argento et lapidibus pretiosis et populo. Cumque Antonius et Cleopatra cum magno apparatu navium et populi contra Romam venire cepissent, hoc Rome auditum est. Octavianus vero cum ingenti apparatu ivit et aggressus est eos ad Epirum et sic orta est pugna. Navis regine que tota deaurata erat cepit declinare. Antonius videns navem regine declinare declinavit. Quam insecutus est usque Alexandriam. Qui irruit in ferrum et mortuus est. Cleopatra autem, videns se conservatam pro triumpho, ornata auro et lapidibus pretiosis voluit sua pulchritudine Octavianum decipere, sed non potuit. Videns se ita despectam, ita ornata intravit mausoleum viri sui et posuit ad mammillas duas ptisanas, quod est genus serpentis et ita suaviter suxerunt quod obdormivit et mortua est. Octavianus inde tulit infinitam pecuniam ex illa victoria et triumphavit Alexandriam et Egiptum et totam regionis Orientis, et ita victoriosus reversus est Romam. Et susceperunt eum senatores et omnis populus Romanus cum magno triumpho. Et quia victoria ista fuit in sextilibus kalendis, posuerunt ei nomen Augusti ab augendo rem publicam, et statuerunt ut omni anno in kalendis Augusti tota civitas habeat festivitatem letitie illius prelibate victorie, ad honorem Octaviani Cesaris Augusti, et tota urbs floreat et gaudeat in tanta festivitate. Hic ritus pervenit usque ad tempus Archadii viri Eudoxie. Mortuo eius marito, remansit cum filio suo Theodosio parvulo; qui viriliter regebat (imperium) ac si eius vir Archadius viveret. Inspirata divino nutu et negotio rei publice ivit Ierosolimam, sepulchrum Dei et alia sanctuaria visitavit. Inter multa negotia rei publice comprovinciales detulerunt ei ingentia munera, inter que quidam Iudeus attulit ei catenas beati Petri apostoli, quibus ligatus fuit ab Herode in carcere sub

quatuor quaternionibus. Quas ut vidit regina nimium letata est super omnia alia munera; cogitavit eas catenas non alibi poni in condigno loco nisi ubi corpus beati Petri requiescit in pulvere. Veniens autem Romam in kalendis augusti, vidit illum antiquissimum ritum paganitatis a populo Romano tam celeberrime fieri in sextilibus kalendis, quem nullus pontificum remove potuit. Aggressa est papam Pelagium et senatores et populum, quatinus hoc munus quod petere vellet ei concederetur. Cui diligenter condonare promiserunt. Regina vero dixit: "Video vos tam sollicitos in sextiles festivitates in honorem imperatoris mortui Octaviani, pro victoria quam fecit de Egiptiis; rogo vos ut michi donetis honorem imperatoris mortui Octaviani ad honorem imperatoris celestis et apostoli eius Petri, cuius catenas a Ierosolimis adduxi. Et sicut ille liberavit nos ab Egiptiaca servitute, ita iste imperator liberet nos a servitute demonum. Et volo facere ecclesiam ad honorem Dei et beati Petri, ibique ponere catenas, quam ecclesiam domnus apostolicus dedicet in kalendis augusti et vocetur Sanctus Petrus ad vincula ubi domnus apostolicus annualiter in hac ecclesia missarum solempnia celebret. Et sicut beatus Petrus ab angelo solutus fuit, ita Romanus populus a peccato cum benedictione liberatus recedat". Quod populus audiens gravissime suscepit; tandem rogatu pape et regine concessit. Que fabricavit ecclesiam, quam dominus papa dedicavit in kalendis augusti, sicut Eudoxia christianissima imperatrix proposuerat, ubi posuit catenas beati Petri et catenas beati Pauli Neronianas, ut ibi populus Romanus in hoc die kalendarum sextilium confluat et salutet catenas apostolorum Petri et Pauli.

18. (De Vaticano et agulio).

Infra palatium Neronianum est templum Apollinis, quod dicitur Sancta Petronilla, ante quod est basilica que vocatur Vaticanum, ex mirifico musibo laqueata, auro et vitro. Ideo dicitur Vaticanum quia vates, id est sacerdotes, canebant ibi sua officia ante templum Apollinis. Et iccirco tota illa pars ecclesie sancti Petri Vaticanum vocatur. Ibique est aliud templum quod fuit vestarium Neronis, quod nunc vocatur sanctus Andreas. Iuxta quod est memoria Cesaris, id est agulia, ubi splendide cinis eius in suo sarcophago requiescit: ut sicut eo vivente totus mundus ei subiectus fuit, ita eo mortuo usque in finem seculi subicietur. Cuius memoria inferius ornata fuit tabulis ereis et deauratis, litteris latinis decenter depicta. Superius vero ad malum, ubi requiescit, auro et preciosis lapidibus decoratur, ubi scriptum est: Cesar tantus eras quantus et orbis sed nunc in modico clauderis antro et hec memoria sacrata fuit suo more, sicut adhuc apparet et legitur.

19. (De cantaro Sancti Petri).

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

In paradiso sancti Petri est cantarum quod fecit Simacus papa columnis porphireticis ornatumque tabulis marmoreis cum griphonibus connexe, precioso celo ereo cooperte, cum floribus et delfinis ereis et deauratis, aquas fundentibus. In medio cantari est pinea erea que fuit coopertorium cum sinino ereo et deurato super statuam Cibeles matris deorum, in foramine Pantheon. In quam pineam subterranea fistula subministrabat aquam ex forma Sabbatina, que toto tempore plena prebebat aquam per foramina nucum omnibus indigentibus ea et per subterraneam fistulam quedam pars fluebat ad balneum imperatoris iuxta aguleam.

20. (De meta et de tiburtino Neronis).

In Naumachia est sepulcrum Romuli, quod vocatur Meta, que fuit de miro lapide tabulata, ex quibus factum est pavimentum paradisi et graduum sancti Petri. Habuit circa se plateam tiburtinam XX pedum cum cloaca et florali suo. Circa se habuit tiburtinum Neronis tante altitudinis quantum castellum Adriani, miro lapide tabulatam, ex quibus opus graduum et paradisi peractum fuit. Quod edificium rotundum fuit duobus gironibus sicut castrum, quorum labia erant cooperta tabulis lapideis pro stillicidiis, iuxta quod fuit crucifixus beatus Petrus apostolus.

21. (De Castello Adriani).

Est et castellum quod fuit templum Adriani, sicut legimus in sermone festivitatis sancti Petri, ubi dicit: "Memoria Adriani imperatoris mire magnitudinis templum constructum", quod totum lapidibus coopertum et diversis ystoriis est perornatum. In circuitu vero cancellis ereis circumseptum cum pavonibus aureis et tauro; ex quibus fuere duo qui sunt in cantaro paradisi. In IIIor partes templi fuere IIIor caballi erei deaurati; in unaquaque fronte porte eree. In medio giro sepulchrum Adriani porfireticum, quod nunc est Lateranis ante fulloniam; coopertorium est in paradiso sancti Petri super sepulchrum prefecti. Inferius autem porte eree, sicut nunc apparent. Hec monumenta que diximus omnia pro templis dedicata erant ad que confluebant Romane virgines cum votis sicut dicit Ovidius in libro Faustorum.

22. (De Augusto).

Ad portam Flammineam fecit Octavianus quoddam castellum quod vocatur Augustum, ubi sepelirentur imperatores, quod tabulatum fuit diversis lapidibus. Intus in girum est concavum per occultas vias. In inferiori giro sunt sepulture imperatorum. In unaquaque sepultura sunt littere ita dicentes: "Hec sunt ossa et cinis Nerve imperatoris et victoria quam fecit". Ante quos stabat statua dei sui, sicut in aliis omnibus sepulcris. In medio sepulcrorum est absida

ubi sepe sedebat Octavianus, ibique erant sacerdotes facientes sua cerimonia. De omnibus regnis totius orbis iussit venire unum cirothecam plenum de terra, quam posuit super templum, ut esset in memoriam omnibus gentibus Romam venientibus.

23. (De diversis locis).

In fastigio Pantheon frontis stabant duo tauri erei et deaurati. Ante palatium Alexandri fuere duo templa, Flore et Phebi. Post palatium, ubi nunc est conca, fuit templum Bellone; ibi fuit scriptum: "Roma vetusta fui, sed nunc nova Roma vocabor, eruta ruderibus culmen ad alta fero". Ad concam Parrionis fuit templum Gnei Pompeii, mire magnitudinis et pulchritudinis. Monumentum vero illius quod dicitur Maiorentum, decenter ornatum, fuit oraculum Apollinis. Alia fuere, alia oracula. Ecclesia sancti Ursi fuit secretarium Neronis. In palatio Antonini, templum divi Antonini. Iuxta sanctum Salvatorem ante sanctam Mariam in Aquiro, templum Elii Adriani et arcus Pietatis. In campo Martio, templum Martis, ubi eligebantur consules in kalendas iulias et morabantur usque in kalendas ianuaras; si purus erat ille qui electus erat consul a crimine, confirmabatur ei consulatus. In hoc templo Romani victores ponebant rostra navium ex quibus efficiebantur opera ad spectaculum omnium gentium. Iuxta Pantheon, templum Minerve Calcidie. Post sanctum Marcum, templum Apollinis. In Camilliano, ubi est sanctus Cyriacus, fuit templum Veste. In Calcarari, templum Veneris. In monasterio domne Rose, castellum Aureum, quod fuit oraculum lunonis.

24. (De Capitolio).

Capitolium, quod erat caput mundi, ubi consules et senatores morabantur ad gubernandum orbem, cuius facies cooperta erat muris altis et firmis, diu super fastigium montis vitro et auro undique coopertis et miris operibus laqueatis. Infra arcem palatium fuit miris operibus, auro et argento et ere et lapidibus pretiosis perornatum, ut esset speculum omnibus gentibus. Templa quoque infra arcem fuere; que ad memoriam ducere possum, sunt hec: in summitate arcis, super porticum Crinorum, fuit templum Iovis et Monete, sicut repperitur in marthiologio Ovidii de Faustis; in partem fori, templum Veste et Cesaris; ibi fuit cathedra pontificum paganorum, ubi senatores posuerunt Iulium Cesarem, sexta die infra mensem martium; ex alia parte Capitolii, super Cannaparam, templum Iunonis; iuxta forum publicum, templum Herculis; in Tarpeio, templum Asilis, ubi interfectus fuit Iulius Cesar a senatu; in loco ubi est nunc Sancta Maria, fuere duo templa simul iuncta, cum palatio, Phebi et Carmentis, ubi Octavianus vidit visionem in celo; iuxta Camellariam, templum Iani, qui erat custos Capitolii. Ideo dicebatur aureum Capitolium quia pre omnibus regnis totius orbis pollebat

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

sapientia et decore. Palatium Traiani et Adriani pene totum lapidibus constructum et miris operibus perornatum, diversis coloribus laqueatum, ubi est columna mire altitudinis et pulchritudinis cum celaturis historiarum horum imperatorum, sicut columna Antonini in palatio suo. Ex una parte fuit templum divi Traiani, ex alia divi Adriani.

In clivo Argentarii, templum Concordie et Saturni. In insula, templum Bachi. In fine huius insule Argentarie, templum Vespasiani. In clivo Sancte Marie in Campo, templum Titi. Ubi est sanctus Basilius, templum Carmentis. Infra hunc terrinum fuit palatium cum duobus foris, Nerve cum templo suo divi Nerve, cum maiori foro Traiani, ante fores cuius templum Sospite dee. Ubi est sanctus Quiricus, templum Iovis. In muro sancti Basilii fuit magna tabula erea infixata, ubi fuit amicitia scripta in loco bono et notabili, que fuit inter Romanos et Iudeos tempore Iude Machabei.

25. (De diversis locis).

Ante privatam Mamertini, templum Martis, ubi nunc iacet simulacrum eius. Iuxta eum templum Fatale, id est Sancta Martina; iuxta quod est templum Refugii, id est Sanctus Adrianus; prope, aliud templum Fatale. Iuxta privatam publicam, templum Fabiorum. Post sanctum Sergium, templum Concordie, ante quod arcus triumphalis unde erat ascensus in Capitolium. Iuxta erarium publicum quod erat templum Saturni, ex alia parte fuit arcus miris lapidibus tabulatus, in quo fuit historia qualiter milites accipiebant a senatu donativa sua per saccellarium qui administrabat hoc; que omnia pensabat in statera antequam darentur militibus, ideo vocatur Salvator de Statera.

In Cannapara, templum Cereris et Telluris cuius atrium duabus domibus ornatur per circuitum porticibus columpnatis, ut quicumque ibi sederet ad iudicium, undique videretur. Iuxta eam domum fuit palatium Cateline, ubi fuit ecclesia sancti Antonii; iuxta quam est iocus qui dicitur Infernus, eo quod antiquo tempore ibi eructuabat et magnam pernitiem Rome inferebat; ubi quidam nobilis miles, ut liberaretur civitas, responso suorum deorum armatus proiecit se, et clausa est terra, sic civitas liberata est. Ibi est templum Veste, ubi dicitur inferius draco cubare, sicut legimus in vita beati Silvestri. Est ibi templum Palladis et forum Cesaris et templum Iani, qui previdet annum in principio et fine, sicut dicit Ovidius in Fastis; nunc autem dicitur turris Centii Fraiapanis. Templum Minerve cum arcu coniunctum est ei, nunc autem vocatur Sanctus Laurentius de Mirandi. Iuxta eum sancti Cosmatis ecclesia, que fuit templum Asili. Retro fuit templum Pacis et Latone; super idem, templum Romuli. Post Sanctam Mariam novam, duo templa Concordie et Pietatis. Iuxta arcum Septem lucernarum, templum

Escolapii. Ideo dicitur Cartularium quia ibi fuit bibliotheca publica, de quibus XXVIII fuere in urbe. Superius fuit templum Palladis et templum Iunonis.

26. (De regione Colosei).

Infra Palatium est templum Iuliani. In fronte Palatii, templum Solis. In eodem Palatio, templum Iovis quod vocatur Casa Maior. Ubi est Sanctus Cesarius fuit auguratorium Cesaris. Ante Coliseum, templum Solis, ubi flebant cerimonie simulacro quod stabat in fastigio Colosei. Septisolium fuit templum Solis et Lune, ante quod fuit templum Fortune. Sancta Balbina fuit mutatorium Cesaris; ibi fuere therme Severiane et Commodiane. Ubi est Sanctus Saba fuit area Apollinis et Splenis.

27. (De Circo Maximo).

Circus Prisci Tarquinius fuit mire pulchritudinis, qui ita erat gradatus quod nemo Romanus offendeat alterum in visu ludi. In summitate erant arcus per circuitum vitro et fulvo auro laqueati. Superius erat domus Palatii in circuitu, ubi sedebant femine ad videndum ludum, XIII kalendas madii quando fiebat ludus. In medio erant due agulie: minor habebat octoginta septem pedes semis, maior CXX duos. In summitate triumphalis arcus qui est in capite, stabat quidam eques ereus et deauratus qui videbatur facere impetum, ac si miles vellet currere equum. In alio arcu qui est in fine stabat alius eques ereus et deauratus similiter. In altitudine Palatii erat sedes imperatoris et regine, unde videbant ludum.

28. (De Celio monte).

In Celio monte, templum Scipionis. Ante thermas Maximianas, ubi fuere due conce et duo temple Hisidis et Serapis. In Orphonotrophio, templum Apollinis. In palatio Lateranis sunt quedam miranda sed non scribenda. In palatio Susurriano fuit templum Herculis.

29. (De Exquilino monte).

In Exquilino monte fuit templum Marii, quod nunc vocatur Cimbrum, eo quod vicit Cimbro. In palatio Licinii, templum Honoris et Diane. Ubi est Sancta Maria maior fuit templum Cybeles. Ubi est Sanctus Petrus ad vincula fuit templum Veneris. Ad sanctam Mariam in Fontana, templum Fauni; quod simulacrum locutum est Iuliano et decepit eum. In palatio Dioclitiani quatuor templa fuere, Asclepii et Saturni, Martis et Apollinis, que vocantur modii. In capite Trivii, fuit templum Veneris, ubi hactenus dicitur ortus Veneris. In palatio Tiberii, templum deorum. In cilio montis fuit templum Iovis et Diane, quod nunc vocatur (Mensa) imperatoris, super palatium Constantini. Ibi in palatio fuit templum Saturni et Bachi, ubi nunc iacent simulacra eorum. Ibi iuxta sunt caballi marmorei. In thermis Olimpiadis, ubi fuit assatus beatus Laurentius, fuit

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

templum Apollinis. Ante palatium Traiani, ubi fores palatii nunc permanent, fuit templum.

30. (De diversis templis).

In Aventino templum Mercurii aspiciens in circo et templum Palladis et fons Mercurii, ubi mercatores accipiebant responsa. Ad arcum Stadii, domus Aurelie Orestille; ex una parte templum Mecenatis, ex alia parte templum Iovis. Iuxta Scolam grecam fuit palatium Lentuli. Ex alia parte, ubi nunc est turris Centii de Orrigo, fuit templum Bachi. Ad Gradellas fuit templum Solis. Sanctus Stephanus rotundus fuit templum Fauni. In Alephanto, templum Sibille, et templum Ciceronis in Tulliano, et templum Iovis, ubi fuit pergula aurea, et templum Severianum ubi est sanctus Angelus. Ad Velum Aureum, templum Minerve. In ponte Iudeorum, templum Fauni. Ad Caccavari, templum Craticule. Ad pontem Antoninum, circus Antonii, ubi nunc est Sancta Maria in Cataneo. Ad Sanctum Stephanum in Piscina, palatium Cromatii prefecti, templum quod dicebatur olovitreum, totum factum ex crystallo et auro per artem mathematicam, ubi erat astronomia cum omnibus signis celi; quod destruxit sanctus Sebastianus cum Tiburtio filio Cromatii.

31. Quot sunt templa Trans Tiberim.

Trans Tiberim, ubi nunc est Sancta Maria, fuit templum Ravennatum, ubi terra manavit oleum tempore Octaviani, et fuit ibi domus meritoria, ubi merebantur milites qui gratis serviebant in senatu. Sub laniculo templum Gorgonis. Ad ripam fluminis, ubi naves morantur, templum Herculis. In Piscina, templum Fortune et Diane. In insula Licaonia, templum Iovis et templum Esculapii. Foris portam Appiam, templum Martis et triumphalis arcus.

32. Hec et alia multa templa et palatia imperatorum, consulum, senatorum prefectorumque tempore paganorum in hac Romama urbe fuere, sicut in priscis annalibus legimus et oculis nostris vidimus et ab antiquis audivimus. Quante etiam essent pulchritudinis, auri et argenti, heris et eboris pretiosorumque lapidum, scriptis ad posterorum memoriam quanto melius potuimus reducere curavimus.

95.- *Magistri Gregorii Narracio de Mirabilibus Urbis Romae.*

Incipit prologus magistri Gregorii de mirabilibus quae Romae quondam fuerunt vel adhuc sunt et quorum vestigia vel praesens memoria hodieque manet.

Multo sociorum meorum rogatu et praecipue magistri Martini et domini Thomae et aliorum plurium delictissimorum meorum cogor quae apud Romam maiori admiratione digna didici, scripto assignare. Ceterum valde vereor parum conferenti relatione sacrum studium vestrum et lectionis divinae interpolare delicias, et aures summorum doctorum sermonibus assuetas rudi oratione offendere erubesco: quis enim deliciis assuetos convivas aridae et rusticanae cenae praesumat invitare? Hinc est quod cunctabundam manum operi promisso coactus impono, quoniam, dum incompositi sermonis mei nuditatem attendo, saepe sumpturus calamum mentem a proposito revoco. Sed vicit tandem apud me votum consodaliū verecundiam meam, qui, ne veritati promissae obviarem, sumpto calamo in manu rudi et minus perita, opus promissum quo melius potui in hunc modum persolvi.

Explicit prologus.

Incipit narratio de mirabilibus urbis Romae quae vel arte magica vel humano labore sunt condita.

I. Vehementius igitur admirandam censeo totius urbis inspectionem, ubi tanta seges turrium, tot aedificia palatiorum, quot nulli hominum contigit enumerare. Quam cum primo a latere montis alonge vidissem, stupefactam mentem meam illud Caesarianum subiit, quod quondam victis Gallis cum Alpes supervolaret inquit, magnae

«miratus moenia Romae:

"Tene, deum sedes, non ullo Marte coacti

Deseruere viri? Pro qua pugnabitur urbe?

Dii melius"», et cetera.

Paulo post: "Ignavae manus liquere urbem, capacem turbae humani generis, si coiret", et Romam invocans, "instar summi numinis" eam appellat. Cuius incomprehensibilem decorem diu admirans deo apud me gratias egi, qui magnus in universa terra ibi opera hominum inaestimabili decore mirificavit. Nam licet tota Roma ruat, nil tamen integrum sibi potest aequiperari; unde quidam sic ait:

«Par tibi, Roma, nihil, cum sis prope tota ruina:

Fracta docere potes, integra quanta fores».

Cuius ruina, ut arbitror, docet evidenter cuncta temporalia proxime ruitura, praesertim cum caput omnium temporalium Roma tantum cotidie languescit et labitur.

II. Huius urbis portae XIII sunt, quarum haec sunt nomina: Porta Aurea, Porta Latina, Porta Sacra, Porta Salaria, Porta Marcia, Porta Livia, Porta Collatina,

Porta Flaminea, Porta Numantia, Porta Appia, Porta Tiburtina, Porta Aquileia quae nunc sancti Laurentii dicitur, Porta Asinaria.

Et primum quidem de signis aeneis huius urbis disseram.

III. *De primo signo aeneo.*

Primum signum aeneum taurus est in specie illius, quo Iupiter Europam iuxta fabulam decepit. Hoc autem signum eminens a vallo castris Crescentii tanto pollet artificio, ut inspicientibus mugituro et moturo similis videatur.

IV. *De secundo signo.*

Aliud signum aeneum est ante palatium domini papae, equus videlicet immensus et sessor eius. Quem peregrini Theodericum, populus vero Romanus Constantinum dicunt, at cardinales et clerici Romane curiae seu Marcum seu Quintum Quirinum appellant. Hoc autem memoriale mira arte perfectum super quattuor columnas aereas antiquitus ante aram Iovis in Capitolio stabat, sed beatus Gregorius equitem et equum suum deiecit et quattuor columnas praefatas in ecclesia beati Iohannis Lateranensis posuit. Romani vero equitem cum equo ante palatium domini papae posuerunt. Eratque equus et eques et columnae optima deauratae, sed pluribus in locis partem auri Romana abrasit avaritia, partem vero vetustas delevit. Sedet autem eques manum dexteram dirigens tamquam populo loquens vel imperans; sinistra manu frenum retentat, quo caput equi in dexteram partem obliquat, tamquam alio diversurus. Avicula etiam quam cuculam vocant inter aures equi sedet et nanus quidam sub pede equi premitur, miram morientis et extrema patientis speciem repraesentans. Hoc autem opus admirabile sicut diversa sortitum est nomina, sic et diversas compositionis causas suscepit. Ceterum peregrinorum et Romanorum super hac re vanas fabulas penitus declinabo eamque originem huius operis assignabo, quam a senioribus et cardinalibus et viris doctissimis didici. Qui Marcum appellant, hanc compositionis causam assignant. Rex Mesenorum, corpore quidem nanus, peritia vero artis nigromantiae prava prae cunctis mortalibus imbutus, cum finitimos sibi reges subiugavisset, regnum Romanorum aggressus est, cum quibus facili eventu plurima bella gessit. Quippe et robur hostium et aciem armorum arte magica ita prestrinxit, quod hostes virtutem ferendi et arma usum secandi penitus amiserunt. Unde facile superior factus in omni certamine Romanos tantum castris coegit confidere, ad ultimum autem eos arcta obsidione circumdedit. Obsessi itaque Romani nullum subsidium sibi reperire potuerunt. Magus etenim ille memoratus singulis diebus ante lucis ortum extra castra solus egrediebatur avisque a castris quantum clamor auditur appellantis, artem magicam solus in agro exercuit ibique verbis quibusdam secretis et prestigiis potentibus obtinuit,

ne Romani ullam virtutem victoriae contra eum possent exercere. Quod cum a Romanis compertum esset et ex multa consuetudine didicissent eum ita a castris exire, quendam militem strenuissimum Marcum nomine adierunt. Cui summum honorem promiserunt, si se vellet periculo opponere ut urbem ab illa obsidione liberaret dominiumque ei libertate urbis pepigerunt et memoriale sempiternum promiserunt. Quibus cum prono favore paruisset, sanctito foedere protinus murum et antemurale ex ea parte, qua rex praedictus exire solebat, noctu perforaverunt, ubi miles memoratus cum equo suo transire posset. Deinde ei consilium suum aperit, videlicet ut nocte exiens regem Misenorum a castris egredientem non armis aggrediretur, quibus minime laedi potuisset, set manu raptum intra muros reciperet. Quorum consilio omnino paruit et de nocte media murum exivit. Cumque auroram vigili animo exspectaret, cuculus ut assolet cantum emisit, signum scilicet lucis orientis. Quo eques admonitus ascenso equo, regem tunc primum frustra magica arte occupatum conspicit et eo vasto impetu raptus, improviso casu magum manu raptum infra murum recepit. Quem in conspectu populi, metuentis ne si capto fandi moram concederent, se per artem magicam liberaret, sub pedibus equi sui contritum occidit: non enim armis ei quisquam nocere potuit. Deinde portis apertis, rege perempto exercitum perturbatum et in fugam conversum invadunt et occidunt maximaque copia in ea pugna capta et caesa est. Nec ulla spolia tantum Romanorum ditaverunt aerarium, et ob huius beneficii commodum praetaxatum ei memoriale statutum est. Cui equum adhibuerunt, quia veloci cursu profuit, avem, quia nuntia lucis exstitit. Nanum autem sub pedibus equi posuerunt, quia protritum occubuit.

V. Alia causa compositionis huius signi.

Qui vero Quintum Quirinum dicunt, hanc causam assignant. Tempore quo Quintus Quirinus rem publicam rexit, in palatio Sallustiano terra magno hiatu dissiliit, unde ignis sulphureus et aer corruptus exivit, quibus orta gravissima pestilentia magnam partem Romanorum delevit. Cumque tabe morientium pestilentia cotidie sumeret incrementum, Phoebus consulto didicerunt quod numquam cessaret, nisi aliquis Romanorum se sponte hiatu praefato praecipitaret, praeferens salutem populi suae propriae saluti. Itaque quendam civem Romanorum, generosae quidem stirpis, set aetate et ignavia inutilem sibi et urbi vitam degentem, exoraverunt ut se victimam pro salute universae urbis faceret, ea quidem conditione, quod progeniem eius totam ditarent et in numero potentum susciperent. Qui id omnino renuens, respondit sibi nihil prodesse posteritatis gloriam suscipere si vivus regionem intraret tartaream. Deinde vero, cum in tota urbe nullum penitus invenirent qui ad ullam conventionem

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

huiusmodi victimam vellet persolvere, Quintus Quirinus coram contione totius urbis sic ait: Saepe in ancipiti casu bellorum pro re publica periculum subivi mortis. Nunc autem, cum nemo reperitur qui salutem populi sui praeferat propriae saluti, princeps ego orbis et urbis huius dominus paratus sum pro salute civium vivus tartareum ingredi aditum, idque coniugi meae et liberis et toti posteritati meae inconcusse servari volo, quod ignavis promissum est. Et ascenso equo coram cunctis alacer et intrepidus, tamquam convivium aditurus, se cursu veloci in aditum praefatum praecipitavit. Et protinus quaedam avis in specie cuculi inde exivit et ilico hiatus os suum compressit et omnis pestilentia abiit. Liberati itaque a tanta peste Romani ob summum beneficium memoriale ei statuerunt sempiternum. Cui equum, quia eo vectus pro cunctis mactatus est, adhibuerunt, avem vero, quae a specu exivit, inter aures equi statuerunt et nanum, qui cum uxore eius concubuit, pedibus equi supposuerunt.

VI. *De tertio signo aeneo.*

Tertium signum est imago Colossei, quam quidam statuum Solis existimant, alii Romae effigiem dicunt. De qua haec admodum miranda sunt, videlicet quomodo tanta moles fundi potuit vel quomodo erigi aut stare mirum est. Fuit enim longitudo eius, ut scriptum repperi, CXXVI pedum. Stabat autem haec imago tam immensae magnitudinis in insula Herodii super Colosseum, XV pedibus altior eminentioribus locis et urbe. In manu dextera sphaeram gerebat et in sinistra gladium: per sphaeram mundum et per gladium virtutem bellicam significabat, gladium autem ideo Romani sinistrae et sphaeram dextrae commiserunt, quia minoris virtutis est quaerere quam quaesita servare; unde quidam familiaris philosophiae sic ait:

«O faciles dare summa deos eademque tueri
difficiles!»

Quare non ob aliam causam firmiori parti commisere sphaeram et infirmiori gladium, nisi quia minori virtute orbem sibi subiugaverunt quam subiugatum servaverunt. Haec autem imago aenea tota auro imperiali deaurata per tenebras irradiabat. De qua longe ante omnia monstruosum fuit, quod continuo et equali motu cum sole circumferebatur, semper solari corpori faciem gerens oppositam: quare multi eam Solis imaginem credebant. Hanc dum Roma floruit quicumque Romam veniebat flexis genibus adorabat, Romae scilicet deferens honorem, cuius supplex venerabatur imaginem. Hanc autem statuum post destructionem omnium statuarum quae Romae fuerunt et deturpationem beatus Gregorius hoc modo destruxit. Cum tantam molem multa vi et gravi conamine non posset evertere, copiosum ignem idolo supponi iussit et sic immensum illud simulacrum

in antiquum chaos et rudem materiam redegit. Ex quo tamen caput et manus dextera cum sphaera tanto superfuerunt incendio, quae nunc ante palatium domini papae duabus marmoreis erecta columnis mirandum spectaculum cunctis spectantibus exhibent. Nam cum horrendae magnitudinis sint, mira tamen laus artificis in his apparet. Nihil quippe habet perfecte pulcritudinis humanum caput vel manus, quod his ulla parte desit: miro enim modo ars fusilis in aere rigido molles mentitur capillos. Quod si quis defixis luminibus attentius inspexerit, moturo et locuturo simillimum videtur: nullum namque signum, ut aiunt, tanta cura vel impensis in urbe conditum fuit.

VII. *De ridiculoso simulachro Priapi.*

Est etiam aliud aeneum simulacrum, valde ridiculosum, quod Priapum dicunt. Qui dimisso capite velut spinam calcatam educturus de pede, asperam lesionem patientis speciem representat. Cui si demisso capite velut quid agat exploraturus suspexeris, mirae magnitudinis virilia videbis.

VIII. *De multitudine statuarum.*

Inter universa opera monstruosa quae Romae quondam fuerunt, magis miranda est multitudo statuarum quae 'Salvatio civium' dicebantur. Haec arte mágica fuit consecratio statuarum ómnium gentium quae Romano regno subiectae fuerunt. Nulla etenim gens sive regio subiecta fuit Romano imperio, cuius imago in quadam domo ad has consecrata non esset. Huius autem domus magna pars parietum adhuc restat et cryptae eius horridae et inaccessibiles apparent. In hac quondam domo praedictae imagines ex ordine stabant et quaelibet imago nomen gentis illius, cuius imaginem tenebat, in pectore scriptum habebat et tintinnabulum argenteum, quia omni metallo sonorius est, unaquaeque in collo gerebat, erantque sacerdotes die ac nocte semper vigilantes, qui eas custodiebant. Et si qua gens in rebellionem consurgere conabatur in imperium Romanorum, protinus statua illius movebatur et tintinnabulum in collo eius sonuit et statim scriptum nomen illius imaginis sacerdos principibus deportabat. Erat autem supra domum his imaginibus consecratam miles aeneus cum equo suo, semper concordans motui imaginis lanceamque apud illam gentem diregens, cuius imago movebatur. Hoc itaque non dubio indicio praemoniti, Romani principes sine mora exercitum ad rebellionem illius gentis reprimendam direxerunt, qui saepius hostes antequam arma et impedimenta paravissent praevenientens, facile et sine sanguine eos sibi subiugaverunt. Fertur autem in eadem domo ignem inextinguibilem fuisse. De hoc autem mirando opere artifex sciscitatus quam diu duraret, respondit illud duraturum donec virgo pareret. Dicunt autem ingenti ruina militem praefatum cum domo sua corruisse

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ea nocte, qua Christus natus fuit de Virgine, et lumen illud ficticium et magicum extinctum est iure, cum lux vera et sempiterna oriri cepisset. Credibile est et malignum hostem potentiam fallendi homines deseruisse, cum deus homo esse cepisset.

IX. *De ferreo simulacro Belloforontis.*

Fuit etiam ingens miraculum Romae, ferreum simulacrum Belloforontis cum equo suo consistens in aire, nec tamen ulla catena superius appensum nec inferius ullo stipite sustentatum. Set magnetes lapides arcus in volsura circumquaque habebantur et hinc et inde in assumptione proportionali trahebatur et sic in mensura equiperata constabat. Erat tamen existimatio ponderis huius circiter XV milia librarum ferri.

X. *De balneo Bianei Apollinis.*

Est etiam valde mirandum balneum Bianei Appollinis quod Romae adhuc est. Hoc autem balneum Bianeus Apollo confectione quadam sulphuris et nigri salis et tartari arte miranda aeneo vase inclusa perfecit perfectasque termas cum una candela consecrationis incendit et perpetuo igne calentes effecit. Hoc quidem balneum ipse vidi et in eo manus lavi datoque pretio balneari renui ob foetorem odoris sulphurei.

XI. *De theatro in Heraclea.*

Theatrum autem admirabile in Heraclea de monte marmoreo inter monstruosa non pigebit referre. Quod quidem ita sculptum est, ut omnes cellulae mansionum et sedilia universa per girum et exitus omnes et antra ex uno solidoque lapide sculpta sint. Universum etiam hoc opus super VI cancos ex ipso monte sculptos innititur. Ubi nullus tam secreta aut solus aut cum alio loqui potest, quod omnes qui in circuitu sunt non audiant. Hactenus de eis quae maiore admiratione digna sunt diximus.

XII. Nunc vero pauca subiciam de signis marmoreis, quae paene omnes a beato Gregorio aut deletae aut deturpatae sunt. Quarum unam propter eximia pulcritudinis speciem primum referam.

XIII. Haec autem imago a Romanis Veneri dedicata fuit in ea forma, in qua iuxta fabulam cum Iunone et Pallade Paridi in temerario examine dicitur Venus se nudam exhibuisse. Quam temerarius arbiter intuens inquit:

«Iudicio nostro vincit utramque Venus».

Haec autem imago ex Pario marmore tam miro et inexplicabili perfecta est artificio, ut magis viva creatura videatur quam statua: erubescenti etenim nuditatem suam similis, faciem purpureo colore perfusam gerit. Videturque comminus aspicientibus in niveo ore imaginis sanguinem natare. Hanc autem

propter mirandam speciem et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum revisere, cum ab hospitio meo duobus stadiis distaret.

XIV. Non longe inde sunt equi marmorei mirandae magnitudinis et artificiosae compositionis. Hi autem, ut fertur, priorum compotistarum imagines fuerunt. Quibus ideo equi assignati sunt, quia velocis ingenii fuerunt.

XV. Iuxta hos sub duabus fornicibus recubant duae seniorum imagines ex marmore, quarum utraque porrigitur in longitudinem XL pedum. Harum alteram Salomonis effigiem dicunt, alteram vero Liberi Patris imaginem asserunt. Sed qui Bacus dicitur viteam stipitem gerit in manu, qui vero Salomon appellatur sceptrum tenet in manu.

XVI. *De palatio Cornutorum.*

Prope has est palatium Cornutorum, ampla quidem et altissima domus in qua quidem multae imagines sunt, sed omnes cornutae. Inter quas quaedam imago, quae longo ceteris maior est, Iupiter Arenosus dicitur, set alii, quibus magis credendum arbitror, dicunt Cornutos quondam familiam fuisse qui illud palatium aedificaverunt: hi autem in urbe viri magni et clari, quoniam in hostes et cives superbi fuerunt et feroces, et Cornuti sunt a civibus suis appellati.

XVII. *De palatio Diocleciani.*

Palatium etiam Diocletiani praeterire non possum, ubi urbis opus habetur. Cuius amplissimam magnitudinem et artificiosissimam et admirabilem compositionem scribere non sufficio. Hoc autem tam spatiosae magnitudinis, quod illud in maiore parte diei exacte per totum visere non potui. Ubi tantae altitudinis columnas repperi, quod nemo lapillum usque ad capitale potest proicere. Quarum quamlibet, ut a cardinalibus accepi, centum viri vix per annum secare, polire atque perficere potuerunt. De quo loqui refuto, quoniam si verum dixero, veritati obviare videbor.

XVIII. *De templo Palladis.*

Templum etiam Palladis opus quondam insigne fuit. Set multo sudore Christicolarum deiectum et longo senio dirutum, cum totum deleri non possit, pars quae residua est horreum est cardinalium. Ibi magna congeries est fractarum effigierum: ibi etiam armata imago Palladis, adhuc super altissimam testudinem exstans, amisso capite truncata mirandum spectaculum intuentibus exhibet. Hoc idolum in maiore veneratione erat apud veteres Romanorum. Huic adducebantur Christicolae et quicumque flexis genibus Palladem non adorebat, diversis poenis vitam terminabat. Ad hoc idolum vel simulacrum Hippolitus cum familia sua adductus, quia illud neglexit, equis distractus martyrium subiit.

XIX. Pallacium autem divi Augusti non praetereo. Haec quidem amplissima domus admodum excellebat, iuxta excellentiam conditoris Augusti. Haec autem domus tota marmorea pretiosam materiam et copiosam aedificandis ecclesiis quae Romae sunt praebuit. De qua quoniam parum restat, pauca dixisse sufficiat. Restat autem inde quaedam particula solii, ubi haec scripta repperi: Domus divi augusti clementissimi; qui cum esset dominus urbis et totius orbis, appellationem tamen domini omnino vitavit.

XX. Iuxta hoc palatium est murus quidam ex latere coctili descendens a summis montibus. Qui immensis fornicibus aqueductum sustentat, per quem amnis a montanis fontibus per spatium unius dietae urbi illabitur. Qui aereis fistulis postmodum divisus universis palatiis quondam influebat. Fluvius etenim Tiberis, qui urbem perlabitur, equis utilis est, set hominibus inutilis et nocuus habetur. Quare a quattuor partibus urbis per artificiosos meatus Romani veteres aquas recentes venire fecerunt, quibus dum res publica floruit, quicquid libuit licuit. Iuxta murum aquaeductus, qui per Portam Asinariam descendit, est balneum Bianei Apollinis, quod una candela consecrationis semel accendit et perpetuo, ut praediximus, calentes effecit.

XXI. Prope hoc balneum est domus Aquilea et domus Frontoniana. Sed cui contigit universa palatia urbis Romae sermone prosequi, cum nemini, ut arbitror, universa videre contingat? Nunc itaque palatium Tiberianum, opus quidem mirandum et immensum, praetereo, Neronis etiam palatium et divi Nervae mirabile edificium et Octaviani palatium transeo. Septem etiam solia mirae artis et altitudinis sileo, unde, ut aiunt, Ovidius inquit:

«Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
Clara micante auro flammisque imitante pyropo».

XXII. *De palatio LX imperatorum.*

Palatium etiam LX imperatorum describere quis poterit? Quod cum ex maiore parte lapsum sit, fertur tamen omnes Romanos huius temporis quod inde adhuc superest pro tota substantia sua non posse dissolvere.

XXIII. *De Pantheon.*

Pantheon autem brevi transitu praetereo, quod quondam erat idolum omnium deorum, immo demonum. Quae domus nunc dedicata ecclesia in honore omnium sanctorum Sancta Maria Rotunda vocatur, antonomasice quidem a prima et potiore parte, cum sit omnium sanctorum ecclesia. Haec quidem habet porticum spatiosam, multis et mirae altitudinis columnis marmoreis sustentatam. Ante quam conchae et vasa alia miranda de marmore porfirico et leones et cetera signa de eodem marmore usque in hodiernum diem perdurant. Huius domus

latitudinem ipse mensus sum habetque spatium CCLXVI pedum in latitudine. Cuius quondam tectum deauratum fuit per totum, set immoderatus amor habendi et auri sacra fames Romani populi aurum abrasit et templum deorum suorum deturpavit. Qui ob inexplebilem cupiditatem, dum aurum sitivit et sitit, a nullo scelere manum retraxit aut retrahit.

XXIV. *De archu triumphali Augusti.*

Prope hoc templum est arcus triumphalis Augusti Caesaris, in quo hoc epigramma scriptum repperi:

OB ORBEM DEVICTUM ROMANO REGNO RESTITUTUM ET R.P. PER
AUGUSTUM RECEPTAM POPULUS ROMANUS HOC OPUS
CONDIDIT,

videlicet tantae victoriae tantique triumphii perpetuum posteritatis monumentum. Est arcus ipse marmoreus et multiplex, in quo super exstantes longe tabulas lapideas erectae sunt imagines illorum, qui principes militiae fuerunt aut qui strenue pugnando perempti sunt vel aliquid memorandum in hostes gesserunt. Inter quas imago Augusti maior ceteris, mira arte caelata, praecellit et ubi triumphat et ubi hostes superat, ab omnibus in pictura cognoscendus; praeterea in arcu praefato exercitus undique celatus et undique bella detestanda, quae cum intentius aspicias, vera bella videre existimes. Ibi opere mirabili Actiacum bellum simulatur, in quo Caesar praeter spem victoriae superior factus in certamine Cleopatram biremi quadam fugientem persequitur. Cleopatra subducitur et appositis aspidibus mammis suis in Pario marmore superba mulier moritura pallescit. De hoc bello Caesar Augustus summum honorem attigit et hoc modo triumphavit: quattuor albi equi currum aureum, in quo sedebat togam auro et gemmis intextam indutus, trahebant, quos quattuor nobilissimi Romanorum duxerunt et ante eum longo ordine reges, duces ac principes captivi, manus post terga vincti, et innumerabiles alii celeberrimae pompae praeducebantur. Erantque bella eius et actus strenui lingua omnium gentium quae Romae habitabant composita, quae legere et cantare in triumpho populus non cessabat. Praeterea autem et in tabulis victoria eius depicta fuit, ut hi qui laudem eius audire non possent, eam cernerent. Celebri itaque cantu et inenarrabili iucunditate ipsum in Tarpeiam rupem usque ad Capitolium perduxerunt, ubi ipse arma, quibus in bello usus fuerat et quae hosti manu propria detraxerat, obtulit et in tholis signum tantae victoriae suspendit. Ibi a senatu et patribus conscriptis et populo Romano sibi provincia ultima dabatur, ut fama triumphii et laus tantae victoriae per universum orbem claresceret. Hanc rem

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

gestam, ut praesenti relatione docui, arcus praetaxatus sculptis imaginibus per omnia representat.

XXV. Vidi etiam alios arcus triumphales plures, sed huic opere et sculptura valde similes. Quare et de qualitate aliorum dictum est, ubi arcus iste triumphalis descriptus est. Unusquisque etenim bellum victoris et actus eius egregios, arte miranda caelatus, immensum decus priorum praesentibus representat.

XXVI. *De archu Pompeii.*

Est etiam arcus triumphalis Magni Pompeii, valde mirandus, quem habuit de victoria quam obtinuit victo Mithridate et filio eius Pharnace. Hi Romanis per XL annos rebelles fuerunt. Qui ad ultimum pirates effecti Sullam contra eos missum superaverunt et in fugam converterunt. Ad quos postmodum missus Pompeius, ante mensem ultra spem Romanorum felici usus fortuna memoratum Mithridatem cum filio suo et copiis omnino devicit. Postea autem, antequam Romam rediisset, magnam partem Orientis devicit et Romanis tributarios effecit. Ubi immensum pondus auri et argenti quaesivit, quod longo ordine Pompeiano triumpho praelatum est. Quod sculptura arcus triumphalis eius usque in hodiernum diem representat.

XXVII. *De columna triumphali Fabricii.*

Vidi etiam columnam triumphalem Fabricii, quam sibi devicto Pyrrho rege Epirotarum Romani statuerunt. Qua ut arbitror nihil altius habet Roma: est enim columna ista rotunda et cava ad instar epicaustolii. Sunt etiam aliae quattuor ad similitudinem istius, quas Romani fistulas vocant marmoreas. Quae cum admodum grossae sint, videntur tamen gracillimae ob nimiam altitudinem. Sed in quorum honore fuissent conditae nondum potui cognoscere, at cum favente deo in *** ex hac peregrinatione rediero, denuo quae nunc ambigua sunt et quae penitus latent adhuc maiore mora et exercitatori indagatione perscrutabor et perscrutata gratanter amicis partibor. Nunc autem ad cognita redeo et columnam clari Fabricii redeo. Qui ab hoste Pyrrho approbatus hoc est eulogio descriptus. Cum Fabricius quendam Philippum Pyrrhi medicum domino suo vinctum mitteret, quia vitam domini sui secum pro auro habuit, Pyrrhus legatis Fabricii respondit: "Nimirum hic est ille Fabricius, qui non facilius divelli potest ab honestate quam sol a cursu suo!" Remisitque universum aurum suum, quo Romam emere proposuerat, cum eam viribus capere non posset. Unde Lucanus:

«Quo te Fabricius regi non vendidit auro».

Haec omnia et multa alia egregia facta Fabricii caelata sunt in praetaxata columna.

XXVIII. *De archu triumphali Cipionis.*

Est etiam ibi arcus triumphalis Cipionis, qui sibi perempto Hannibale a Romanis est conditus. Hic cum durissimo hoste Romanorum Hannibale equo certamine dimicavit et Hannibalem vinci primus spem Romanis tribuit. Habuitque Hannibal domesticum demonem, qui illum cum Scipione monuit pacem facere. Inde datis induitiis ut sepelirentur interfecti, sanctito foedere per triduum, Hannibal colloquium singulare habuit cum Scipione. Cum autem convenissent die quarto, duo mire magnitudinis canes ad locum colloquii Hannibalem sunt secuti. Quod cum Scipio novisset, ad colloquium venire noluit. Deinde inito prelio graviter utrimque dimicatum est et coactus est Hannibal de castris suis confugere. Sequenti autem die gravissimo victus certamine ad Lircum regem confugit. Cum quo iterum victus Hannibal a Scipione, cum se videret non posse evadere, hausto veneno quod gestabat in anulo, dormiendo obiit. Liberati itaque a gravissimo hoste Romani, quem usque hodie detestantur et odiunt, victori Scipioni arcum hunc triumphalem maximo sumptu statuerunt, in quo omnia supradicta et plura sculpta sunt.

XXIX. *De pyramidibus id est sepulcris potentum.*

Nunc autem de pyramidibus pauca subiciam. Sunt autem pyramides sepulcra potentum, mirae magnitudinis et altitudinis, in summitate acutae, figuram hemiconoidis referentes. Quarum prima quam vidi Romuli est. Hanc autem, ante castellum Crescentii sitam prope ecclesiam beati Petri, peregrini mentiuntur fuisse acervum segetis Petri apostoli, quam cum Nero sibi rapuisset, in lapideum collem pristinae quantitatis fuisse conversam. Quod omnino frivolum est, quo peregrini multum abundant. Habet autem pyramis quaelibet concham marmoream undique celatam infra se clausam, in qua corpus defuncti sepelitur.

XXX. *De pyramide Augusti.*

Vidi etiam pyramidem Augusti prope Portam Latinam ex quadris lapidibus ferro compactis constructam, unde adhuc nulla vetustas lapidem unum divellere potuit.

XXXI. Sunt autem Romae pyramides multae, sed omnium maiore admiratione digna est pyramis Iulii Caesaris, quae ex uno solidoque lapide porphyrico condita est. De qua valde mirandum est, quomodo secari aut erigi aut stare potuit tantae altitudinis moles. Est enim, ut asserunt, altitudo eius CCL pedes. Habetque in summitate sphaeram aeneam, in qua cineres et ossa Iulii Caesaris condita sunt. De qua mirando quidam sic ait:

«Si lapis est unus, dic qua sit arte levatus,
Si lapides plures, dic ubi congeries».

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Stat autem eo loco, ut aiunt, quo quidam Iulio occurrit contionem adeunti, deferens ei litteras factae in se coniurationis dolum denudantes. Ubi inter cetera continebatur, ipsum crudeliter obiturum si eo die contionem aut Capitolium intraret. Qui cum litteras suscepisset, latori sic ait: "Nunc cum astronomico hoc sermonem habeo, post contionem litteras vestras videbo". Vocavit itaque obvium sibi astronomicum, qui Caesarem moriturum in Kalendis praedixerat et inquit ei: "Hodie Kalende sunt et adhuc vivo!" Cui astronomicus inquit: "Sunt quidem Kalendae, sed nondum transierunt et utinam mendax reperiar!" Et confestim Caesar inde divertens Capitolium ingreditur. Ubi a Bruto et Cassio et eorum fautoribus XXIII stibiis confossus in Capitolio obiit. Dicit tamen Marius Suetonius, cui magis credo, quod capulis gladiatorum fuerit interemptus, unde et vulnus in eo non apparuit: quare in numero deorum eum raptum dicebant. Unde Maro in epitaphio eius ita inquit:

«Candidus insuetum miratur lumen Olympi.
Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
Formosi custos pecoris formosior ipse, et cetera».

Litterae etiam praefatae in se coniurationis inventae sunt in sinistra manu eius. Caesar itaque dominator et dominus orbis terrarum, qui primum libertate depressa sibi usurpavit imperium, parvo rogo in parvum redactus cinerem praedicta aenea sphaera clauditur. Hanc autem pyramidem peregrini 'Acum beati Petri' appellant. Sub quo magno labore reptant ubi super III aeneos leones saxum fundatur mentiunturque mundum a peccatis et veram perfecisse paenitentiam qui sub saxo reperi potuerit.

XXXII. *De pharo Alexandrino.*

Ingens etiam miraculum est pharum Alexandrinum, quomodo super III cancos vitreos in mare fundatum est, videlicet quomodo tam magni cancri ex vitro fieri potuerunt et quomodo in mare portati et non fracti et quomodo cementicia fundamenta sub aquis cancris supposita durare possunt. Est etiam valde mirandum, quomodo sub aqua durare potest cementum et quare cancri non frangantur in mari et quare non lubricat sub tanto pondere cementi fundamentum, quod magnum mirum est. Sed dicit Isidorus pulverem quendam huius naturae esse, quod aqua mixtum si soli aut igni apponitur, in pristinum pulverem redigitur, si vero aqua mergatur, solidatur et lapidescit. Set non est huius operis causas aperire mirabilium.

XXXIII. Colosseum autem, palatium Titi et Vespasiani, transeo. Quis enim artificiosam compositionem eius et magnitudinem sermone exequi poterit? Iuxta hoc palatium est imago suis, quam Aeneas fetam iuxta vaticinium Priamidis

Heleni legitur reperisse, signum videlicet civitatis eo loco aedificandae, quam fata sibi dederant orbi toto imperaturam. De hoc signo Virgilius sic ait:

«inventā sub ilicibus sus
alba solo recubans, albi circum ubera nati».

Est autem hoc signum ex Pario marmore candidissimo mira arte perfectio reptantque circum ubera eius nati numero XXX.

XXXIV. In porticu etiam ante hiemale palatium domini papae est imago aenea illius lupae, quae dicitur Remum et Romulum aluisse. Sed hoc quidem fabulosum est. Nam Lupa quaedam mulier eximiae pulchritudinis antiquitus Romae fuit. Haec Remum et Romulum in Tiberi proiectos invenit et pro suis aluit. Quae ideo Lupa dicta est, quoniam pulchritudine sua et illecebris suis homines in amorem suum rapiebat. Haec autem lupa aenea arieti aeneo insidiatur, qui ante palatium praefatum aquam abluendis manibus ore emittit. Lupa etiam quondam singulis mammis aquam abluendis manibus emittebat, sed nunc fractis pedibus a loco suo divulsa est.

XXXV. Ante hanc aenea tabula est, ubi potiora legis praecepta scripta sunt. Quae tabula 'prohibens peccatum' dicitur. In hac tabula plura legi, sed pauca intellexi. Sunt enim afforismi, ubi fere omnia verba subaudiuntur.

96.- Carta de Rafael a León X, 1519.

Grandissimo dolore, vedendo quasi il cadavero di quest'alma nobile cittate, che è stata regina del mondo, così miseramente lacerato (...) Quanti pontefici hanno permesso le ruine e disfacimenti delli templi antichi, delle statue, delli archi e altri edifici, gloria delli lor fondatori? Quanti hanno comportato che, solamente per pigliare terra pozzolana, si siano scavati i fondamenti, onde in poco tempo poi li edifici sono venuti a terra? Quanta calcina si è fatta di statue e d'altri ornamenti antichi? che arderei dire che questa nova Roma, che òr si vede, quanto grande ch'ella vi sia, quanto bella, quanto ornata di palazzi, di chiese e di altri edifici, sia fabricata di calcina fatta di marmi antichi.

97.- Pirro Ligorio: *Il libro primo dell'antichità.*

Pyramidi.

Sono monumento della terra Aegyptia, et molte ne furono in Memphi et in Heliopolis et in Thebe Hecatompilon (...) i quali furono da principio fatte per granari et poscia per sepolture (...) havendole usate per sepulchri per essere cose aeternae et monti de fabrica de sassi quadrati, ne furono molte edificate. (...) Erano simili Pyramidi di molte forme, et delle quadrate, da basso larghe et in cima acute (...) ma quelle d'Aegyptio in Memphi erano molto superbe, delle quali parla Martiale nella prima carta del suo poema laudando l'opera di Domitiano. L'escelle et inalza sopra tutte l'altre fabriche dicendo: "Barbara Pyramidus sileat miracula Memphis (...)" In cui esso poeta mostra che all'Amphitheatro de Flavio a tanta mole cedessero di quella fama che haveano le Pyramidi in Aegyptio le fabriche superbe de la babylonia et Assyria fatti da quei Re et da Semyramide, quelle della Trivia Diana Ephesia, che in quaranta anni fece tutta la potenza dell'Asia in Ionia, cui anchora potevano cederé le cose di Caria nella fama di Mausoleo tanto superbo; che nulla cosa erano a comparatione del Cesareo Amphitheatro grandissima fabrica fatta miracolosamente in cinque anni.

Pharo.

È nome della Torre Triangolare grandissima Mole che serviva per Phariglione per segno de naviganti, ove in cima accendevano perpetuo fuoco et gran lume. La quale fu opera di Ptolomeo Re d'Aegyptio illustre. Et alla cui imitazione Tiberio Claudio imperator ene edificò nel porto ostiense, che surgeva dal fondo del mare, cioè dal salo, di cui i fundamenti si scorgeno, quantunque sia stata dissolata et tagliata col ferro. Et d'essa opera scrive Suetonio nella vita di Claudio. Ma da Pharo d'Aegyptio, viene la voce Phario, ciò che è sotto la potestà di Pharo che fu isola, molto habitata (...) che Claudio Augusto havendo dedutta Colonia Nilo la chiamò Claudiopoli et trasse hallora l'esempio della Torre del Pharo come l'havea ridotta il magno Alexandro, et volle che fusse posta fra le due bocche del porto sul fondo del mare Tyrrhenio nel lio ostiense, che fu opera non meno ammiranda che l'altre opere per scorta de naviganti di notte. Ordunque Pharo fu già isola fatta dal terremoto, et poscia per la medesima causa fu congiunta con una lingua di terra al continente. La sudetta Torre, tutta di marmo bianco quadrato composta (...) Ma Alexandro molto più et fu d'essa architetto Sostrato, lo quale fu ingegnoso tanto quanto ogni altro uscisse dalla patria di Cnido. La quale nelle medaglie d'Alexandrini si vede che havea alcune statue di Tritoni in cima, che mostravano suonare le Bucine d'alta fama di Alexandro. Et

per ch'era per l'uso del mare, Papinio poeta dice: "Lumina nocti vagae tollit Pharos aemula lunae". Per chè è vedetta ferma di marinari quando la luna luce o non luce mostra chiara insegna da prendere sicuro porto. (..)Et Pharos è isola d'Alexandria, dove è la Torre disegnata da Sostrato, la quale è ingegnata per suo consiglio, acciò vi si facesse fuoco in cima, per vedetta di notte, la quale non era al tempo che in Aegypto passò Menelao.

Mausoleo.

Mausoleo, o Mausoleum, è voce che suona sepulchro di Mausolo, lo quale, come è sudetto, fu opera di Artemisia, et fu di tanta magnificentia, per le colonne et per la alteza, et per li ornamenti et imagini, che fu annumerato tra li Sette Miracoli de le fabriche insino allhora edificate. Lo quale fu tale che dà nome grande ai Carii. Laonde di poi tutti i superbi et grandi sepulchri fatti da Romani, furono chiamati Mausolei. Come fu quello del grande Augusto, et quello di Hadriano.

Babylonia.

Secondo Herodoto fu opera di Semyramide et da lei detta Semyramidos. (...) È città nobilissima sull'Euphrate fiume capo di tutti gli Assirii, et I Chaldaei, et da lei la maggior parte dell'Assyria et de la Mesopotamia fu detta Babylonia. (...) La Torre che egli (Nembroti Gigante) vi edificò superba, et da la confusione de le lingue vogliono gli Hebrei essere appellata, lo cuicircuito fu di quattrocento ottanta stadii, et il fiume Euphrate la divide in due parti, et li suoi muri sono fatti di pietra cotta, et conglutinari con lo Bitumine. Et fu sì ben disposta di larghezza di muri che due carri al pari vi potevano andare attorno. Et è posta in fra li sette specttacoli maravigliosi delle mondane opere. Et attorno la fossa vi passa el fiume, et havea cento porte con le valve di bronzo da serrare. Qui fu la maravigliosa regia del Re Belo, de la quale parlano molti ma molto favolosamente.

Olympia.

È luogo sagrado a Iove Olympio, et habitato come una aperta città, dove era il tempio di Iove Olympio.

Epheso.

Epheso, come la Diana Ephesia (...) la quale gli Ephesii haveano tutta la loro cultura dedicata, con un tempio di marmo ornato di 303 colonne, con molte statue della dea, et delle Amazone, come scrivono d'essa magnificentia Vitruvio et Plinio et Plutarcho. (...) Fu rifatto in luogo paludoso, in quarantasei anni dal commune di tutta l'Asia.

98.- Jorge Sanguinatio, "Hypatus".

Ἑπάτου Ῥωμαίων Σανγιφατίου εἰς τὰ ἰς' θεάματα τῆς οἰκουμένης.

Θήβαι ἑκατοντάπυλαι περικαλλέα τείχη,
Τείχη τὰ βαβυλώνια Σεμίραμις ἢ κτίσις,
Κτίσις ἢ τοῦ Μουσώλου δὲ τύμβος τεθεῖς ἐντέχνως,
Ἐντέχνως δὲ τοῦ Ἰωσήφ αἱ πυραμίδες κεῖνται,
Ἄλλο τὸ Καπιτωλίου Ῥώμης θέαμα ὄρα,
Ἀδριανοῦ δὲ τοῦ ναοῦ ἐν Κυζικῶ ταχθέν τι,
Ταχθέν τι ἄλλο θέαμα ὁ κολοσσὸς ἐν Ῥόδῳ,
Ὅγδοον δ' ἄλλο θέαμα φάρος Ἀλεξανδρείας,
Ἐννατον ὁ περίβολός ἐστι τῆς Καισαρείας,
Δέκατον δὲ τὸ θέαμα τὸ ἐν τῇ Ἡρακλείᾳ,
Ἐνδέκατον ὑπάρχει δὲ ὁ Φέλεβος τῆς Σμύρνης,
Δωδέκατον λαβύρινθος, σπήλαιον ἐν τῇ Κρήτῃ,
Πυργοποιία ἐστὶ δὲ τρισκαιδέκατον ἄλλο,
Ὁ ἐν Ἐφέσῳ δὲ ναὸς τῆς Ἀρτέμιδος ἄλλο,
Πεντεκαιδέκατόν ἐστι ναὸς ἐν Βυζαντίῳ,
Καὶ ἐν Περγάμῳ ἱερὸν Κύρου τοῦ βασιλέως.

99.- Heródoto: *Historias*, I, 98, 5.

Κύκλων δ' ἐόντων τῶν συναπάντων ἑπτὰ, ἐν δὴ τῷ τελευταίῳ τὰ βασιλῆα ἔνεστι καὶ οἱ θησαυροί. Τὸ δ' αὐτῶν μέγιστον ἐστὶ τείχος κατὰ τὸν Ἀθηνέων κύκλον μάλιστά κη τὸ μέγαθος. Τοῦ μὲν δὴ πρώτου κύκλου οἱ προμαχεῶνες εἰσὶ λευκοί, τοῦ δὲ δευτέρου μέλανες, τρίτου δὲ κύκλου φοινίκαιοι, τετάρτου δὲ κυάνεοι, πέμπτου δὲ σανδαράκινοι.

100.- Francesco Albertini: *Septem mirabilia orbis et orbis Romae et Florentinae civitatis*, Roma, 1510.

Primum quidem spectaculum & admirabile opus orbis terrae: haec magna civitas Thebae egyptiaca .C portae: de quae Gregorius nazazzenus & Kyriacus anconitanus mentionen fecerunt.

Secundum vero spectaculum Babylonis moenia quas Semiramis Regina potentissima ex fictibus confecit & bitumine. Quaequidem civitas in circuitu habebat mensuram stadiorum. CCCCXC altitudine murorum cubitorum. CC latitudine vero. L fuisse constat.

Tertium quidem egregium illud in Karia sepulcrum quod Mausolo eiusdem loci. Dno uxor eius maximum variumque sulpturis ornatissimum marito & fibi pofuit ac dicavit.

Quartum autem ingente spyramides egypti de quibus plinius multa scripsit.

Quintu denique celeberrimus & admirabilis erat Collossus aeneus in Rhodo cubitorum DC.

Sextum vero erat Capitolium ipsum in urbe cum aureis statuis & aris multis.

Septimum & ultimum celeberrimum illd Cyzico Hadriani delubrum quis nomnullis placeat. Ephesinae Dianae templum fuisse a tota Asia constructum.

101.- Joaquim du Bellay: *Les Antiquitez de Rome*, 1558.

Le Babylonien ses hauls murs vantera,
Et ses vergers en l'air, de son Ephesienne
La Grece descrira la fabrique ancienne,
Et le peuple du Nil ses pointes chantera:
La mesme Grece encor vanteuse publiera
De son grand Juppiter l'image Olympienne,
Le Mausole sera la gloire Carienne,
Et son vieux labyrinth' la Crete n'oublira:
L'antique Rhodien elevera la gloire
De son fameux Colosse, au temple de Memoire:
Et si quelque oeuvre encor digne se peult vanter
De marcher en ce ranc, quelque plus grand' faconde
Le dira: quant à moy pour tous je veulx chanter
Les sept Costaux Romains, sept miracles du monde.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

102.- Luca Contile: *sonetto LXV*.

“Il muro efesio e ‘l simulacro eburno
Babilonia, Menfi, Rodi e Faria
e ‘l sepolcro castissimo di Caria
non sono più, se già superbi furno.
Che quanto al breve tempo et al diuturno
resta soggetto, la natura il varia
e lo ritorna in terra in acqua in aria:
sallo il regno di Porsena e di Turno.
Ma gli edifizii che le pure menti
fondati da l’altissimo architetto
già non rimuta il tempo ingrato ed aspro
non son composti di quattro elementi
ma di vertute e di desir perfetto
d’eterno amor, d’angelico diaspro.

103.- Pedro Mejía: *Silva de varia lección*, 1673, III, caps. XXXII-XXXIII.

Cap. XXXII. *En el cual se trata que edificios y obras fueron las que por su grandeza y excelencia son llamadas las siete Maravillas del mundo. Que tales y en que lugares fueron cada una dellas.*

Los que han leído las historias, Oradores y Poetas antiguos, no pocas vezes avran hallado hecha mencion de las siete Maravillas del mundo, en unas partes de una, y en otras partes de otras, segun que viene al propósito de lo que los Autores escriben, y porque es materia que esta assi derramada, como digo, y ninguno que yo sepa, la ha recopilado, ni tratado particularmente, o a lo menos, en nuestro vulgar, y lengua Castellana, a vueltas de las otras cosas, que por aquesta misma causa escribo, quiero contar esta. Digo, pues, que entre los otros grandes edificios, y excelentes obras muy antiguas, de siete dellas se haze por todos especial mencion, y las tuvieron por maravillosas, y las llamaron assi maravillas: y en las seis dellas, todos conforman quales sean, y no ay opiniones diversas, pero en la septima unos ponen una, y otros otra, como diremos. En la orden de poner una primero que otra, tambien ay diferencia; pero en esto va poco, yo seguire en esto mi voluntad. Y digamos lo primero de los muros de Babilonia, que son contados, por una destas maravillas: y cierto con mucha razon, porque

parece increíble su grandeza. Del lugar, y sitio desta Ciudad ya diximos en la primera parte, quando tratamos de la diversidad de las lenguas, aver sido fundada y començada en el lugar donde Nebrot edifico la torre de Babel, de do la Ciudad tomo nombre y principio su fundación, según los Autores allí alegados. Los muros de que agora tratamos, la mas constante opinión es que los aya hecho aquella muy afamada Reyna Semiramis, madre de Nino. Diodoro Siculo en el tercero, y Amiano Marcelino en el libro veinte y tres, y aun Paulo Orosio en el segundo libro assi lo afirman: y los Autores Gentiles a ella atribuyen la fundación desta dicha Ciudad. San Agustin en el libro diez y seis de la Ciudad de Dios, y Iosefo en el nono libro de sus Antiguedades, dize ser fundada por Nembrot, y que por aquellos soberbios gigantes. Como quiera que esto sea fundacion, o reparacion la de Semiramis, ella fue cercada y muy ennoblecida en grande manera por ella. El sitio y postura desta Ciudad, y muros, es en un muy llano campo de la una parte y de la otra del rio Eufrates, demanera que el passava por medio. El talle y figura desta cerca era, según todos, quadrada. Los muros eran muy maravillosamente torreados y obrados. La materia eran ladrillos, y por mezcla un cierto betumen de que ay en aquellas partes lagos, y mineros, como diximos del lago llamado Asphaltite, y que es mas fuerte y duro que ninguna otra mezcla del mundo. En el altura, y anchura, y grandeza de toda esta cerca varian mucho los Autores. Alguna cosa desto es medir, o contar por diversas medidas, que en otras cosas también suelen causar esta variedad. Plinio en el sexto libro, dize, que tenían en circuyto estos juros sesenta mil passos: demanera que cada quadra tenia quinzemil. Y que tenían de altura, dozientos pies, y que eran estos pies tres dedos mayores que los de la medida Romana. Y en ancho tenia esta cerca cincuenta pies de la misma grandeza, que cierto es cosa muy admirable y estraña. Diodoro Siculo en el tercero libro dize, que tenia el muro de la Ciudad trecientos y setenta estadios, y que eran tan anchos, que podían andar por encima dellos seis carros de caballos sin se embaraçar. Los puentes, los Alcaçares, los huertos, y jardines hechos sobre bobedas, y arcos, llamados Pensiles, que escribe, que Semiramis hizo en esta Ciudad, y muros, es cosa de muy grande admiración. Trecientos mil hombres escribe, que traía en estas obras esta Reyna, traídos de todos los Reynos a ella sujetos. Quinto Curcio en el tercero libro añade ocho estados al ámbito destes muros, y hazelos de cien cobdos en alto. Mas Paulo Orosio en su segundo libro pone quatrocientos y ochenta estadios, que montan, dando a cada estadio ciento y veinte y cinco passos, los sesenta mil que pone Plinio. Y Estrabon en el dezimo sexto libro dize, y afirma, que tenían trecientos y ochenta y cinco estadios, y que eran tan anchos, que podían andar carros, y toparse sin se estorvar el

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

camino. Donde cuentan maravillas de los huertos hechos a manos sobre arcos y bobedas, donde tenían arboles de estraña grandeza. Iulio Solino a la letra conforma con Plinio. Dizen algunos destos Autores, que fuera del muro era toda cercada de un fosso de agua, tan ancho, y tan grande como un mediano rio. Tenia cien puertas por do entravan a ella y todas eran con puertas de metal maravillosas: finalmente qualquiera cosa de la bgrandeza, y altura destos muros, y de las torres de ellos, se puede creer porque cierto esta Ciudad fue la mas sobervia cosa que hubo en el mundo y tuvo la Monarquia del muy grande tiempo: y es un grande argumento de la población, y grandeza della lo que escribe Aristoteles en el tercero de sus Politicas, que siendo una vez entrada, y tomada de los enemigos, a cabo de tres días lo vinieron a saber los que vivian a la otra parte de la Ciudad.

El segundo lugar entre las maravillas del mundo, daremos al Colosso de Rodas, que todos ponen por una dellas. Esta era una estatua o figura de hombre, dedicada por los Gentiles, y ofrecida al Sol; otros dizen que a Iupiter, de increíble grandeza, hecha de metal, tan alta como una muy alta torre, tanto, que no se puede imaginar como se pudo obrar, ni alçar, ni edificar. Plinio, que de todas las cosas trata, habla desta en el libro treinta y quatro, y dize, que tenia esta estatua setenta codos de alto, y que con andar en la obra della muy mucha gente, y buenos maestros, se tardo en hazer doze años, y costo trecientos talentos, y fue maestro della Chares Lidio, discípulo de Lisipo. Fue esta cosa tan pesada, y vanidad tan grande, que parece que la tierra no la pudo sufrir mucho tiempo porque cincuenta y seis años solamente escribe Plinio, y Paulo Orosio que estuvo en pie, al cabo de los quales cayo por un grande temblor de tierra. Y assi caída, en tiempo de Plinio la iban a ver por grande milagro, porque dize el mismo, que muy pocos hombres podían con toda su braçada abraçar o cerrar un dedo de la mano desta estatua, y eran los dedos mayores que grandes estatuas otra; y que por los huecos de su braços y otros miembros de lo que se desconcertó o quebró se veian piedras y losas de estraña grandeza, sobre que se fundava y sostenia aquel monstruo tan grande. Y dize también de otros cien Colossos de menor grandeza, que en Rodas avia, que no hacen a nuestro propósito, pero es de notar, que por este gran Colosso y los demás, escriben algunos, que eran llamados los de Rodas Colossenses, y que el Apostol San Pablo, las cartas que escrivio a los de Rodas, las sobre escribe a los Colossenses, por lo dicho; aunque Erasmo no aprueba esta opinión, y dize, que los Colossenses a quien escribe San Pablo, era una Ciudad en Frigia que se llamaba Colossas. Pero volviendo a nuestro Colosso passa de aquesta manera, que estuvo assi esta estatua caída grandes tiempos, hasta el tiempo del Papa Martin, primero deste nombre, cerca del año de trecientos y cinquenta, que los

infieles discípulos de Mahoma, y el Soldan de Egipto Capitan dellos, según Platina en la vida de Martin, Antonio Sabelico en la tercera parte escriben, vinieron sobre Rodas, y llevaron de lo que quedaba de la estatua, novecientos camellos cargados de metal. Lo qual también cuenta Ravifio Textor en su oficina. De otros Colosso que hubo en Rodas, y en otras partes, de no tanta grandeza, no es menester que digamos, pues que aquí no tratamos sino de las siete grandezas del mundo.

La tercera, de las quales dizen ser las Piramides de Egipto. Y en verdad, si lo que los historiadores escriben es verdad, esta era cosa de muy grande admiración. Primeramente entienda el que no lo sabe: que Piramides eran unos edificios que comenzavan en quadrado, y assi iban adelgacando hasta acabar en punta, de la misma facción, y talle de un diamante de punta; pero era de tanta inmensidad su grandeza, y altura, y de tales piedras, y en tanta perfeccion, que es muy trabajoso de escribir, y que no todos lo querrán creer. Pero esta ya tan certificado por tantos Autores Gentiles, y Christianos, que no se puede dexar de dar crédito. Estas Piramides, como digo, eran unas torres altísimas, que acabavan en punta aguda. Llamaronse Piramides por este talle suyo, a Piros, vocablo Griego, que quiere decir fuego, porque parece que tenia el talle como llama de fuego. Entre muchas destas Piramides, de tres hacen especialmente mención los Autores, que estaban en Egipto, entre la Ciudad de Menfis y la Isla que el Nilo haze, llamada Delta. De la una destas, que fue la mayor, y contada entre las siete Maravillas, de quien vamos contando, se escribe, que era tan grande, que andando en la obra trecientos y sesenta mil hombres, tardaron veinte años en hazerla. Muchos Autores lo afirman, y señaladamente tratan a la larga. Plinio en el libro treinta y seis, capitulo doze, y alega otros doze. Autores para ello, y Diodoro Siculo en el primero, el qual dize que vivian en su tiempo, y estaban enhiestas estas Piramides; y Estrabon en el libro ultimo, Pomponio Mela en el primero, y Heródoto en el segundo, y Amiano Marcelino en el libro veinte y dos, y otros mil Autores. El fundamento destas, unos lo hacen de ocho jugeros, y otros de seis, y otros de siete, y otros de ocho, y lo mismo o mas de altura. Plinio dize, que cada quadra tenia ochocientos y treinta pies. Las piedras eran de muy buen mármol, traídas de Arabia. Y dize Pomponio Mela, que las mas dellas eran de treinta pies de largo, en lo qual se ha de entender, que se ocupavan tantos millares de hombres, unos en las canteras, otros en traer las piedras, otros en picarlas, y los demás en edificar, sin la multitud que seria menester para las herramientas y otras cosas necesarias. De las otras pirámides cuentan casi lo mismo, alomenos de las dos dellas de altura, y grandeza. Esta vanidad era obra de los Reyes de Egipto,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias....

que fueron los mas ricos del mundo, assi por la fertilidad de la tierra, como porque en todas sus tierras nadie tenia hazienda, ni cosa propia, sino ellos, desde el tiempo que Ioseph dio aquel aviso al Faraon de guardar el trigo los siete años de abundancia, para el tiempo de hambre, que después por trigo hubo todas las haciendas de sus vassallos, y assi eran riquisimos Reyes, y le servían como esclavos, y súbditos. Y dizen estos Autores, que hazian estos edificios, por dar de comer a las gentes, y en que trabajasen, y también por no dexar sus tesoros a sus sucessores, querían tornarlos a gastar desta manera entre los suyos. Tambien se escribe, que estas Piramides eran sepulcros de los Reyes, demanera que quien considerare la multitud que era el pueblo de los Iudios, y servia en Egipto, y los hizieron edificar Ciudades, y fortalezas, que sabemos que salieron destos servicios y trabajos seisientos mil hombres de pie, sin la otra multitud de niños y mugeres, que todos estos servian en las obras, que los otros reyes de Egipto tenían y hazian, quien bien lo mirare, no tendrá por increíble que en Egipto pudiessen los Reyes hazer con tanta gente tantos edificios, que dizen, que en rabanos, y ajos, y cebollas, para el mantenimiento de la gente que trabajo en la Piramide mayor, se gastaron mil y ochocientos talentos. Y dize Diodoro, que alrededor della, ni en muy gran trecho, no avia una piedra, ni guija, ni señal de aver andado allí hombre, ni señal de cimiento ni fundamento, sino arena menuda como sal, que parecia la Piramide puesta por mano de Dios, y nacida alli naturalmente, y que parecia, que con la punta llegaba al Cielo, tanta era la altura de estas Piramides. Dexados los libros antiguos, tenemos testigos de nuestros tiempos, Pedro Martin Milanés, varon docto, que fue por Embaxador de los Reyes Catolicos Don Fernando y Doña Isabel, al Soldan de Egipto en el año de mil y quinientos y uno, contaba después, y también dexo escrito en el libro de aquella su Embaxada, como el vio muchas de estas Piramides, y conformava lo que vio con lo que los libros dizen, y tenemos dicho, y señaladamente dize de dos dellas, que eran de altura increíble, y que midio los quadros de una dellas, y que tenia cada uno trecientos y quinze passos, y casi mil y quinientos en circuito, y que en cada parte están arruinadas, y sacadas piedras dellas grandissimas para otros edificios. Y dize mas, que algunos de su compañía con mucho trabajo, y en mucho espacio de tiempo pudieron subir a lo alto de una dellas, donde en lo ultimo y punta hallaron una sola llana por remate, y cabo tan grande, que cupieran en ella treinta hombres, los quales despues que descendieron, dezian, que les parecia estar en una nube, tan altos estaban, y que les parecia que perdian la vista, y se les desvanecia la cabeça, tanta era la altura de la Pramide, y assi va contando

Pedro Martin esta cosa. Demanera, que dize, que no ay porque dudar de la copia de gente, ni lo demás que se dize averse ocupado en la labor destas Piramides.

Cap. XXXIII. *En que se prosigue y acaba la historia de los siete maravillosos edificios comenzada en el pasado capitulo.*

Dexadas, pues ahora las Piramides, vengamos a decir del Mausoleo, que era el quarto destes milagros, o maravillas. Y passa desta manera que Artemisa fue muger de un Rey de Caria, Provincia en Asia la menor, llamado Mausoleo; la qual, según cuenta Aulo Gelio en el libro dezimo de sus noches, y otros Autores, amo a su marido en tanto grado, que todos hablan maravillas della, y lo ponen por muy notable exemplo. Murio su marido en vida de ella, y hizo llantos, y sentimientos nunca vistoss, y assi le quiso hazer sepulcro conforme al amor que le tenia, y fue tal que es puesto entre nuestras siete maravillas. Era de excelentissimo mármol, la piedra de todo el edificio del. Tenia en circuito quatrocientos y onze pies y veinte y cinco codos en alto. Tenia en torno treinta y seis columnas de admirable piedra, y escultura. Su postura era desde el Norte azia el Medio dia, y estava abierto a ambas partes destas, con arcos de setenta y quatro pies de ancho. Las labores, y esculturas de este edificio vinieron a hazer los meiores maestros, que en aquel tiempo avia en el mundo. La parte de Oriente labro y esculpio Scopas. La de Setentrion, Briaz. La de Mediodia, Timoteo. La de Poniente, Leocares. Fue tal la perfeccion desta obra, tan hermoso, y sumptuoso el edificio, que por llamarse el Mausoleo, como el Rey para quien fue hecho, hasta oy por excelencia qualquiera grande sepulcro se llama Mausoleo. Autores de lo dicho Plinio libro treinta y seis, y Pomponio Mela en el primero, y Herodoto en el séptimo. Haze memoria deste sepulcro Estrabon en el libro 14, y Aulo Gelio y otros muchos historiadores. De la Artemisa escribe, que en continuos lloros, y tristeza por su marido, murió antes de se acabar el edificio, aviendo bebido los huessos de su marido quemados y hechos polvos.

El quinto edificio de estos maravillosos, ponemos el Templo de Diana, que la locura de los Gentiles adorava por Diosa, que estava en la Ciudad de Efeso en Asia, en la Provincia de Yonia, la qual Ciudad, según dize Plinio, edificaron las Amazonas. De este Templo ay hecha muy grande mención y encarecimiento; del escribió libro particular uno llamado Democrito. Plinio en el libro treinta y seis escribe del, y dize, que tenia quatrocientos y veinte y cinco pies de longura, y ducientos y veinte de anchura. La obra del era maravillosa: ducientos y veinte años se tardo en acabar, y fue edificado en una laguna de agua, por evitar el peligro de los temblores de tierra. Y dizen, que en el fundamento fueron echados en los asientos carbones quebrantados y encima lana, para hazer firmeza en el

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

lugar húmido y paludoso. Tenia ciento y veinte y siete columnas de mármol excelente, y que cada una dellas avia mandado hazer uno de los Reyes de Asia, cada una de setenta pies de alto, que es cosa maravillosa. Las treinta y seis de ellas, eran esculpidas de singular labor: las otras de liso mármol. Los maestros que traxeron, y fueron mayores en esta labor, según Plinio, fue Tesifon, según Estrabon hablando del en el libro catorce, Archiston. Pero quita esta diferencia, que en tanto tiempo no avia de aver un solo maestro. Y también este templo fue reedificado ciertas vezes, donde pudo aver diversos maestros. Solino en el capitulo cinquenta y tres, dize deste templo, que lo edificaron o dedificaron las Amazonas: y Pomponio Mela en el primero dize lo mismo. Y dize Solino, que quando aquel poderosissimo Rey Xerxes andava sojuzgando la Asia, y quemava todos los templos, a este solo, por su excelencia, dexo libre del fuego y daño. Concuerdan los Autores, en que este templo sobre las columnas ya dichas tenia el enmaderamiento de la mas excelente labor que se pudo pensar ni obrar, y todo era de cedro. Assi lo dize Plinio libro diez y seis, y las puertas y umbrales de cipres. Este templo tal y tan grande, qual esta dicho, se le antojo a un mal hombre de lo poner fuego, y assi lo hizo; y siendo preso, confesso que lo avia hecho, no por mas de porque quedasse fama del. Y dize Valerio Maximo en el titulo de la codicia de fama, y Aulo Gelio en el libro segundo, que fue mandado con grandes penas, que nadie escribiesse su nombre, porque no consiguiesse la fama, que avia deseado, pero aprovecho poco, que Solino y Estrabon dizen, que se llamaba Herostrato, y aun era refrán entre los antiguos quando alguno procurava de ser conocido y señalado en algún vicio, y mala hazaña, decir la fama de Herostrato. Y por cosa notable se puede escribir que el mismo dia que este templo se quemo, nacio Alexandro Magno Rey de Macedonia, que sojuzgo a toda Asia. Autor es Plutarco en la vida del mismo, y Ciceron en el segundo libro de la naturaleza de los dioses, lo dize dos vezes, y el mismo en el Divinatione, donde cuenta, que cuando ardio este templo, luego los Magos adivinaron la destrucción de toda Asia, como después lo sojuzgo Alexandro, y dizen, que despues fue reedificado en mayor grandeza y excelencia que antes, y que fue maestro un Democrates. Por lo qual después del tiempo de la quema ya dicha, se halla hecha memoria deste templo, pero para nuestro proposito basta lo contado.

Y digamos de la sexta obra maravillosa, que era el Simulacro o imagen de bulto de Iupiter Olimpico, la qual estaba en aquel celebradissimo y riquissimo templo, que la vanidad de las gentes hizo a su dios, o demonio Iupiter, en la Provincia de Acaya, entre las Ciudades Elia, Spisa, llamado el lugar Olimpia, y assi el templo de Iupiter Olimpico, de la qual escribe Estrabon en el libro octavo, y

Pomponio Mela en el segundo, y otros. Aquí estaba este Simulacro, que era tan afamado por su perfeccion, y obra admirable, y aun también por su grandeza. Era la estatua de marfil, y el que la avia obrado Fidias, el mas excelentissimo escultor que avia avido en el mundo. La perfeccion della era tal que la pusieron en el numero destas siete cosas notables del mundo. De ella haze mención por excelencia Plinio en el libro treinta, y en otras partes assi grandes Autores. Dize Estrabon que con toda la perfeccion y primor desta imagen, era tan grande. Tambien es otra parte, que la haze maravillosa cosa, siendo de marfil, que tan pequeñas piezas ay del, que se lo pusieron por tacha, e inadvertencia a Fidias, maestro y artifice de ella, que no miro bien la proporción de la imagen con el Templo, porque la hizo sentada, y tan grande, que imaginandola levantada, y en pie, no podia por ninguna manera caber en el Templo. Y tuvose por defecto, y poca consideración, como quiera que a todo lo demás nadie pudo llegar a ossar imitar la perfeccion della.

Y la fama desta imagen haze mas ilustre y conocido este Templo, que otra ninguna cosa, aunque tambien era mucho, porque en este mismo lugar se hazian aquellos juegos, o luchas, llamadas Olimpicas, de donde tomo origen y principio el contar por Olimpiadas, los quales Hercules fue el primero que los instituyo y después se tornaron a perder y los torno a instruir Ifito, hijo de Praxonides, o de Nemon, quatrocientos y cinco años después de la destrucción de Troya, segun Eusebio, y en este año començo la primera Olimpiada.

La septima Maravilla dizen muchos, que sea la torre que estaba en la Isla de Faros, junto a la ciudad de Alexandria de Egipto; su historia es esta: Faros era una isla perqueña, larga y angosta en la costa de Egipto, frontero a las bocas del rio Nilo, la qual en los muy antiguos tiempos, según Pomponio Mela en el libro segundo, y Plinio en el quinto y otros Autores estaba gran trecho apartada de tierra. Despues en tiempo dellos mismos se abraçava con la tierra firme con una puente. En esta tierra firme esta assentada aquella grande ciudad de Alexandria, que Alexandro Magno edifico, la qual dexo de edificar en la Isla Faros, por ser corto el sitio, en la qual isla despues hubo población, y Colonia embiada por Iulio Cesar. En esta Isla, pues llamada Faros, según algunos, porque se llamo assi un grande piloto de Menelao, que allí fue sepultado, fue edificada por los Reyes de Egipto una torre de altura, y labor maravillosa en una peña cercada de agua, toda de piedra, y de mármol albissimo. Cuya labor y forma era tal, que costo ochocientos talentos, y esta soberbia y hermosura se edifico no para mas de para que en lo alto de ella se encendiesse de noche grande fuego que guiasse a los navios, que por la mar venían a tomar puerto, la qual obra, segun los mas, hizo el

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Rey Ptolomeo Filadelfo, y el maestro della se llamo Sostrato. De todo es Autor Plinio libro treinta y seis. Cesar en los Comentarios encarece mucho la altura, y labores de esta torre, y dize, que se llamo Faros, tomando nombre de la Isla. Lo mismo afirma Amiano Marcelino en el libro veinte y dos, do cuenta esta historia desta torre, y del fuego que en ella se encendia para guía de los navegantes. Y Solino en su Polistor, capitulo quarenta y cinco en el fin del, donde dize, que todas las torres que se hicieron despues para este efecto se llamaron Farones, por el nombre desta, como fue el Faro de Mecina, y en otras muchas partes, y yo creo que por esto se llaman oy dia Faroles los fuegos que las naos suelen llevar de noche para guiar a las de su conserva. Estos que dicho tengo, son los que cuentan por los siete milagros, aunque este postrero de la torre algunos no lo cuentan, y en su lugar los huertos Pensiles, que diximos que estaban en Babilonia. Assi lo pone Lactancio Firmiano, los quales eran sobre arcos y bobedas, de tal manera que debaxo de ellos andavan y moravan gentes, y avia en lo alto arboles infinitos, muy grandes y altissimos, y muchas fuentes y jardines. La forma de los edificios escribe Diodoro Siculo admirablemente en el tercero libro, que dexo yo por no ser mas largo. Ludovico Celio en el duodezimo libro de sus lecciones antiguas cuenta estas siete Maravillas, y no pone por setena a la torre de Faro, ni a los huertos Pensiles, sino el Obelisco de Semiramis. Y porque el Lector mejor lo entienda, ha de saber, que Obelisco era una cosa de la misma hechura que las Piramides, que tenemos dicho que començavan en quadro y acabavan en punta; no avia otra diferencia sino que los Obeliscos eran de una sola pieza, y por esso muy menores, pero todavia se escribe de algunos tan grandes como torres, y de muy hermosa piedra, y oy en dia esta en Roma uno llamado el Aguja, que fue traído desde Egipto, que es cosa maravillosa, según dizen los que lo han visto, ver su grandeza y pensar como pudo ser alli traído por mar y puesto alli. De este de Semiramis que digo, que Celio cuenta por septima maravilla, escriben que tenia ciento y cinquenta pies en alto, y veinte y quatro de grueso su quadro, que seria en todo su circuito noventa y seis. Y fue sacada esta piedra en los montes de Armenia assi entera, y assi llevada a Babilonia de caldea, por mandado de Semiramis. Y pensar como se pudo llevar, y despues levantar, y assentar, parece cosa increíble, sino tuviesse la antigüedad otras tan grandes cosas, y mayores, que sabemos que fueron ciertas. De otros muchos Obeliscos grandissimos, que fueron hechos por los Reyes de Egipto, escribe Plinio en el libro treinta y seis en el capitulo 8 y 9 do dize como se sacavan enteros de la cantera y otras cosas notables.

104.- Agustín de Hipona: *De civitate Dei*, XVI, 3.

Chus autem genuit Nebroth; hic coepit esse gigans super terram. Hic erat gigans uenator contra Dominum Deum. Propter hoc dicunt: Sicut Nebroth gignas uenator contra Dominum. Et factum est initium regni eius Babylon, Orech, Archad et Chalanne in terra Sennaar. De terra illa exiuit Assur et aedificauit Nineuen et Roboth ciuitatem et Chalach et Dasem inter medium Niueuae et Chalach: haec ciuitas magna. Iste porro Chus, pater gigantis Nebroth, primus nominatus est in filiis Cham, cuius quinque filii iam fuerant computati et nepotes duo. Sed istum gigantem aut post nepotes suos natos genuit, aut, quod est credibilius, seorsum de illo propter eius eminentiam scriptura locuta est; quando quidem et regnum eius commemoratum est, cuius initium erat illa nobilissima Babylon ciuitas, et quae iuxta commemoratae sunt siue ciuitates siue regiones. Quod uero dictum est de terra illa, id est de terra Sennaar, quae pertinebat ad regnum Nebroth, exisse Assur et aedificasse Nineuen et alias quas contexit ciuitates, longe postea factum est, quod ex hac occasione perstrinxit propter nobilitatem regni Assyriorum, quod mirabiliter dilatauit Ninus, Beli filius, conditor Niueuae ciuitatis magnae; cuius ciuitatis nomen ex illius nomine deriuatum est, ut a Nino Niueue uocaretur.

105.- Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, I, 4, 115.

Τὸ δὲ πλῆθος πρόθυμον ἦν τοῖς Ναβρώδου ἔπεσθαι δόγμασι δουλείαν ἠγούμενοι τὸ εἶκιν τῷ θεῷ, καὶ τὸν πύργον ᾠκοδόμουν οὐδὲν ἀπολείποντες σπουδῆς οὐδὲ πρὸς τὸ ἔργον ὀκνηρῶς ἔχοντες: ἐλάμβανε δὲ θᾶπτον ὕψος ἢ προσεδόκησεν ἂν τις ὑπὸ πολυχειρίας. Τὸ μέντοι πάχος ἦν ἰσχυρὸν τοσοῦτον, ὥσθ' ὑπ' αὐτοῦ μειοῦσθαι τοῖς ὀρῶσι τὸ μήκος. ᾠκοδομεῖτο δὲ ἐκ πλίνθου ὀπτῆς ἀσφάλτῳ συνδεδεμένης, ὡς ἂν μὴ περιορροί. Οὕτως δὲ μεμνηότας αὐτοῦ ὀρῶν ὁ θεὸς ἀφανίσαι μὲν ἐκ παντὸς οὐκ ἔκρινεν, ὅτι μηδ' ὑπὸ τῶν πρώτων ἀπολωλότων σωφρονισθεῖεν, εἰς στάσιν δὲ αὐτοῦ ἐνέβαλεν ἀλλογλώσσους ἀπεργασάμενος καὶ ὑπὸ πολυφωνίας ποιήσας ἑαυτῶν ἀσυνέτους εἶναι. Ὁ δὲ τόπος ἐν ᾧ τὸν πύργον ᾠκοδόμησαν νῦν Βαβυλῶν καλεῖται διὰ τὴν σύγχυσιν τοῦ περὶ τὴν διάλεκτον πρώτον ἐναργοῦς: Ἐβραῖοι γὰρ τὴν σύγχυσιν βαβέλ καλοῦσι. Περὶ δὲ τοῦ πύργου τούτου καὶ τῆς ἀλλοφωνίας τῶν ἀνθρώπων μέμνηται καὶ Σίβυλλα λέγουσα οὕτως: 'πάντων ὁμοφώνων ὄντων τῶν ἀνθρώπων πύργον ᾠκοδόμησάν τινες ὑψηλότατον ὡς

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ἐπὶ τὸν οὐρανὸν ἀναβησόμενοι δι' αὐτοῦ. Οἱ δὲ θεοὶ ἀνέμους ἐπιπέμψαντες ἀνέτρεψαν τὸν πύργον καὶ ἰδίαν ἐκάστῳ φωνὴν ἔδωκαν: καὶ διὰ τοῦτο Βαβυλῶνα συνέβη κληθῆναι τὴν πόλιν.' Περὶ δὲ τοῦ πεδίου τοῦ λεγομένου Σεναὰρ ἐν τῇ Βαβυλωνίᾳ χώρα μνημονεύει Ἑστιάϊος λέγων οὕτως: 'τῶν δὲ ἱερέων τοὺς διασωθέντας τὰ τοῦ Ἐνυαλίου Διὸς ἱερώματα λαβόντας εἰς Σεναὰρ τῆς Βαβυλωνίας ἐλθεῖν.

106.- Ravisius Textor: *Officina*, II, 248-251.

Septem fuerunt aedificia toto orbe cantatissima, quae propter operis magnitudinem & sumptum incredibilem extitere loco miraculi, ut nihil divinius ars humana posset confingere aut excogitare. Fuerunt autem haec: pyramides Nili, Turris Pharia, Muri Babylonis, Templum Dianae Ephesiae, Simulacrum Mausoli, Colossus Solis apud Rhodios, et Simulacrum Ionis Olympici, quibus nonnulli addunt domum Cyri Medorum regis.

Pyramides, in primis erant structurae et moles lapideae inferne quadratae, sursum versum acutae, quas Aegypti reges superponendas tumulis erigebant, aut ad inanem divitiarum ostentationem, aut ut populi torporem excitarent. Earum una saxo naturali fuit elaborata, et rubrica, cuius ambitus per frontem centum duos pedes colligebat, longitudo erat CXLIII. pedum, altitudo LXII. Alia fuit facta ex Arabicis lapidicinis, quam sexcenta hominum milia viginti annis construxisse memorantur. Tes aliae fuerunt annis LXXVIII. et mensibus quatuor factae. Plinius scribit M. DCCC. talenta fuisse erogata in raphanos, allium et cepas, quibus artifices vescebantur in extruenda earum una. Quo argumento coniectare est, quanta quamque prodigiosa fuerit aliarum rerum impensa. Omnium amplissima continebat octo soli iugera, quatuor angulorum paribus interuallis per DCCC. IXXXVIII. pedes. singulorum laterum altitudo pedes vigintiquinque Secundae singula interualla per quatuor angulos pares DCC. XXXVII. pedes comprehendebant. Tertia erat minor praedictis, sed multo spectatior Aethiopicis consurgens lapidibus, trecenti, sexaginta tribus pedibus inter angulos. Omnium minimam fecit Rhodope meretricula Aesopi fabulatoris conserua, divitiis illis, quas meretricio quaestu sibi comparaverat. Herodotus in Euterpe scribit Cleopem Aegypti regem fecisse Pyramydem ex Arabicis lapidibus, cuius longitudo erat quinque stadiorum, latitudo decem passuum, altitudo octo passuum, in qua decem annos fuisse consumptos memorat. Fecit et aliam viginti anni absolutam, in qua tantum perfudit pecuniae, ut nimio sumptu attritus, filiam (quam habebat

formosissimam) coactus sit prostituete. Ea est in qua M. DCCC. talenta in cepis et raphanis erogata praediximus. Herodotus alias complures memorat, quas volens omitto, quoniam praedictae satis arguunt, quam otiosa fuerit illotum regum et opera, et prodigientia. De Pyramidibus Luc. lib. 8. Quum Ptolemaeorum manes seriemque pudendam Pyramides claudant indignaque Mausolaea. Martial. Barbara Pyramidum sileat miracula Memphis.

Memoratur etiam turris illa, quam Prolemaeus fecit in Pharo insula non ad alium usum quam nocturnos ignes nautarum cursui ostendendos. Hanc autem constituit talentis DCCC. Sostrato architecto, qui structurae tantae suum inscripsit nomen.

His miraculis annumerantur Babylonis muri, quos Semiramis condidit, aut saltem ruinosos reparavit, coctilibus laterculis, et bitumine ferruminatis, ducentum pedum altitudine, latitudine vero quin quagenum pedum, adeo ut quadrigas inter se occurrentes reciperent, turresque haberent CCC. plures multo habituri, nisi aliqua ex parte paludes pro moenibus fuissent. Huic autem operi portentoso adhibita sunt trecenta hominum milia. De Babyone Propertius libro 3. Persarum statuit Babylona Semiramis urbem, Ut solidum cocto tolleret aggere opus: Et duo in aduersum misit per moenia currus, Ne possent tacto stringere ab axe latus. Duxit et Euphratem medium, qua condidit arces. Iussit et imperio surgere Bactra caput. Herodotus scribit muros Babylonis habuisse crassitudinem quinquaginta cubitorum regionum, celsitudinem ducentorum. Per ambitum centum portae stabant aerae, omnes cum cardinibus.

Templum Dianae Ephesiae factum est a tota Asia ducentis et viginti annis. Hoc autem in solo palustri fecere, ne terrae motum sentiret, aut hiatus timeret. Et ne in lubrico et instabili tantae molis fundamenta locarentur, ante calcatis ea substravere carbonibus, deinde velleribus lanae. Templi longitudo erat CCCCXXV. pedum, latitudo CCXX. Columnae in eo centum vigintiseptem a singulis regibus factae, ex quibus XXXVI. erant caelatae. Operi praefuit Cresiphon.

Artemisia, regina Cariae Mausolo marito mortuo sepulcrum erexit inter orbis miracula annumeratum, cuius altitudo attollebatur XXV. cubitis: cingebatur columnis XXXVI. Patebat ab austro et septentrione LXIII. pedes. Toto circuitu continebat pedes CCCCXI. Ipsum ab oriente caelavit Scopas, a Septentrione Briax, a meridie timotheus, ab occasu Leocares. Regina opere nondum absoluto concessit fati: Artifices tamen non recesserunt nisi eo consummato. Ab hoc sepulcro omnia regum et imperatorum monumenta, quae preciosa sunt, vocantur Mausolaea. De hoc Propertius lib. 3. Nec Mausolaei dives fortuna sepulcri Mortis

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ab extrema conditione vacat. Martial. lib. 1. Aere nec vacuo pendentia Mausolaea
Laudibus immodicis Cares ad astra ferant.

Colossus Solis apud rhodios fuit LXX. cubitorum altitudinis, qui post
quingentesimum sextum annum terrae motu prostratus, iacens quoque fuit
miraculo. Pauci pollicem eius amplectebantur. Maiores erant digiti, quam
pleraeque statuae. Vasti specus habebant defractis membris. Spectabantur intus
magnae molis saxa. Factus est hic Colossus annis duodecim, trecentis talentis.
Artifex fuit Chares Lyndius Lysippi discipulus. Soldanus Aegypti quum insulam
rhodum invasit, ex aere huius statuae DCCCC camelos onerasse fertur. Ab hoc
colosso Rhodii vocantur Colossenses, et Rhodos Colossicola.

Inter orbis miracula recensetur simulacrum Iovis Olympici, quod Phidias
fecit ex ebore. Propertius lib. 1. Nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti,
Nec Iovis Elaei caelum imitata domus.

Sunt qui addant domum Cyri Medorum regis, quam fabricavit Memnon,
illigatis auro lapidibus. De his miraculis et aliis quibusdam aedificiis Politianus in
Manto sic inquit: Ne vetus immensum fuerit quae sparsa per orbem gloria septena
celebrat spectacula fama: Nam neque belligeris Babylon pulsata quadrigis, etc.

107.- Pedro Mártir de Anglería: *Legatio Babylonica*, III.

Ego autem et una mecum princeps ex ostii faucibus despectamus. Est via
leniter declivis lubrica marmorea angusta passuum CLXXX (uti aiunt) qua vix
genibus flexis aut si pedibus inclinato ad uterum capite descendere liceat.
Descendunt igitur: quid ibi sit quaerunt: forniceam cameram passuum forte
duodecim testudineam atque penetralia duo maiori camerae inhaerentia in vacuo
reperiunt. Ibi grandem tumulum in penetralibusque paruula sepulcra iacere
animadvertentes insignem aliquem virum cum aut uxorum, aut pellicum aut
filiorum (turba fuisse illic humatum uti etiam ab historicis proditur) existimarunt.
Pirámides enim sepulcralia veterum habitacula fuisse legitur.

108- Aulo Gelio: *Noches Áticas*, II, 6.

Is "inlaudatus" autem est, quasi inlaudabilis, qui neque mentione aut
memoria ulla dignus neque umquam nominandus est, sicuti quondam a

communi consilio Asiae decretum est uti nomen eius qui templum Dianae Ephesi incenderat ne quis ullo in tempore nominaret.

109.- Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, 41.

Ephesos in ea urbs clarissima est: Epheso decus templum Dianæ, Amazonum fabrica, adeo magnificentum, ut Xerxes, quum omnia Asiatica templa igni daret, huic uni pepercerit; sed hæc Xerxi clementia sacras ædes non diu a malo vindicavit: namque Herostratus, ut nominis sui memoriam fama sceleris extenderet, incendium nobilis fabricæ manu sua struxit: sicut ipse fassus est, voto adipiscendæ famæ latioris. Notatur ergo eadem die conflagravisse templum Ephesi; qua Alexander Magnus Pellæ natus est.

110.- Plutarco: *Vitae parallelæ: Alexander*, III, 3.

ἐγεννήθη δ' οὖν Ἀλέξανδρος ἰσταμένου μηνὸς Ἑκατομβαιῶνος, ὃν Μακεδόνες Λῶον καλοῦσιν, ἕκτη, καθ' ἣν ἡμέραν ὁ τῆς Ἐφεσίας Ἀρτέμιδος ἐνεπρήσθη νεὼς ᾧ γ' Ἡγησίας ὁ Μάγνης ἐπιπεφώνηκεν ἐπιφώνημα κατασβέσαι τὴν πυρκαϊᾶν ἐκείνην ὑπὸ ψυχρίας δυνάμενον εἰκότως γὰρ ἔφη καταφλεχθῆναι τὸν νεῶν τῆς Ἀρτέμιδος ἀσχολουμένης περὶ τὴν Ἀλεξάνδρου μαίωσιν.

111- Cicerón: *De Divinatione*, I, 47.

Qua nocte templum Ephesiae Dianae deflagavit, eadem constat ex Olympiade natum esse Alexandrum, atque, ubi lucere coepisset, clamitasse magos pestem ac perniciem Asiae proxima nocte natam.

112.- Cicerón: *De natura deorum*, II, 69.

Diana dicta quia noctu quasi diem efficeret. Adhibetur autem ad partus, quod i maturescunt aut septem non numquam aut ut plerumque novem lunae cursibus, qui quia mensa spatia conficiunt menses nominantur; concinneque ut

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

multa Timaeus, qui cum in historia dixisset qua nocte natus Alexander esset eadem Dianae Ephesiae templum deflagravisse, adiunxit minime id esse mirandum, quod Diana quom in partu Olympiadis adesse voluisset afuisset domo.

113.- Solino: *De mirabilibus mundi, Collectanea rerum memorabilium*, 32, 43.

Est et Pharos, colonia a Caesare dictatore deducta, e qua facibus accensis nocturna dirigitur navigatio: nam Alexandria insidioso accessu aditur, fallacibus vadis, caeco mari, tribusque tantum canalibus admittit navigantes, Posideo Tegano Tauro. Hinc igitur in portibus machinas ad praelucendi ministerium fabricatas pharos dicunt.

114.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 10.

Y se encontraba también junto a la acrópolis el jardín llamado «colgante», que lo había construido no Semiramis sino un rey sirio posterior como obsequio a una concubina; afirman que ésta, persa de raza, añoraba los prados de las montañas y pidió al rey imitar las particularidades del territorio persa mediante la destreza del cultivo. El parque se extiende hasta cuatro pletros por cada lado y posee una subida montañosa y unas edificaciones sobre otras, de manera que el aspecto es parecido a un teatro. Debajo de las rampas construidas, se edificaron galerías que sostienen todo el peso del cultivo, elevadas poco a poco unas sobre otras siempre un pequeño trecho a lo largo de la subida; y, siendo la galería de lo alto de cincuenta codos de altura, tenía sobre ella la superficie más alta del parque, igual que el circuito de las defensas. Después, los muros, construidos suntuosamente, tenían un espesor de veintidós pies y, cada uno de los pasadizos intermedios, la anchura de diez. Y cubrían los techos vigas de piedra, con de una longitud de dieciséis pies con las superposiciones, y de una anchura de cuatro. La techumbre sobre las vigas tenía primero caña extendida con mucho asfalto y, después de eso, doble ladrillo cocido unido con yeso y recibía, como tercera capa, cubiertas de plomo para que no penetrara en espesor la humedad del terraplén. Sobre éstas, fue amontonado un espesor adecuado de tierra, suficiente para las raíces de los árboles más grandes. El suelo nivelado estaba lleno de árboles de todas clases capaces de seducir el ánimo a sus observadores por su tamaño y sus

otras gracias. Las galerías, que recibían luz por la elevación de unas sobre otras, tenían muchas y variadas estancias regias de todas clases; pero había una con aberturas desde la superficie más alta y con máquinas para la captación de las aguas, mediante las cuales se extraía gran cantidad de agua del río, no pudiendo ver lo sucedido nadie desde el exterior. Ese parque, pues, como dije antes, fue construido después.

Ἐπὶ δὲ καὶ ὁ κρεμαστός καλούμενος κήπος παρὰ τὴν ἀκρόπολιν, οὗ Σεμιράμιδος, ἀλλὰ τινος ὕστερον Σύρου βασιλέως κατασκευάσαντος χάριν γυναικὸς παλλακῆς· ταύτην γὰρ φασιν οὖσαν τὸ γένος Περσίδα καὶ τοὺς ἐν τοῖς ὄρεσι λειμῶνας ἐπιζητοῦσαν ἀξιῶσαι τὸν βασιλέα μιμήσασθαι διὰ τῆς τοῦ φυτουργείου φιλοτεχνίας τὴν τῆς Περσίδος χώρας ιδιότητα. Ἔστι δ' ὁ παράδεισος τὴν μὲν πλευρὰν ἐκάστην παρεκτείνων εἰς τέτταρα πλέθρα, τὴν δὲ πρόσβασιν ὄρεινὴν καὶ τὰς οἰκοδομίας ἄλλας ἐξ ἄλλων ἔχων, ὥστε τὴν πρόσοψιν εἶναι θεατροειδῆ. Ὑπὸ δὲ ταῖς κατεσκευασμέναις ἀναβάσεσιν ὠκοδόμητο σύριγγες, ἅπαν μὲν ὑποδεχόμεναι τὸ τοῦ φυτουργείου βάρος, ἀλλήλων δ' ἐκ τοῦ κατ' ὀλίγον αἰετὸν μικρὸν ὑπερέχουσαι κατὰ τὴν πρόσβασιν· ἡ δ' ἀνωτάτω σύριγγς οὖσα πεντήκοντα πηχῶν τὸ ὕψος εἶχεν ἐπ' αὐτῇ τοῦ παραδείσου τὴν ἀνωτάτην ἐπιφάνειαν συνεξισομένην τῷ περιβόλῳ τῶν ἐπάλλξεων. Ἐπειθ' οἱ μὲν τοῖχοι πολυτελῶς κατεσκευασμένοι τὸ πάχος εἶχον ποδῶν εἴκοσι δύο, τῶν δὲ διεξόδων ἐκάστη τὸ πλάτος δέκα. Τὰς δ' ὀροφὰς κατεστέργαζον λίθιναι δοκοί, τὸ μὲν μῆκος σὺν ταῖς ἐπιβολαῖς ἔχουσαι ποδῶν ἐκκαίδεκα, τὸ δὲ πλάτος τεττάρων. Τὸ δ' ἐπὶ ταῖς δοκοῖς ὀρόφωμα πρῶτον μὲν εἶχεν ὑπεστρωμένον κάλαμον μετὰ πολλῆς ἀσφάλτου, μετὰ δὲ ταῦτα πλίνθον ὀπτὴν διπλὴν ἐν γύψῳ δεδεμένην, τρίτην δ' ἐπιβολὴν ἐδέχετο μολιβᾶς στέγας πρὸς τὸ μὴ δεικνεῖσθαι κατὰ βάθος τὴν ἐκ τοῦ χώματος νοτίδα. Ἐπὶ δὲ τούτοις ἐσεσώρευτο γῆς ἰκανὸν βάθος, ἀρκοῦν ταῖς τῶν μεγίστων δένδρων ρίζαις· τὸ δ' ἔδαφος ἐξωμαλισμένον πλήρες ἦν παντοδαπῶν δένδρων τῶν δυναμένων κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην χάριν τοὺς θεωμένους ψυχαγωγῆσαι. Αἱ δὲ σύριγγες τὰ φῶτα δεχόμεναι ταῖς δι' ἀλλήλων ὑπεροχαῖς πολλὰς καὶ παντοδαπὰς εἶχον διαίτας βασιλικὰς· μία δ' ἦν ἐκ τῆς ἀνωτάτης ἐπιφανείας διατομὰς ἔχουσα καὶ πρὸς τὰς ἐπαντλήσεις τῶν ὑδάτων ὄργανα, δι' ὧν ἀνεσπᾶτο πλῆθος ὕδατος ἐκ τοῦ ποταμοῦ, μηδενὸς τῶν ἔξωθεν τὸ γινόμενον συνιδεῖν δυναμένου. Οὗτος μὲν οὖν ὁ παράδεισος, ὡς προεῖπον, ὕστερον κατασκευάσθη.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

115.- Versos de Adriaen de Jonghe -Hadrianus Junius- para la serie de las *Ocho Maravillas del Mundo* de Maarten van Heemskerck (1572).

In Miracula Orbis Octo.

Pyramides Aegypti.

Ardua Pyramidum Pharii miracula reges,
Surgentes gradibus moles, monumenta sepultis,
Struxere, et rapidi docuere Hyperionis ignes
Vicinos ferre, ad magnae confinia Memphis.

Pharos.

Cursibus extruxti rati Ptolemaee regundis
Nocturnis Pharon, ut quum nox tenebrosa sileret,
Clara vicem in Phoebes, vomerent funalia lucem,
Infida ut Nili sic tutius ora subirent.

Babylonis muri.

Imperiosa sui secta cervice mariti,
Iusset coctilibus Babylona Semiramis altam
Moenibus incingi, lentoque bitumine portas
Adiecit centum, et super his sibi nobile bustum.

Dianae Ephesinae Templum.

Struxit Amazonia hanc Ephesus, tibi Delia sacram
Aedem, luxuriosae ingens Asiae ornamentum.
Fundamenta palus tenuit, carbonibus ante
Farcta, uti telluris starent immota fragore.

Mausolaeum.

Mausoli a busto calidos haurire mariti
Deposcens coniunx cineres, pietatis adultae
Exemplo posuit tumulum spirantia cuius
Artifices summi caelarunt marmore signa.

Colossus Solis.

Septenos decies cubitos aequare Colossus

Dictus, par turri mole sub nomine Solis
Aere cavo factus, saxorum vasta caverna
Intus, apud Rhodios sacros accepit honores.

Iovis Olympici simulachrum.
Elis Olympiadum mater, quae signat Achivum
Nobilibus fastos ludis, miracula claudit.
Phidiacumque Iovem ostentat niveo ex elephanto
Qualis caesarie ac nutu concussit Olympum.

Amphiteatrum.
Adiicit his vates, cuius se Bilbilis ortu
Iactat, Caesarei sacrum decus amphitheatri:
Quae mundi speciem moles mentita globosam
Accepit cavea populos, ludosque paravit.

116.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 7, 2 y ss.

Semiramis, emprendedora por naturaleza y deseosa de superar en gloria al que había reinado antes, se dispuso a fundar una ciudad en Babilonia; escogió arquitectos y artesanos de todas partes, preparó también todos los suministros necesarios y reunió, de todo el reino, dos millones de hombres para la realización de las obras. Dejando el río Eufrates en medio, levantó, alrededor de la ciudad, una muralla de trescientos sesenta estadios, dividida por torres sólidas y grandes, [y tanto era el espesor de la obra que la anchura de las murallas era suficiente para permitir a seis carros circular a la vez sobre ellas y su altura era increíble para quienes sólo lo oían], como afirma Ctesias de Cnido, pero, como escribieron Clitarco y algunos de los que marcharon después con Alejandro a Asia, trescientos sesenta y cinco estadios; añaden que, siendo los mismos los días del año, deseó establecer el mismo número de estadios. Construyó una muralla uniendo con asfalto ladrillos cocidos, de cincuenta brazas de altura, como Ctesias afirma, pero, como algunos de los más modernos escribieron, de cincuenta codos y, de anchura, mayor que una pista de caballos para dos carros; las torres eran doscientas cincuenta en número y, en altura, [de sesenta brazas, pero, como algunos de los más modernos afirman, de sesenta codos] y, en anchura, en proporción al espesor de las obras de la muralla. No hay necesidad de asombrarse

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

si, habiendo dispuesta una longitud tal del perímetro, construyó pocas torres: rodeada la ciudad mucho trecho por marismas, creyó oportuno no edificar torres en ese lugar, pues la naturaleza de las marismas proporciona una fortificación suficiente. Y, en medio de los edificios y de las murallas, dejó en toda ella un camino de dos pletros. Para agilizar la edificación de estas obras, midió un estadio para cada uno de sus amigos, les dio los suministros suficientes para este propósito y les mandó poner fin a los trabajos en un año. Realizando ellos lo ordenado con mucho afán, aprobó su interés, y ella, en la parte más estrecha del río, construyó un puente de cinco estadios de longitud con pilares diestramente colocados en el fondo, los cuales distaban doce pies unos de otros. Las piedras aparejadas, las unió con pernos de hierro y sus juntas las rellenó con plomo fundido. Y dispuso en los pilares, delante de los lados que interceptaban la corriente, ángulos con un perímetro circular que iban disminuyendo poco a poco hasta la anchura del pilar, de manera que las partes gudas de los ángulos cortaran el empuje de la corriente y las partes redondas apaciguaran el impulso del río, adaptándose a su violencia. Así pues el puente, cubierto con vigas de cedro y de ciprés y con troncos muy grandes de palmeras, y con una anchura de treinta pies, no parecía ceder en destreza a ninguna de las obras de Semiramis. A cada lado del río construyó un suntuoso muelle igual a las murallas en anchura, a lo largo de ciento sesenta estadios. Edificó también palacios reales dobles junto al mismo río en cada parte del puente, desde los cuales quería tanto observar toda la ciudad como tener las llaves de los lugares más oportunos de la ciudad. Como el Eufrates fluye por enmedio de Babilonia y discurre hacia el sur, uno de los palacios reales se orientaba hacia levante y el otro, hacia poniente y ambos estaban contruidos suntuosamente. De la parte situada hacia occidente, hizo el primer circuito de sesenta estadios, fortificado con altos y suntuosos muros de ladrillo cocido. Y construyó otro circular dentro de éste, en el cual se había representado, en los ladrillos aún crudos, fieras de toda clase, que imitaban la realidad por la destreza de sus colores; ese circuito era, en longitud, de cuarenta estadios, en anchura, de unos trescientos ladrillos y, en altura, como Ctesias afirma, de cincuenta brazas; y la altura de las torres constituía setenta brazas. Construyó también un tercer circuito más adentro, que contenía la acrópolis, cuyo perímetro era de veinte estadios, y la altura y la anchura de la edificación sobrepasaba la construcción de la muralla intermedia. Existían también, en las torres y murallas, animales de toda clase, artísticamente contruidos por los colores y por la imitación de sus formas; el conjunto representaba una cacería llena de fieras de todas clases, cuyo tamaño era de más

de cuatro codos. Y también estaba representada en ellos Semiramis disparando contra un leopardo desde un caballo y, cerca de ella, su marido Nino golpeando a un león con la lanza en la mano. Colocó también puertas triples, sobre las cuales había estancias de bronce abiertas por un mecanismo. Este palacio real, pues, superaba al situado en la otra parte del río no sólo por el tamaño sino también por las construcciones. Aquél tenía el circuito de la muralla de treinta estadios, de ladrillo cocido y, en vez del arte en los animales, tenía imágenes de bronce de Nino y Semiramis y de los intendentes y también de Zeus, a quien los babilonios Belo; y existían también combates y cacerías de todas clases, que producían una variada atracción a sus espectadores.

Ἡ δὲ Σεμίραμις, οὖσα φύσει μεγαλεπίβολος καὶ φιλοτιμουμένη τῇ δόξῃ τὸν βασιλευκότα πρὸ αὐτῆς ὑπερθέσθαι, πόλιν μὲν ἐπεβάλετο κτίζειν ἐν τῇ Βαβυλωνίᾳ, ἐπιλεξαμένη δὲ τοὺς πανταχόθεν ἀρχιτέκτονας καὶ τεχνίτας, ἔτι δὲ τὴν ἄλλην χορηγίαν παρασκευασαμένη, συνήγαγεν ἔξ ἀπάσης τῆς βασιλείας πρὸς τὴν τῶν ἔργων συντέλειαν ἀνδρῶν μυριάδας διακοσίας. Απολαβοῦσα δὲ τὸν Εὐφράτην ποταμὸν εἰς μέσον περιεβάλετο τεῖχος τῇ πόλει σταδίων ἑξήκοντα καὶ τριακοσίων, διελημμένον πύργοις πυκνοῖς καὶ μεγάλοις, ὡς φησι Κτησίας ὁ Κνίδιος, ὡς δὲ Κλείταρχος καὶ τῶν ὕστερον μετ' Ἀλεξάνδρου διαβάντων εἰς τὴν Ἀσίαν τινὲς ἀνέγραψαν, τριακοσίων ἑξήκοντα πέντε σταδίων· καὶ προστιθέασιν ὅτι τῶν ἴσων ἡμερῶν εἰς τὸν ἐνιαυτὸν οὐσῶν ἐφιλοτιμήθη τὸν ἴσον ἀριθμὸν τῶν σταδίων ὑποστήσασθαι. Ὅππας δὲ πλίνθους εἰς ἄσφαλτον ἐνδησαμένη τεῖχος κατεσκεύασε τὸ μὲν ὕψος, ὡς μὲν Κτησίας φησί, πεντήκοντα ὀργυιῶν, ὡς δ' ἔνιοι τῶν νεωτέρων ἔγραψαν, πηχῶν πεντήκοντα, τὸ δὲ πλάτος πλέον ἢ δυσὶν ἄρμασιν ἰππάσιμον· πύργους δὲ τὸν μὲν ἀριθμὸν διακοσίους καὶ πεντήκοντα, τὸ δ' ὕψος καὶ πλάτος ἔξ ἀναλόγου τῷ βάρει τῶν κατὰ τὸ τεῖχος ἔργων. Οὐ χρή δὲ θαυμάζειν εἰ τηλικούτου τὸ μέγεθος τοῦ περιβόλου καθεστῶτος ὀλίγους πύργους κατεσκεύασεν· ἐπὶ πολὺν γὰρ τόπον τῆς πόλεως ἔλεσι περιεχομένης, κατὰ τοῦτον τὸν τόπον οὐκ ἔδοξεν αὐτῇ πύργους οἰκοδομεῖν, τῆς φύσεως τῶν ἐλῶν ἱκανὴν παρεχομένης ὀχυρότητα. Ἀνὰ μέσον δὲ τῶν οἰκιῶν καὶ τῶν τειχῶν ὁδὸς πάντῃ κατελέλειπτο δίπλεθος. Πρὸς δὲ τὴν ὀξύτητα τῆς τούτων οἰκοδομίας ἐκάστω τῶν φίλων στάδιον διεμέτρησε, δοῦσα τὴν ἱκανὴν εἰς τοῦτο χορηγίαν καὶ διακελευσαμένη τέλος ἐπιθεῖναι τοῖς ἔργοις ἐν ἐνιαυτῷ. ὧν ποιησάντων τὸ προσταχθὲν μετὰ πολλῆς σπουδῆς, τούτων μὲν ἀπεδέξατο τὴν φιλοτιμίαν, αὐτὴ δὲ κατὰ τὸ στενώτατον μέρος τοῦ ποταμοῦ γέφυραν σταδίων πέντε τὸ μῆκος κατεσκεύασεν, εἰς βυθὸν

φιλοτέχνως καθεῖσα τοὺς κίονας, οἱ διεστήκεσαν ἀπ' ἀλλήλων πόδας δώδεκα. Τοὺς δὲ συνεριδομένους λίθους τόρμοις σιδηροῖς διελάμβανε, καὶ τὰς τούτων ἀρμονίας ἐπλήρου μόλιβδον ἐντήκουσα. Τοῖς δὲ κίοσι πρὸ τῶν τὸ ῥεῦμα δεχομένων πλευρῶν γωνίας προκατεσκεύασεν ἐχούσας τὴν ἀπορροὴν περιφερῆ καὶ συνδεδεμένην κατ' ὀλίγον ἕως τοῦ κατὰ τὸν κίονα πλάτους, ὅπως αἱ μὲν περὶ τὰς γωνίας ὀξύτητες τέμνωσι τὴν καταφορὰν τοῦ ῥεύματος, αἱ δὲ περιφέρειαί τῆς τούτου βία συνείκουσαι πραῦνωσι τὴν σφοδρότητα τοῦ ποταμοῦ. Ἡ μὲν οὖν γέφυρα, κεδρίναις καὶ κυπαριττίनαις δοκοῖς, ἔτι δὲ φοινίκων στελέχεσιν ὑπερμεγέθεσι κατεστεγασμένη καὶ τριάκοντα ποδῶν οὔσα τὸ πλάτος, οὐδενὸς ἐδόκει τῶν Σεμιράμιδος ἔργων τῆς φιλοτεχνία λείπεσθαι. Ἐξ ἑκατέρου δὲ μέρους τοῦ ποταμοῦ κρηπίδα πολυτελεῆ κατεσκεύασε παραπλησίαν κατὰ τὸ πλάτος τοῖς τείχεσιν ἐπὶ σταδίου ἑκατὸν ἐξήκοντα. ᾠκοδόμησε δὲ καὶ βασιλεία διπλᾶ παρ' αὐτὸν τὸν ποταμὸν ἐξ ἑκατέρου μέρους τῆς γεφύρας, ἐξ ὧν ἅμ' ἔμελλε τὴν τε πόλιν ἅπασαν κατοπτεύσειν καὶ καθαπερεὶ τὰς κλεῖς ἔξειν τῶν ἐπικαιοτάτων τῆς πόλεως τόπων. Τοῦ δ' Εὐφράτου διὰ μέσης τῆς Βαβυλῶνος ῥέοντος καὶ πρὸς μεσημβρίαν καταφερομένου, τῶν βασιλείων τὰ μὲν πρὸς ἀνατολὴν ἔνευε, τὰ δὲ πρὸς δύσιν, ἀμφότερα δὲ πολυτελῶς κατεσκεύαστο. Τοῦ μὲν γὰρ {εἰς τὸ} πρὸς ἑσπέραν κειμένον μέρος ἐποίησε τὸν πρῶτον περίβολον ἐξήκοντα σταδίων, ὑψηλοῖς καὶ πολυτελέσι τείχεσιν ὠχυρωμένον, ἐξ ὀπτῆς πλίνθου. Ἐτερον δ' ἐντὸς τούτου κυκλοτερεῆ κατεσκεύασε, καθ' ὃν ἐν ὠμαῖς ἔτι ταῖς πλίνθοις διετετύπωτο θηρία παντοδαπὰ τῆς τῶν χρωμάτων φιλοτεχνία τὴν ἀλήθειαν ἀπομιμούμενα· οὗτος δ' ὁ περίβολος ἦν τὸ μὲν μήκος σταδίων τετραράκοντα, τὸ δὲ πλάτος ἐπὶ τριακοσίας πλίνθους, τὸ δ' ὕψος, ὡς Κτησίας φησὶν, ὀργυιῶν πενήκοντα· τῶν δὲ πύργων ὑπῆρχε τὸ ὕψος ὀργυιῶν ἑβδομήκοντα. Κατεσκεύασε δὲ καὶ τρίτον ἐνδοτέρω περίβολον, ὃς περιεῖχεν ἀκρόπολιν, ἧς ἡ μὲν περίμετρος ἦν σταδίων εἴκοσι, τὸ δὲ ὕψος καὶ πλάτος τῆς οἰκοδομίας ὑπεραῖρον τοῦ μέσου τείχους τὴν κατασκευὴν. Ἐνῆσαν δ' ἐν τε τοῖς πύργοις καὶ τείχεσι ζῶα παντοδαπὰ φιλοτέχνως τοῖς τε χρώμασι καὶ τοῖς τῶν τύπων ἀπομιμήμασι κατεσκευασμένα· τὸ δ' ὅλον ἐπεποίητο κυνήγιον παντοίων θηρίων ὑπάρχον πληρες, ὧν ἦσαν τὰ μεγέθη πλέον ἢ πηχῶν τεττάρων. Κατεσκεύαστο δ' ἐν αὐτοῖς καὶ ἡ Σεμίραμις ἀφ' ἵππου πάροδαλιν ἀκοντίζουσα, καὶ πλησίον αὐτῆς ὁ ἀνὴρ Νίνος παίων ἐκ χειρὸς λέοντα λόγχῃ. Ἐπέστησε δὲ καὶ πύλας τριττάς, {ἐφ' } ὧν ὑπῆρχον διτταὶ χαλκαὶ διὰ μηχανῆς ἀνοιγόμεναι. Ταῦτα μὲν οὖν τὰ βασιλεία καὶ τῶν μεγέθει καὶ ταῖς κατασκευαῖς πολὺ προεῖχε τῶν ὄντων ἐπὶ θάτερα μέρη τοῦ ποταμοῦ. Ἐκεῖνα γὰρ εἶχε τὸν μὲν περίβολον τοῦ τείχους τριάκοντα σταδίων ἐξ ὀπτῆς πλίνθου, ἀντὶ δὲ τῆς

περὶ τὰ ζῶα φιλοτεχνίας χαλκᾶς εἰκόνας Νίνου καὶ Σεμιράμιδος καὶ τῶν ὑπάρχων, ἔτι δὲ Διός, ὃν καλοῦσιν οἱ Βαβυλώνιοι Βῆλον· ἐνήσαν δὲ καὶ παρατάξεις καὶ κυνήγια παντοδαπά, ποικίλην ψυχαγωγίαν παρεχόμενα τοῖς θεωμένοις.

117.- Heródoto: *Historias*, I, 186-187.

[Νίτωκρῖς] Ταῦτα μὲν δὴ ἐκ βάθεος περιεβάλετο, τοιήνδε δὲ ἐξ αὐτῶν παρενθήκην ἐποιήσατο. Τῆς πόλιος ἐούσης δύο φαρσέων, τοῦ δὲ ποταμοῦ μέσον ἔχοντος, ἐπὶ τῶν πρότερον βασιλέων ὅκως τις ἐθέλοι ἐκ τοῦ ἐτέρου φάρσεος ἐς τοῦτερον διαβῆναι, χρῆν πλοίῳ διαβαίνειν, καὶ ἦν, ὡς ἐγὼ δοκέω, ὀχληρὸν τοῦτο. Αὕτη δὲ καὶ τοῦτο προεῖδε. Ἐπεῖτε γὰρ ὤρυσσε τὸ ἔλυτρον τῆς λίμνης, μνημόσυνον τόδε ἄλλο ἀπὸ τοῦ αὐτοῦ ἔργου ἐλίπετο· Ἐτάμνετο λίθους περιμήκεις, ὡς δὲ οἱ ἦσαν οἱ λίθοι ἔτοιμοι καὶ τὸ χωρίον ὀρώρουκτο, ἐκτρέψασα τοῦ ποταμοῦ τὸ ῥέεθρον πᾶν ἐς τὸ ὤρυσσε χωρίον, ἐν ᾧ ἐπίμπλατο τοῦτο, ἐν τούτῳ ἀπεξηρασμένου τοῦ ἀρχαίου ῥέεθρου τοῦτο μὲν τὰ χεῖλα τοῦ ποταμοῦ κατὰ τὴν πόλιν καὶ τὰς καταβάσις τὰς ἐκ τῶν πυλίδων ἐς τὸν ποταμὸν φερούσας ἀνοικοδόμησε πλίνθοισι ὀπτῆσι κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον τῷ τείχει, τοῦτο δὲ κατὰ μέσην κού μάλιστα τὴν πόλιν τοῖσι λίθοισι τοὺς ὠρύξατο οἰκοδόμει γέφυραν, δέουσα τοὺς λίθους σιδήρῳ τε καὶ μολύβδῳ. Ἐπιτείνεσκε δὲ ἐπ' αὐτήν, ὅκως μὲν ἡμέρη γίνοιτο, ξύλα τετράγωνα, ἐπ' ὧν τὴν διάβασιν ἐποιεῦντο οἱ Βαβυλώνιοι· τὰς δὲ νύκτας τὰ ξύλα ταῦτα ἀπαιρέεσκον τοῦδε εἵνεκα, ἵνα μὴ διαφοιτέοντες τὰς νύκτας κλέπτοιεν παρ' ἀλλήλων. Ὡς δὲ τό τε ὀρυχθὲν λίμνη πλήρης ἐγεγόνει ἐπὶ τοῦ ποταμοῦ καὶ τὰ περὶ τὴν γέφυραν ἐκεκόσμητο, τὸν Εὐφρῆτην ποταμὸν ἐς τὰ ἀρχαῖα ῥέεθρα ἐκ τῆς λίμνης ἐξήγαγε, καὶ οὕτω τὸ ὀρυχθὲν ἔλος γενόμενον ἐς δέον ἐδόκεε γεγονέναι καὶ τοῖσι πολιῆτησι γέφυρα ἦν κατεσκευασμένη.

Ἡ δ' αὐτὴ αὕτη βασιλεία καὶ ἀπάτην τοιήνδε τινὰ ἐμηχανήσατο· ὑπερ τῶν μάλιστα λεωφόρων πυλέων τοῦ ἄστεος τάφον ἐωυτῆ κατεσκευάσατο μετέωρον ἐπιπολῆς αὐτέων τῶν πυλέων, ἐνεκόλαψε δὲ ἐς τὸν τάφον γράμματα λέγοντα τάδε. «Τῶν τις ἐμεῦ ὕστερον γινομένων Βαβυλῶνος βασιλέων ἦν σπανίση χρημάτων, ἀνοίξας τὸν τάφον λαβέτω ὀκόσα βούλεται χρήματα· μὴ μέντοι γε μὴ σπανίσας γε ἄλλως ἀνοίξῃ· οὐ γὰρ ἄμεινον» οὗτος ὁ τάφος ἦν ἀκίνητος μέχρι οὗ ἐς Δαρκεῖον περιῆλθε ἢ βασιληίῃ· Δαρκεῖω δὲ καὶ δεινὸν ἐδόκεε εἶναι τῆσι πύλῃσι ταύτησι μηδὲν χρᾶσθαι, καὶ χρημάτων

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

κειμένων καὶ αὐτῶν τῶν γραμμάτων ἐπικαλεομένων, μὴ οὐ λαβεῖν αὐτά· Τῆσι δὲ πύλῃσι ταύτησι οὐδὲν ἔχρατο τοῦδε εἵνεκα, ὅτι ὑπερ κεφαλῆς οἱ ἐγίνετο ὁ νεκρὸς διεξελαύνοντι. Ἀνοίξας δὲ τὸν τάφον εὗρε χρήματα μὲν οὐ, τὸν δὲ νεκρὸν καὶ γράμματα λέγοντα τάδε· «Εἰ μὴ ἄπληστός τε ἕας χρημάτων καὶ αἰσχροκερδῆς, οὐκ ἂν νεκρῶν θήκας ἀνέωγες.» αὕτη μὲν νυν ἡ βασιλεία τοιαύτη τις λέγεται γενέσθαι.

118.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 9, 4.

(...) construyó en medio de la ciudad un santuario de Zeus, al cual los babilonios, llaman Belo como hemos dicho. Pero, discrepando los escritores sobre él y derruida la construcción por el tiempo, no es posible manifestar qué es cierto. Se está de acuerdo en que ha sido alto en extremo y en que los caldeos han hecho en el mismo sus observaciones de los astros, pues sus salidas y puestas se podían contemplar con exactitud por la altura de la construcción.

Μετὰ δὲ ταῦτα ἐν μέσῃ τῇ πόλει κατεσκεύασεν ἱερὸν Διός, ὃν καλοῦσιν οἱ Βαβυλώνιοι, καθάπερ εἰρήκαμεν, Βῆλον. Περὶ τούτου δὲ τῶν συγγραφέων διαφωνούντων, καὶ τοῦ κατασκευάσματος διὰ τὸν χρόνον καταπεπτωκότος, οὐκ ἔστιν ἀποφῆνασθαι τὰκριβῆς. Ὁμολογεῖται δ' ὑψηλὸν γεγενῆσθαι καθ' ὑπερβολήν, καὶ τοὺς Χαλδαίους ἐν αὐτῷ τὰς τῶν ἄστρων πεποιῆσθαι παρατηρήσεις, ἀκριβῶς θεωρουμένων τῶν τ' ἀνατολῶν καὶ δύσεων διὰ τὸ τοῦ κατασκευάσματος ὕψος.

119.- Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 75-76.

Σκόπει δέ, εἰ μὴ πάσαις ταῖς ἐπωνυμίαις ταῖς τοῦ θεοῦ πρόπευσαν εὐρήσεις τὴν εἰκόνα· Ζεὺς γὰρ μόνος θεῶν πατὴρ καὶ βασιλεὺς ἐπονομάζεται, Πολιεὺς τε καὶ Ὁμόγνιος καὶ Φίλιος καὶ Ἐταιρεῖος, πρὸς δὲ τούτοις Ἰκέσιός τε καὶ Φύξιος καὶ Ξένιος καὶ Κτήσιος καὶ Ἐπικάρπιος καὶ μυρίας ἄλλας ἐπικλήσεις {ἔχων} πάσας ἀγαθὰς, βασιλεὺς μὲν κατὰ τὴν ἀρχὴν καὶ δύναμιν ὠνομασμένος, πατὴρ δὲ οἶμαι διὰ τὴν κηδεμονίαν καὶ τὸ πρᾶον, Πολιεὺς δὲ κατὰ τὸν νόμον καὶ τὸ κοινὸν ὄφελος, Ὁμόγνιος δὲ διὰ τὴν τοῦ γένους κοινωνίαν θεοῖς καὶ ἀνθρώποις, Φίλιος δὲ καὶ Ἐταιρεῖος, ὅτι πάντας ἀνθρώπους ξυνάγει καὶ βούλεται φίλους εἶναι ἀλλήλοις, ἐχθρὸν δὲ ἢ

πολέμιον οὐδένα οὐδενός, Ἰκέσιος δέ, ὡς ἂν ἐπήκοός τε καὶ ἴλεως τοῖς δεομένοις, Φύξιος δὲ διὰ τὴν τῶν κακῶν ἀπόφυξιν, Ξένιος δέ, ὅτι δεῖ μηδὲ τῶν ξένων ἀμελεῖν μηδὲ ἀλλότριον ἡγεῖσθαι ἀνθρώπων μηδένα, Κτήσιος δὲ καὶ Ἐπικάρπιος, ἅτε τῶν καρπῶν αἴτιος καὶ δοτὴρ πλούτου καὶ δυνάμεως.

120.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 56.

In Ephesiae Dianae aede, quae prius fuit, primum columnis spirae subditae et capitula addita, placuitque altitudinis octava pars in crassitudine et ut spirae haberent crassitudinis dimidium septimaeque partes detraherentur summarum crassitudine.

121.- Vitruvio: *De Architectura*, VII, *Praefatio*, 12.

Ionice Ephesi quae est Dianae, Chersiphron et Metagenes.

122.- Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 18, 41.

Ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi, quem fecerat Chares Lindius, Lysippi supra dicti discipulus. LXX cubitorum altitudinis fuit hoc simulacrum, post LXVI annum terrae motu prostratum, sed iacens quoque miraculo est. Pauci pollicem eius amplectuntur, maiores sunt digiti quam pleraeque statuae. Vasti specus hiant defractis membris; spectantur intus magnae molis saxa, quorum pondere stabiliverat eum constituens. Duodecim annis tradunt effectum CCC talentis, quae contigerant ex apparatu regis Demetrii relicto morae taedio obsessa Rhodo.

123.- Estrabón: *Geografía*, XIV, 2, 5.

ἄριστα δὲ ὃ τε τοῦ Ἥλιου κολοσσός, ὃν φησιν ὁ ποιήσας τὸ ἰαμβεῖον ὅτι “ἐπτάκις δέκα Χάρης ἐποίει πηχέων ὁ Λίνδιος” κεῖται δὲ νῦν ὑπὸ σεισμοῦ πεσῶν περικλασθεῖς ἀπὸ τῶν γονάτων: οὐκ ἀνέστησαν δ’ αὐτὸν κατὰ τι

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

λόγιον. Τοῦτό τε δὴ τῶν ἀναθημάτων κράτιστον (τῶν γοῦν ἑπτὰ θαυμάτων ὁμολογεῖται).

124.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 4, 3.

Ὑποθεῖς δὲ βάσιν ἐκ λευκῆς καὶ μαρμαρίτιδος πέτρας ἐπ' αὐτῆς μέχρι τῶν ἀστραγάλων πρώτους ἤρρισε τοὺς πόδας τοῦ κολοσσοῦ.

125.- Nicolás de Martoni: *Liber peregrinationis ad loca sancta*.

In capite moli, est quaedam ecclesia vocabuli Sancti Nicolai et dictum ac certificatum fuit michi quoddam magnum mirabile quod, antiquo tempore, fuit quidam magnus ydolos, sic mirabiliter formatus quod unum pedem tenebat in capite dicti moli ubi est ecclesia Sancti Nicolai et alium pedem tenebat in capite alterius moli ubi sunt molendina quae mola distant unum ab alio per medium mileare super quibus stabat squaratus et rectus.

126.- Estrabón: *Geografía*, XVII, 6. (fragmento).

ὁ μὲν γὰρ ἐκ τοῦ λεχθέντος πύργου τῆς Φάρου τὸν εἴσπλουν ἔχων ὁ μέγας ἐστὶ λιμὴν: οὗτοι δὲ συνεχεῖς ἐν βάθει ἐκείνῳ, τῷ ἑπτασταδίῳ καλουμένῳ χώματι διειογόμενοι ἀπ' αὐτοῦ παράκεινται: τὸ δὲ χῶμά ἐστὶν ἀπὸ τῆς ἠπείρου γέφυρα ἐπὶ τὴν νῆσον κατὰ τὸ ἐσπέριον αὐτῆς μέρος ἐκτεταμένη, δύο διάπλους ἀπολείπουσα μόνον εἰς τὸν Εὐνόστου λιμένα καὶ αὐτοὺς γεγεφυρωμένους: ἦν δ' οὐ γέφυρα μόνον ἐπὶ τὴν νῆσον τὸ ἔργον τοῦτο, ἀλλὰ καὶ ὑδραγωγίον, ὅτε γε ᾤκειτο.

127.- Vitruvio: *De Architectura*, X, 2, 11.

Non est autem alienum etiam Chersiphronos ingeniosam rationem exponere. Is enim scapos columnarum e lapidicinis cum deportare vellet Ephesi ad Dianae fanum, propter, magnitudinem onerum et viarum campestem mollitudinem non confisus carris, ne rotae devorarentur, sic est conatus. De

materia trientali scapos quattuor, duos transversarios interpositos, quanta longitudo scapi fuerit, complectet et conpeget et férreos cnodacas uti subscudes in capitibus scaporum inplumbavit et armillas in materia ad cnodacas circumdandos infixit; item bucculis tigneis capita religavit; cnodaces autem in armillis inclusi liberam habuerunt versationem tantam; ita, cum boves ducerent subiuncti, scapi versando in cnodacibus et armillis sine fineolvebantur.

Cum autem scapos omnes ita vexerunt et instabant epistyliorum vecturae, filius Chersiphronos Metagenes transtulit ex scaporum vectura etiam in epistyliorum deductione. Fecit enim rotas circiter pedum duodenûm et epistyliorum capita in medias rotas inclusit; eadem ratione cnodaces et armillas in capitibus inclusit: ita cum trientes a bubus ducerentur, in armillis inclusi cnodaces versabant rotas, epistylia vero inclusa uti axes in rotis eadem ratione, qua scapi, sine mora ad opus pervenerunt. Exemplar autem erit eius, quemadmodum in palaestris cylindri exaequant ambulationes. Neque hoc potuisset fieri, nisi primum propinquitas esset — non enim plus sunt ab lapidicinis ad fanum milia passuum octo— nec ullus est clivus sed perpetuus campus.

128.- *Septem Orbis Admiranda Ex Antiquitatis Monimentis Collecta, Et Oblectationi Publicaz In Aereas Tabulas ab Antonio Tempesta Florentino relata: a Iusto Rychio Gandense versibus celebrata.*

Ardua PYRAMIDUM miracula, busta canopi
Principibus summo ferientia sidera cono,
Innumeraque manu quondam fundata vetustas
Adserit, atque oculis adeuntum haec secula servant.

Molem Asia immensam fastu spectandia superbo
Struxit, TEMPLA HECATES, regalibus undiq cincta
Sumptibus: insano quae vanus Erostratus aestu
Incendit, stolidae venatus praemia famae.

Quis RHODII digne versu sublime COLOSSI
Cantet onus, radiansq caput, coeloq minanteis
Extensas immane manus? quas, pondere tanto
Indignata graui decussit terra ruina.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Clara Pellaei juuenis memorabilis urbe,
Lucuferaqu Pharo et ducto per cerula ponte
Insula, tot regum quodam fundata talentis
Venit in extremas moribundo nomine gentes.

Nota SEMIRAMIDIS constructa viraginis altè
MOENIA, quadrato Babylona obeuntia Saxo.
Asphalite iubet Regina bitumine necti
Marmora, longaeuos non formidantia casus.

Phidiacae monimenta manus, IOVIS ORA, sub unsta
Elide, Pisaei studijs conjuncta Theatri
Artificis decora alta sui tota Hellas, et Orbis
Suspexit, celebrem ludis junxitque fauorem.

Ipsa suo bustum Cariatidis fida, marito
MAVSOLO TVMVLVM, qualem non ulla dedere
Saecula, nec summo lustrauit Phoebus ab axe,

Instituit; sed strauit edax miracula tempus.

129.- Constantino Porfirogéneta: *De Administrando Imperio*, XX, 7-10.

Τέταρτος Ἀράβων ἀρχηγός, Οὐθμάν.

Οὗτος λαμβάνει τὴν Ἀφρικὴν πολέμῳ, καὶ στοιχήσας φόρους μετὰ τῶν Ἄφρων ὑπέστρεψεν. Τούτου στρατηγὸς χρηματίζει Μαυίας, ὁ παραλύσας τὸν κολοσσὸν Ῥόδου καὶ πορθήσας Κύπρον τὴν νῆσον καὶ πάσας τὰς πόλεις αὐτῆς. Οὗτος παραλαμβάνει καὶ νῆσον τὴν Ἄραδον, καὶ τὴν πόλιν αὐτῆς ἐνέπρησεν, καὶ τὴν νῆσον ἀοίκητον κατέστησεν ἕως τοῦ νῦν. Οὗτος τὴν νῆσον Ῥόδον καταλαβὼν καθεῖλε τὸν ἐν αὐτῇ κολοσσὸν μετὰ χίλια τξ' ἔτη τῆς αὐτοῦ ιδρύσεως, ὃν Ἰουδαῖός τις ἔμπορος ὠνησάμενος Ἐδεσηνός, ἅ' καμήλους ἐφόρτωσεν αὐτοῦ τὸν χαλκόν. Οὗτος ὁ Μαυίας ἐπεστράτευσε καὶ κατὰ Κωνσταντινουπόλεως, καὶ ἔλυμῆνατο τὴν τε Ἔφεσον καὶ Ἀλικαρνασσὸν καὶ Σμύρνην καὶ τὰς λοιπὰς πόλεις Ἰωνίας, ὅς καὶ γέγονεν τῶν Ἀράβων ἀρχηγὸς πέμπτος μετὰ τὴν Οὐθμάν τελευταίην ἔτη εἴκοσι τέσσαρα.

130.- Constantino Porfirogéneta: *De Administrando Imperio*, XXI, 56-65.

Ἐλθὼν δὲ ἐν τῇ Ῥόδῳ καθεῖλεν τὸν κολοσσὸν τὸν ἐν αὐτῇ ἰστάμενον. Ἄγαλμα δὲ ἦν τοῦ ἡλίου χαλκοῦν, κεχρυσωμένον ἀπὸ κεφαλῆς ἕως ποδῶν, ἔχον ὕψος πήχεις π' καὶ πλάτος ἀναλόγως τοῦ ὕψους, καθὼς μαρτυρεῖ τὸ ἐπίγραμμα τὸ πρὸς τὴν βᾶσιν τῶν ποδῶν αὐτοῦ γεγραμμένον, ἔχον οὕτως·

Τὸν ἐν Ῥόδῳ κολοσσὸν ὀκτάκις δέκα

Λάχης ἐποίει πηχέων, ὁ Λίνδιος.

Ἔλαβεν δὲ τὸν χαλκὸν αὐτοῦ καὶ διεπέρασεν αὐτὸν ἐν Συρίᾳ, καὶ ἔστησεν αὐτὸν εἰς ἀγορὰν παντὶ τῷ βουλομένῳ ὠνήσατο δὲ αὐτὸν Ἐβραῖος Ἐδεσηγός, ἐπιφορτώσας αὐτὸν ἀπὸ θαλάσσης καμήλους ἅπ'.

131.- Jacques Picart: *Sept Merveilles du Monde*, 1660.

BABILONE

Cette ville don sa magnificence a la Reine Semiramis, elle ettoit ornée an autres choses de 250 tours tres superbes et ses murailles ettoit larges de 26 pieds.

LE MAUSOLEE

Ce mausolée est la sepultur de mausole Roy de Carie que sa femme Artémise luy fit eriger il estoit de marbre blanc sa longueur estoit de 65 pieds sa largeur denviron 60 et sa hauteur de 25 coudées.

LE COLOSSE DE RHODES

Ce Colosse qui étoit la figure du Soleil fut eslevé a Rhodes il estoit haut de 70 coudées et si gros qu'a peine un homme en pouvoit embrasser le poulee et les navires passoiét entre ses ianbes.

IUPITER OLYMPIEN

Cette prodigieuse statue qui es toit la figure de Iupiter Olympien ainse nommé a cause de son precepte Olympe fus faite par psidias estoit toute d'or et divoyre et avoit 60 pies de haut.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

LES PIRAMIDES DE GIPTTE

Des 7 merveilles du monde il ny a que les pyramides qui subsistent encore dans leur meilleure partie elles sont aupres du gran Caire 3 entre autres sont considerables dont la plus grande contient 8 arpans par le bas la moyenne 737 pieds en carré et la moindre 367.

LE PHAROS

Cette tour fut battie de marbre blanc dans l'ille de pharos aupre de l'enbouchure du nil par protoméé philadelphe qui donne pour cela 48000 escus on y mettoiet la nuit des flambeux pour servir comme de lanter aux navigateans.

LE TEMPLE DE DIANE

Ce temples est louvrage de 220 ans basti par Ephese amazones et enrieli de 127 colones par autant de Rois qui les y poserent consecutient leur longuer ettoit de 60 pieds et lordre en estoit Ionique.

132.- Girolamo Francino: *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, pp. 106-113.

LE SETTE MARAVIGLIE DEL MONDO

DELLE MURA DI BABILONIA. Maraviglia I.

Sette sono state le maraviglie del Mondo, le quali per essere eglino distrutte non si trova di loro altro, che la memoria fatta da diversi antichi scrittori. Sono chiamate maraviglie dal gran stupore, che generavano in coloro, che le cedevano, o sentivano narrare, pensando con quanto arte, spese, e tempo eran fatte una di queste maraviglie furono le mura di Babilonia, questa Città fù principale della Caldea, era posta nell'Asia maggiore dove Nembrot (come si legge nel Genesi) cominciò la Torre; e dopò la sua morte circa 120 anni, e circa l'anni del mondo 1660. Semiramide Regina di detta Città, l'amplio più che per metà, oltre à questo fece le mura, le quali i Scrittori messero per una gran maraviglia, e non senza ragione, perche circondavano 60 miglia, erano alte 200 piedi e larghe 50 tutte erano fabricate con mattoni di pietra cotta, e bitumine: havevano dette mure 100 porte tutte di bronzo, la fossa era larghissima di modo, che vi correva il fiume Eufrate, per il quale si naviga, ogni porta haveva un ponte, che attraversava la fossa, fabricato con molta spesa tutte queste cose facevano le dette mura esser

meravigliose molto più quel che altri aggiungono, cioè, che dette mura erano giardini è fontane e selue di alberi delitiosi, che rendevano molto più bellezza, e stupore.

DELLA TORRE DI FAROS. Maraviglia II.

La seconda maraviglia fù una Torre posta nell'Isola di Faros in Egitto; vicino alla Città d'Alessandria, questa fece fare Alessandro Magno intorno al fiume Nilo circa l'anni del Mondo 3700. Fu l'architetto Sostrato Cnidio, e fù fatta per farui sopra di notte fuoco, e lume per commodità de naviganti, e vi spese a fabricarla 700 milla talenti, la maraviglia sua stava non solo nella bella architettura fatta à Foggia di Piramide, sopra la quale si falliva commodamente di fuora a guise di vite, & anco di dentro, per scale, ma nella sua estrema alteza, la quale ancora pareva più alta essendo fondata sopra di un monte. Scrivesi che era sì alta, che dalla cima guardando à basso non si poteva scernere huomo ne cavallo, & era fatta tutta di marmoro bianco.

DELLA STATUA DI GIOVE. Maraviglia III.

La terza Maraviglia fù la statua, overo il simulacro di Giove Olimpio questa statua la fece Fida Famosissimo Scultore, e stava in un tempio grande fabricato in Acaia trà Elide, e Pisa dove hebbero principio i gniochi Olimpîi, e le Olimpiade l'anni del mondo 3189. La maraviglia che stava in detta statua, era la sua grandezza, quale era tale, che Fida ne fù tassato per poco avvertiro, percioche li fù detto che se quella Statua di Giove scolpita à federe si fusse levata in piedi havria sfondato il Tempio, notasi una bella risposta di Fida dicendo, che non vi era tal pericolo, perche l'haveva fatto in modo che mai si saria levata in piedi. Tornando dunque alla maraviglia della statua non solo era grandissima, ma era di pórfido di un sol pezzo, pietra così difficile a trovarla sì grande, e trovata staccarla dalla montagna, e con ferri laborarla essendo di molta durezza.

DEL COLOSSO DI RODI. Maraviglia IV.

La quarta maraviglia fù il Colosso di Rodi. Questa era una statua di metallo posta alla bocca del porto. Questa statua costò più di 3000 talenti, e lavororno molte centinaia di persone dodici anni continui. Fù il mastro Cales Indiano discepolo di Lesippo. Questo Colosso cadde doppo 56 anni per un terremoto. Era questa statua sì alta, che giungeva 70 gomiti & un dito solo della sua mano non poteva esser abbracciato da un huomo. Era la sua maraviglia in esser tant'alta che trà le gambe le passava una Nave, nella mano destra teneva il fanale che faceva lume a i Naviganti per la concavità della vita si ascendeva a detto luogo per scale a ciocciola, al tempo di Papa Martino Primo, presa questa Città dall'infedeli, caricarono delle reliquie di detta statua novecento Cameli.

DEL TEMPIO DI DIANA. Maraviglia V.

La quinta maraviglia, fù il Tempio di Diana in Asia nella città di Efeso sopra un lago d'acqua acciò non fosse offeso da terremoto. Questo Tempio lo fabricorno l'Amazzone, e gittorno nel fondamento carboni, e lana. La maraviglia stava nella sua grandezza, haveva 160 colonne di marmo pretioso, tutte di un pezzo alte piedi 70. Il soffito era di cedro eletto, le porte è travate del detto, erano di cipresso vi erano gran numero di statue, e così dentro come fuori è marmi intagliati, con quattro ponti, che attraversavano la lagune d'acqua, & avanti la porta principale era una grandissima statua di pietra bianca di Diana, da loro deputata per Dea.

DEL MAUSOLEO D'ARTEMISIA. Maraviglie VI.

La sesta maraviglia fù del Mausoleo d'Artemisia, fatto fare da lei nella Caira provincia dell'Asia maggiore in honore e memoria del marito suo Mausoleo Re di Cairo: era questo edificio di quattro faccie, furono date a quattro mastri à lavorare in concorrenza; la parte di Oriente fù scolpita sa Scopa, quella di Ponente da Leocare, quella si Settentrione da Briasse, e quella di mezzo giorno da Timoteo.

Era di forma Piramidale sopra la cima del quale era posta la statua del Re; cominciava prima in quadro, poi seguiva a Foggia di pirámide in scalinata, poi a foggia di piramide murata con scale dentro di salire fino alla cima, li archi del primo piano eran così larghi che l'intercolumnio loro era di piedi 73, e vi erano 26 colonne fatte di meravigliosa pietra, stava la maraviglia di detto Mausoleo nell'architettura, nella grandezza, & alteza, e nell'opere di scoltura fatte da rari maestri, nel valor delle pietre, en ella grandezza de quadri e marmori commessi.

DELLE PIRAMIDE D'EGITTO. Maraviglia VII.

La settima maraviglia erano le pirámide d'Egitto, quali erano di forma come arbori di cipresso, che assomiglia all'elemento del fuoco incorrutibile, e per questo il Cipresso é arbore funesto, e mette ne'funerali, volendo monstrare per queste cose l'eternità, & incorrutibilità della fama del morto. Queste piramidi erano la maggior parte memorie delle sepulture de i Re d'Egitto; alcune farne di diverse pietre à guisa d'edificii: altre d'una pietra sola d'un sol pezzo, pero tutte in forma piramidale, nelle quali pietra scolpivono con il oro geroglifici i fatti del morto re. Era la maraviglia di queste piramidi in veder fassi così alti d'un sol pezzo dove l'huomo stupisce, considerando come li cavorno dalla montagna, come li lavororno essendo così duri, & al fine come li condussero, & alzorno in piedi: in Roma si vedono molte di queste piramidi, dette ancora Obelischi, overo Guglie, come quella di san Pietro di un sol pezzo grosso, di san Giovanni, e del Popolo, e Navona, e altre quali, se ben sono di più pezzi, erano pero avanti le guerre de Romasane, molti Autori scrivono di queste sette maraviglie, ma io le hò raccolte

da gl'infrascritti, Plinio, Strabone, Pomponio Mela, democrate, Valerio Massimo, Plotarco, Gice, Aulogenio, Herodoto, Diodoro Siclo, Antiano Marcellino, Quinto Curtio, Paolo Crosio, & altri.

Tutte le sopradette meraviglie son destrutte, ne altro di loro vi resta, salvo la memoria, che ne scritti si trova, e se al presente havesse da formare un'altra nota di meraviglia, Roma sarebbe tale che superaría tutte l'altre, non solo per li grand'edificii moderni, che vi sono, ma ancora per i vestigii delle fabbriche antiche, che con molta meraviglia sono considerati, le quali antichità vi sono raccolte, & in gran parte disegnate, e poste in questo libro al suo luogo.

133.- André Thevet: *Cosmographie de Levant*, 1554.

Après avoir vù le Caire, nous allames voir par maniere de recreation les Pyramides, desquelles plusieurs auteurs escrivent, & les nombrent entre les sept miracles du Monde : à cause dequoy Demetrius Simiceus fut induit & esmu d'aller en cette contree, qui est entre le Caire & le Delta, pour les voir : Ces Pyramides sont faites en pointe de Diamant, eslevees comme Tours, & surmontant toute hauteur de montagne: Et pource qu'en bas elles sont fort larges & tousjours en montant viennent à diminuer, les Geometriens les apelent Pyramides, du nom du feu, dit en Grec, Pyr. De trouver & connoitre la mesure de sesdites Pyramides, & semblables choses tant hautes, n'estoit possible devant Thales Milesien, nommé entre les sept Sages de Grece, qui premier trouva le moyen de savoir la quantité, & hauteur de ces choses. Les Rois d'Egypte faisoient faire ces Pyramides, pour laisser memoire particuliere d'eus: ce que n'a jamais loué Pline, homme de grande doctrine & de bon jugement: ains apele ces monceaux de pierre vanitez, & ostentacions des Rois d'Egypte, ocieuses & temeraires. Les autres disent, que les Princes faisoient ces grans despens, à fin que le peuple ne fust ocieux: ou bien qu'ils ne donnassent ocasion de pourchasser leur mort, à ceus qui devoient apres eus succeder. En ce lieu là, estoit anciennement Babylone, autrement nommee Bagadet. Herodote nomme plusieurs Pyramides, comme celle de Cheopes, laquelle demeura vint ans à estre parfaite: Elle estoit de forme carree, ayant en chacun front huit cens piez de largeur, & autant de hauteur: chaque pierre ordinairement estoit de trente piez, fort bien ouvree, taillee, & gravee, avec figures de diverses bestes. Les autres sont de Cephis, de Micerine, ou bié d'Asychis, combien que vray on ne scet qui les ha faites, pource que les Egypciens portans mauvais vouloir à ces Rois, ne les daignoient seulement nommer, & disoient que

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ses Pyramides avoient esté baties par un Berger. La cause du mauvais vouloir, estoit pourautant, que leur affliction dura cent six ans, & par si long trait de tems, les temples furent cloz sans les ouvrir. Les Juifs m'ont dit plusieursfois, qu'ils trouvoient en leurs Croniques, que ces Pyramides estoient les appuis des greniers de Pharaon: ce que n'est vraysemblable. Je croy plustot ce qu'aucuns dissent: que c'estoient les Sepultures des Rois, comme il apert par Herodote: & de ce j'ay fait l'experience: car j'ay vù dens une Pyramide, une grand pierre de marbre, taillee en façon de Sepulcre.

134.- Cristoforo Buondelmonti: *Christoph. Bondelmontii Florentini, Librum insularum archipelagi...*, sección 13, p. 72.

Quarum in medium Colossus, idolum mirae magnitudinis, cubitorum LXX supereminet, ubi velum a longe LXXX mi. manifestabat, et cacumina totius civitatis ad imum submittebat. Quae, potentissima nimis, multis annis cum Aegyptiis proelium paravit; tandem ab eis desolata remansit. Sed aliqui vero volunt, quod propter crebra terraemota Colossus atque turres, magna hominum caede, funditus perire. Quorum eversionis opiniones multae atque diversae praedicantur. Ideo nihil audeo et rem tam antiquam ignorare me, mihi conscius, affirmare. Scimus tamen tot esse sententias quot capita, et quasi omnes homines voluntate potius quam ratione ferre indicium. Repere equidem in quodam graeco volumine, Colossus idolum aeneum, altitudine cubitorum ut supra, quod in medio pectoris speculum amplissimum lustrabatur, ut, ipsum respicientes, naves ab Aegyptiis egredientes viderent. Hic igitur, et per insulam totam plusquam mille Colossi supra columnas eminebant.

135.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. IV, pp. 39-40.

Comme l'Egypte a eu des Rois, conuoiteux qu'on cognust les richesses du païs, & magnificence du peuple, aussi ont-ils voulu surpasser tous autres en superbes bastimens. Les solies des Rois Egyptiens, qui ont esté racontées entre les miracles du monde ce sont les Pyramides, desquelles il n'y agueres autheur qui n'en tienne proposons iamaisles auoir veuës, comme i'ay fait (veu qu'aussi cela le mérite, de voir chose si rare, deuant qu'en escrire, si lon ne veut mentir à credit, toutefois de peu de profit) lesquelles sont au lieu, où iadis estoit la ville dicte

Geza, anciennement Memphis delà le Nil tirant au Ponent, là où le Caire est basti du costé leuantin du Nil, fans qu'il y ait aucun pont entre lesdites Pyramides & la ville du Caire, comme aucuns ignorans ont mis par escrit, non par faulte de scauoir bien haranguer ou discourir les hitoires qu'ils mettent en lumiere, ou de iugemet tresbon, ains d'experience, pour n'auoir veu ne penetré les régions & païs estranges, comme i'ay fait. Et mesmes de nostre temps Munster en sa Cosmographie, parlant d'Egyptê, de six cens mots qu'il raconte, pour auoir esté mal aduertí, n'en dit pas six veritables & suis esbahy, qui luy a donné à entendre, que Memphis est vne ville Royale, grande & populeuse, où le Nil se separe premierement, faisant en cest endrôit la forme d'un Delta, chose soubz correction tressaulse veu que là où est le lieu que nous appellons Memphis, il n'y a ville, bourgade, ne maison, sinon les seules Pyramides, basties en vne grande campagne deserte, couuerte de sablon. Et de faire croire à Theuet, que le Nil se diuide en cest endroit, il n'en est rien: pourautant que de la ville du Caire, là où passe le dit Nil & laue ses murailles, il y a trois lieues de chemin, ou enuiron, sans trouuer vne seule goutte d'eau iusques ausdites Pyramides, excepté le Nil qu'il fault passer & depuis Memphis iusques au premier Delta, y a deux ionrnees. En quoy se trompe aussi Charles Clusie homme docte comme il l'a bien monstré en ce qu'il a escrit & glosé sur le liure de Garcia à porto, sçauant médecin Portugais (lequel, comme il se vante a demeure trente ans aux Indes) disant que Memphis, où sont les Pyramides, est le Caire. Munster dit en sa mesme description Moresque vne fable aussi gaillarde que la premiere, sçauoir, que la dite ville du Caire a en son circuit quatorze lieuës d'Allemaigne, qui en valent pour le moins vingtcing de France. Je sçay & puis assurer le Lecteur du contraire, l'ayant tournoyee cinq fois en diuers temps, veu qu'elle ne peult auoir de tour, que demie lieuë plus que Paris en France. Et s'est aussi bien abusé es choses susdites, comme il a fait en un autre endroit, quand il recite, que ceste grand' ville, dot il est question, est bastie au lieu, où estoit autrefois la remarquable & fameuse ville de Thebes, tant célébrée par les escrits des anciens Grecs & Latins: ce qui ne peult auoir lieu en mon endroit, non plus que ce que Paule Ioue, pour n'auoir ne veu ne voyagé ces païs là, raconte que le Nil coule pres lesdites Pyramides. Ce bon Seigneur se deuoit contenter de descrire fidelement, sans vser de partialitez, les choses aduenues de son temps en Italie, France & Espagne, sans payer le Lecteur de bourdes, & luy faire accroire (ayant efsté comme i'estime, mal instruit de quelque harangueur courtisan, ou autre) chose qui ne fut onc. Or sont faites ces Pyramides selon que le vocable le porte, assauoir en esguille & pointee, tout ainsi que vous voyez vne flabe de seu montant en hault: & sont de telle & si excessiue

haulteur, qu'elles surpassent toute proportion, qui puisse estre faite de main. Ainsi outrepassans la mesure de l'ombre, n'ont aussi presque comme point d'ombre: à fin que ie monstre par là la simplesse de quelques uns, anciens & modernes, qui disent, qu'elles en ont deux lieuës: & ne veux disputer avec eux, que par la haulteur excessiue des montaignes, laquelle surpassant la iuste mefure de l'ombre, qui est confideree selon les grandeurs des corps faisans ombre, iceux semblèt excéder le diametre qui en est causatif. Le peuple noir, qui tire vers la haulte Ethiopie, nomme le lieu où sont ces Pyramides, *Mezera*, & les Persiens *Chilchith beserach*, comme s'ils vouloient dire, Lieu déploré, ou abandonné des hommes. Et d'austant que ces superbes bastimens ou tours poinctues, sont fort larges par embas, à fin que le sondement foit capable de porter vn faix si lourd & pesant, & que peu à peu il va en estreissant, ainsi qu'il monte, iusques à ce qu'avec ceste diminution il paruienne à la perfection de sa haulteur prétendue: Les Geometriens leur ont donné le nom de Pyramides, à cause de leur figure, qui est faite ainsi que dit est. Ces deux plus grandes qui sont à Memphis, ou Geza, ou Mezza (car elle porte ces trois noms) furent basties par deux Rois d'Egypte: l'une, & la plus grande, par Cheopé Pharaon, qu'il fit dresser en vingt ans, où il faisoit traualler d'ordinaire trois mille fix cens hommes: L'autre, qui est la moindre, de la curiosité & vain egloire de Chebre Pharaon, frere du susdit Gheopé: lequel avec plus de coust y employa les thresors d'Egypte, d'autant qu'il faisoit apporter d'Ethiopie des pierres noires, lesquelles estans dures & difficiles à mettre en besongne, rendirèt l'oeuvre de tant plus magnifique & somptueux, & de plus grande despese. Il y en avoit vne autre, qui est de brique par dedans, & n'est point parfaite, que lon dit qu'Aschis Pharaon fit commencer, & mourut auant que la paracheuer. Je croy que ce fut celsui-cy, duquel est escrit, qu'il tourmentoit les enfans d'Israel à faire de la brique, & que cest oeuvre &c seruire des Israëlites estoit employé à ceste Pyramide: veu qu'il est certain, que les Juifs demeurèrent plus de cent ans en ceste seruitude, & que les Pyramides ont esté basties en cent fix ans, selon le recit des Arabes, Armeniens & autre peuple Leuantin. La premiere est de forme quarree, ayant en chacun front huict cens pieds de largeur, & la haulteur proportionnée selon la mesure, estant les plus grandes pierres de trente pieds en rond, & les autres moindres sort bien ouurees, taillées & grauees avec diuerfes figures de bestes en quelques endroits, où il y a auiourdhuy peu d'apparence, si lon n'y regarde de bien pres. Les deux autres approchent de la proportion de la premiere & si celle qui est de brique, eust esté parfaite, je pense qu'elle eust emporté l'honneur sur toutes lesquelles ne sont toutefois si hault esleuees en l'air, que recite Paule Ioue, que du sommet d'icelles lon puisse veoir

le Phare d'Alexandrie d'Egypte & bouche de la mer Mediterrance. Ce qui n'est vray-semblable veu la distance d'un lieu à l'autre qui' est de trois journées ou enuiron. Sur ce propos aissi je ne veux oublier a râmenteuoir en passant, un certain retentissement d'Echo, que lon entend au bas desdites Pyramides, le meilleur que je vey iamais: tellement que tout ce que je difois, foit en langue Turquesque, foit Latine, ou Françoisse, ma voix laschee, l'Echo m'en rendoit trois, voire quatre, & les mesmes mots que j'auois prononcez. Pour le present je lairray à discourir au curieux Lecteur, si la voix n'a point de corps & comment se forme le retentissement del'Echo. Je sçay bien que les Philosophes tiennent, que tout ce qui se remue, est corps. Or la voix se remue, & vient donner dedans des lieux lices & poliz, par lesquels elle est renuoyee & rebattue ainsi que lon voit d'une valle de fer, ietee contre un rocher. Parquoy laissant telles choses à personnes qui en seront mieux leur profit que moy, avec autres argumens de la Respiration, de l'Ouye, Voix, Goust, de la Diuination, Songes, si les tenebres sont visibles, des Sentimens & choses sensibles, je viendray au reste. La cause de ces vains & inutiles bastimens est attribuee par aucuns, à la gloire des Rois, qui car ce moyen vouloient perpetuer leur mémoire, ce qui est plus à blasmer qu'à louer, veu que le renom ne s'acquiert point par l'ostentation & parade d'un tel bastiment, où les Monarques employent le sang de leur peuple. Autres l'imputent à ce, que le peuple ne fust oisif, & samusast à troubles & seditions & d'autres disent qu'ils le faisoient pour employer les thresors du Royaume, à fin que ceux qui leur deuoient succeder, ne leur auançassent leur mort, pour iouyr de ces richesses. Les autres ont tenu, que ces grands monceaux de pierre estoient dressez pour la sepulture de ceux qui les faisoient à fin que le peuple ne les mist en pieces, eux estans morts ainsi qu'ils auoient fait à d'autres, ce que je croy, l'ayant cognu par experience: qui entrant dans une Pyramide, y vey une grande pièce de marbre sort grisastre, taillee en façon & forme d'un beau sepulchre. Je ne veux icy mettre en oubly, ce qu'aucuns Grecs m'ont voulu faire accroire, avec lesquels je fus voir ces mèrueilles du mode, que la plus belle de ces Pyramides ne fut onques dressee de la despense & deniers des Rois, ainsque c'estoit le tombeau d'une tres belle courtisane (sçauoir Sapphon, celle qui composoit si bien en vers) & qu'il auoit esté fait par ceux qui luy auoient fait l'amour. D'autres ont opinión, que Rhodope, une autre diablesse de courtisane tant renommée y fut enterrée par le Roy Egyptien, qui en estoit extrêmement amoureux.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

136.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. III, p. 36.

Plusieurs pensent que le grand Caire soit l'ancienne Babylone, dicte Memphis, laquelle ils disent auoir esté édifiée par ceux qui s'ensuyrent, des ruines de Babylone Assyrienne, nommee à present Bagadath. Mais fault noter, que celle qui fut iadis le siege des Roys d'Egypte, sur nommez Pharaons, est là où sont les Pyramides.

137.- Heródoto: *Historias*, II, 135, 1.

Ῥοδῶπις δὲ ἐς Αἴγυπτον ἀπίκετο Ἐάνθεω τοῦ Σαμίου κομίσαντος, ἀπικομένη δὲ κατ' ἐργασίην ἐλύθη χρημάτων μεγάλων ὑπὸ ἀνδρὸς Μυτιληναίου Χαράξου τοῦ Σκαμανδρωνύμου παιδός, ἀδελφεοῦ δὲ Σαπφοῦς τῆς μουσοποιοῦ.

138.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. I, p. 32.

La tour qui est encor aujourd'huy en Alexandrie d'Egypte, que le vulgaire appelle Pharo, par un mot corrompu de Pharaon, son premier bastisseur.

139.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. II, p. 34.

Le port d'Alexandrie est sort dangereux à cause des escueils qui sont dedans: qui fut cause, que le bon Roy Ptolomee Philadelphe fit dresser par Sostrate Gnidien, la Tour grande, toute faite de pierres blanches, qu'on appelle Phare, sur vne montaigne artificielle & non naturelle, au sommet de laquelle i'ay esté plusieurs fois, pour contempler les merueilles du monde, & où on tenoit & tient encores aujourd'hui tout le long de la nuit des flambeaux allumez, à fin que plus facilement les nauigans euent les dangers de la mer, comme dit est. L'historien Solin se mesconte, quand il dit que de quelque part que le Soleil raye, ceste Tour ne fait iamais d'ombre.

140.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. II, p. 35.

Il n'a iamais esté dit, ne leu aux anciennes histoires de ce peuple Leuantin qu'il y en ait eu de telles & si proprement faites encores que lon m'alleguast les cinquante & six colonnes, que le sculpteur Scopas tailla pour l'enrichissement du tant célébré sèpulchre de Maufolus, Roy de Carie (qui mourut l'an sécond de la cèntiesme Olympiade) par le commandement de la Royne Artemisia, lequel sepulehre a esté mis à bon droict entre les sept choses nonipareilles du monde.

141.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 302.

Ceste ville de Messy, où Halicarnasse, estoit la capitale du Royaume de Carie, où iadis régna le Roy Mausole, époux d'Artemisie laquelle fait dresser le tombeau superbe, qu'on appelle le Mausole & disènt les Grecs du país qu'elle le dressa à Messy: ce que les Iuifs ne veulent accorder, ainsi que ie diray en son lieu. Ce Roy viuoit enuiron l'an du monde trois mil six cens douze, en la cent sixiesme Olympiade, du temps que Alexandre nasquit.

142.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VII, cap. III, pp. 205-206.

Mais ce qui a plus donné d'esbahissement à la posterité, des choses rares qui sont à Rhodes, ce sut le Colosse qui estoit d'airain, mis sur le port de la dite ville sçauoir vne iambe sur vne arche du port, & l'autre iambe sur l'autre; de sorte qu'entre deux luy pouuoit passer vn nauire à voile desployee, ayant soixâte & dix coudées de haulteur & tenoit en la main dextre vne espee nue & vne pique en la gauche, a yant vn miroir ardent sur sa poitrine à la façon & maniere que ie vous l'ay fait tirer par ceste figure & pourtraict que m'en ont donné les Grecs avec celui de l'isle. Aucuns disent, que ce Colosse auoit esté dedié au Soleil, & d'autres à Iupiter. Mais à quiconque il fuit, ie ne m'en soucie tant y a que ie sçay bien, qu'vndes diseiples de Lysippe, foit-il Chares Lydien, natif de l'isle mesme, ou autre, le fait & meit douze ans à rapporter les pieces du bronze dont il eut pour son salaire trois cens talens, qui sont cent quatre vingts mille escuz de nostre monnoye. Ceste oeuvre estoit si admirable, & de si laborieuse structure que non sans cause a il esté nombre entre les sept miracles du monde veu la difficulté d'amasser tant de pieces & les disposer en leur ordre en telle haulteur, & en lieu

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

si dangereux que la mer. Toutefois ceste lourde masse de simulacre ne peut durer long temps: attendu que cinquantesix ans après qu'il fut dressé il s'en alla à bas par un tremblement de terre qui l'esbranla, & luy rompit les ioinctures des genoux, ayant depuis demeuré longs siecles ainsi par terre: veu qu'il cheut l'an du monde trois mil sept cens quarantedeux en l'an sécond de la cent trenteneusiesme Olympiade. Munster en sa Cosmographie se mescônte, lors qu'il dit, que ceste grande Idole ou Colosse fut dressee en vn coustau de l'isle de Rhodes chose que ie ne luy puis accorder d'autant que les histoires du peuple Leuantin m'asseurent du contraire & font mention qu'il ne fut dresse en autre lieu pour monstrier à l'estranger la superbité hardiesse & prodigalité de celuy qui le fit faire, a l'entrée du port, comme dit est, eslongné de la colline, qui aboutit & auoisine la ville de la part du Midy, vn bon iect d'harquebouze. Secondement, le dit Munster, & autres Anciens & Modernes se sont aussi trompez, quand par leurs doctes escrits ils disent, que ce Colosse estant cheut par vn tremblement de terre, le cuyure d'iceluy fut recueilly par le commandement d'un Soldan, & porté en Alexandrie d'Egypte estans tous ensemble muets du nom du dit Soldan dont ils nousont parade.

Touchant le mot de Colosse les bons auteurs appellent de ce nom ces grandes Statues, la haulteur & proportion desquelles est si desmesuree, qu'elle esgale les plus haultes tours: tel qu'estoit celuy d'Egypte, duque ne reste plus que la teste, ainsi que i'ay dit. Or sçay ie bien qu'il y en a eu iadis quatre memorables: L'un fait à l'honneur d'Apollon à Laodicce ville du Pont, en la iurisdiction d'Amasie, de quarante coudées de haulteur, lequel Luculle Romain sort magnifique & somptueux en toutes choses, seit porter a Rome au Capitole & auoit cousté de la main du maistre qui le seit, près de cent mille escuz. Pensez à quoy venoit tout le reste & l'apport d'iceluy à Rome, & vous cognoistrez la magnificence de ce peuple. L'autre est celuy de Rome, qu'on disoit le Colosse de Pompee, pource qu'il estoit dresse pres du Théâtre basti par le dit Pompée. Le troisieme fut fait à Tarente par Lysippe qui auoit quarante coudées de haulteur: combien que pas vn d'iceux n'approchoiten rien à celuy de Rhodes pour le respect duquel on pouuoit bien dire, que quelque temps qu'il seist, tousiours Rhodes pouuoit voir les rayons du Soleil, à cause qu'ils estoient effigiez en ceste grande masse. Au surplus quoy qu'ailleurs ie vous aye parlé de la ville de Colosses qui est en Phrygie, non loing de Laodiecee, de laquelle i'ay assez discouru, si est-ce que ie n'obmettray point icy la faulte que plusieurs sont lesquels oyans parler du Colosse de Rhodes, pensent (ignorans & l'histoire & la Géographie) que ce sussent les Rhodiots, à qui Saint Paul escriuit l'Epistre qui est aux Colossiens.

143.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, p. 990.

Rhodus

Praerer caetera in admiration fuit Solis colossus, quem fecerat Chares Lyndius. Lisippi discipulus, duodecim annorum spacio, 300. talentis (precio) ex apparatu Demetii regis. Fuit opus illud septuaginta in altitudine cubitorum, per quod Rhodos clarum nomen est adepta. Concidit id terraemotu anno quinquagesimo sexto, postque fuerat constitutum, iacebatque Plinii temporibus, iacens autem uisentibus fuit miraculo, paucis eius pollicem amplecrentibus; maiores digiti quam pleraque statuae, uasti specus hiabant defractis membris, spectabanturque intus magnae molis faxa, quorum podere ingeniosus opisex id librauerat opus. Fuit autem statua Solis, uel, ut aleaiunt, Iouis, fractisque genib. corrui. Hoc inter septem miracula maximum opus confessi sunt. Sultanus Aegypti quum Rhodum insula inuasisset, ex aere huius statue quam confracta reperit, nongentos camelos onerasse sertur, atque in Alexandriam terrestri itinere transmisisse. Habet insula ista tres ciuitates, Lindum, ubi colossus erectus fuit in monticulo, Camyrum & Ialissum, que postea Rhodus est appellata habetque optatum portum maris.

144.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, IX, cap. X, p. 303.

La ville de Colosse, aux habitans Chrestiens de laquelle Saint Paul escriuit l'Epistre que nous auons aux Colossiens & non aux Rhodiens, comme aucuns pensent, à cause que le Colosse deié au Soleil y auoit esté dresse: comme si l'Apostrej eust mieux aymé renommer la follie d'un Colosse (qui esloit vn idole, dont il estoit extrêmement ennemy, preschant contre ceux qui adoroient ces gentils Dieux de pierre) que le nom propre d'une isle tant excellente que celle de Rhodes. Mais c'est le dommage que fait l'ignorance de la Géographie à ceux qui se meslent de traicter l'histoire de la Sainte Escriture. Ces Colossiens donc auoient creu à la predication d'autres disciples des Apostres, veu que iamais ils ne veirent Saint Paul, & n'auoient toutefois laisse de profiter grandement par l'Epistre qu'il leur enuoya, estant ia enchainé.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

145.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VIII, cap. I, p. 240.

Et de l'autre costé du goulfe, est affise la ville, chef des Elides, iadis Elee, maintenant Ialee, sur le Promontoire Cené, & en laquelle on commença les ieux Olympiques qu'on nommoit Elides au nom de Iupiter où aussi il auoit vn temple, dans lequel sa statue estoit d'or massif, & vne autre que Phidie le statuaire fait d'iuoire, d'vne extrême grandeur.

146.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, III, p. 923.

Habuit Iupiter iste templum suum in Olympia Arcadiae ciuitate, quod fuit uetustate & cultu nobile, atque ante templum lucus sylvestribus consitus oleastris, ex quibus uictores conexas ramis coronabant. In hoc templo summa ueneratione colebat Iupiter, qui ab eo Olympius & certamina quinquennalia ibi in honorem Iouis celebrata, Olympia fuerunt appellata. Consluebat ad istud templum quincunquoque anno ex tota Graecia ingens hominum multitudo, cum ob Iouem, quo nihil putauant in coelo terraque fanctius, tum certamen ipsum, quo inter quator Graeciae agones nullus erat celebrator.

147.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, II, cap. XI, p. 53.

D'auantage le Tigre & Euphrate, esloignez iadis' de Babylon, y furent amenez par l'industrie de ceste grande Roynë Semiramis, laquelle renouuella les bastimés, & fortifia les murailles de la ville, chef des Afssyriens & Chaldees.

148.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, X, cap. XIII, p. 348.

La moitie de Boughedot, ainsi dite des Persiens, & de nous Babylone, est posee sur le fleuue de Phara sur lequel est basti vn grand pont, diuisant les deux parties de la ville, ayant quatorze grands arcs, lequel vnit la ville, & sur lequel on voit encor les reliques de l'ancienne structure tant superbe, en laquelle se sont iadis estudiez les Rois dominans la Mesopotamie & est ainsi presque du tout basti comme Paris en France, faisant l'Euftrate des petites islettes. Qui vouldra voir

l'excellence que anciennement auoit ceste ville, comme elle fut restauree & mise en sa beauté par Semiramis.

149.- Estrabón: *Geografía*, XVI, 1, 2.

Οὗτοι δὲ ἐκράτησαν τῆς Ἀσίας, καὶ τῆς Σεμιράμιδος χωρὶς τῶν ἐν Βαβυλῶνι ἔργων πολλὰ καὶ ἄλλα κατὰ πᾶσαν γῆν σχεδὸν δείκνυται ὅση τῆς ἠπειροῦ ταύτης ἐστὶ, τὰ τε χῶματα ἃ δὴ καλοῦσι Σεμιράμιδος, καὶ τείχη καὶ ἐρυμάτων κατασκευαὶ καὶ συρίγγων τῶν ἐν αὐτοῖς καὶ ὑδρείων καὶ κλιμάκων καὶ διωρύγων ἐν ποταμοῖς καὶ λίμναις καὶ ὁδῶν καὶ γεφυρῶν.

150.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, X, cap. XVI, pp. 352-353.

Il est escrit es saintes Histoires, que la Tour de Babylone tant renommee fut bastie de brique & bitume: mais il fault sçauoir, quel est ce bitume & comme il est maintenu si longuement. Toutefois auant que passer oultre, il se fault un peu amuser à oster l'ignorance de ceux qui mettent en auant, que ladite Tour contenoit six lieues de circuit ce qui est esloigné de toute vérité, & seroit impossible: veu ce qui encor en apparoist es fondemens, lesquels sont en estre & qui ne contiennent que trois cens vingtneuf toises en leur plan & rond comme sont foy les histoires Armeniennes, Georgiennes, Nestoriennes & des Chrestiens, qui se tiennent en ces païs là: mesmie plusieurs d'entre eux & des Iuifs me l'ont asseuré, qui auoient tournoyé plus de cent fois le lieu ou iadis ceste Tour fut esleuee: laquelle, ainssi que i'estime, estoit faite en rondeur, comme i'ay peu cognoistre par le crayon qu'ils m'en ont donné & si elle eust esté autrement, il eut fallu aussi que le corps du bastiment eust eu plus d'estendue que le plan & fondement. Ce qui est contre toute reigle de dimension & proportion d'Architecture, estant necessaire que le pied s'eslargisse, & soit plus fort que le reste à fin de pouuoir supporter le faiz d'une si grosse masse de bastiment. Les fondemens donc n'apparoissans de plus d'estendue, que de ce que ie vous viens de dire ie vous laisse à penser si la Tour a six lieues de circuit e si son ombre s'estend si loing, que aucuns nous ont voulu faire accroire par leurs escrits. Elle estoit si superbement bastie, que n'ayant pas esté acheuee selon le dessein des Architecteurs, il est aussi impossible qu'elle eust esté haulsee en haulteur si monstrueuse que lon a dit, & ayant l'estendue telle que les plus grandes villes du monde n'en ont pas eu guere dauantage. Reuenons à la

matière de quoy elle fut bastie. C'est sans doute, que c'a esté de brique liee, coniointe & cimentée avec du bitume. On se tourmente sur ce mot, pour sçavoir de quelle matiere ce bitume a esté fait, d'autant que bitume est chose liquide & ardente & de son naturel ne pouuant estre puluerisé lequel naist quelquefois dans l'eau comme celuy que i'ay veu au lac *Alphaltite* en Iudee, au lieu mesme où iadis estoient assises les villes de Sodome & de Gomorrhe, & duquel i'ay encore auiourd'hui quelque peu à mon Cabinet. De sorte que ce bitumen est autre chose, que le limon de l'eau, semblable à la poix, ou comme poix de terre, la plus puante de toutes les autres, comme i en ay fait l'expérience. Et deuant que i'entre siauant en matiere, fault confiderer que ce bitume est diuers en qualité selon les lieux où il se trouue veu que celuy qui croist en l'eau est liquide, & celuy qui croist en terre ferme, est dur & gluant, lequel naist es lieux qui sont fort suiets au souldre. Et c'est pourquoy ceste matiere est si suiette au feu: qui me fait penser que quoy qu'on en die que les murs de Babylone surent avec la brique, qui auoit pourle moins deux pieds & demy en quarré (ce qui se peult encore auiourd'hui voir) cimentez du temps de Semiramis de telle matiere: si est-ce que pour la duree d'iceux, il estoit necessaire qu'on y meslast d'autre chose moins liquide, gluante & suiette aux flammes. Or la purité de bitume n'est pas d'estre noir, ains celuy qui roussoye vn peu est le meilleur & qui est pesant, & fort puat. Mais laissans à part le bitume de la mer morte & lac *Asphaltite* ayons recours à la terre, qui se trouue près de Babylone, & de laquelle ceste Tour fut cimentée, veu que l'usage de la chaux & plastre leur estoit incogneu, ainsi que i'ay sceu par ceux du pais, qui lisent les liures qu'ils ont de leurs histoires, & des faits des Rois qui ont gouuerné icelle prouince. Et quoy qu'ils ne sceussent que c'est que du plastre, si n'y a il pais au monde, où il y en ait plus que là; ainsi que lon peult voir es beaux Palais & édifices sumptueux qu'ils bastissent pour le iourd'hui. Le temps passé donc, en lieu de plastre, chaux & sable, les Massons vsoiét d'vne certaine terre, qui se trouue es lieux voisins de Bagadeth, le long de l'Eufrete & du Tygre, laquelle est noire & glutineuse, & si liquide, qu'elle se fond au Soleil comme la cire, & aux minières où on la prend, si vn homme, chameau, cheual, boeuf, vache, ou autre beste marche dessus, y faisant chaleur, par la continue du marcher, il s'y verra tout ainsi englué, qu'eft vn oyseau prins à la gluz & s'appelle ceste matiere en langue Perfiene *Quil*, là où les Arabes la nomment *Chefer*, autres *Hafral*. Ce *Quil* estant ainsi liquide, fault qu'il soit meslé avec d'autre composition, à fin qu'il s'endurcisse contre la chaleur du Soleil. Par ainsi ceux du pais y appliquet d'vne autre terre dure, & qui est glutineuse, ayant couleur de soulfre, laquelle en-plus grossiere & moins grasse que le *Quil* lequel à la verité est si gras, qu'il se fond

aussi facilement soit par le feu; ou par le Soleil, comme si c'estoit graisse de porc, ou beurre & le meslent à la maniere que nous faisons pardeça le sable avec la chaulx. C'est de telle composition que la Tour Babylonique fut faite, ainsi que ceux du país sçauent encor dire & raconter, se vantans le tenir de leurs ancestres & par la levure de leurs vieilles histoires.

151.- Flavio Josefo: *De bello Judaico*, IV, 476-485.

Ἄξιον δὲ ἀφηγήσασθαι καὶ τὴν φύσιν τῆς Ασφαλίτιδος λίμνης, ἥτις ἐστὶ μὲν, ὡς ἔφην, πικρὰ καὶ ἄγονος, ὑπὸ δὲ κουφότητος καὶ τὰ βαρύτερα τῶν εἰς αὐτὴν ῥιφέντων ἀναφέρει, καταδύναι δ' εἰς τὸν βυθὸν οὐδὲ ἐπιτηδεύσαντα ῥάδιον. ἀφικόμενος γοῦν καθ' ἱστορίαν ἐπ' αὐτὴν Οὐεσπασιανὸς ἐκέλευσέ τινας τῶν νεῖν οὐκ ἐπισταμένων δεθέντας ὀπίσω τὰς χεῖρας ῥιφῆναι κατὰ τοῦ βυθοῦ, καὶ συνέβη πάντας ἐπινήξασθαι καθάπερ ὑπὸ πνεύματος ἄνω βιαζομένους. ἔστι δ' ἐπὶ τούτῳ καὶ ἡ τῆς χροῶς μεταβολὴ θαυμάσιος· τρις γὰρ ἐκάστης ἡμέρας τὴν ἐπιφάνειαν ἀλλάσσεται καὶ πρὸς τὰς ἡλιακὰς ἀκτῖνας ἀνταυγεῖ ποικίλως. τῆς μέντοι ἀσφάλτου κατὰ πολλὰ μέρη βώλους μελαίνας ἀναδίδωσιν· αἱ δ' ἐπινήχονται τό τε σχῆμα καὶ τὸ μέγεθος ταύροις ἀκεφάλοις παραπλήσιαι. προσελαύνοντες δὲ οἱ τῆς λίμνης ἐργάται καὶ δρασσόμενοι τοῦ συνεστῶτος ἔλκουσιν εἰς τὰ σκάφη, πληρώσασι δὲ ἀποκόπτειν οὐ ῥάδιον, ἀλλὰ δι' εὐτονίαν προσήρηται τῷ μηρύματι τὸ σκάφος, ἕως ἂν ἐμμηνίῳ γυναικῶν αἵματι καὶ οὖρῳ διαλύσωσιν αὐτὴν, οἷς μόνοις εἶκει. καὶ χρήσιμος δὲ οὐ μόνον εἰς ἀρμονίας νεῶν ἀλλὰ καὶ πρὸς ἄκεσιν σωμάτων· εἰς πολλὰ γοῦν τῶν φαρμάκων παραμίσγεται. ταύτης τῆς λίμνης μῆκος μὲν ὀγδοήκοντα καὶ πεντακόσιοι στάδιοι, καθὸ δὴ μέχρι Ζοάρων τῆς Ἀραβίας ἐκτείνεται, εὖρος δὲ πεντήκοντα καὶ ἑκατόν. γειτνιαῖ δ' ἡ Σοδομίτις αὐτῇ, πάλαι μὲν εὐδαίμων γῆ καρπῶν τε ἔνεκεν καὶ τῆς κατὰ πόλιν περιουσίας, νῦν δὲ κεκαυμένη πᾶσα. φασὶ δὲ ὡς δι' ἀσέβειαν οἰκητόρων κεραυνοῖς καταφλεγῆναι· ἔστι γοῦν ἔτι λείψανα τοῦ θείου πυρός, καὶ πέντε μὲν πόλεων ἰδεῖν σκιάς, ἔτι δὲ κἂν τοῖς καρποῖς σποδιὰν ἀναγεννωμένην, οἱ χροιάν μὲν ἔχουσι τῶν ἐδωδύμων ὁμοίαν, δρεψαμένων δὲ χερσὶν εἰς καπνὸν διαλύονται καὶ τέφραν. Τὰ μὲν δὴ περὶ τὴν Σοδομίτιν μυθεύόμενα τοιαύτην ἔχει πίστιν ἀπὸ τῆς ὄψεως.

152.- Estrabón: *Geografía*, XVI, 2, 42.

ἡ δὲ Σιρβωνίς λίμνη πολλή μὲν ἐστὶ· καὶ γὰρ χιλίων σταδίων εἰρήκασί τινες τὸν κύκλον· τῇ μέντοι παραλία παρεκτέταται μικρῶ τι πλέον τῶν διακοσίων σταδίων μῆκος ἐπιλαμβάνουσα, ἀγχιβαθῆς, βαρύτερον ἔχουσα ὕδωρ, ὥστε μὴ δεῖν κολύμβου, ἀλλὰ τὸν ἐμβάντα καὶ μέχρι ὀμφαλοῦ¹ εὐθύς ἐξαίρεσθαι· μεστὴ δ' ἐστὶν ἀσφάλτου· αὕτη δὲ ἀναφυσᾶται κατὰ καιροὺς ἀτάκτους ἐκ μέσου τοῦ βάθους μετὰ πομφολύγων ὡς ἂν ζέοντος ὕδατος· κυρτουμένη δ' ἢ ἐπιφάνεια λόφου φαντασίαν παρέχει· συναναφέρεται δὲ καὶ ἄσβολος πολλή, καπνώδης μὲν πρὸς δὲ τὴν ὄψιν ἄδηλος, ὑφ' ἧς κατιοῦται καὶ χαλκὸς καὶ ἄργυρος καὶ πᾶν τὸ σιλπνὸν μέχρι καὶ χρυσοῦ· ἀπὸ δὲ τοῦ κατιοῦσθαι τὰ σκευὴ γνωρίζουσιν οἱ περιοικοῦντες ἀρχομένην τὴν ἀναβολὴν τοῦ ἀσφάλτου, καὶ παρασκευάζονται πρὸς τὴν μεταλλείαν αὐτοῦ, ποιησάμενοι σχεδίας καλαμίνας· ἐστὶ δ' ἢ ἀσφαλτος γῆς βῶλος, ὑγραιομένη μὲν ὑπὸ θερμοῦ καὶ ἀναφυσωμένη καὶ διαχεομένη, πάλιν δὲ μεταβάλλουσα εἰς πάγον ἰσχυρὸν ὑπὸ τοῦ ψυχροῦ ὕδατος, οἷόν ἐστι τὸ τῆς λίμνης ὕδωρ, ὥστε τομῆς καὶ κοπῆς δεῖσθαι· εἴτ' ἐπιπολάζουσα διὰ τὴν φύσιν τοῦ ὕδατος, καθ' ἣν ἔφαμεν μὴδὲ κολύμβου δεῖσθαι, μὴδὲ [p. 1066] βαπτίζεσθαι τὸν ἐμβάντα ἀλλ' ἐξαίρεσθαι· προσπλεύσαντες δὲ ταῖς σχεδίαις κόπτουσι καὶ φέρονται τῆς ἀσφάλτου ὅσον ἕκαστος δύναται.

153.- André Thevet: *Cosmographie Universelle*, VII, cap. III, p. 206.

(...) Mais puis que ie suis sur les antiquitéz dé la dite ville il fault noter qu'à l'une des portes, ioignant les murailles & assez prés du port ie veis vn sepulchre sort antique où estoit l'effigie d'une femme à demy leuee, gisante dans un lict, laquelle tenoit vn grand hanap entre ses mains, & pres de là bôuche, cômme si elle vouloit boire: pres de laquelle y en auoit deux autres toutes debout, l'une desquelles tenoit vn vase comme preste à luy verser à boire, & de l'autre costé, qui est le dehors & extérieur du tombeau, y apparoissent deux petits enfans tous nuds, ainsi que ie vous les ay representez par figure. Aux deux extremitéz & parties laterales du dit sepulchre estoient enleuez en bosse plusieurs personnages, sçauoir trois hommes à cheual & vn qui les suit à pied à la partie gauche & de l'autre costé trois hommes rangez, qui sont à pied, ayans les testes nues, & les cheuëux sort crespeluz, portans contenance de gens tristes & desolez, lesquels ie n'ay peu exprimer en ceste figure. L'autre partie estoit tellement ioincte à la

muraille du port, que ie ne peu voir ce qui estoit effigié en icelle. Quelques Iuifs me dirent, que c'estoit la sepulture de ce grand Médecin Hippocrates combien qu'il ne soit point vraysemblable, comme ie leur seïs response, attendu qu'il ne mourut point à Rhodes & que i'ay veu de ses representations, que i'ay encores à present dans mon Cabinet, qui né luy donnent point tel base, ioinct qu'il estoit sort barbu & ceste effigie est comme celle d'une femme. De vous dire, que ce sùst ce Mausolee tant recommandé par les historiens, ce seroit folie, pourautant qu'il estoit si superbe & tant magnifiquement basti, que lon l'a mis entre les sept choses merueilleuses dé l'univers, là où ce tombeau n'a pas deux brasses de longueur & quelques cinq pieds & demy de haulteur & au reste le Mausolee sùt dresse pres de Halicarnasse qui est en continent & de l'autre cost de la Doride. De dire que ceste cy soit la representation d'Artemisie Royne d'Acarie, il est asse vraysemblable, à cause qu'elle àuoit porté si grand amour à son mari vivant, que luy decedé & bruslé à la façon des Anciens, elle beut les cendres parmi ses beuages, ce que ceste figure represente & peult estre, ou qu'elle mesme la fait dresser, ou ses succeseurs, d'autant qu'elle estoit dame de Rhodes & auoit susmonté les Rhodiens.

154.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, p. 1133.

Memphis urbs Aegypti regia uulgo Messer dicta, olim magna & populosa, secunda post Alexandriam, ubi fuerunt pyramides regum sepulturae.

155.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, pp. 1134-1135.

Pyramides Aegypti.

Est pyramis moles quadrata in multam altitudinem assurgens, a fundamentis sensim ad sublimitatem gracilescens. Quae uero in Aegypto fuerunt erectae, turres, inquit Solinus, fuerunt sastigiatae ultra excelsitatem omnem, quae manu fieri possit. Hae stabant in montano quodam & saxeo supercilio ad septentrionalem urbem Memphiticae plagam, procul stradis quadraginta, sitae inter Memphim & Delta. Plures quidem in Aegypto passim ex titerunt, nulle tamen clariores tribus illis, quae orbem impleuere fama, conspicuae undique a nauigantibus, quarum duae sunt numeratae inter septeme morabilia opera orbis. Plinius de his ita scribit: Pyramides in Aegypto, regum pecuniae ociosa ac stulta

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ostentatio. Quippe cum faciendi eas causa a plerisque tradatur, ne pecuniam successoribus aut aemulis insidiant tibus praeberent, aut ne plebs esset ociosa. Multa circa hoc uanitas illorum hominum fuit, uestigiaque complurium in choatarum ex tunc. Vna est in Arsinoite nomo, duae in Memphi non procul a labyrintho, totidem ubi fuit Moeridis lacus, hoc est, fossa grandis. Trecenta sexaginta hominum millia annis uiginti amplissimam pyramidem construxisse produntur. Tres uero factae annis 78. & mensibus 4. Inter omnes uero eos non constat a quibus factae sint, iustissimo casu oblitteratis tantae uanitatis autoribus. Ampliss. iugera obtinet, soli, quatuor angulorum paribus interuallis, per octingentos & octogintrates pedes. Alij numerant latera pedum geometricorum 775. Strabo scribit singulam habuisse altitudinem stadi, paulo scilicet maiorem quolibet latere, id est, 25. pedes. Alterius interualla singula per quatuor angulos pares, comprehendebant pedes 737. Prior erat incrustata fecto marmore incrustationisque huiusmodi tabule erant late pedum septenum, quas Sultani depo fuerunt & transtulere ad structuram pontis apud Cairum. Sub tantae structurae mole ostium est in latere quod ad ortum spectat, quod modico descensu sert in specum, intusque sunt duae camera, quibus in sunt tumbae, una grandis, duae paruae, ubi reges sepeliebantur. Tertia minor praedictis, sed multo spectatior Aethiopicis lapidibus consurgebat 363. pedibus inter angulos. Ne quis autem regum miretur opes, haec tertia pyramis laudatissima facta fuit a Rhodope meretricula, quae maiore miraculo tantas opes meretricio conquisiuit quaestu.

156.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, p. 1135.

Labyrinthus Aegypti.

Labyrinthi fabrica, opus haud impar pyramidibus & adiacens regis sepultura eius qui labyrinthum costruxit. Hinc Daedalus sumpsit exemplar eius labyrinthi quem fecit in Creta, sed centesimam tantum portionem eius imitatur, quem itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles continet, crebris soribus inditis ad fallendos occursus, redeundumque in errores eosdem. Positionem operis, singulasque partes enarrare non est, quum fuerit in regiones diuisum atque in praefecturas sedecim, nominibus earum totidem uastis domibus attributis. Continuit praeterea templa ómnium Aegypti deorum. Habuit pyramides complures quadragenarum ulnarum, senos radice muros obtinentes. Sessi eundo perueniebant ad uiarum illum inexplicabilem errorem. Quin & coenacula prius excelsa porticusque ascendebatur nonagenis gradibus omnes,

intus columnae de porphyrite lapide, deorum simulachra, regum statuae, monstrifice effigies. Quarundam autem domorum talis erac situs, ut adaperientibus fores, tonitruum intus terribile existeret. Maiore autem in parte transitus erat per tenebras, aliaeque rursus extra murum labyrinthi aedificiorum moles. Inde aliae persossis cuniculis subterraneae domus. Strabo totuarias mansiones uocat praefectarum aulas, & uias quae ad eas tendunt, criptas multas & longas, quae inter se uias flexuosas habebant, uc nemo peregrinus ingredi aulam ullam posset nec egredi sine prae eunte duce. Et quod magis mirandum, cuiusque domus tabulata, ac etiam cryptarum latitudines, ex lapideis pluteis integris & magnitudine excellentibus consecrae erant, nulla usquam uel ligni uel alterius materiae admixione. Plinius uero uesanam illam fuisse dementiam scribit, quaesisse gloriam impendio nulli profuturo, praeterea fatigasse regni uires, cum tamen laus maior artificis esset, id quod & supra in Creta indicauimus. Lemnius quoque labyrinthus similis fuit illis, columnas tantum 140. mirabilior fuit. Extantque adhuc, inquit Plinius reliquiae eius, cum Cretici Italicique nulla extent uestigia. Italicum uocant, quem fecit sibi Porsena rex Hetruariae sepulchri causa.

157.- Heródoto: *Historias*, II, 148.

Καὶ δὴ σφι μνημόσυνα ἔδοξε λιπέσθαι κοινῇ, δόξαν δέ σφι ἐποιήσαντο λαβύρινθον, ὀλίγον ὑπὲρ τῆς λίμνης τῆς Μοίριος κατὰ Κροκοδείλων καλεομένην πόλιν μάλιστά κη κείμενον· τὸν ἐγὼ ἤδη εἶδον λόγου μέζω. Εἰ γάρ τις τὰ ἐξ Ἑλλήνων τείχεά τε καὶ ἔργων ἀπόδεξιν συλλογίσαιτο, ἐλάσσοнос πόνου τε ἂν καὶ δαπάνης φανείη ἔόντα τοῦ λαβυρίνθου τούτου. Καίτοι ἀξιόλογός γε καὶ ὁ ἐν Ἐφέσῳ ἐστὶ νηὸς καὶ ὁ ἐν Σάμῳ. Ἦσαν μὲν νυν καὶ αἱ πυραμίδες λόγου μέζονες, καὶ πολλῶν ἐκάστη αὐτέων Ἑλληνικῶν ἔργων καὶ μεγάλων ἀνταξίη, ὁ δὲ δὴ λαβύρινθος καὶ τὰς πυραμίδας ὑπερβάλλει. Τοῦ [γὰρ] Δωδέκα μὲν εἰσὶ αὐλαὶ κατάστεγοι, ἀντίτυλοι ἀλλήλησι, ἕξ μὲν πρὸς βορέω ἕξ δὲ πρὸς νότον τετραμμένοι, συνεχέες· τοῖχος δὲ ἔξωθεν ὁ αὐτός σφεας περιέργει. Οἰκήματα δ' ἔνεστι διπλᾶ, τὰ μὲν ὑπόγαια τὰ δὲ μετέωρα ἐπ' ἐκείνοισι, τρισχίλια ἀριθμόν, πεντακοσίων καὶ χιλίων ἐκάτερα. Τὰ μὲν νυν μετέωρα τῶν οἰκημάτων αὐτοῖ τε ὠρῶμεν διεξιόντες καὶ αὐτοῖ θεησάμενοι λέγομεν, τὰ δὲ αὐτῶν ὑπόγαια λόγοισι ἐπυρθανόμεθα· οἱ γὰρ ἐπεστεῶτες τῶν Αἰγυπτίων δεικνύναι αὐτὰ οὐδαμῶς

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ἤθελον, φάμενοι θήκας αὐτόθι εἶναι τῶν τε ἀρχὴν τὸν λαβύρινθον τοῦτον οἰκοδομησαμένων βασιλέων καὶ τῶν ἰσῶν κροκοδείλων. οὕτω τῶν μὲν κάτω πέρι οἰκημάτων ἀκοῇ παραλαβόντες λέγομεν, τὰ δὲ ἄνω μέζονα ἀνθρωπείων ἔργων αὐτοὶ ὠρῶμεν· αἶ τε γὰρ διέξοδοι διὰ τῶν στεγῶν καὶ οἱ ἐλιγμοὶ διὰ τῶν ἀυλέων ἐόντες ποικιλώτατοι θῶμα μυρίον παρείχοντο ἐξ αὐλῆς τε ἐς τὰ οἰκήματα διεξιούσι καὶ ἐκ τῶν οἰκημάτων ἐς παστάδας, ἐς στέγας τε ἄλλας ἐκ τῶν παστάδων καὶ ἐς αὐλάς ἄλλας ἐκ τῶν οἰκημάτων. Ὅροφῇ δὲ πάντων τούτων λιθίνῃ κατὰ περὶ οἱ τοῖχοι, οἱ δὲ τοῖχοι τύπων ἐγγεγλυμμένων πλέοι, αὐλῆ δὲ ἐκάστη περίστυλος λίθου λευκοῦ ἀρμοσμένου τὰ μάλιστα. Τῆς δὲ γωνίης τελευτῶντος τοῦ λαβυρίνθου ἔχεται πυραμῖς τεσσαρακοντόργυιος, ἐν τῇ ζῶα μεγάλα ἐγγέγλυπται· ὁδὸς δ' ἐς αὐτὴν ὑπὸ γῆν πεποιήται.

158.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, I, 61, 1.

Τοῦ δὲ βασιλέως τούτου τελευτήσαντος ἀνεκτήσαντο τὴν ἀρχὴν Αἰγύπτιοι, καὶ κατέστησαν ἐγχώριον βασιλέα Μένδην, ὃν τινες Μάρρον προσονομάζουσιν. Οὗτος δὲ πολεμικὴν μὲν προᾶξιν οὐδ' ἦντινοῦν ἐπετελέσατο, τάφον δ' αὐτῷ κατεσκεύασε τὸν ὀνομαζόμενον λαβύρινθον, οὐχ οὕτω κατὰ τὸ μέγεθος τῶν ἔργων θαυμαστὸν ὡς πρὸς τὴν φιλοτεχνίαν δυσμίμητον· ὁ γὰρ εἰσελθὼν εἰς αὐτὸν οὐ δύναται ῥαδίως τὴν ἐξοδὸν εὐρεῖν, ἐὰν μὴ τύχη τινὸς ὀδηγοῦ παντελῶς ἐμπείρου. Φασὶ δὲ τινες καὶ τὸν Δαίδαλον εἰς Αἴγυπτον παραβαλόντα καὶ θαυμάσαντα τὴν ἐν τοῖς ἔργοις τέχνην κατασκευάσαι τῷ βασιλεύοντι τῆς Κρήτης Μίνῳ λαβύρινθον ὅμοιον τῷ κατ' Αἴγυπτον, ἐν ᾧ γενέσθαι μυθολογοῦσι τὸν λεγόμενον Μινώταυρον. Ἀλλ' ὁ μὲν κατὰ τὴν Κρήτην ἠφανίσθη τελέως, εἴτε δυνάστου τινὸς κατασκάψαντος εἴτε τοῦ χρόνου τοῦργον λυμνημένου· ὁ δὲ κατ' Αἴγυπτον ἀκέραιον τὴν ὄλην κατασκευὴν τετήρηκε μέχρι τοῦ καθ' ἡμᾶς βίου.

159.- Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 37.

Ἡ δ' οὖν Μοίριδος λίμνη διὰ τὸ μέγεθος καὶ τὸ βάθος ἰκανὴ ἐστὶ κατὰ τὰς ἀναβάσεις τὴν πλημμυρίδα φέρειν καὶ μὴ ὑπερπολάζειν εἰς τὰ οἰκούμενα καὶ πεφυτευμένα, εἴτα ἐν τῇ ἀποβάσει τὸ πλεονάζον ἀποδοῦσα τῇ αὐτῇ διῶρυγι κατὰ θάτερον τῶν στομάτων ἔχειν ὑπολειπόμενον τὸ χρήσιμον πρὸς τὰς ἐποχετείας καὶ αὐτὴ καὶ ἡ διῶρυξ. Ταῦτα μὲν φυσικὰ, ἐπίκειται δὲ τοῖς

στόμασιν ἀμφοτέροις τῆς διώρυγος κλειθρα οἷς ταμιεύουσιν οἱ ἀρχιτέκτονες τό τε εἰσρέον ὕδωρ καὶ τὸ ἐκρέον. Πρὸς δὲ τούτοις ἡ τοῦ λαβυρίνθου κατασκευὴ πάρισον ταῖς πυραμίσιν ἐστὶν ἔργον καὶ ὁ παρακείμενος τάφος τοῦ κατασκευάσαντος βασιλέως τὸν λαβύρινθον. Ἔστι δὲ κατὰ τὸν πρῶτον εἰσπλουν τὸν εἰς τὴν διώρυγα προελθόντι ὅσον τριάκοντα ἢ τετταράκοντα σταδίους ἐπίπεδόν τι τραπεζῶδες χωρίον, ἔχον κώμην τε καὶ βασιλείον μέγα ἐκ πολλῶν βασιλείων, ὅσοι πρότερον ἦσαν νομοί· τοσαῦται γάρ εἰσιν αὐλαὶ περιστυλοὶ συνεχεῖς ἀλλήλαις ἐφ' ἓνα στίχον πᾶσαι καὶ ἐφ' ἑνὸς τοίχου ὡς ἂν τείχους μακροῦ προκειμένας ἔχοντος τὰς αὐλάς· αἱ δ' εἰς αὐτὰς ὁδοὶ καταντικρὺ τοῦ τείχους εἰσὶ πρόκεινται δὲ τῶν εἰσόδων κρυπταὶ τινες μακραὶ καὶ πολλαί, δι' ἀλλήλων ἔχουσαι σκολιὰς τὰς ὁδοὺς ὥστε χωρὶς ἡγεμόνος μηδενὶ τῶν ξένων εἶναι δυνατὴν τὴν εἰς ἑκάστην αὐλὴν πάροδόν τε καὶ ἔξοδον. Τὸ δὲ θαυμαστόν, ὅτι αἱ στέγαι τῶν οἰκῶν ἑκάστου μονολίθου, καὶ τῶν κρυπτῶν τὰ πλάτη μονολίθοις ὡσαύτως ἐστέγασται πλαξὶν ὑπερβαλλούσαις τὸ μέγεθος, ξύλων οὐδαμοῦ καταμειγμένων οὐδ' ἄλλης ὕλης οὐδεμιᾶς· ἀναβάντα τε ἐπὶ τὸ στέγος οὐ μεγάλῳ ὕψει ἄτε μονοστέγῳ ἔστιν ἰδεῖν πεδῖον λίθινον ἐκ τηλικούτων λίθων, ἐντεῦθεν δὲ πάλιν εἰς τὰς αὐλάς ἐκπίπτοντα ἐξῆς ὁρᾶν κειμένας ὑπὸ μονολίθων κίωνων ὑψηροῖς ἐπτὰ καὶ εἴκοσι· καὶ οἱ τοῖχοι δὲ οὐκ ἐξ ἐλαττόνων τῶ μεγέθει λίθων σύγκεινται. Ἐπὶ τέλει δὲ τῆς οἰκοδομίας ταύτης πλέον ἢ στάδιον ἐπεχούσης ὁ τάφος ἐστὶ, πυραμὶς τετραγῶνος, ἑκάστην τετράπλευρον πῶς ἔχουσα τὴν πλευρὰν καὶ τὸ ἴσον ὕψος· Ἰμάνδης δ' ὄνομα ὁ ταφείς. Πεποιῆσθαι δὲ φασι τὰς αὐλάς τοσαύτας, ὅτι τοὺς νομοὺς ἔθος ἦν ἐκείσε συνέρχεσθαι πάντας ἀριστίνδην μετὰ τῶν οἰκείων ἱερέων καὶ ἱερείων, θυσίας τε καὶ δικαιοδοσίας περὶ τῶν μεγίστων χάριν· κατήγετο δὲ τῶν νομῶν ἕκαστος εἰς τὴν ἀποδειχθεῖσαν αὐλὴν αὐτῶ.

160.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 19.

Dicamus et labyrinthos, vel portentosissimum humani inpendii opus, sed non, ut existimari potest, falsum. Durat etiam nunc in Aegypto in Heracleopolite nomo qui primus factus est ante annos, ut tradunt, III DC a Petesuchi rege sive Tithoe, quamquam Herodotus totum opus XII regum esse dicit novissimeque Psammetichi. Causas faciendi varie interpretantur, Demoteles regiam Moteridis fuisse, Lyceas sepulchrum Moeridis, plures Soli sacrum id exstructum, quod maxime creditur. Hinc utique sumpsisse Daedalum exemplar eius labyrinthi,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

quem fecit in Creta, non est dubium, sed centesimam tantum portionem eius imitatum, quae itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles continet, non —ut in pavimentis puerorumve ludicris campestribus videmus— brevi lacinia milia passuum plura ambulationis continentem, sed crebris foribus inditis ad fallendos occursus redeundumque in errores eosdem. Secundus hic fuit ab Aegypto labyrinthus, tertius in Lemno, quartus in Italia, omnes lapide polito fornicibus tecti, Aegyptius, quod miror equidem, introitu lapidis e Paro columnisque, reliqua e syenite molibus compositis, quas dissolvere ne saecula quidem possint, adiuvantibus Heracleopolitis, quod opus invisum mire spectavere (...) Lemnius similis illi columnis tantum CL memorabilior fuit, quarum in officina turbines ita librati pependerunt, ut puero circumagente tornarentur. Architecti fecere Zmilis et Rhoecus et Theodorus indigenae. Exstantque adhuc reliquiae eius, cum Cretici Italicique nulla vestigia exstent. Namque et Italicum dici convenit, quem fecit sibi Porsina, rex Etruriae, sepulchri causa, simul ut externorum regum vanitas quoque Italis superetur. Sed cum excedat omnia fabulositas, utemur ipsius M. Varronis in expositione ea verbis: Sepultus sub urbe Clusio, in quo loco monimentum reliquit lapide quadrato quadratum, singula latera pedum tricenum, alta quinquagenum. In qua basi quadrata intus labyrinthum inextricabile, quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire nequeat.

161.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, p. 1027-1028.

De horto pensili in Babylone constructo.

Pensilis quidam hortus in Babylone erat, tan mirabili artificio constructus, ut olim numeraretur inter septem orbis mirabilia. Hunc quidam constructum asserunt a Semiramide, Diodorus uero scribit eum factum a quodam Syro postmodum rege, in gratiam pellicis. Quae quum Persa esset genere, cupiens in montibus uidere prata, uiro persuasit ut artificio excitaret hortum, qui arboribus pratisque patriam representaret. Huius horti latera singula iugerib extendebantur. Aditus ueluti in monte erat, edificiis altero super alterum constructis, ut ex eo conspectus longe laterque pateret. Testudines in solo posite erat, quae totius horti pondus sustinerent. Inde aliae supra alias excrescente semper magnitudine edificate. Nam superiores in quibus horti murorum superficies continebatur, altitudine 50 cubitorum eminebant. Solum hoc modo constabat. Erant positae lapideae trabes longitudine pedum 16. sex latitudine. Supra has pro

pauimento stratae arundines afphalto compactae. De super cocti lateres duplici ordine, gypso structi. Tertio regule plumbeae, ne qua humiditas ad testudines manaret. Aquarum in super receptacula, quibus humor esslueret. In hoc pauimento congesta humus, psunda, ut magnarum arborum radicib. fatis esset, hortum efficiebat: in eo procerae omnis generis arbores, aspectum iucundum reddebant. Quaedam arbores assurgebant in tantam altitudinem ut 500 pedib. sursum erigerentur, serebantque non secus fructus, quam si ex ipso terraefundo processissent. Qui a longe hunc hortum uidebat, putabat se syluam in monte uidere. Lumen quoque adeo restudines inuicem praebebant, ut in eis regia diuersoria haberentur. Praeterea aquae ductus occultem fabricatus rigabat hortum.

Egria Semiramidis reginae facinora.

De hac muliere Valerius max. Scribit (...) Cuius tam animosi facinoris diu exhibuit testimonium statua ingens ex aere constata, & in Babylone erecta, foeminam solutis ex omni altero latere crinib. ex altero in tricam compositis pretendens. Eadem mulier ex Armeniorum montib. lapidem excidi fecit, longitudine pedum 150. latitudine uero spissitudineque 24. Hunc magna curruum multitudine ad flumen Euphratis delatum, nauique impositum Babyloniam detulit, & in uia insigniori erexit. Res mirabilis aspicientibus quam a forma Obeliscum dicunt, inter 7 miranda opera annumeratum. Fecit deinde in Media mirabile opus, hortum scilicet & iuxta ipsum in saxo 17. Stadiorum alto fecit scindi effigiem sua, & iuxta illam sculpi centum qui ei dona ferebant. Fecit etiam scribi in eo Syris literis: A Semiramide subditorum opere istud saxum est excisum.

162.- Valerio Máximo: *Factorum et dictorum memorabilium*, IX, 3, ext. 4.

In puerili pectore tantum uis odii potuit, sed in muliebri quoque aequo multum ualuit: namque Samiramis Assyriorum regina, cum ei circa cultum capitis sui occupatae nuntiatum esset Babylona defecisse, altera parte crinium adhuc soluta protinus ad eam expugnandam cucurrit nec prius decorem capillorum in ordinem quam urbem in potestatem suam redegit. Quocirca statua eius Babylone posita est illo habitu, quo ad ultionem exigendam celeritate praecipiti tetendit.

163.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, p. 983.

Ionia.

In Ionia sita est celeberrima Ephesiorum urbs, quae trigésimo secundo anno regni Dauid condita asserunt ab Androcho filio Codro Atheniensium regis. Amazones quoque construxerunt in ea ad honorem Dianae nobilissimum templum, quale aedificium tunc in terris non inuentum fuit, atque ideo numeratum fuit inter septem orbis miracula. Ducentis & uiginti annis a tota Asia factum fuit in solo palustri, ne terraemotus sentiret, aut hiatus timeret. In eo 127. columnae fuerunt, & : a singulis regib. factae, sexaginta pedum altitudine, inter quas triginta sex caelatae fuerunt miro artificio. Vniuerso temple longitudo erat 425. pedum, latitudo 220. Operi fuit Ctesiphon architecte. Fuit quae templum in tanta ueneratione, ut Epheso in quo dam bello, humano subsidio deplorato, funem a foribus templi ad urbis moenia suspenderint, ciuitateque quasi soli deae tuendam permiserint. Omnes qui consugerunt ad templum istud, magnis fruebant immunitatibus. Illuc quocque conserebant ex omnibus ciuitatibus et nationib. tanta & tot munera atque dona, ut in uniuersa terra nullum templum reperiret quod cum isto in diuites conferri potuerit. Stetit autem aliquot annis post resurrectionem Christi, ueniensque illuc diuus Paulus, annunciauit Ephesis Christum tribus annis, conuertitque maiorem urbis partem ad uera fidem. Postea uenit ad hanc urbem Iohannes Euangelista, & obdormiuit ibi in Christo. Caeterum sumptuosissimu illud templum fuit sub Galieno impatore a nequissimo Gotho Erostrato incensum, & in fauillam redactum, ut sibi perpetuam relinqueret ingentis facinoris memoriam.

164.- Sebastian Münster: *Cosmographiae uniuersalis*, III, p. 263.

Paulo post sub Caesare Galieno traiecto Bosphoro cum trecentis millibus mirorum, deuastauerunt Bithyniam & insignem eius ciuitatem Nicomediam, & multas alias ciuitates in minori Asia, praesertim restauratam Troiam & Ephesum, in qua olim templum fuit Dianae celeberrimum, a tota Asia annos ducentos per Amazones aedificatum, quod durauit usque ad Gothorum saeuitiam, numeratuque fuit inter septem orbis miracula. Hoc templum despoliauerunt Gothi sicus & ciuitatem, & postea igni exusserunt.

165.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, V, pp. 984-985.

Caria.

In Halicarnasso ciuitate, Artemisia regina sepulchrum uiro suo Mausolo adeo magnificum construxit, ut e 7. spectaculis mundi unum esse censeat. Hec eadem mulier luctu atque desiderio mariti flagras, ossa cineremque eius mista odorib. Comtusaque in pulueris formam, aq indidit, ebibitque: multa alia uiolenti amoris indicia fecisse dicit. Deinde molita est ingenti ímpetu operis, conseruandae mariti memoriae causa, dictum sepulchrum usque ad tempora nostra celeberrimum, que attollebant in altum 25. cubitis, cingebat columnas 36. ab eo omnia pciosa sepulchra Mausolea dici coeperunt. Hoc uanum solatium non poterat pectori regine eximere conceptum dolorem & moerorem, quin & ipsam non longe post animam quoque esstarit.

166.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, VI, pp. 1138-1139.

Alexandria Aegypti.

A septentrione huius urbis pulcherrimum aiunt esse maris portum, in semicirculi figuram arcuatum, in cuius prospectu insula est Pharos fiomine, quae ceu propugnaculum est ciuitatis. Claudit enim sere hunc portum, quod utrinque angusti euripi seu canales ex mari ad ciuitarem transeunt, sed qui ob scopulos in fondo latentes, ualde procellosi & periculosi sunt ad nauigandum. Quapropter Ptolemaeus Philadelphus rex Aegypti ab ea insulae parte qua nauigatur in Syriam, maximis sumptibus fecit erigi turrim ex candidis lapidibus, quam 800. talentis tradunt constitisse, cuius usus fuit, nocturno nautarum cursui ignes ostendere, ad nuncianda uada portusque introitum sicut postea tales compluribus locis flagrare coeperunt, ut Puteolis ac Rauennae ad uitandum periculum etiam in corriuatione. Post aliquot annos quum Cleopatra regina rerum potiretur in Aegypto, coniunxit Parum insulam ciuitati persirmissimum aggerem, qui dictus fuit Heptastadion, eo quod septem stadiis, id est, octingentis, & septuaginta quinque passibus productus fuerit, quod etiam sicco pede ex urbe licuerit uenire ad Pharum turrim.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

167.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, III, p. 368.

De Lucerna Helueticorum ciuitate.

Peruetusta turri, quae hodie stat iuxta pontem in exitu lacus, ex qua olim nocturne ignes ostensi nauigantibus praeluxerut. Eiusmodi turres ueteres Pharos dixerunt qualis iuxta Alexandriam in Pharo insula turris fuit, nocturnis facibus procul & e sublimi nauigantibus uelut cursu dirigens, quo suum in portum inoffensi deferrentur.

168.- Sebastian Münster: *Cosmographiae universalis*, II, p. 190.

Ancona.

In ipsius portus faucibus turrim antiquissimam, insignem dicunt exstructam, ueteres a Pharo Alexandriae Pharum appellant, unden oc nauigantes facis ardentis lumen poterant obseruare.

169.- *Carta de Aristeas a Filócrates*, 301.

Μετὰ δὲ τρεῖς ἡμέρας ὁ Δημήτριος παραλαβὼν αὐτούς, καὶ διελθὼν τὸ τῶν ἑπτὰ σταδίων ἀνάχωμα τῆς θαλάσσης πρὸς τὴν νῆσον, καὶ διαβάς τὴν γέφυραν, καὶ προσελθὼν ὡς ἐπὶ τὰ βόρεια μέρη, συνέδριον ποιησάμενος εἰς κατεσκευασμένον οἶκον παρὰ τὴν ἡϊόνα, διαπρεπῶς ἔχοντα καὶ πολλῆς ἡσυχίας ἔφεδρον, παρεκάλει τοὺς ἄνδρας τὰ τῆς ἔρμηνείας ἐπιτελεῖν, παρόντων ὅσα πρὸς τὴν χρείαν ἔδει καλῶς.

170.- Athanasius Kircher: *Turris Babel, Arx Babylonica à Semiramide, exstructa*, p. 59.

Regias duas ex utraque Pontis Regione ad fluvium magnis impensis magnificentissime Semiramis exstruxit quae ad Occidentem sita erat, prout Diodorus Siculus recensuit, tres habebat ambitus. Primus ambitus 60 stadiorum et 50 orgyiarum, altis et sumptuosis moenibus ex cocto latere constructus erat. Turris ad 70 orgyias surgebat. Alter 40 stadia longus erat, in caeteris primo

aequalis, praeterquam quod in crudis adhuc lateribus omnis generis animantia colorum artificio ad veritatis similitudinem efficta, continebat.

Tertius tandem murus et intimus arcem circumdams, litera C. notatus 30 stadia complexus tam longitudine, tam latitudine medii structuram operis superabat. Imprimis venatio illic erat variorum plena animantium, quae magnitudine 4 cubitos excedebat. Et inter haec Semiramis conspiciebatur ex equo Pardalim jaculans et prope vir Ninus lancea feriens leonem. Caeterum interior Arcis structura uti a Diodoro & Herodoto fuit omissa illa placito Pictoris substituta fuit.

171.- Athanasius Kircher: *Turris Babel, Descriptio Hortorum Semiramidis, qui pensiles dicti sunt*, p. 61.

Descriptio Hortorum Semiramidis, qui pensiles dicti sunt.

In uno latere civitatis erant horti suspensi, fere conjuncti fluvio Euphrati, qui inter septem miracula Mundi numerabantur.

Situs eorum erat figurae quadratae, quadringentorum pedum, per quemlibet angulum, quibus corresponderent secundus & tertius. AB. AC.

Intus erant quatuor Atria vel Areae, 400 pedum longitudinis, & 100 latitudinis, ita ut una supra aliam emerret. EFGH.

Prima elevabatur à terra 12 cubitos cum dimidio E.

Secunda, viginti cubitos. F.

Tertia, triginta septem cubitos cum dimidio. G.

Quarta proxima Euphrati, quinquaginta cubitos. Illie extrahebatur aqua ab Euphrate certis quibusdam machinis, ad irrigandos hortos. H.

Tota haec structura sustinebatur fornicibus latericiis, sibi cohaerentibus lato interstitio secundum proportionem arearum, quorum quilibet habebat 12 pedes diametri. NO.

Distabat itaque unus ab altero fornix pedes 22. O.P.

Et hoc quidem tam pro firmatione intermedia, quam pro commoditate mansiuncularum quarundam ibi exstructarum.

Superiora harum tabernarum primo erant instrata magnis lapidibus, longitudinis 16 pedum, & 4 latitudinis ut in prima area videre est. E.

Secundo, totum illud erat coopertum magnis arundinibus, ut in secunda area observatur. F.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Tertio, omnesillae arundines erant obtectae magnis laminis plumbeis, quae defenderent fornices ab humiditate terrae. G.

Quarto tandem, erat super omnia haec optima terra, excolta exquisitis floribus & plantis. H.

Gradus à Diodoro non referuntur, sed ex Architecturae regulis a nobis ita sunt concinnati, & literis IKLM. designati.

Fenestrae litera R notatae, tot erant aperturae, per quas in singulas areas visere dabatur.

172.- Athanasius Kircher: *Turris Babel, Descriptio Pontis Babylonici*, p. 56.

Pons Babylonius à Semiramide constructus, vel, ut alii, à Nitocri.

Pontem hunc (secundum Diodorum) 2 stadiorum longitudine, & 30 pedum latitudine, GH, sic construxit Semiramis.

Non subjecerat arcus, sed columnas mira in profundum arte jactas, extruxit, lapides ut firmius inter se connecterentur, uncis ferreis distrinxit, & plumbo compages illiquato explevit. Columnis vero antequam latera fluvium exciperent, angulos (qui rotundum & paulatim usque ad columnae latitudinem refraenatum haberent aquarum decursum) praestruxit FC.

Columnae erant duodenum pedum interstitio DE.

Hae praegrandibus trabibus obtectae erant, & iis superimpositi asseser transversi A.

173.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, II, 1, 8.

Πρὸς δὲ τὴν ὀξύτητα τῆς τούτων οἰκοδομίας ἐκάστῳ τῶν φίλων στάδιον διεμέτρησε, δοῦσα τὴν ἱκανὴν εἰς τοῦτο χορηγίαν καὶ διακελευσαμένη τέλος ἐπιθεῖναι τοῖς ἔργοις ἐν ἑνιαυτῷ. ὧν ποιησάντων τὸ προσταχθὲν μετὰ πολλῆς σπουδῆς, τούτων μὲν ἀπεδέξατο τὴν φιλοτιμίαν, αὐτὴ δὲ κατὰ τὸ στενώτατον μέρος τοῦ ποταμοῦ γέφυραν σταδίων πέντε τὸ μῆκος κατεσκεύασεν, εἰς βυθὸν φιλοτέχνως καθεῖσα τοὺς κίονας, οἳ διεστήκεσαν ἀπ' ἀλλήλων πόδας δώδεκα. Τοὺς δὲ συνεριδομένους λίθους τόρμοις σιδηροῖς διελάμβανε, καὶ τὰς τούτων ἀρμονίας ἐπλήρου μόλιβδον ἐντήκουσα. Τοῖς δὲ κίοσι πρὸ τῶν τῷ ῥεῦμα δεχομένων πλευρῶν γωνίας προκατεσκεύασεν ἐχούσας τὴν ἀπορροὴν περιφερῆ καὶ συνδεδεμένην κατ' ὀλίγον ἕως τοῦ κατὰ τὸν κίονα πλάτους,

ὅπως αἰ μὲν περὶ τὰς γωνίας ὀξύτητες τέμνωσι τὴν καταφορὰν τοῦ ῥεύματος, αἰ δὲ περιφέρειαί τῃ τούτου βία συνείκουςαι πραῦνωσι τὴν σφοδρότητα τοῦ ποταμοῦ. Ἡ μὲν οὖν γέφυρα, κεδρίναις καὶ κυπαριττίναις δοκοῖς, ἔτι δὲ φοινίκων στελέχεσιν ὑπερμεγέθεσι κατεστεγασμένη καὶ τριάκοντα ποδῶν οὔσα τὸ πλάτος, οὐδενὸς ἐδόκει τῶν Σεμιράμιδος ἔργων τῇ φιλοτεχνίᾳ λείπεσθαι. Ἐξ ἑκατέρου δὲ μέρους τοῦ ποταμοῦ κρηπίδα πολυτελῆ κατεσκεύασε παραπλησίαν κατὰ τὸ πλάτος τοῖς τείχεσιν ἐπὶ σταδίους ἑκατὸν ἐξήκοντα. ὤκοδόμησε δὲ καὶ βασιλεία διπλᾶ παρ' αὐτὸν τὸν ποταμὸν ἐξ ἑκατέρου μέρους τῆς γεφύρας, ἐξ ὧν ἅμ' ἔμελλε τὴν τε πόλιν ἄπασαν κατοπεύσειν καὶ καθαπερεὶ τὰς κλεῖς ἔξειν τῶν ἐπικαιοτάτων τῆς πόλεως τόπων.

174.- Athanasius Kircher: *Turris Babel*, II, II, VII, p. 65.

Exemplo Semiramidis, quam cum Mausoleum, sive pyramidem inusitatae magnitudinis, supra descriptam ad aeternam mariti sui memoriam in Babylonia extruxisse, obeliscum quoque, quo major in orbe à posteris visus non est, in praecipua Babyloniae platea, cum incredibili omnium spectantium admiratione erexisse cognoscent. Hisce magnis moliminibus, quae praesentes adhuc viderant, vel aliorum relatione intellexerant, impulsus, & ipse pyramidibus, & obeliscis totam Aegyptum repleverunt, praeterea simulacris, fanis, labyrinthis, fabricisque fide humana superioribus, ea praestiterunt, quae nulla unquam humana potentia adaequare valuit.

175.- Athanasius Kircher: *Turris Babel*, II, III, IX, p. 88: 1. *Templum Dianae Ephesiae*.

Inter caeteras fabricas, quarum veteres scriptores mentionem fecerunt, occurrit I. Templum Dianae Ephesiae, inter septem mundi miracula adnumeratum, in quo a tota Asia ducentis & viginti annis laboratum fuisse Plinius tradit. In palustri solo constitutum fuit, ne terrae motu concuteretur, & ne in lubrico & instabili tantae molis fundamenta locarentur, architectus Ctesiphon ante calcatis ea substraverat carbonibus, deinde velleribus lanae. Templi longitudo dicitur fuisse 425 pedum; & quamvis in eo statuarum, peridromidum,

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

peristyliorum magna fuerit rerum varietas, veruntamen ad sublimem architectonicen Aegyptiorum, ipso Herodoto teste, non pertigerunt. Quantum vero ex auctoribus colligere potuimus, ejus structuram aeri incisam passim obviam consulant.

176.- Athanasius Kircher: *Turris Babel*, II, III, IX, p. 88: 2. *Artemisiae Cariae Reginae Mausoleum*.

Artemisia Regina Cariae Mausolo marito defuncto sepulchrum erexit, inter orbis miracula annumeratum, cujus altitudo 25 cubitis in sublime ferebatur, triginta sex columnis cingebatur, patebat ab Austro, & Borea 63 pedes, toto ambitu continebat pedes 411. Ipsum ab ortu caelavit Scopas, a Borea Briax, à meridie Timotheus; ab occasu Leocares. Regina opere nondum absoluto fatis concessit. Artifices tamen non recesserunt, nisi eo consummato. Ab hoc sepulchro omnia Regum Imperatorumque monumenta tanquam preciosa Mausolea vocantur, ita Plin. De quo Propertius l. 3.:

*Nec Mausolei dives fortuna sepulchri
Mortis ab extrema conditione vacat.*

177.- Athanasius Kircher: *Turris Babel*, II, III, IX, pp. 88-89: 3. *Colossus Rhodius*.

Cares Lindius Lysippi discipulus, architectus, quae in Aegypto viderat, stupenda statuarum prodigia, earum majestatem imitaturus, constituit similem in Rhodo tanquam loco peropportuno erigere, quem & Colossus Solis appellandum censuit, Apollini dicatum. Fuit is altus 70 cubitis, id est 210 palmis, qui post quinquagesimum sextum annum terrae motu prostratus etiam jacens miraculo fuit, pauci pollicem ejus amplexabantur, majores erant digiti, quàm pleraeque statuae; vasti specus de fractis membris in eo hiabant, spectabantur in eo magnae molis faxa; ad portum Rhodiorum erectus naves intra crura transeuntes admittebat; Suldanus Aegypti occupata Rhodo ex aere hujus statuae nongentos camelos onerasse traditur; sumptus in eo facti, duodecim annorum tempore 300 talentis constitisse seruntur, ubi nota haud dubiè errorem magnum irrepsisse, dum alii uti Plinii interpretes interpretantur: quem enim Colossus Solis Plinius 70 cubitorum altum fuisse tradit, Volaterranus septingentorum

altum facit cubitorum , & contra quem auctores dicunt, ex aere hujus statuae Soldanum Aegypti 900 camelos, Volaterranus 90 dicit onerasse: hoc enim pacto res credibilior fiet, cum alias altitudinem Colossi juxta Volaterranum fuisse oportuisset 2100 palmorum, quae sere; milliaris adaequant, quod à nemine concedetur nisi ab imperito, ne dicam stolido homine: convenientius itaque non 900, sed 90 camelos eo oneratos dicemus, ut proinde errorem in numeris contigisse certum sit. Dicendum igitur, altitudinem 70 cubit. & 90 camelos eo aere oneratos fuisse. Varii praeterea Colossi a variis fuerunt erecti, de quibus vide Plinium, in Aegypto Labyrintho jam demonstratum fuit, non unum Colossum , sed tot quod peristylia Labyrinthi columnas habebant, quae omnes deorum statuae regumque fuerunt immensae altitudinis, & quod mirum dictu singula ex uno lapide Thebaico exsculpta. Erat autem una inter caeteras Herodoto teste, cujus vel solus pes longitudinem habebat septem cubitorum, id est 21 pedum; cui juxta proportionem humani corporis altitudo congruebat 147 pedum; quae sane omnes hujusmodi Colossorum moles quae factae fuerunt unquam, longè superabat. Erexit & in Capitolio Lucullus ex Apollonia tractum 30 cubitorum, & constabat sestertiis 150. Lysippus magister Caretis, Tarenti alium colossus erexit 40 cubitorum; & ne Neronem praeteream, aureum is erexit Colossus in monte Palatino, de quo mira narrant Rom. rerum scriptores, quos consule. Sed qui Aegyptios mirabilium operum magnitudine superavit invenio neminem; & vel inde patet quod nonnulla eorum monumenta in hunc usque diem à 4000 annis durent, caeteris omnibus quae à Graecis & Romanis exstructa fuerunt , ne vestigio quidem relicto, destructis. Fuit & apud Romanos theatrum, quod M. Aemilius Scarus in sua aedilitate extruxit 360 columnis conspicuum, cujus pars scenae erat ex marmore, media è vitro , (quod ego nil aliud fuisse crediderim quàm ex speculari material compositum) columna ima 48 pedum ; erant inter columnas signa aerea 300 numero, cavea capiebat hominum 70 millia. Ita Plinius. Innumera hoc loco, de memorandis Romanorum monumentis adducere possem, verùm cum èa passim tum apud Plinium, Lipsium aliosque occurrant, ea consultò taceo. Mirum tamen ex tam illustribus monumentis in hunc usque diem à 1700 annis nihil remansisse, ne vestigium quidem, unde libere asseverare ausim, nullum eorum cum Aegyptiis comparari potuisse, cum plura eorum in hunc usque diem incorrupta, etiam mille & amplius annis ante Romam condita, perseverare experiamur.

178.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB. III. DÉS MERVEILLES DE BABYLONE. L'on compte parmi les sept merveilles du monde en premier lieu. LES MURS DE LA VILLE DE BABYLONE.

Semiramis Reine d'Assyrie, & veuve de Ninus, les commença, les finît (selon Ctesias) environ l'an du monde 2860. Ces fortifications extraordinaires, construites de briques & de bitume, n'ont pas moins servi à éterniser le nom de cette Reine, que les actions heroïques & les conquêtes, qu'on lui attribua. L'épaisseur des murs de 30. pies selon Qu.Curce & Strabon de 50. pies de Rhin, selon Plin, sournissoit un chemin, où pouvoit passer deux chariots à quatre chevaux de front. Plin avec Solin & Martian disent, que la hauteur étoit de 200. pies, sans celles des tours, qui la surpassoit encore de 40. pies. Strabon ne compte que 100. pies; mais il pouroit se tromper. Le pie, dont Plin parla, aiant encore trois pouces au de là du Romain. La circonferenze de Babylone étoit de 380. stades, au calcul de Strabon. Ce qui fait plus que les 60000. pas, que Plin compte, à prendre un stade pour 625. pas. Hyginus est le seul des anciens, qui lui donne moins de 360. stades, où 45000. Pas de circuit. Dion Cassius, Herodote & Apollonius lui en donnent d'avantage. Mais ils ont peut être outré les choses. Quoique l'étendue extraordinaire des villes Asiatique d'aujourd'hui confirme assez ces relations, outre que dans Babylone les maisons ne tenoient pas les unes aux autres, le reste étant labouré pour avoir de quoi se nourrir en cas de Siege, au rapport de Quinte Curce.

Neanmoins tout ce la n'auroit pas sussi pour contenter l'ambition de Semiramis, si elle n'avoit pas eû lieu de faire éclater sa puissance par le nombre infini des ouvriers, & de donner un relief à ses ordres par une exécution si précipitée, que chaque jour produisit, comme par une espece de création, un Stade entier de ce rempart. Selon Herodote ces murs avoient cent Portes de bronze. Elle sit encore bâtir le Palais Roial. A [lequel quelques autres sont passer avec plus de probabilité pour l'ouvrage de Belus] l'enceinte de ce château fortifiée de tours de 80. pies de haut, avoit un circuit de 20. Stades au bord de l'Euphrate, B. qui passoit par le milieu de la ville & qui étoit large d'un stade. Les quais de pierres avec les escaliers C & le grand Pont D dont ce fleuve étoit orné, ne fasoient pas la moindre partie des merveilles de Babylone. Diodore marque très précisément la situation du grand château avec un riche portail de trois ouvertures d'un côté de l'Euphrate, & du petit château vis à vis de l'autre côté.

Semiramis ne s'en tint pas là. Elle sit joindre l'Euphrate au Tigris par un canal navigable; & gour ne laisser aucunes bornes à la magnificence; elle inventa les

fameux jardins suspendus [hortos penfiles] Principal objet, que le dessein represente. Ces jardins formoient un quarré de quatre arpents à chaque côté c'est à dire de mille pieds Romains, à prendre l'arpent au calcul de Pline pour 240. pieds d'Italie plus longue que les nôtres. Ils estoient dressez au haut du château sur vingt murs voûtez de 22. pieds d'épaisseur E une face de vingt autres arcades les couvre dans le dessein. L'on y alloit par une pente, qui égaloit la hauteur du premier mur. Les murs plus hauts les uns que les autres, & montants jusqu'à 50. pieds élevoient les jardins par des terrasses en forme se théâtre. Si bien que ces lieux enchantez, où les eaux & les ombres abondoient, parurent comme dressez dans l'air. Il y avoit auprès du château une pyramide de briques, qui avoit la hauteur d'un stade, & la largeur de chaque côté de même; c'étoit le Mausolée de Belus ruiné par Xerxes.

Alexandre le Grand fût détourné de son retablissement; parce qu'il faloit employer dix mille hommes pendant deux mois pour ôter seulement les ruines. Pline & Diodore font mention d'un Temple dédié à Belus, comme à Jupiter, Pausanias & Herodote l'avoient vu selon la description qu'en fait le dernier, il étoit situé près du château, & approchoit le plus pour le dehors à la magnificence de celui de Salomon; puisque Herodote donne à chaque côté de son enceinte quarré deux stades de longueur. Au milieu de cet édifice une Tour quarrée s'élevoit à huit étages, en forme de Terrasses, & lui donnoit un grand éclat. On y montoit par de grands escaliers extérieurs, & tout étoit couronné par un petit Temple, au quel on arrivoit commodément par une machine tirée en dedans. Diodore remarque encore, que cette Tour a servi d'observatoire aux Chaldéens.

S'il faut ajoûter foy à l'histoire, ces merveilles ne furent l'ouvrage que d'un an. Mais si les anciens, qui ont compté sur la bonne foy du seul Ctesias, d'ailleurs fort suspét, se sont trompés en attribuant ces bâtimens à Semiramis; [comme il paroît par un passage du véritable Berosé cité dans Joseph L. I. contre Apion] On peut juger par là, quelle obligation les Souverains ont souvent à un seul Historien.

Voyés Herodote, Diodor, L. 2. & L. 3. Strabon. L. 3. & 16. Pline L.6. c. 26. Justin. L I. Quinte Curt. L. 5.

179.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB. IV. LA SECONDE MERVEILLE DU MONDE SONT LES PYRAMIDES d' EGYPTE.

Et principalement les trois, qui restent, auxquelles les Arabes donnent le nom de monts de Pharaon. Elles sont situées à environ trois lieues de Cairo dans une plaine sableuse, aiant des rochers peu élevées pour fondement. Leur distance de l'une à l'autre est à peu près de 200. pas. Monsieur Thevenot juge, que celle, qui est la plus petite, n'a jamais été plus grande. Cependant Strabon qui l'avoit veue, en donne une autre Idée, & selon la Description, qu'il en fait, elle doit avoir été bien plus magnifique, qu'elle n'est à present.

La solidité de ces fortes de bâtimens, s'élevans toujours en pointe, comme les flammes a cet avantage sur tous les autres édifices, qu'ayant déjà été connus depuis mille ans du tems de Diodore, [c'est à dire d'Auguste] & subsistant toujours, ils sont au dessus des forces du tems, qui a reussi plutôt à en perdre la memoire, qu'a eu détruire la structure. Car du tems de Pline on ne savoit plus rien de positif touchant leurs fondateurs.

Cet auteur nous assure, que 360000. hommes ont travaillé 20. ans à la plus grande Pyramide, à savoir, selon Herodote, [qui ne compte que cent mille manoeuvres] 10. ans pour apporter les pierres & les matériaux, 10. ans pour bâtir. La plus grande, dont la circonference surpassé la seconde de 51. pieds cubiques, est la seule où se trouve une entrée. Mons. Thevenot, en la montant en dehors, y a compté 208. degréz, dont la plus part a 3. pieds de haut plus où mois.

C'est l'épaisseur des pierres, qui composent la Pyramide. Mais le Sieur Lucas a l'air de s'être mépris en comptant 243. degréz, & d'avoir été moins exact, que le Pere Elzear, à mettre 3. pieds pour chaque degré. On lui donne 625. pieds de hauteur, ce qui s'accorde assez avec celle d'un Stade, que les anciens lui ont donnée. Les Plethres de Diodore, mal entendus & pris pour Jugères, quoiqu'un Pletlire n'ait que cent pieds, sont cause, qu'on a fait tort à Diodore, qui lui donneroit trop d'hauteur en donnant 6. Plethres, si un Plethre faisoit plus de cent pies. Le sommet, qu'on prend en bas pour une pointe, est selon la médire de Mons. Thevenot, un quarre de 16. pieds à chaque côté, de 20. Selon Mons. Lucas, n'étant composé, que de 5. pierres. Cela nous doit faire admirer les machines des anciens pour lever si haut tel poids, & cela se fonde en même tems Diodore lorsqu'il croit, que ce Siècle a ignoré les machines. Chaque côté de la Pyramide a 682. Pieds. De sorte, qu'il faut tirer fort adroitement son coup de fleche pour la faire passer les degrez d'en bas. L'entrée est vers le côté du Nord près du seisième degré, 61. pié hors du milieu.

La largeur de l'entre a 3. pieds, 3. pouce; la hauteur a 3. Pouces de plus. La porte est soustenuée en haut d'une pierre mise au long, qui a 2. pieds de longueur, & 8. Pieds de largeur. On découvre au dedans une Sale garnie de compartimens de Porphyre entièrement conservée. Cette magnificence a mis le corps enseveli en moins de sureté, que la simplicité des Pyramides fermées. Outre cette voûte on y voit encore une caverne profonde, qui peut avoir servi aux enterremens, où de puit, lorsqu'on y travailloit. Il n'y a que la passion d'immortaliser là memoire, qui a pû laisser aller les fondateurs de ces mausolées a une vanité telle, que demandent des sepulcres si somptueux. Joint que les Egyptiens avoient au rapport de Diodore la maxime de prendre les tombeaux pour des demeures stables, & les maisons pour des auberges. Il se trouve devant chaque Pyramide des vestiges d'un bâtiment quarrée, que Mons. Thevenot croit avec raison avoir été des Temples.

A quelques pas de la seconde Pyramide on découvre avec quelques autres petites Pyramides la surprenante tête de la Sphynge taillée d'une Pierre sur une base proportionnée à cette figure Colossale. Il faut où qu'autre fois elle ait été entière; puisque Pline nous en donne la longueur de 143. pieds, la hauteur du ventre jusqu'à la tête de 62. pieds, & la circonférence de la tête de 102. pieds, comme elle se trouve encore, où que ce soit une autre tête, que celle, dont Pline parle. Pour donner à la planche d'embellissement & au lecteur plus d'instruction, on représente au devant la figure entiere de la Sphynge Romaine selon la description d'Audone:

Sphynx volucris pennis, pedibus sera, fronte puella.

Et dans le lointain le Sphynx Egyptien sans ailes.

Ce vers suivant traduit du Grec fait l'éloge des Pyramides.

Pyramides, sed adhuc terra Nilotide tangunt

Aurea Pleiadam fidera fronte suâ.

Voyez des anciens Pline, Herodote, Diodore, Ammien, Plutarque, Solin & entre les modernes, les dernières Relations en particulier de Mons. Thevenot, du Père Elzear & de Mons. Paul Lucas.

180.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.V.
LA TROISIEME MERVEILLE, LA STATUE COLOSSALE de JUPITER
L'OLYMPIEN.

A été faite du plus grand des Sculpteurs, Phidias. Etant composé d'ivoire, d'or, & de pierreries sur un Trône également merveilleux. Toute la hauteur en étoit de 60. aûnes. Cette Statüe étoit posee au bout du Temple du même Jupiter à Elis, ou Olympia [aujourd'huy Langanica] ville située entre l'Arcadie & l'Àchaïe. L'art en a été tellement fini, que les Spectacles Olympiens, [anciens exercices de Hercule, qu'Iphitus avoit restitués, qui se repetoient tous les quatre ans & qui ont servi d'Epoque aux Grecs 776. ans avant la Naissance de Jesus Christ, n'ont pas donné plus de lustre à ce païs, que la perfection de cet ouvrage. Effectivement ce Jupiter avoit rendu toute l'Elide si sacrée, que personne ne pouvoit lui faire la guerre, sans passer parmi les Païens pour un Sacrilège. Phidias même eût l'honneur de voir, que pour l'amour de lui il fût défendu à tout esclave, de profaner la sculpture par un apprentissage.

Nous n'avons aucune description plus exacte de cette Statüe Colossale, que par les foins de Pausanias, qui l'a vüe. Nous nous servons de ses propres expressions.

Intra Templum praeterea columnae sunt, porticus item editiores & transitus per haec ad simulacrum.

Pausanias n'en a pas marqué l'ordre. Cest pour cela, qu'on s'est servi de l'ordre Corinthien, à l'exemple de Jupiter Stator à Rome, comme du plus magnifique. Quant à l'ordre du dehors, les autres Historiens nous aprennent, qu'il a été Dorique.

Insidet folio DEUS, quod ex auro factum est & ebore. Quae capiti est imposita corona, ramos oleaginos imitatur. Dextra victoriam gestat, ipsam quoque eburneam, quae & auream vittam habet, & in capite coronam. In manu DEI sinistra gratiosum sceptrum est, metallis omnibus distinctum. Avis, quae sceptro isfidet, aquila est, Aurea sunt DEI & calceamenta & pallium similiter. Pallio & animalcula sunt & ex floribus lilia intexta. Sedes variata est auro ac gemmis. Variata item ebore & ebore. Videntur in ea & animantia picturis mixta & sculpta simulacra. Quaternae Victoriae in singulo throni pede, saltantium formam exhibent. Sunt item aliae duae in cujuslibet pedis planta. Priorum pedum utrique & Thebanorum pueri insistunt à Sphingibus rapti, & super Sphingas Apollo ac Diana Niobes liberos fagittis configunt. Inter pedes, qui ex solio

dimittuntur, quatuor ordines sunt pedis, ita ut pes quilibet pedem alterum insequatur.

Chaque degre est orné de divers rangs de Statües. On peut consulter Paufanias sur leur signification. Il l'a expliquée au long. Le dessein, qu'on en donne, a trop peu d'étendue pour admettre ces sortes de représentations, quand même la vüe du devant seroit ouverte, & que l'entrée au dedans selon l'apprence n'auroit pas été des deux côtés. Si bien que l'Auteur s'est contenté de bas reliefs pour moins embrouiller le dessein.

Sustinent solium non pedes tantum, sed & intra pedes erectae columnae pedibus similes. Solium subiri non potest, quemadmodum nec Amyclis in interiorem throni partem ingressus patet. In locis solii supremis Phidias supra caput simulacri exculpsit una parte Gratas, altera Horas, ternas utrasque. Nam & has Jovis esse filias, in carminibus est dictum. Homerus in Iliade scriptum reliquit. Horas Coelo etiam fuisse praefectas, tanquam regiae aulae custodes. Scabellum praeterea sub Jovis pedibus, quod ab Atticis Thranium appellatur, & leones habet aureos, & insculptam Thesei pugnam contra Amazonas, primum fortitudinis specimen, quod Athenienses adversus exteros ediderunt. In basi autem, quae & thronum sustinet, & montem, alius omatus Jovem cingit.

Pour fatiguer moins le lecteur, on le renvoie encoë à Pausanias, s'il veut être plus exactement informé de ces ornemens. On n'a prétendu exprimer en ce dessein, que la veritable altitude de la Statue Colossale de Jupiter.

La critique de quelques anciens ne paroît pas trop bien fondée, quand ils ont' crû en trouver pas assez de place dans la Voute du Temple pour Jupiter, en cas qu'il fût debout. Properce fait mention de cette Statüe.

Phidiacus signo se Jupiter ornat eburno.

181.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.VI. La quadrieme MERVEILLE DU MONDE.

Est le fameux tombeau, que la Reine Artemise, soeur & femme de Mausole Roi de Carie, a fait dresser pour son mari dans la Ville d'Halicarnasse. Il estoit d'un marbre le plus exquis & d'une si grande magnificence, que tous les tombeaux, dont la structure est au dessus du commun, en empruntent encore le nom de Mausolée. Elle ne se contenta pas de s'être fait elle même un tombeau vivant des cendres de son mari, qu'elle avoit avalées, mais elle songea encore à un monument

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias....

pour sa memoire, qui pût braver la mort & le tems. S'etant consumée de pleurs & de tristesse en moins de deux ans, elle n'a pas vu achever ce bâtiment, dont le commencement se sit l'an du monde 3651. Si nous avons encore la description, que l'ancien Architecte Satyre, dont Vitruve fait mention en avoit faite, nous serions mieux informés du detail. Car la mesure, que Pline nous en a laissée, est assez confuse, les 411.pieds de circonference, qu'il lui donne, ne s'accordent pas avec la longueur, qu'il donne à chaque côté du quarrée. De sorte qu'il laisse le champ assez libre à la conjecture. Vitruve marque distinctement la situation mettant ce monument au milieu de la place devant le port, ayant à droit auprès de la fontaine de Salmacis les Temples de Venus & de Mercure, & à gauche le Palais Roial de Mausole, dont il dit, que, bien qu'il fût richement orné de marbre, il n'etoit pourtant construit que de brisques, mais d'un art & d'une durée parfaite.

Le Temble de Mars s'élevoit au milieu du Palais & portoit au sommet une Statue Colossale de Mars, dite Acrositon. Elle étoit de la main de Telocharis, ou comme d'autres ont crû, de Timothée. L'autre face du Palais, (dont la planche nous ôte la vue) donnoit sur le célèbre Port caché, dont Artemise scût se servir si adroitement pour l'armement sure de la flotte, qui surprît & défit les Rhodiens.

Les façades du Mausolée étoient ornées de 36. colonnes precieuses de bas reliefs & de Statues d'un travail suprenant. On confia l'exécution des ornemens du coté vers l'Orient au fameux sculpteur Scopas, de ceux vers le Midi à Timothée, de ceux vers l'Occident à Leochares, & de ceux vers le Septentrion à Briaxis. Mais rien ne contribua tant à faire admirer cet Edifice, que la hardiesse & l'habileté de Pythis. Il entreprit non seulement d'élever au dessus de ce bâtiment une Pyramide égale à la hauteur du reste & composée de 24. degrez; mais aussi d'en couronner encore la pointe d'un Char à quatre chevaux de front, qui fût dédiée au Soleil. Tout ce bâtiment étoit d'un marbre Grec le plus beau & de la hauteur de 140. pieds. Entre les principaux Architectes, qui surent chargés de son ordonnance, on compte Satyrus & Pytheus. Martial parle de ces chevaux suspendus dans l'air.

Aëre nec vacuo pendentia Mausolea, Laudibus immodicis Cares in astra ferant.

Voyez Vitrouve L.7. Pline L. 36. Augelle L 10. c. 18. Strabon L. 14. Herodote L. 7. & autres.

Le faux Medaillon d'Artemise & du Mausolée, que Valerius Bellus a supposé ne convient pas aux Relations historiques touchant la Pyramide.

182.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.VII. La cinquième MERVEILLE DU MONDE, LE TEMPLE DE DIANE d'Ephese, ville Jonique dans L'Asie Mineure.

Avoit 425. pieds de longueur & 220. pieds de largeur. Il étoit orné en dehors & en dedans de 127. Colonnes de marbre, qui étoient hautes de 60. pieds, & dont il y en avoit 36. avec des bas reliefs. Toute l'Asie fit travailler à ce Temple durant 220. ans. On l'avoit mis à dessein & à grands frais dans un lieu marécageux, pour le garantir des tremblements de terre, Eustache observe, qu'on ne sçait pas, qui en fût le fondateur. Pline & Strabon nomment pour Architecte Chersiphron. Le premier aussi bien, que Vitrouve, parle encore de Ctisiphon, & remarque particulièrement, que l'invention de mettre les colonnes sur des bases a été pratiquée pour la première fois à cet édifice. Tout ce qu'on y avoit employé de bois, étoit de Ciprés, sans les poutres & les portes, qui étoient de Cèdre. Un escalier de bois de vigne de Cypre, menoit jusqu'au haut du Temple. Selon Pline la figure du Temple étoit d'un quarre, qui au long avoit deux fois là largeur. Au reste c'étoit l'ordonnance d'un Temple Grec, qui n'est guères sujette à conjectures, puisque les Grecs ne varioient pas dans la construction de ces fortes debâtimens, si non pour la quantité & la disposition des colonnes. Touchant l'ordre, on n'auroit pas choisi celui cy, n'étoit que l'on trouvé que l'antiquité ne s'est pas attachée rigoureusement à réserver certains ordres à certaines Divinités & que ce Temple en particulier a été d'un Ordre Jonique, qui convenoit mieux que tout autre à Junon. Mons. Spon est pourtant d'un sentiment contraire. Il croit que l'ordre de ce Temple étoit Dorique, mais quoiqu'on ait beaucoup de déférence pour son jugement, on ne peut pas y déférer icy. Lui même dit, que cinq ou six colonnes renversées qu'il y a veües, & qui n'étoient pas tout à fait ensevelies, sont d'un Diamètre de sept pieds. Ce Diamètre, pris neuf fois, selon l'ordre Jonique, produit les 60. pieds, que Pline donne à la hauteur de ces colonnes, & quelque chose de plus. Cela est encore confirmé par le témoignage de Vitrouve, qui dit positivement, que l'Ordre du Temple de Diane a Ephese a été Jonique; comme aussi par les médailles, comme celle de Hadrien, qui est dans le Cabinet de Barberini, celle des Empereurs précédents, & celles de suivans Antonius, qui conviennent au sujet de l'Ordre Jonique, malgré les autres différences. On ne sauroit pourtant nier, que cette Déesse a eu deux Temples à Ephése, l'un dont nous parlons, d'un ordre Jonique, l'autre d'un ordre Dorique. Ce qu'entre autres Mons. Daviler remarque fort bien dans son Cours de l'Architecture. On ne voit a la médaille ci-jointe que le Vestibule.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Pour le reste de la façade on ne peut guères se régler sur les différentes représentations des médailles. La Diane Multimammia, qu'on y voit, étoit selon Vitrouve d'or, & selon Xenophonte d'ivoire. Il se peut de même, qu'il y en ait eu deux différentes.

Ainsi l'antiquité ne nous aiant laissé des avis précis, que touchant les mesures du Plan & le nombre des Colonnes de ce Temple, sans nous donner une idée distincte de sa véritable élévation, l'Auteur a crû ne devoir pas s'arrêter à la façon ordinaire des Temples Grecs pour exprimer une magnificence, qui a surpassé toutes les autres.

Il est vrai que dans le fragment de Philon de Byzance on parle d'un perron de dix degrez, qui a entouré en bas tout le Temple au lieu de base. Et que les médailles marquent encore ce Perron. Il a pourtant plû à l'Auteur d'y ordonner plus de fondement par une terrasse avec des degrez plus élevez à cause de la situation marécageuse. Les Statües les plus renommées de ce Temple ont été de la main de Praxiteles, & les peintures de celle de Thrason. Hécate ou Diane souterraine d'un marbre très luisant, Apollon de bronze [lequel étant emporté par Marc Antoine fut restitué par Auguste] & probablement la Statue de Diane terrestre, qu'on voit dans la Galerie de Versailles, avec quelques autres Amazones, étoient de ce nombre. D'où vient que quelques uns ont crû, qu'Antiope Reine des Amazones étoit fondatrice de ce Temple. D'autres, comme Hyginus, nomment avec pareille incertitude Otrite, autre Amazone. Car Pausanias & Pomponius Mela s'opposent à ce sentiment. L'exécrable Herostrate, pour faire parler de lui, a brûlé ce Temple au même jour, que nâquit Alexandre le Grand, à favoir l'an du monde 3594. après la fondation de Rome 397. & devant la naissance de Jesus Chrif 354. ans. C'est des ruines du second Temple, [qui a été rebâti par l'Architecte Cheromocrate, & qui n'a cédé en rien au premier] que parlent les Voyages de Mons. Spon & Wehler. Les Goths l'ont saccagé pour la seconde fois sous l'Empereur Gallien.

Avant ce saccagement Neron avoit pillé les thrésors immenses, qu'on y gradoit. Voyez entre autres Strabon L. 14. Pausanias L.4. Pompon. Mela L. i. Plin. L. 36. ch. 14. Valer. Maxim. & Plutarque dans la vie d'Alexandre.

183.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 6, 2.

Τὸ γὰρ ἔδαφος τῆς ὑποκειμένης γῆς λύσας ὁ τεχνίτης καὶ τὰ βάθη τῶν ὀρυγμάτων καταβιβάσας εἰς ἄπειρον ἐβάλετο τὴν κατώρυγα θεμελίωσιν,

ὀρῶν λατομίας δαπανήσας εἰς τὰ κατὰ γῆν καλυπτόμενα τῶν ἔργων· ἐρείσας δὲ τὴν ἀσφάλειαν ἀσάλευτον καὶ προὔποθεις τὸν ἄτλαντα τοῖς βάρεσι τῶν μελλόντων ἐπαπερεί-δεσθαι πρῶτον μὲν ἔξωθεν ἐβάλετο κρηπίδα δεκάβαθμον διεγείρων πρὸς βάσιν μετεωροφανὲς καὶ περὶ . . .

184.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB.VIII. La sixieme MERVEILLE DU MONDE, LE COLOSSE DE RHODES.

Fût dediè au Soleil par Theagones, Prince de cette Isle, laquelle se vante de ne passer aucun jour sans être regardée de ce grand Astre. Chares le Lindien, disciple de Lysippe, acheva & dressa environ l'an du monde 3686. en 12. ans de tems, ce vaste Colosse de bronze, dont la hauteur prodigieuse donne le nom colossale à toute Statue excessive. Sextus Emp. rapporte pourtant, qu'une erreur de calcul a réduit Chares au desespoir de se pendre avant que de finir son ouvrage & d'en laisser l'achevement à Laches Lindien, son compatriote. L'un ayant donc fini ce, que l'autre a commencé, il est facile de concilier les Auteurs, qui nomment diféremment les Architectes du Colosse. Il feroit moins aisé de marquer précisément le veritable endroit de sa Situation, en sorte que ses deux jambes, posées aux deux côtés du Port, laissassent aux Vaisseaux un passage assez large & assez haut, pour y entrer à pleines Voiles. Si l'on veut prendre le parti de suivre la tradition commune, en lui assignant la grande ouverture, qui s'étend de puis la tour, nommée autre fois St Nicolas, jusqu'au vieux Château une espace de 300. Pieds [ou de 380. pieds au compte de Mons. du Mont:] Il sera vrai de dire, que la largeur des jambes demandoit une hauteur plus grande que celle de 80. coudées, que Simonides lui donne dans l'Epigramme pris pour l'inscription du Colosse, & à plus forte raison les 70. coudées, aux quelles Pline le réduit, quoi qu'au même lieu il ajoute, que son pouce étoit si gros, que peu de personnes le pouvoient embrasser. Cette proportion surpasse la hauteur de 80. coudées, à prendre une coudée pour une àune, c'est à dire 2.pieds, & s'accorde à peu près aux 70. coudées de Pline, à prendre la coudée pour un pied & demi, comme à l'ordinaire; Car le diamètre de ce qu'un homme peut embrasser, fait environ un pied & demi, & la longueur du Corps humain selon la proportion d'Albert Durer comprend onze longueurs de main. Huit diamètres d'un pouce sont la longueur d'une main. Mais il ne s'ensuit pas pour cela, qu'il faille douter d'un fait si averè. Il est plus natural de croire, que le continuel battement des flots de la Mer, où quelque tremblement de terre, où même le travail des hommes, auroit élargi cette entrée depuis la chûte

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

du Colosse & la ruine de ses bases, à moins qu'on n'approuve d'avantage la conjecture de Mons. du Mont, qui n'accorde à la situation du Colosse, que la petite embouchure pour les galères à Rhodes. On dit que ce Colosse tenoit de la main droite un fanal, qu'on allumoit par des escaliers en dedans, & dont les pierres selon Pline luy servoient de contrepoids.

Cette Statue merveilleuse n'a été debout que 56. ans. Un tremblement de terre la renversa l'an du monde 3742. deux cents & environ 20. ans devant Jesus Christ. Ses debris tombés en partie sur la terre y ont resté 865. ans, c'est à dire, jusqu'à l'an 560. de Jesus Christ, que les Saraçins ocuperent la Ville de Rhodes. Mauvia Sultan d'Egypte & de Perse fit charger 900. chameaux [selon les remarques de Scaliger sur la Chronique d'Eusebe, & selon Cedrenus & Zonaras, 900. chevaux] du bronze, qu'on avoit trouvé sur terre, & les fit emporter par un Juif nommé Emessenus. Il en étoit tombé sans doute beaucoup dans la Mer, quoy que le tremblement de terre eût causé la première chute du Colosse du côté des bases & de la terre. Au rapport de Pline il n'avoit coûté que 300. Talens Antiques d'argent comptant. Stace le Poète parle ainsi du Coloss:

Vix lumine sesso

Explores, quam longus in hunc despectus ab illo.

Voyez Strabon. Lib. 12. Pline L. 34. ch. 7. Paul Orose, le Blond &c.

Ceux qui connoissent les Obélisques & la Colonne de Pompée d'une pièce de marbre granite, seront moins surpris de la capacité Mechanique des Anciens pour dresser de semblables machines. Et quand on voudroit accorder à quelques uns la conjecture, que ces grandes pièces de granite, dont il ne se trouve plus de carriere, soient plutôt l'effet d'une science perdue, que de la nature; les grandes pierres d'une pièce à la pointe des Pyramides du Caire seront toujours des preuves incontestables de leur adresse a élever des fardeaux d'un poids extraordinaire.

185.- Fischer von Erlach, J.B.: *Entwurf einer Historischen Architectur*, TAB. IX. La septieme MERVEILLE DU MONDE.

Fût fondée de Ptoloméé Philadelphie Roi d'Egypte, l'an du monde 3670. C'étoit une tour très superbe au milieu d'un rocher, dans une petite Isle, à la pointe de l'entrée du Port d'Alexandrie, près de l'embouchure du Nil. On dit, que l'Isle avoit donné le nom de Phare à cette tour & qu'elle l'avoit tiré de Parus, comme le

veut Strabon, où d'un Admiral du Roi Menélas, nommé Pharus, qu'on y enterra, comme d'autres l'ont crû. La magnificence de ce bâtiment consistoit dans une tour prodigieusement haute, & dont les diférents étages, tous construits de pierre blanche, se terminoient en haut par une espèce de de lanterne, où l'on allumoit des flambeaux, qui servoient pendant la nuit, comme d'étoile & de guide aux Vaisseaux entrans dans ce Port, d'ailleurs assez dangereux. De ce Phare, qui coûta 800. Talens où environ 1800000. livres, se nomment encore aujourd' huy tous les grands fanaux, qui se voyent dans le monde. Ce qu'il y avoit de plus beau en celui cy, c'étoit le bel escalier en dehors, qui ménoit par terrasses jusqu'au sommet, pour y allumer les flambeaux. L'Architecte de cet ouvrage fût Sostrates Gnidius. Lucien dit, que pour éterniser son nom & en même tems éviter la jalousie, qui ne persecute que les vivans, il le dédia au Roi par une inscription, qui étoit toute à sa gloire; mais qu'elle n'étoit que de plâtre, & que le tems l'ayant peu à peu détruit, on en découvrit en fin une autre, qui étoit gravée sur le marbre & qui contenoit ces paroles:

Sostrate Gnidien, fils de Dexiphane a consacré cet ouvrage aux Dieux, nos conservateurs, & au salut des navigans.

Il y a pourtant de l'apparence, que Lucien, qui s'est mocqué des Dieux & des hommes, lui ait fait tort. Vu que Pline avoüe qu'on a laisse à la discretion de Sostrate cette inscription, dont Strabon nous fait part. Il se peut aussi, que dans le nom de Dieux & de Conservateurs il avoit prétendu designer le Roi & les Princes de là famille. C'est une expression, qu'on trouve assez souvent dans les Médailles des Rois d'Egypte: ΘΕΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ. La Ville d'Alexandrie conserve encore des restes considerables de sa première magnificence, entr'autres les murs superbes & les canaux, qu'Alexandre fît creuser pour conduire l'eau du Nil par la Ville, monumens illustres des entreprises de ce Grand Prince & de l'adresse de Dinocrate. On y voit aussi deux obélisques de 90. pieds de hauteur, dont un esl renverse & l'autre debout, & des restes considerables, tant de l'Amphithéâtre [dont parle Strabon] que des Palais de Cleopatre, de César, & des anciens Rois d'Egypte. Le plus remarquable monument c'est la Colonne de Pompée, dressée vers la Mer Maréotique d'un ordre Corinthien, de la hauteur de celle de Trajan à Rome.

186.- Thackeray, W.M.: *Notes of a journey from Cornhill to Grand Cairo.*

Looking ahead in an hour or two, we saw the Pyramids. Fancy my sensations, dear M –two big ones and a little one– !!! There they lay, rosy and solemn in the distance those old, majestic, mystical, familiar edifices. Several of us tried to be impressed; but breakfast supervening, a rush was made at the coffee and cold pies, and the sentiment of awe was lost in the scramble for victuals. Are we so blasé of the world that the greatest marvels in it do not succeed in moving us? Have society, Pall Mall clubs, and a habit of sneering, so withered up our organs of veneration that we can admire no more? My sensation with regard to the Pyramids was, that I had seen them before: then came a feeling of shame that the view of them should awaken no respect. Then I wanted (naturally) to see whether my neighbours were any more enthusiastic than myself: Trinity College, Oxford, was busy with the cold ham: Downing Street was particularly attentive to a bunch of grapes: Figtree Court behaved with decent propriety; he is in good practice, and of a Conservative turn of mind, which leads him to respect from principle *les faits accomplis*: perhaps he remembered that one of them was as big as Lincoln's Inn Fields. But, the truth is, nobody was seriously moved . . . And why should they, because of an exaggeration of bricks ever so enormous? I confess, for my part, that the Pyramids are very big.

187.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 2, 1-5.

Τὰς ἐν Μέμφει πυραμίδες κατασκευάσαι μὲν ἀδύνατον, ἰστορηῆσαι δὲ παράδοξον. ὄρη γὰρ ὄρεσιν ἐπιδεδώμηται, καὶ τὰ μεγέθη τῶν τετραπέδων κύβων δυσεπινόητον ἔχει τὴν ἀναγωγὴν, ἐκάστου διαποροῦντος τίσι βίαις τὰ τηλικαῦτα βάρη τῶν ἔργων ἐμοχλεύθη.

Τετραγώνου δὲ τῆς βάσεως ὑφειστώσεως οἱ μὲν κατώρυγες λίθοι τὴν θεμελίωσιν ἔχουσιν ἰσομεγέθη τοῖς ὑπεργείοις ὕψεσι τοῦ κατασκευάσματος ἐκάστου, καὶ κατ' ὀλίγον συνάγεται τὸ πᾶν ἔργον εἰς πυραμίδα καὶ γνώμονος σχῆμα.

Καὶ τὸ μὲν ὕψος ἐστὶν πήχεων τριακοσίων, ἡ δὲ περίμετρος σταδίων ἕξ. Σύναρμον δὲ καὶ κατεξεσμένον τὸ πᾶν ἔργον, ὥστε δοκεῖν ὅλου τοῦ κατασκευάσματος μίαν εἶναι πέτρας συμφύϊαν. Ποικίλαι δὲ {καὶ πορφυραῖ} λίθων φύσεις ἀλλήλαις ἐπιδεδώμηται, καὶ τῇ μὲν ἐστὶν ἡ πέτρα λευκὴ καὶ μαρμαριτὶς, τῇ δὲ Αἰθιοπικὴ καὶ μέλαινα, καὶ μετὰ ταύτην ὁ καλούμενος

αίματίτης λίθος, εἶτα ποικίλος καὶ διάχλωρος ἀπὸ τῆς Ἀραβίας, ὡς φασι, κεκομισμένος.

Ἐνίων δ' ὑαλίζουσιν αἱ χροαὶ κυαναυγῇ τὴν φύσιν ἔχουσαι, καὶ μετὰ τούτους ὡσεὶ μηλοβαφές ἐστιν, ἄλλων δὲ πορφυρίζει τὸ χρῶμα, καὶ τοῖς διὰ τῶν κογχυλίων θαλασσοβαφουμένοις ἐξομοιοῦνται. Πρόσεστι δὲ τῶι μὲν καταπληκτικῶι τὸ τερπνόν, τῶι δὲ θαυμαστῶι τὸ φιλότεχνον, τῶι δὲ πλουσίωι τὸ μεγαλεῖον.

Καὶ τὸ μὲν τῆς ἀναβάσεως μέγεθος ὁδοιπορίας ἔχει κόπον, ἢ δ' ἐπὶ τῆς κορυφῆς στάσις σκοτοῖ τὰς ὄψεις τῶν εἰς τὰ βάθη καταθεωρούντων. Τῆς προσόψεως τῇ χάριτι τῶν χρωμάτων τὴν πολυτέλειαν τῆς χορηγίας βασιλικὸς πλοῦτος παρύφαγκεν. Καυχάσθω τύχη πιστεύουσα ταῖς ἐξυπηρετουμέναις δαπαναῖς καὶ τῶν ἄστρον ἐφάψασθαι. ἢ γὰρ ἄνθρωποι διὰ τῶν τοιούτων ἔργων ἀναβαίνουσι πρὸς θεούς, ἢ θεοὶ καταβαίνουσι πρὸς ἀνθρώπους.

188.- Beroso: *FGrHist* 680 F8, en Flavio Josefo: *Antiquitates*, 10, 225.

Καὶ τειχίσας ἀξιολόγως τὴν πόλιν καὶ τοὺς πυλῶνας κοσμήσας ἱεροπρεπῶς κατεσκεύασεν ἐν τοῖς πατρικοῖς βασιλείοις ἕτερα βασιλεία ἐχόμενα αὐτῶν, ὧν τὸ μὲν ἀνάστημα καὶ τὴν λοιπὴν πολυτέλειαν περισσὸν ἴσως ἂν εἶη λέγειν, πλὴν ὅσον τὰ μεγάλα καὶ ὑπερήφανα συνετελέσθη ἡμέραις πεντεκαίδεκα.

ἐν δὲ τοῖς βασιλείοις τούτοις ἀναλήμματα λίθινα ἀνφοδόμησε τὴν ὄψιν ἀποδοὺς ὁμοιοτάτην τοῖς ὄρεσι, καταφυτεύσας δένδρεσι παντοδαποῖς ἐξεργάσατο καὶ κατεσκεύασε τὸν καλούμενον κρεμαστὸν παράδεισον διὰ τὸ τὴν γυναῖκα αὐτοῦ ἐπιθυμεῖν τῆς οἰκείας διαθέσεως ὡς τεθραμμένην ἐν τοῖς κατὰ Μηδῖαν τόποις.

189.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, VII, 2, 7.

Οὐ μὴν πάντα γε τὰ ἐς τὴν θεὸν ἐπύθετο ἐμοὶ δοκεῖν Πίνδαρος, ὃς Ἀμαζόνας τὸ ἱερόν ἔφη τοῦτο ἰδρῦσασθαι στρατευομένας ἐπὶ Ἀθήνας τε καὶ Θησέα. αἱ δὲ ἀπὸ Θερμώδοντος γυναῖκες ἔθυσαν μὲν καὶ τότε τῇ Ἐφεσίᾳ θεῶ, ἄτε ἐπιστάμεναι τε ἐκ παλαιοῦ τὸ ἱερόν, καὶ ἠνίκα Ἡρακλέα ἔφυγον, αἱ δὲ καὶ Διόνυσον τὰ ἔτι ἀρχαιότερα, ἰκέτιδες ἐνταῦθα ἐλθοῦσαι: οὐ μὴν ὑπὸ

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Αμαζόνων γε ιδρύθη, Κόρησος δὲ αὐτόχθων καὶ Ἐφεσος—Καῦστρου δὲ τοῦ ποταμοῦ τὸν Ἐφεσον παῖδα εἶναι νομίζουσιν—, οὗτοι τὸ ἱερόν εἰσιν οἱ ἰδρυσάμενοι, καὶ ἀπὸ τοῦ Ἐφέσου τὸ ὄνομά ἐστι τῆ πόλει.

190.- Filón de Bizancio: *De Septem Orbis Spectaculis*, 6, 1.

Ὁ τῆς Ἀρτέμιδος ναὸς ἐν Ἐφέσῳ μόνος ἐστὶν θεῶν οἶκος. Πεισθήσεται γὰρ ὁ θεασάμενος τὸν τόπον ἐνηλλάχθαι καὶ τὸν οὐράνιον τῆς ἀθανασίας κόσμον ἐπὶ γῆς ἀπηρεῖσθαι. Γίγαντες γὰρ ἢ τῶν Ἀλωέως παιδῶν, οἱ τὴν εἰς οὐρανὸν ἀνάβασιν εἰργάσαντο, προσετύγχανον ὄρεσι χωννύοντες τὸν οὐ ναὸν ἀλλ' Ὀλυμπον· ὥστε τῆς μὲν ἐπιβολῆς τολμηρότερον εἶναι τὸν πόνον, τοῦ πόνου δὲ τὴν τέχνην.

191.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, V, 11, 1-10.

Καθέζεται μὲν δὴ ὁ θεὸς ἐν θρόνῳ χρυσοῦ πεπονημένος καὶ ἐλέφαντος· στέφανος δὲ ἐπίκειται οἱ τῆ κεφαλῇ, μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας. Ἐν μὲν δὴ τῇ δεξιᾷ φέρει Νίκην ἐξ ἐλέφαντος καὶ ταύτην καὶ χρυσοῦ, ταινίαν τε ἔχουσαν, καὶ ἐπὶ τῇ κεφαλῇ στέφανον· τῇ δὲ ἀριστερᾷ τοῦ θεοῦ χειρὶ ἔνεστι σκῆπτρον μετάλλοις τοῖς πᾶσιν ἠνθισμένον. Ὁ δὲ ὄρνις ὁ ἐπὶ τῷ σκῆπτρῳ καθήμενός, ἐστὶν ὁ ἀετός. Χρυσοῦ δὲ καὶ τὰ ὑποδήματα τῷ θεῷ, καὶ ἱμάτιον ὡσαύτως ἐστί. Τῷ δὲ ἱματίῳ ζῳδιά τε καὶ τῶν ἀνθῶν τὰ κρίνα ἐστὶν ἐμπεποιημένα. Ὁ δὲ θρόνος ποικίλος μὲν χρυσοῦ καὶ λίθοις, ποικίλος δὲ καὶ ἐβένῳ τε καὶ ἐλέφαντί. Ἔστι καὶ ζῳά τε ἐπ' αὐτοῦ γραφῇ μεμιμημένα· καὶ ἀγάλματά ἐστιν εἰργασμένα, Νῆκαι μὲν δὴ τέσσαρες, χορευουσῶν παρεχόμεναι σχῆμα κατὰ ἕκαστον τοῦ θρόνου τὸν πόδα· δύο δὲ εἰσιν ἄλλαι πρὸς ἑκάστου πέζῃ ποδός. Τῶν ποδῶν δὲ ἑκατέρῳ τῶν ἔμπροσθεν παῖδες τε ἐπίκεινται Θηβαίων ὑπὸ σφιγγῶν ἠρπασμένοι, καὶ ὑπὸ τὰς σφίγγας Νιόβης τοὺς παῖδας Ἀπόλλων κατατοξεύουσι καὶ Ἄρτεμις. Τῶν δὲ τοῦ θρόνου μεταξὺ ποδῶν τέσσαρες κανόνες εἰσίν, ἐκ ποδός ἐς πόδα ἕτερον διήκων ἕκαστος. Τῷ μὲν δὴ κατ' εὐθὺ τῆς ἐσόδου κανόνι, ἑπτὰ ἐστὶν ἀγάλματα ἐπ' αὐτῷ· τὸ γὰρ ὄγδοον ἐξ αὐτῶν οὐκ ἴσασι τρόπον ὄντινα ἐγένετο ἀφανές. Εἴη δ' ἂν ἀγωνισμάτων ἀρχαίων ταῦτα μιμήματα· οὐ γὰρ πω τὰ ἐς τοὺς παῖδας ἐπὶ ἡλικίας ἤδη καθειστήκει τῆς Φειδίου. Τὸν δὲ αὐτὸν ταινία τὴν κεφαλὴν ἀναδούμενον εὐοικέναι τὸ εἶδος Παντάρκει λέγουσι, μειράκιον δὲ Ἥλειον τὸν

Παντάρκη παιδικὰ εἶναι τοῦ Φειδίου. Ἀνείλετο δὲ καὶ ἐν παισὶν ὁ Παντάρκης πάλης νίκην Ὀλυμπιάδι ἕκτη πρὸς ταῖς ὀγδοήκοντα. Ἐπὶ δὲ τῶν κανόνων τοῖς λοιποῖς, ὁ λόχος ἐστὶν ὁ σὺν Ἡρακλεῖ μαχόμενος πρὸς Ἀμαζόνας. Ἀριθμὸς μὲν δὴ συναμφοτέρων ἐς ἐννέα ἐστὶ καὶ εἴκοσι· τέτακται δὲ καὶ Θησεὺς ἐν τοῖς συμμαχοῖς τῷ Ἡρακλεῖ. Ἀνέχουσι δὲ οὐχ οἱ πόδες μόνον τὸν θρόνον, ἀλλὰ καὶ κίονες, ἴσοι τοῖς ποσὶ μεταξὺ ἐστηκότες τῶν ποδῶν. Ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἶόν τέ ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα· ἐν Ὀλυμπία δὲ ἐρύματα τρόπον τοίχων πεποιημένα, τὰ δὲ ἀπείργοντά ἐστι. Τούτων τῶν ἐρυμάτων ὅσον μὲν ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν ἐστὶν, ἀλήλιπται κυανῷ μόνον, τὰ δὲ λοιπὰ αὐτῶν παρέχεται Παναίου γραφάς. Ἐν δὲ αὐταῖς ἐστὶ μὲν οὐρανὸν καὶ γῆν Ἄτλας ἀνέχων· παρέστηκε δὲ καὶ Ἡρακλῆς ἐκδέξασθαι τὸ ἄχθος ἐθέλων τοῦ Ἄτλαντος. Ἔτι δὲ Θησεὺς τε καὶ Πειρίθους, καὶ Ἑλλάς τε καὶ Σαλαμίς ἔχουσα ἐν τῇ χειρὶ τὸν ἐπὶ ταῖς ναυσὶν ἄκραις ποιούμενον κόσμον· Ἡρακλέους τε τῶν ἀγωνισμάτων τὸ ἐς τὸν λέοντα τὸν ἐν Νεμέᾳ, καὶ τὸ ἐς Κασσάνδραν παρανόμημα Αἴαντος. Ἴπποδάμειά τε ἡ Οἰνομάου σὺν τῇ μητρὶ, καὶ Προμηθεὺς ἔτι ἐχόμενος μὲν ὑπὸ τῶν δεσμῶν, Ἡρακλῆς δὲ ἐς αὐτὸν ὀρῶν. Λέγεται γὰρ δὴ καὶ τότε ἐς τὸν Ἡρακλέα, ὡς ἀποκτείνει μὲν τὸν αἰτὸν, ὃς ἐν τῷ Καυκάσῳ τὸν Προμηθέα ἐλύπει, ἐξέλειτο δὲ καὶ αὐτὸν Προμηθέα ἐκ τῶν δεσμῶν. Τελευταῖα δὲ ἐν τῇ γραφῇ, Πενθεσίλειά τε ἀφιεῖσα τὴν ψυχὴν, καὶ Ἀχιλλεὺς ἀνέχων ἐστὶν αὐτήν. Καὶ Ἑσπερίδες δύο φέρουσι τὰ μῆλα, ὧν ἐπιτετράφθαι λέγονται τὴν φρουράν. Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου, καὶ αὐτοῦ καὶ Ἀθήνησιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον. Ἐπὶ δὲ τοῖς ἀνωτάτω τοῦ θρόνου, πεποίηκεν ὁ Φειδίας ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο μὲν Χάριτας, τοῦτο δὲ Ὠρας, τρεῖς ἑκατέρας. Εἶναι γὰρ θυγατέρας Διὸς καὶ ταύτας ἐν ἔπεσιν ἐστὶν εἰρημένα. Ὅμηρος δὲ ἐν Ἰλιάδι ἐποίησε τὰς Ὠρας καὶ ἐπιτετράφθαι τὸν οὐρανὸν, καθάπερ τινὰς φύλακας βασιλέως αὐλῆς. Τὸ ὑπόθημα δὲ τὸ ὑπὸ τοῦ Διὸς τοῖς ποσίν, ὑπὸ τῶν ἐν τῇ Ἀττικῇ καλούμενον θρανίων, λέοντάς τε χρυσοῦς, καὶ Θησεῶς ἐπειρασμένην ἔχει μάχην τὴν πρὸς Ἀμαζόνας, τὸ Ἀθηναίων πρῶτον ἀνδραγάθημα ἐς οὐχ ὁμοφύλους. Ἐπὶ δὲ τοῦ βάθρου τοῦ [τὸν] θρόνον τε ἀνέχοντος καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία, ἐπὶ τούτου τοῦ βάθρου χρυσᾶ ποιήματα, ἀναβεβηκῶς ἐπὶ ἄρμα Ἥλιος, καὶ Ζεὺς τέ ἐστι καὶ Ἥρα, παρὰ δὲ αὐτὸν Χάρις· ταύτης δὲ Ἑρμῆς ἔχεται, τοῦ Ἑρμοῦ δὲ Ἑστία· μετὰ δὲ τὴν Ἑστίαν Ἑρως ἐστὶν ἐκ θαλάσσης Ἀφροδίτην ἀνιούσαν ὑποδεχόμενος· τὴν δὲ Ἀφροδίτην στεφανοῖ Πειθῶ. Ἐπειράσται δὲ καὶ Ἀπόλλων σὺν Ἀρτέμιδι, Ἀθηνᾶ τε καὶ Ἡρακλῆς· καὶ ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι Ἀμφιτρίτη καὶ Ποσειδῶν, Σελήνη τε ἵππον (ἐμοὶ δοκεῖν)

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ἐλαύνουσα. Τοῖς δέ ἐστιν εἰρημένα ἐφ' ἡμιόνου τὴν θεὸν ὀχεῖσθαι, καὶ οὐχ ἵππου, καὶ λόγον γέ τινα ἐπὶ τῷ ἡμιόνῳ λέγουσιν εὐήθη. Μέτρα δὲ τοῦ ἐν Ὀλυμπίᾳ Διὸς ἐς ὕψος τε καὶ εὖρος ἐπιστάμενος γεγραμμένα, οὐκ ἐν ἐπαίνῳ θήσομαι τοὺς μετρήσαντας· ἐπεὶ καὶ τὰ εἰρημένα αὐτοῖς μέτρα πολὺ τι ἀποδέοντά ἐστιν, ἢ τοῖς ἰδοῦσι παρέστηκεν ἐς τὸ ἄγαλμα δόξα· ὅπου γε καὶ αὐτὸν τὸν θεὸν μάρτυρα ἐς τοῦ Φειδίου τὴν τέχνην γενέσθαι λέγουσιν. Ὡς γὰρ δὴ ἐκτετελεσμένον ἤδη τὸ ἄγαλμα ἦν, ἠὔξατο ὁ Φειδίας ἐπισημῆναι τὸν θεὸν, εἰ τὸ ἔργον ἐστὶν αὐτῷ κατὰ γνώμην· αὐτίκα δ' ἐς τοῦτο τοῦ ἐδάφους κατασκῆψαι κεραυνὸν φασιν, ἔνθα ὕδρια καὶ ἐς ἐμὲ ἐπίθημα ἦν ἡ χαλκῆ. Ὅσον δὲ τοῦ ἐδάφους ἐστὶν ἔμπροσθεν τοῦ ἀγάλματος, τοῦτο οὐ λευκῶ, μέλανι δὲ κατεσκευάσται τῷ λίθῳ. Περιθεῖ δὲ ἐν κύκλῳ τὸν μέλανα λίθου Παρίου κρηπὶς, ἔρυμα εἶναι τῷ ἐλαίῳ τῷ ἐκχεομένῳ. Ἐλαιον γὰρ τῷ ἀγάλματι ἐστὶν ἐν Ὀλυμπίᾳ συμφέρον, καὶ ἔλαιόν ἐστι τὸ ἀπειργον, μὴ γίνεσθαι τῷ ἐλέφαντι βλάβος διὰ τὸ ἐλῶδες τῆς Ἄλτεως. Ἐν ἀκροπόλει δὲ τῆς Ἀθηναίων τὴν καλουμένην παρθένον, οὐκ ἔλαιον, ὕδωρ δὲ τὸ ἐς τὸν ἐλέφαντα ὠφελοῦν ἐστὶν. Ἄτε γὰρ αὐχμηρᾶς τῆς ἀκροπόλεως οὔσης διὰ τὸ ἄγαν ὑψηλόν, τὸ ἄγαλμα ἐλέφαντος πεπονημένον, ὕδωρ καὶ δρόσον τὴν ἀπὸ τοῦ ὕδατος ποθεῖ.

192.- Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 25.

ὑπολαβόντες οὖν εἶπατε πότερον ἀρμόζων ὁ λόγος οὗτος καὶ τὸ ἄσμα τῆς συνόδῳ γένοιτ' ἄν, ὧ παῖδες Ἡλείων· ὑμεῖς γὰρ ἄρχοντες καὶ ἡγεμόνες τῆσδε τῆς πανηγύρεως, ἔφοροί τε καὶ ἐπίσκοποι τῶν ἐνθάδε ἔργων καὶ λόγων· ἢ δεῖ θεατὰς εἶναι μόνον τοὺς ἐνθάδε ἦκοντας τῶν τε ἄλλων δῆλον ὅτι παγκάλων καὶ σφόδρα ἐνδόξων θεαμάτων καὶ δὴ μάλιστα τῆς τοῦ θεοῦ {θρησκείας καὶ} τῷ ὄντι μακαρίας εἰκόνας, ἦν ὑμῶν οἱ πρόγονοι δαπάνης τε ὑπερβολῆ καὶ τέχνης ἐπιτυχόντες τῆς ἄκρας εἰργάσαντο καὶ ἀνέθεσαν πάντων, ὅσα ἐστὶν ἐπὶ γῆς ἀγάλματα, κάλλιστον καὶ θεοφιλέστατον, πρὸς τὴν Ὀμηρικὴν ποίησιν, ὧς φασι, Φειδίου παραβαλλομένου, τοῦ κινήσαντος ὀλίγῳ νεύματι τῶν ὀφρύων τὸν ξύμπαντα Ὀλυμπον.

193.- Dión Crisóstomo: *Discursos*, XII, 74-77.

ὁ δὲ ἡμέτερος εἰρηγικός καὶ πανταχοῦ πρῶτος, οἷος ἀστασιάστου καὶ ὁμονοοῦσης τῆς Ἑλλάδος ἐπίσκοπος· ὃν ἐγὼ μετὰ τῆς ἐμαυτοῦ τέχνης καὶ τῆς

Ἡλείων πόλεως σοφῆς καὶ ἀγαθῆς βουλευσάμενος ἰδρυσάμην, ἡμέρον καὶ σεμνὸν ἐν ἀλύπῳ σχήματι, τὸν βίου καὶ ζωῆς καὶ ξυμπάντων δοτῆρα τῶν ἀγαθῶν, κοινὸν ἀνθρώπων καὶ πατέρα καὶ σωτῆρα καὶ φύλακα, ὡς δυνατὸν ἦν θνητῶ διανοηθέντι μιμήσασθαι τὴν θείαν καὶ ἀμήχανον φύσιν.

Σκόπει δέ, εἰ μὴ πάσαις ταῖς ἐπωνυμίαις ταῖς τοῦ θεοῦ πρέπουσαν εὐρήσεις τὴν εἰκόνα· Ζεὺς γὰρ μόνος θεῶν πατὴρ καὶ βασιλεὺς ἐπονομάζεται, Πολιεὺς τε καὶ Ὀμόγνιος καὶ Φίλιος καὶ Ἐταιρεῖος, πρὸς δὲ τούτοις Ἰκέσιός τε καὶ Φύξιος καὶ Ξένιος καὶ Κτήσιος καὶ Ἐπικάρπιος καὶ μυρίας ἄλλας ἐπικλήσεις {ἐχῶν} πάσας ἀγαθὰς, βασιλεὺς μὲν κατὰ τὴν ἀρχὴν καὶ δύναμιν ὠνομασμένος, πατὴρ δὲ οἶμαι διὰ τὴν κηδεμονίαν καὶ τὸ πρᾶον, Πολιεὺς δὲ κατὰ τὸν νόμον καὶ τὸ κοινὸν ὄφελος, Ὀμόγνιος δὲ διὰ τὴν τοῦ γένους κοινωνίαν θεοῖς καὶ ἀνθρώποις, Φίλιος δὲ καὶ Ἐταιρεῖος, ὅτι πάντας ἀνθρώπους ξυνάγει καὶ βούλεται φίλους εἶναι ἀλλήλοις, ἐχθρὸν δὲ ἢ πολέμιον οὐδένα οὐδενός, Ἰκέσιος δέ, ὡς ἂν ἐπήκοός τε καὶ ἴλεως τοῖς δεομένοις, Φύξιος δὲ διὰ τὴν τῶν κακῶν ἀπόφυξιν, Ξένιος δέ, ὅτι δεῖ μηδὲ τῶν ξένων ἀμελεῖν μηδὲ ἀλλότριον ἡγεῖσθαι ἀνθρώπων μηδένα, Κτήσιος δὲ καὶ Ἐπικάρπιος, ἅτε τῶν καρπῶν αἴτιος καὶ δοτῆρ πλούτου καὶ δυνάμεως.

ὅσον δὲ ἦν ἐπιδειξαι ταῦτα μὴ φθεγγόμενον, ἄρα οὐχ ἱκανῶς ἔχει κατὰ τὴν τέχνην; τὴν μὲν γὰρ ἀρχὴν καὶ τὸν βασιλέα βούλεται δηλοῦν τὸ ἰσχυρὸν τοῦ εἶδους καὶ τὸ μεγαλοπρεπές· τὸν δὲ πατέρα καὶ τὴν κηδεμονίαν τὸ πρᾶον καὶ προσφιλές· τὸν δὲ Πολιέα καὶ νόμιμον ἢ τε σεμνότης καὶ τὸ αὐστηρόν· τὴν δὲ ἀνθρώπων καὶ θεῶν ξυγγένειαν αὐτό που τὸ τῆς μορφῆς ὅμοιον ἐν εἶδει συμβόλου· τὸν δὲ Φίλιον καὶ Ἰκέσιον καὶ Ξένιον καὶ Φύξιον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα ἀπλῶς ἢ φιλανθρωπία {καὶ τὸ πρᾶον} καὶ τὸ χρηστὸν ἐμφαινόμενα προσομοιοῖ· τὸν δὲ Κτήσιον καὶ τὸν Ἐπικάρπιον ἢ τε ἀπλότης καὶ ἢ μεγαλοφροσύνη, δηλουμένη διὰ τῆς μορφῆς· ἀτεχνῶς γὰρ διδόντι καὶ χαριζομένῳ μάλιστα προσέοικε τὰγαθά.

194.- Quintiliano: *Institutiones oratorias*, XII, 10, 9.

Phidias tamen dis quam hominibus efficiendis melior artifex creditur, in ebore vero longe citra aemulum vel si nihil nisi Minervam Athenis aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo maiestas operis deum aequavit. Ad veritatem Lysippum ac Praxitelen accessisse optime adfirmant: nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur, et fuit similitudinis quam pulchritudinis amantior.

195.- Calímaco: *Fragmentos*, Yambo VI, 196.

Αλειῶσ' ὁ Ζεὺς, ἅ τέχνα δὲ Φειδία

..ωχ...[

η.[.]...το.[

..[

5..[

αυτ[

αν..[

τῶ.[

ουκ[

10.α..[.]..[

.ανδιφ...[

Πῖσαν ω...[

παχ. τιμ[

εκδε..[

15..[

vv. 16-21 vestigia primae litterae uniuscuiusque versus

.ς λαγὸς χελύναν,

καὶ τῶπίβαθρον τῶ θρόν[ω] τὸ χρύ[σι]ον.

].[.]εν ἐπλάτνται.

25..].[.]ειρὰν πέντε τε[τ]ρ[άκι]ν.[πο]δῶν.

...].[.]δ' ἐς ἰθύ,

...].[.]τετράδωρα ταν[]..[

...].[.]αι παλασταί.

].[.]λυδιεργές δ' ὧ 'πι θῶγιον βρ[έ]τα[ς

30..].[.]άνω κάθηται

..].[.]ι μὲν τρις ἐς τὸ μακρὸν ἰδ[.]...].[.] δέκα

]ῖκατιν δ' ἐς εὖρος

.....].[.]υν[.....].[.]εσ[...].[.]μ[

.....].[.]δετοιμ[

35....].[.]ακ[...].[.]ταῖος ε[...].[.]ίκοιτ[...].[

].[.]αχ...κ' ἐλο[...].[.]σ.

αὐτὸς δ' ὁ δαίμων πέντ[ε] τ[ᾶ]ς ἐφεδρ[ί]δος

παχέεσσι μάσσων•

].[.]ιτεῖ δὲ Νίκα χη.ε δις δυ.[

40...].[.]ει τελει..[
 ...]η.εκηπ[.].[.]αταιδ[
 παρθένοι γὰρ Ὄροι
 τᾶν ὀργυιαῖαν ὅσσον οὐδὲ πάσ[σα]λο[ν
 φαντὶ μειονεκτεῖν.
 45τ[ὸ] δ' ὦν ἀναισίμωμα - λίχνος ἐσσι [γὰρ
 καὶ τό μευ πυθέσθαι -
][.]μὲν [ο]ὐ [λ]ογιστὸν οὐδ.[.]ε[
] ἔς τε χρυσό[ν
][...].[...][
 50vv. 50-7 desunt
]
]ωθεδησ' ὁ Φειδί[ίας
 60]Ἀθανα[
].[.].[.]. δ' ὁ Φειδία πατ[ήρ.
] ἀπέρχευ.

196.- Estrabón: *Geografía*, VIII, 3, 30.

Μέγιστον δὲ τούτων ὑπῆρξε τὸ τοῦ Διὸς ξόανον, ὃ ἐποίει Φειδίας Χαρμίδου Ἀθηναῖος ἐλεφάντινον, τηλικούτον τὸ μέγεθος ὡς καίπερ μεγίστου ὄντος τοῦ νεῶ δοκεῖν ἀστοχῆσαι τῆς συμμετρίας τὸν τεχνίτην, καθήμενον ποιήσαντα, ἀπτόμενον δὲ σχεδόν τι τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς ὥστ' ἔμφασιν ποιεῖν, ἐὰν ὀρθὸς γένηται διαναστάς, ἀποστεγάζειν τὸν νεῶν. Ἀνέγραψαν δὲ τινες τὰ μέτρα τοῦ ξοάνου, καὶ Καλλιμάχος ἐν ἰάμβῳ τινὶ ἐξεῖπε. Πολλὰ δὲ συνέπραξε τῷ Φειδίᾳ Πάναινος ὁ ζωγράφος, ἀδελφιδουῖς ὦν αὐτοῦ καὶ συνεργολάβος, πρὸς τὴν τοῦ ξοάνου διὰ τῶν χρωμάτων κόσμησιν καὶ μάλιστα τῆς ἐσθῆτος. Δείκνυνται δὲ καὶ γραφαὶ πολλαί τε καὶ θαυμασταὶ περὶ τὸ ἱερόν ἐκείνου ἔργα. Ἀπομνημονεύουσι δὲ τοῦ Φειδίου, διότι πρὸς τὸν Πάναινον εἶπε πυνθανόμενον πρὸς τί παράδειγμα μέλλοι ποιήσειν τὴν εἰκόνα τοῦ Διός, ὅτι πρὸς τὴν Ὀμήρου δι' ἐπῶν ἐκτεθεῖσαν τούτων

“ ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
 ἀμβρόσια δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο, μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.”

197.- Jorge Cedreno: *Compendium Historiarum*, I, Bonn, ed. I. Bekker, 1838, 564.

Καὶ ἡ Κνιδία ἡ Ἀφροδίτη ἐκ λίθου λευκῆς, γυμνή, μόνην τὴν αἰδῶ τῆ γ.εἰρὶ περιστέλλουσα, ἔργον τοῦ Κνιδίου Πραξιτέλους. καὶ ἡ Σαμία Ἡρα, ἔργον Λυσίππου καὶ Βουπάλου τοῦ Χίου. Καὶ Ἦρωσ τόξον ἔγ.ων, πτερωτός, Μυνδόθεν ἀφικόμενος. Καὶ ὁ Φειδίου ἐλεφάντινος Ζεύς, ὃν Περικλῆς ἀνέθηκεν εἰς νεῶν Ὀλυμπίων.

198.- Claude Guichard: *Funérailles et diverses manieres d'ensevelir des Romains, Grecs, et autres nations*, Lyon, 1581.

L'an 1522, lors que Sultan Solyman se préparoit pour venir assaillir les Rhodiens, le Grand Maistre sçachât l'importance de ceste place, et que le Turc ne faudroit point de l'empieter de premiere abordee, s'il pouuoit, y ennoya quelques cheualiers pour la remparer et mettre ordre à tout ce qui estoit necessaire soustenir l'ennemi, du nombre desquels fut le Commandeur de la Tourette Lyonnois, lequel se treuua depuis à la prise de Rhodes, et vint en France, où il fit, de ce que ie vay dire maintenāt, le recit à Monsieur d'Alechamps, personnage assez recognu par ses doctes escrits, et que ie nomme seulement à fin qu'on sçache de qui ie tien vne histoire si remarquable. Ces cheualiers estans arriüés à Mesy, se mirent incontinent en deuoir de faire fortifier le chasteau, et pour auoir de la chaux, ne treuuans pierre aux enuirs plus propre pour en cuire, ni qui leur vinst plus aisee, que certaines marches de marbre blanc, qui s'esleuoient en forme de perron emmy d'un champ près du port, là où iadis estoit la grande place d'Halycarnasse, ils les firēt abattre et prendre pour cest effect. La pierre s'estant rencōtree bonne, fut cause, que ce peu de maçonnerie, qui parroissoit sur terre, ayant esté demoli, ils firent fouiller plus bas en esperance d'en treuuer d'auantage. Ce qui leur succeda fort heureusement: car ils recognurent en peu d'heure, que de tant plus qu'on creusoit profond, d'autant plus s'eslargissoit par le bas la fabrique, qui leur fournit par apres de pierres, non seulement à faire de la chaux, mais aussi pour bastir. Au bout de quatre ou cinque iours, apres auoir faict vne grande descouuerte, par vne apres disnee ils virent ouverture comme pour entrer dans vne caue: ils prirent de la chandelle, et deualerent dedans, où ils treuuerent vne belle grande salle carree, embellie tout au tour de colonnes de marbre, avec

leur bases, chapiteaux, architraues, frises et cornices grauees et taillees en demy bosse: l'entredeux des colonnes estait reuestu de lastres, listeaux ou plattes bandes de marbre de diuerses couleurs ornees de moulures et sculptures conformes au reste de l'œuure, et rapportés propermēt sur le fonds blāc de la muraille, où ne se voyait qu'histoires taillees, et toutes batailles à demy relief. Ce qu'ayans admiré de prime face, et apres avoir estimé en leur fantāsie la singularite de l'ouurage, en fin ils defirent, briserent, et rompirent, pour s'en seruir comme ils auoyent faicte du demeurant. Outre ceste sale ils treuuerent apres vne porte fort basse, qui conduisoit à une autre, comme antichambre, ou il y auoit vn sepulcre auec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et reluisant à merueilles, lequel, pour n'auoir pas eu assez de temps, ils ne descouurirent, la retraicte estant desia sonnee. Le lendemain, apres qu'ils y furent retournés, ils treuuerēt la tombe descouuerte, et la terre semee autour de force petits morceaux de drap d'or, et paillette de mesme metal: qu leur fit penser, que les corsaires, qui escumoyent alors le long de toute ceste coste, ayans eu quelque vent de ce qui auoit esté descouuert en ce lieu là, y vindrent de nuict, et osterent le couuercle du sepulcre, et tient on qu'ils y treuuerent des grandes richesses et thresors. Ainsi ce superbe sepulcre, compté pour l'un des sept miracles, et ouurages merueilleux du monde, apres auoir eschappé la fureur des Barbares, et demeuré l'espace de 2247 ans debout, du moins enseueli dedans les ruines de la ville d'Halycarnasse, fut descouuert et aboli pour remparer le chasteau de S. Pierre, par les cheualiers croisés de Rhodes, lesquels en furent incontinent apres chassés par le Turc, et de toute l'Asie quant et quant.

199.- Polibio: *Historias*, V, 88, 1.

Ῥόδιοι δὲ κατὰ τοὺς προειρημένους καιροὺς ἐπειλημμένοι τῆς ἀφορμῆς τῆς κατὰ τὸν σεισμόν τὸν γενόμενον παρ' αὐτοῖς βραχεῖ χρόνῳ πρότερον, ἐν ᾧ συνέβη τὸν τε κολοσσὸν τὸν μέγαν πεσεῖν καὶ τὰ πλεῖστα τῶν τειχῶν καὶ τῶν νεωρίων.

200.- Filón de Bizancio: *De septem orbis spectaculis*, 4.

Ῥόδος ἐστὶ πελαγία νῆσος, ἣν τὸ παλαιὸν ἐν βυθῶι κρυπτομένην Ἥλιος ἀνέδειξεν αἰτησάμενος παρὰ θεῶν ἰδίαν γενέσθαι τὴν ἀναφανεῖσαν. ἐν

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ταύτη κολοσσὸς ἔστη πήχεων ἑβδομήκοντα διεσκευασμένος εἰς Ἥλιον· ἢ γὰρ εἰκῶν τοῦ θεοῦ συμβόλοις ἐγινώσκετο τοῖς ἐξ ἐκείνου. Τοσοῦτον δ' ὁ τεχνίτης ἔδαπάνησεν χαλκόν, ὅσος σπανίζειν ἤμελλεν τὰ μέταλλα· τὸ γὰρ χώνευμα τοῦ κατασκευάσματος ἐγένετο χαλκούργημα τοῦ κόσμου.

Μήποτε δὲ διὰ τοῦτο ὁ Ζεὺς Ῥοδίοις θεσπέσιον κατέχευε πλοῦτον, ἵνα τοῦτον εἰς τὴν Ἥλιου δαπανήσωσι τιμὴν, τὴν εἰκόνα τοῦ θεοῦ ταῖς ἐπιβολαῖς ἀπὸ γῆς εἰς τὸν οὐρανὸν ἀναβιβάζοντες; τοῦτον ὁ τεχνίτης ἔσωθεν μὲν σχεδιάς σιδηραῖς καὶ τετραπέδοις διησφαλίσατο λίθοις, ὧν οἱ διάπηγες μοχλοὶ κυκλώπιον ἐμφαίνουσι ῥαιστηροκοπίαν, καὶ τὸ κεκρυμμένον τοῦ πόνου τῶν βλεπομένων μειζρόν ἐστιν· ἐπαπορεῖ γὰρ ὁ θαυμαστής τῶν θεωρούντων ποίαις πυράγραις ἢ πηλίκαις ὑποστάσεσιν ἀκμόνων ἢ ποταπαῖς ὑπηρετῶν ῥώμαις τὰ τηλικαῦτα βάρη τῶν ὀβελίσκων ἐχαλκεύθη.

Ὑποθεῖς δὲ βάσιν ἐκ λευκῆς καὶ μαρμαρίτιδος πέτρας ἐπ' αὐτῆς μέχρι τῶν ἀστραγάλων πρῶτους ἤρεισε τοὺς πόδας τοῦ κολοσσοῦ, νοῶν τὴν συμμετρίαν ἐφ' ὧν ἤμελλε θεὸς ἑβδομη-κοντάπηχυς ἐγείρεσθαι· τὸ γὰρ ἴχνος τῆς βάσεως ἤδη τοὺς ἄλλους ἀνδριάντας ὑπερέκυπτεν. Τοιγαροῦν οὐκ ἐνήν ἐπιθεῖναι βαστάσαντα τὸ λοιπόν· ἐπιχωνεύειν δ' ἔδει τὰ σφυρά, καὶ καθάπερ ἐπὶ τῶν οἰκοδομουμένων ἀναβῆναι τὸ πᾶν ἔργον ἐπ' αὐτοῦ.

Καὶ διὰ τοῦτο τοὺς μὲν ἄλλους ἀνδριάντας οἱ τεχνῖται πλάσσουσι πρῶτον, εἶτα κατὰ μέλη διελόντες χωνεύουσιν καὶ τέλος ὅλους συνθέντες ἔστησαν· οὗτος δὲ τῷ πρῶτῳ χωνεύματι τὸ δεύτερον μέρος ἐπιπέπλασαι, καὶ τούτῳ χαλκουργηθέντι τὸ τρίτον ἐπιδεδώμηται. Καὶ τὸ μετὰ τοῦτο πάλιν τὴν αὐτὴν τῆς ἐργασίας ἔσχηκεν ἐπίνοιαν· οὐ γὰρ ἐνήν τὰ μέλη τῶν μετάλλων κινήσαι.

Τῆς χωνείας δὲ γενομένης ἐπὶ τῶν προτετελεσμένων ἔργων αἶ τε διαιρέσεις τῶν μοχλῶν καὶ τὸ πῆγμα τῆς σχεδίας ἐτηρεῖτο καὶ τῶν ἐντιθεμένων πετρῶν ἠσφαλίζετο τὸ σήκωμα, ἵνα διὰ τῆς ἐργασίας τηρήσῃ τὴν ἐπίνοιαν ἀσάλευτον, ἀεὶ τοῖς οὐπω συντελεσθεῖσιν μέλεσι τοῦ κολοσσοῦ χοῦν γῆς ἀπλατον περιχέων, κρύπτων τὸ πεπονημένον ἤδη, κατάγειον τὴν τῶν ἐχομένων ἐπίπεδον ἐποιεῖτο χωνείαν.

Ἐκ δὲ τοῦ κατ' ὀλίγον ἀναβάς ἐπὶ τὸ τέρμα τῆς ἐλπίδος καὶ πεντακόσια μὲν χαλκοῦ τάλαντα δαπανήσας, τριακόσια δὲ σιδήρου τῷ θεῷ τὸν θεὸν ἴσον ἐποίησεν, μέγα τῇ τόλμῃ βαστάσας ἔργον· Ἥλιον γὰρ δεύτερον ἀντέθηκεν τῷ κόσμῳ.

201.- Plutarco: *Moralia*, X: *Ad principem ineruditum*, 779F-780A.

Καίτοι Θεόπομπος μὲν εἰς ἑτέρους τὸ τῆς ἀρχῆς ὡσπερ ῥεύματος μεγάλου παροχετευσάμενος, ὅσον ἄλλοις ἔδωκεν, αὐτοῦ περιέκοψεν· ὁ δ' ἐκ φιλοσοφίας τῷ ἄρχοντι πάρεδρος καὶ φύλαξ ἐγκατοικισθεὶς λόγος, ὡσπερ εὐεξίας τῆς δυνάμεως τὸ ἐπισφαλὲς ἀφαιρῶν, ἀπολείπει τὸ ὑγιαῖνον. Ἀλλὰ νοῦν οὐκ ἔχοντες οἱ πολλοὶ τῶν βασιλέων καὶ ἀρχόντων μιμοῦνται τοὺς ἀτέχνους ἀνδριαντοποιούς, οἱ νομίζουσι μεγάλους καὶ ἀδρούς φαίνεσθαι τοὺς κολοσσούς, ἂν διαβεβηκότας σφόδρα καὶ διατεταμένους καὶ κεχηνότας πλάσωσι· καὶ γὰρ οὗτοι βαρύτητι φωνῆς καὶ βλέμματος τραχύτητι καὶ δυσκολίᾳ τρόπων καὶ ἀμιξίᾳ διαίτης ὄγκον ἡγεμονίας καὶ σεμνότητα μιμῆσθαι δοκοῦσιν, οὐδ' ὅτιοῦν τῶν κολοσσικῶν διαφέροντες ἀνδριάντων, οἱ τὴν ἔξωθεν ἥρωικὴν καὶ θεοπρεπῆ μορφήν ἔχοντες ἐντός εἰσι γῆς μεστοὶ καὶ λίθου καὶ μολίβδου· πλὴν ὅτι τῶν μὲν ἀνδριάντων ταῦτα τὰ βάρη τὴν ὀρθότητα μόνιμον καὶ ἀκλινῆ διαφυλάττει.

202.- Estrabón: *Geografía*, XVII, 6.

Ἡ δὲ Φάρος νησίον ἐστὶ παράμηκες, προσεχέστατον τῇ ἠπείρῳ, λιμένα πρὸς αὐτὴν ποιοῦν ἀμφίστομον. ἤων γὰρ ἐστὶ κολπώδης, ἄκρας εἰς τὸ πέλαγος προβεβλημένη δύο· τούτων δὲ μεταξὺ ἡ νῆσος ἴδρυται κλείουσα τὸν κόλπον, παραβέβληται γὰρ αὐτῷ κατὰ μῆκος· τῶν δ' ἄκρων τῆς Φάρου τὸ μὲν ἑῶν μᾶλλον ἐστὶ προσεχὲς τῇ ἠπείρῳ καὶ τῇ κατ' αὐτὴν ἄκρᾳ (καλεῖται δ' ἄκρᾳ Λοχιάς), καὶ ποιεῖ τὸν λιμένα ἀρτίστομον· πρὸς δὲ τῇ στενότητι τοῦ μεταξὺ πόρου καὶ πέτραι εἰσὶν αἱ μὲν ὑφαλοὶ αἱ δὲ καὶ ἐξέχουσαι, τραχύνουσαι πᾶσαν ὥραν τὸ προσπίπτον ἐκ τοῦ πελάγους κλυδώνιον. Ἔστι δὲ καὶ αὐτὸ τὸ τῆς νησίδος ἄκρον πέτρα περὶ κλυστός, ἔχουσα πύργον θαυμαστῶς κατεσκευασμένον λευκοῦ λίθου πολυώροφον, ὁμώνυμον τῇ νήσῳ· τοῦτον δ' ἀνέθηκε Σώστρατος Κνίδιος, φίλος τῶν βασιλέων, τῆς τῶν πλοιοζομένων σωτηρίας χάριν, ὡς φησὶν ἡ ἐπιγραφή. Ἀλιμένου γὰρ οὐσης καὶ ταπεινῆς τῆς ἐκατέρωθεν παραλίας, ἐχούσης δὲ καὶ χοιράδας καὶ βράχη τινά, ἔδει σημείου τινὸς ὑψηλοῦ καὶ λαμπροῦ τοῖς ἀπὸ τοῦ πελάγους προσπλεύουσιν ὥστ' εὐστοχεῖν τῆς εἰσβολῆς τοῦ λιμένος. Καὶ τὸ ἐσπέριον δὲ στόμα οὐκ εὐεἰσβολόν ἐστιν, οὐ μὴν τσοαύτης γε δεῖται προνοίας· ποιεῖ δὲ καὶ τοῦτο ἄλλον λιμένα τὸν τοῦ Εὐνόστου καλούμενον· πρόκειται δ' οὗτος τοῦ ὀρυκτοῦ καὶ κλειστοῦ λιμένος· ὁ μὲν γὰρ ἐκ τοῦ λεχθέντος πύργου τῆς Φάρου τὸν

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

εἶσπλουν ἔχων ὁ μέγας ἐστὶ λιμὴν· οὗτοι δὲ συνεχεῖς ἐν βάθει ἐκείνῳ, τῷ ἑπτασταδίῳ καλουμένῳ χώματι διειργόμενοι ἀπ' αὐτοῦ παράκεινται· τὸ δὲ χῶμά ἐστιν ἀπὸ τῆς ἠπειροῦ γέφυρα ἐπὶ τὴν νῆσον κατὰ τὸ ἐσπέριον αὐτῆς μέρος ἐκτεταμένη, δύο διάπλους ἀπολείπουσα μόνον εἰς τὸν Εὐνόστου λιμένα καὶ αὐτοὺς γεγεφυρωμένους· ἦν δ' οὐ γέφυρα μόνον ἐπὶ τὴν νῆσον τὸ ἔργον τοῦτο, ἀλλὰ καὶ ὑδραγωγίον, ὅτε γε ᾠκεῖτο.

203.- Posidipo: *Epigramata*, P.Louvre 7172 (P.Firmin-Didot).

Ἑλλήνων σωτῆρα, Φάρου σκοπόν,
ὦ ἄνα Προτεῦ, // Σώστρατος ἔστησεν Δεξιφάνους Κνίδι' οἶ·
οὐ γὰρ ἐν Αἰγύπτῳ σκοπαὶ οὖρεος οἶ' ἐπὶ νήσων,
ἀλλὰ χαμαὶ χηλὴ ναύλοχος ἐκτέταται.
τοῦ χάριν εὐθειάν τε καὶ ὄρθιον αἰθέρα τέμνειν
πύργος ὃδ' ἀπλάτων φαίνεται' ἀπὸ σταδίων
ἤματι, παννύχιος δὲ θεῶς ἐν κύματι ναύτης
ὄψεται ἐκ κορυφῆς πῦρ μέγα καιόμενον,
καὶ κεν ἐπ' αὐτὸ δράμοι Ταύρου Κέρας, οὐδ' ἂν ἀμάρτοι
Σωτῆρος, Πρωτεῦ, Ζηνὸς ὁ τῆιδε πλέων.

204.- Vitruvio: *De Architectura*, VI, 5, 2.

Nobilibus vero qui honores magistratusque gerundo praestare debent officia civibus, faciunda sunt vestibula regalia alta, atria et peristyla amplissima, silvae ambulationesque laxiores ad decorem maiestatis perfectae, praeterea bibliothecae pinacothecae basilicae non dissimili modo quam publicorum operum magnificentia comparatae.

205.- Pausanias: *Descripción de Grecia*, X, 38, 6.

Οὐ μὴν καὶ ἐμὲ γε ἔπειθον, ἐδήλωσα δὲ ἐν τοῖς προτέροις τοῦ λόγου Σαμίους Ροῖκον Φιλαίου καὶ Θεόδωρον Τηλεκλέους εἶναι τοὺς εὐρόντας χαλκὸν ἐς τὸ ἀκριβέστατον τῆξαι· καὶ ἐχώνευσαν οὗτοι πρῶτοι. Θεοδώρου μὲν δὴ οὐδὲν ἔτι οἶδα ἐξευρών, ὅσα γε χαλκοῦ πεποιημένα· ἐν δὲ Ἀρτέμιδος

τῆς Ἐφεσίας πρὸς τὸ οἶκημα ἐρχομένων τὸ ἔχον τὰς γραφὰς λίθου θριγκὸς ἐστὶν ὑπὲρ τοῦ βωμοῦ τῆς Πρωτοθρονίης καλουμένης Ἀρτέμιδος: ἀγάλματα δὲ ἄλλα τε ἐπὶ τοῦ θριγκοῦ καὶ γυναικὸς εἰκῶν πρὸς τῷ πέρατι ἔστηκε, τέχνη τοῦ Ῥοίκου, Νύκτα δὲ οἱ Ἐφέσιοι καλοῦσι.

206.- Estrabón: *Geografía*, XIV, 1, 5.

Μετὰ δὲ τὸ Ποσειδῖον τὸ Μιλησίων ἐξῆς ἐστὶ τὸ μαντεῖον τοῦ Διδυμέως Ἀπόλλωνος τὸ ἐν Βραγχίδαῖς ἀναβάντι ὅσον ὀκτωκαίδεκα σταδίου· ἐνεπρήσθη δ' ὑπὸ Ξέρξου, καθάπερ καὶ τὰ ἄλλα ἱερὰ πλὴν τοῦ ἐν Ἐφέσῳ οἱ δὲ Βραγχίδαῖς τοὺς θησαυροὺς τοῦ θεοῦ παραδόντες τῷ Πέρσῃ φεύγοντι συναπῆραν τοῦ μὴ τῖσαι δίκας τῆς ἱεροσυλίας καὶ τῆς προδοσίας. Ὑστερον δ' οἱ Μιλήσιοι μέγιστον νεῶν τῶν πάντων κατεσκεύασαν, διέμεινε δὲ χωρὶς ὀροφῆς διὰ τὸ μέγεθος· κώμης γοῦν κατοικίαν ὁ τοῦ σηκοῦ περίβολος δέδεκται καὶ ἄλλοσ ἐντός τε καὶ ἐκτός πολυτελές· ἄλλοι δὲ σηκοὶ τὸ μαντεῖον καὶ τὰ ἱερὰ συνέχουσιν·

207.- Tito Livio: *Ab urbe condita*, I, 45, 2.

Iam tum erat inclitum Dianae Ephesiae fanum; id communiter a civitatibus Asiae factum fama ferebat. Eum consensum deosque consociatos laudare mire Servius inter proceres Latinorum, cum quibus publice privatimque hospitia amicitiasque de industria iunxerat. Saepe iterando eadem perpulit tandem, ut Romae fanum Dianae populi Latini cum populo Romano facerent.

208.- Julio César: *De bello civili*, 3, 33.

Praeterea Ephesi a fano Dianae depositas antiquitus pecunias Scipio tolli iubebat. Certaue eius rei die constituta cum in fanum ventum esset adhibitis compluribus ordinis senatorii, quos advocaverat Scipio, litterae ei redduntur a Pompeio, mare transisse cum legionibus Caesarem; properaret ad se cum exercitu venire omniaque post ea quae haberet. His litteris acceptis, quos advocaverat, dimittit; ipse iter in Macedoniam parare incipit paucisque post diebus est profectus. Haec res Ephesiae pecuniae salutem adtulit.

209.- Julio César: *De bello civili*, 3, 105.

Caesar cum in Asiam venisset, reperiebat T. Ampium conatum esse pecunias tollere Epheso ex fano Dianae eiusque rei causa senatores omnes ex provincia evocavisse, ut his testibus in summam pecuniae uteretur, sed interpellatum adventu Caesaris profugisse. Ita duobus temporibus Ephesiae pecuniae Caesar auxilium tulit.

210.- Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 8.

Μέρος δὲ τῶν βασιλείων ἐστὶ καὶ τὸ καλούμενον Σῆμα, ὃ περίβολος ἦν ἐν ᾧ αἱ τῶν βασιλέων ταφαὶ καὶ ἡ Ἀλεξάνδρου· ἔφθη γὰρ τὸ σῶμα ἀφελόμενος Περδίκκαν ὁ τοῦ Λάγου Πτολεμαῖος κατακομίζοντα ἐκ τῆς Βαβυλῶνος καὶ ἐκτρεπόμενον ταύτη κατὰ πλεονεξίαν καὶ ἐξειδιασμόν τῆς Αἰγύπτου (...) τὸ δὲ σῶμα τοῦ Ἀλεξάνδρου κομίσας ὁ Πτολεμαῖος ἐκήδευσεν ἐν τῇ Ἀλεξανδρείᾳ ὅπου νῦν ἔτι κεῖται, οὐ μὴν ἐν τῇ αὐτῇ πυέλῳ· ὑάλινη γὰρ αὕτη, ἐκεῖνος δ' ἐν χρυσῇ κατέθηκεν·

211.- Diodoro Sículo: *Biblioteca Histórica*, XVIII, 26.

ἐπ' ἄρχοντος δ' Ἀθήνησι Φιλοκλέους ἐν Ῥώμῃ κατεστάθησαν ὑπατοὶ Γάιος Σολπίκιος καὶ Γάιος Αἴλιος. ἐπὶ δὲ τούτων Ἄρριδαῖος ὁ κατασταθεὶς ἐπὶ τὴν κατακομιδὴν τοῦ Ἀλεξάνδρου σώματος, συντετελεκῶς τὴν ἀρμάμαξαν ἐφ' ἧς ἔδει κατακομισθῆναι τὸ βασιλικὸν σῶμα, παρεσκευάζετο τὰ πρὸς τὴν κομιδὴν. ἐπεὶ δὲ τὸ κατασκευασθὲν ἔργον, ἄξιον ὑπάρχον τῆς Ἀλεξάνδρου δόξης, οὐ μόνον κατὰ τὴν δαπάνην διήνεγκε τῶν ἄλλων, ὡς ἀπὸ πολλῶν ταλάντων κατασκευασθὲν, ἀλλὰ καὶ τῇ κατὰ τὴν τέχνην περιττότητι περιβόητον ὑπῆρξε, καλῶς ἔχειν ὑπολαμβάνομεν ἀναγράψαι περὶ αὐτοῦ πρῶτον μὲν γὰρ τῷ σώματι κατεσκευάσθη χρυσοῦν σφυρήλατον ἀρμόζον καὶ τοῦτ' ἀνά μέσον ἐπλήρωσαν ἀρωμάτων τῶν ἅμα δυναμένων τὴν εὐωδίαν καὶ τὴν διαμονὴν παρέχεσθαι τῷ σώματι. ἐπάνω δὲ τῆς θήκης ἐπετέθειτο καλυπτὴρ χρυσοῦς, ἀρμόζων ἀκριβῶς καὶ περιλαμβάνων τὴν ἀνωτάτω περιφέρειαν. Ταύτης δ' ἐπάνω περιέκειτο φοινικὶς διαπρηπὴς χρυσοποίκιλτος, παρ' ἣν ἔθεσαν τὰ τοῦ μετηλλαχότος ὅπλα, βουλόμενοι

συνοικειοῦν τὴν ὅλην φαντασίαν ταῖς προκατειργασμέναις πράξεσι. Μετὰ δὲ ταῦτα παρέστησαν τὴν τοῦτο κομιοῦσαν ἀρμάμαξαν, ἣς κατεσκεύαστο κατὰ μὲν τὴν κορυφὴν καμάρα χρυσεῖ, ἔχουσα φολίδα λιθοκόλλητον, ἣς ἦν τὸ μὲν πλάτος ὀκτῶ πηχῶν, τὸ δὲ μῆκος δώδεκα, ὑπὸ δὲ τὴν ὑπωροφίαν παρ' ὅλον τὸ ἔργον θριγκὸς χρυσοῦς, τῷ σχήματι τετράγωνος, ἔχων τραγελάφων προτομὰς ἐκτύπους, ἐξ ὧν ἤρτηντο κρικοί χρυσοῖ διπάλαιστοι, δι' ὧν κατακεκρέμαστο στέμμα πομπικόν, χρώμασι παντοδαποῖς διαπρεπῶς κατηνθισμένον. ἐπὶ δὲ τῶν ἄκρων ὑπῆρχε θύσανος δικτυωτός, ἔχων εὐμεγέθεις κώδωνας, ὥστ' ἐκ πολλοῦ διαστήματος προσπίπτειν τὸν ψόφον τοῖς ἐγγίζουσι. Κατὰ δὲ τὰς τῆς καμάρας γωνίας ἐφ' ἐκάστης ἦν πλευρᾶς Νίκη χρυσεῖ τροπαιοφόρος. τὸ δ' ἐκδεχόμενον τὴν καμάραν περιστύλον χρυσοῦν ὑπῆρχεν, ἔχον Ἰωνικὰ κιονόκρανα. ἐντὸς δὲ τοῦ περιστύλου δίκτυον ἦν χρυσοῦν, τὸ πάχος τῆ πλοκῆ δακτυλιαῖον καὶ πίνακας παραλλήλους ζωοφόρους τέσσαρας ἴσους τοῖς τοίχοις ἔχον.

212.- Dion Casio: *Historiae Romanae*, LI, 16, 5.

Εἶπε καὶ μετὰ ταῦτα τὸ μὲν τοῦ Ἀλεξάνδρου σῶμα εἶδε, καὶ αὐτοῦ καὶ προσήψατο, ὥστε τι τῆς ῥίνος, ὡς φασί, θραυσθῆναι: τὰ δὲ δὴ τῶν Πτολεμαίων, καίτοι τῶν Ἀλεξανδρέων σπουδῆ βουλευθέντων αὐτῷ δεῖξαι, οὐκ ἐθεάσατο, εἰπὼν ὅτι 'βασιλέα ἀλλ' οὐ νεκροὺς ἰδεῖν ἐπεθύμησα.' κακὴ τῆς αὐτῆς ταύτης αἰτίας οὐδὲ τῷ Ἄπιδι ἐντυχεῖν ἠθέλησε, λέγων θεοὺς ἀλλ' οὐχὶ βούς.

213.- Lucano: *Farsalia*, VIII, 694-697.

cum tibi sacro Macedon seruetur in antro
et regum cineres extracto monte quiescant,
cum Ptolemaeorum manes seriemque pudendam
pyramides claudant indignaque Mausolea.

214.- Flavio Josefo: *Antiquitates Judaicae*, XIII, 6.

Σίμων δὲ καὶ μνημεῖον μέγιστον ᾠκοδόμησεν τῷ τε πατρὶ καὶ τοῖς ἀδελφοῖς ἐκ λίθου λευκοῦ καὶ ἀνεξεσμένου. Εἰς πολὺ δ' αὐτὸ καὶ περίοπτον ἀναγαγὼν ὕψος στοὰς περὶ αὐτὸ βάλλεται καὶ στύλους μονολίθους θαυμαστὸν ἰδεῖν χρῆμα ἀνίστησιν, πρὸς τούτοις δὲ καὶ πυραμίδας ἑπτὰ τοῖς τε γονεῦσιν καὶ τοῖς ἀδελφοῖς ἐκάστω μίαν ᾠκοδόμησεν εἰς ἑκπληξιν μεγέθους τε ἔνεκα καὶ κάλλους πεποιημένας, αἱ καὶ μέχρι δεῦρο σώζονται.

215.- Flavio Arriano: *Anábasis*, VI, 29, 4.

εἶναι γὰρ ἐν Πασαργάδαις ἐν τῇ παραδείσῳ τῷ βασιλικῷ Κύρου ἐκείνου τάφον καὶ περὶ αὐτὸν ἄλλος πεφυτεῦσθαι δένδρων παντοίων καὶ ὕδατι εἶναι κατάρροτον καὶ πόαν βαθεῖαν πεφυκέναι ἐν τῷ λειμῶνι, καὶ αὐτὸν δὲ τὸν τάφον τὰ κάτω λίθου τετραπέδου ἐς τετράγωνον σχῆμα πεποιῆσθαι.

216.- Estrabón: *Geografía*, III, 1, 9.

Ἐνταῦθα δὲ πού καὶ τὸ μαντεῖον τοῦ Μενεσθέως ἐστί, καὶ ὁ τοῦ Καιπίωνος ἴδρυται πύργος ἐπὶ πέτρας ἀμφικλύστου, θαυμασίως κατεσκευασμένος, ὥσπερ ὁ Φάρος, τῆς τῶν πλοῖζομένων σωτηρίας χάριν.

217.- Suetonio: *De Vita Caesarum*, V, 20, 3.

Portum Ostiae extruxit circumducto dextra sinistraque brachio et ad introitum profundo iam solo mole obiecta; quam quo stabilius fundaret, nauem ante demersit, qua magnus obeliscus ex Aegypto fuerat aduectus, congestisque pilis superposuit altissimam turrem in exemplum Alexandrini Phari, ut ad nocturnos ignes cursum nauigia dirigerent.

218.- Dión Casio: *Historiae Romanae*, LX, 11.

Τοῦτο μὲν γὰρ ἐξορύξας τῆς ἠπειροῦ χωρίον οὐ σμικρόν, τὸ πέριξ πᾶν ἐκρηπίδωσε καὶ τὴν θάλασσαν ἐς αὐτὸ ἐσεδέξατο· τοῦτο δὲ ἐν αὐτῷ τῷ πελάγει χῶματα ἐκατέρωθεν αὐτοῦ μεγάλα χώσας θάλασσαν ἐνταῦθα πολλὴν περιέβαλε, καὶ νῆσον ἐν αὐτῇ πύργον τε ἐπ'ἐκείνη φρουκτωρίαν ἔχοντα κατεστήσατο.

219.- Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 45.

Verum omnem amplitudinem statuarum eius generis vicit aetate nostra Zenodorus Mercurio facto in civitate Galliae Arvernus per annos decem, HS |CCCC| manipretii, postquam satis artem ibi adprobaverat, Romam accitus a Nerone, ubi destinatum illius principis simulacro colossus fecit CXIXS pedum in longitudinem, qui dicatus Soli venerationi est damnatis sceleribus illius principis.

Mirabamur in officina non modo ex argilla similitudinem insignem, velut et de parvis admodum surculis quod primum operis instaurati fuit. Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur.

220.- Espartiano: *Historia Augusta, Hadrianus*, XIX.

Transtulit et Colossus stantem atque suspensum per Decrianum architectum de eo loco in quo nunc Templum Urbis est, ingenti molimine, ita ut operi etiam elephantos viginti quattuor exhiberet, et cum hoc simulacrum post Neronis vultum, cui antea dicatum fuerat, Soli consecrasset, aliud tale Apollodoro architecto auctore facere Lunae molitus est.

221.- Plinio: *Historia Natural*, XXXIV, 42.

Sunt alii centum numero in eadem urbe colossi minores hoc, sed ubicumque singuli fuissent, nobilitaturi locum, praeterque hos deorum quinque, quos fecit Bryaxis.

222.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 33-34.

Zethus et Amphion ac Dirce et taurus vinculumque ex eodem lapide, a Rhodo advecta opera Apollonii et Taurisci. Parentum hi certamen de se fecere, Menecraten videri professi, sed esse naturalem Artemidorum. Eodem loco Liber pater Eutyichidis laudatur, ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo, item Latona et Diana et Musae novem et alter Apollo nudus.

223.- Plinio: *Historia Natural*, XXXVI, 58.

Invenit eadem Aegyptus in Aethiopia quem vocant basaniten, ferrei coloris atque duritiae, unde et nomen ei dedit. Numquam hic maior repertus est quam in templo Pacis ab imperatore Vespasiano Augusto dicatus argumento Nili, sedecim liberis circa ludentibus, per quos totidem cubita summi incrementi augmentis se amnis eius intelleguntur. Non absimilis illi narratur in Thebis delubro Serapis, ut putant, Memnonis statuae dicatus, quem cotidiano solis ortu contactum radiis crepare tradunt.

224.- *Antología Palatina*, VI, 171.

αὐτῷ σοὶ πρὸς Ὀλυμπον ἑμακύναντο κολοσσὸν
τόνδε Ῥόδου ναέται Δωρίδος, Ἀέλιε,
χάλκεον ἀνίκα κῦμα κατευνάσαντες Ἐννοῦς
ἔστεψαν πάτραν δυσμενέων ἐνάροισ.
οὐ: γὰρ ὑπὲρ πελάγους μόνον † κάτθεσαν, ἀλλὰ
καὶ ἐν γᾶ,
ἄβρον ἀδουλώτου φέγγος ἐλευθερίας:
τοῖς γὰρ ἀφ' Ἡρακλῆος ἀεξηθεῖσι γενέθλας
πάτριος ἐν πόντῳ κῆν χθονὶ κοιρανία.

225.- Clemente de Alejandría: *Protréptico*, IV, 48.

Κατασκευάζει δὲ αὐτὸν Βρύαξις ὁ δημιουργός, οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δὲ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι ὃς ὕλη κατακέχρηται εἰς δημιουργίαν μικτῆ καὶ ποικίλης. Ἰνῆμα γὰρ χρυσοῦ ἦν αὐτῷ καὶ ἀργύρου χαλκοῦ τε καὶ σιδήρου καὶ μολίβδου, πρὸς δὲ καὶ κασσιτέρου, λίθων δὲ Αἰγυπτίων ἐνέδει οὐδὲ εἷς, σαπφείρου καὶ αἱματίτου θραύσματα σμαράγδου τε, ἀλλὰ καὶ τοπαζίου.

226.- Séneca: *De constantia sapientis*, V, 4-5.

Sapiens autem nihil perdere potest; omnia inserre reposuit, nihil fortunae credit, bona sua in solido habet contentus virtute, quae fortuitis non indiget ideoque nec augeri nec minui potest; nam et in summum perducta incrementi non habent locum et nihil eripit fortuna nisi quod dedit; virtutem autem non dat, ideo nec detrahit: libera est, inviolabilis, inmotā, inconcussa, sic contra casus indurata ut ne inclinan quidem, nedum vinci possit; adversus apparatus terribilium rectos oculos tenet, nihil ex vultu mutat sive illi dura sive secunda ostentantur.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

APÉNDICE 2: TABLA DE FUENTES Y AUTORES

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Apéndice 2: Tabla de fuentes y autores

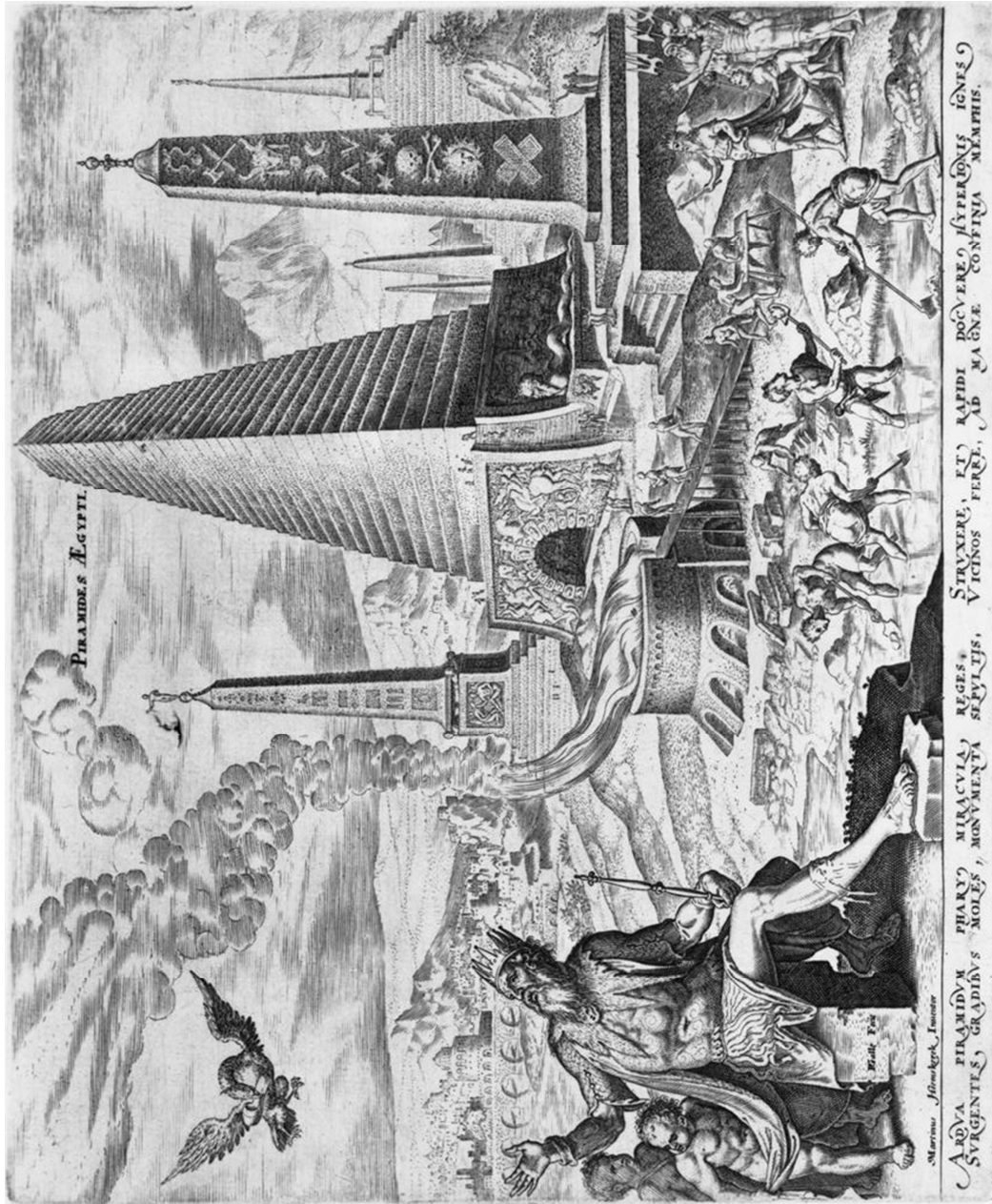
AUTOR	PIRAMIDES	JARDINES/MURALLAS	ZEUS	ARTEMISION	MAUSOLEO	COLOSO	FARO	OTRAS
		BABILONIA						
Heródoto	x	/x						
Calimaco			x	x				Altar cuernos Delos
Antipatro de Sidón	x	x/x	x	x	x	x		
<i>Laterali Alexandrini</i>	x			x	x			
Filón de Bizancio	x	x/x	x	x	x	x		Obelisco Babilonia
Diodoro Siculo	x	o						
Sexto Propertio	x		x		x			
Vitravio		/x		x	x			
Estrabón	x	x/x	o	o	x	x	o	
Valerio Máximo				x	x			
Pomponio Mela					x			
Plinio el Viejo	x	x/	x	x	x	x	x	Laberinto de Egipto, ciudad cien puertas Tebas templo Júpiter en Cícico, ciudad de Roma entera Altar cuernos Delos, Colisco
Marco Valerio Marcial	x	x/x		x	x			
Pausanias			x	x	x			Puente sobre Eufrates en Babilonia
Quinto Curcio Rufo		x						
Aulo Gelio								
Cayo Julio Higino	x	/x	x	x	x	x		Palacio Ciro Ecbatana
Lucio Apelo	x	/x	x	x	x	x		Palacio Ciro Ecbatana
Dionisio Periegeta		/x		x				Tebas Cien Puertas, colosos Memnón, ciudad de Roma
Septem Mira	x	x/x	x	x	x	x		Palacio Real Ecbatana
Lactancio		x/						
Vibio Secuestre	x	x/x	x	x	x	x		Palacio Ecbatana
Gregorio Nacianzeno	x	x/x	x	x	x	x		Tebas Cien Puertas, Tebas Siete Puertas, Capitolio Roma, estatua hierro Belerofonte,
Cosme de Jerusalén	x	/x			x	x	x	teatro Heracléa, jardines Alcinoo y Adonis, templo Cícico, Tebas Siete Puertas,
								Tebas Cien Puertas
Casiodoro	x	/x	x	x	x	x		Palacio de Ciro y sobre todo la Ciudad de Roma
Gregorio de Tours		/x			x	x	x	Teatro Heracléa, Arca de Noé, Templo de Salomón
Isidoro de Sevilla							x	Capitolio, anfiteatro, laberinto
Beda el Venerable				x		x	x	Capitolio Roma, estatua hierro Belerofonte, teatro Heracléa, baño Apolonio de Tiana
Rabano Mauro		x/x					x	Capitolio, anfiteatro, foro, ...
Eusacio de Tesalónica								
Jorge Cedreno	x			x		x	x	Templo Cícico, Teatro Mira en Licia, Bosque Pérgamo
Nicetas de Heracléa	x	/x			x	x		Tebas Cien Puertas, Capitolio Roma, santuario Adriano en Cícico.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

APÉNDICE 3: MAARTEN VAN HEEMSKERCK

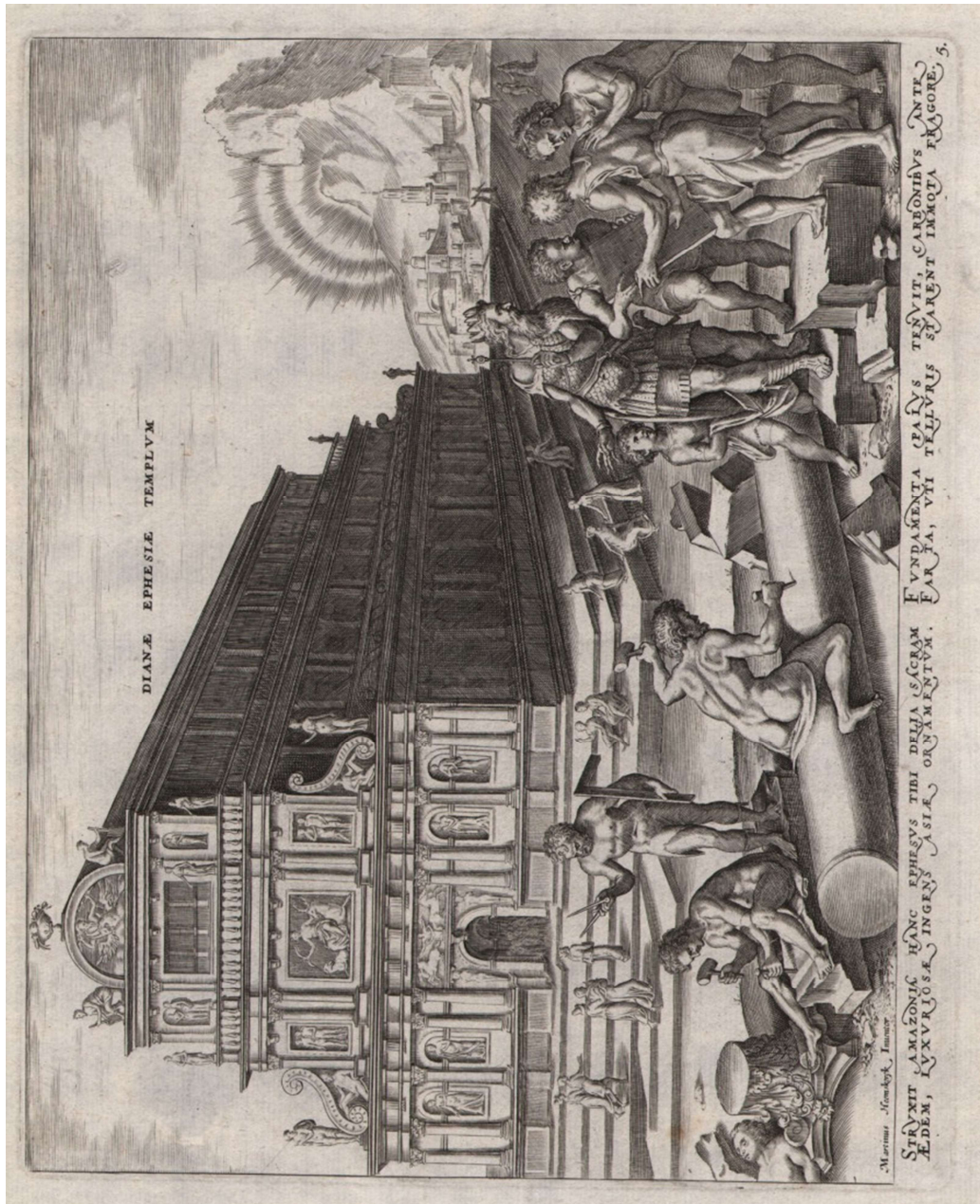
OCTO MUNDI MIRACULA

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



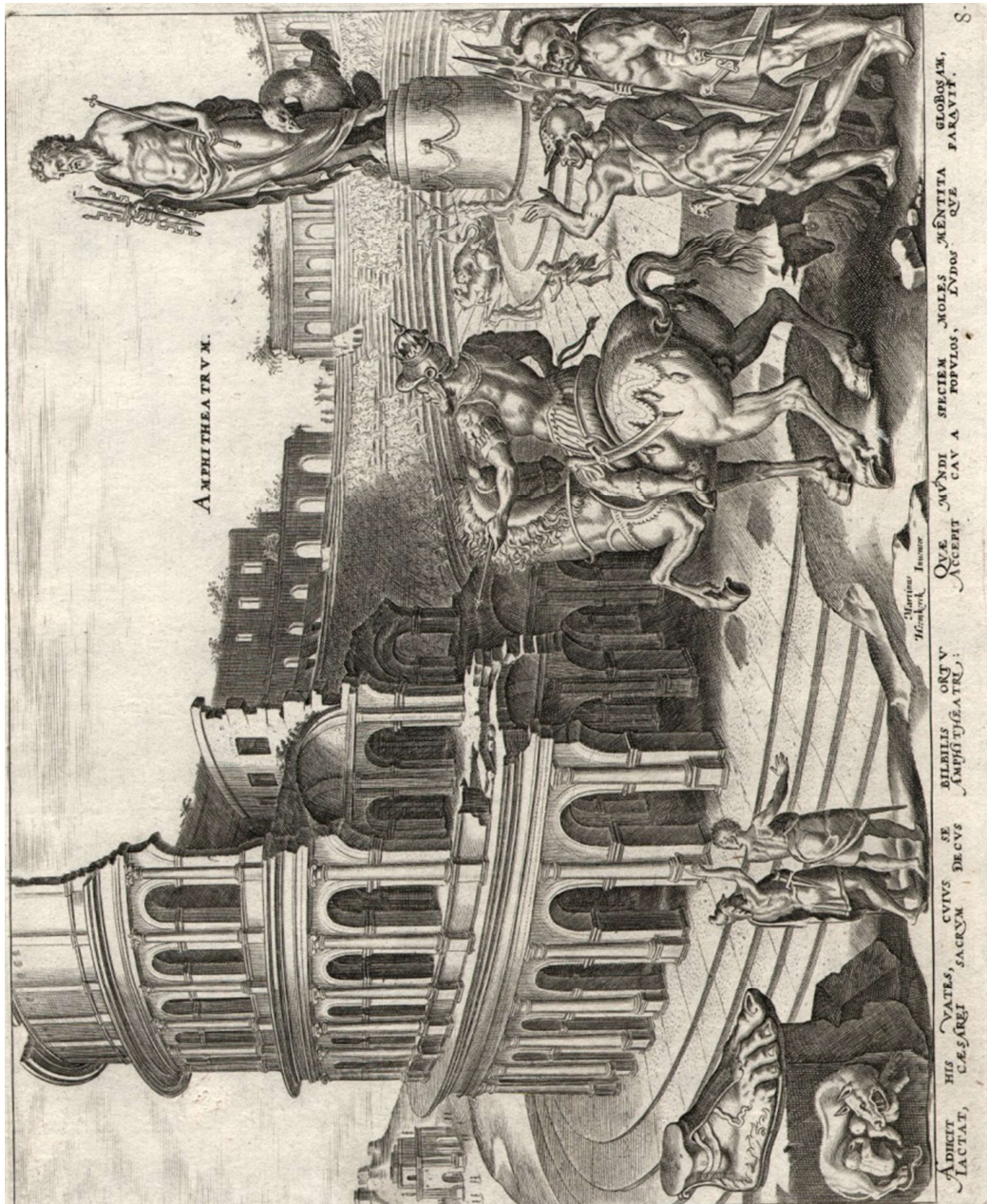
Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...



Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

ÍNDICES ANALÍTICOS

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

I - Nombres geográficos.

- Aberdeen, 604.
 Abusir, 43, 541, 542.
 Abydos, 385, 462.
 Acatlán, 482.
 Adamclisi, 528.
 Agra, 32.
 Aguascalientes, 582.
 Alejandría, 12, 25, 27, 30, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 56, 59, 64, 69, 70, 91, 93, 101, 103, 105, 107, 110, 112, 114, 115, 116, 118, 121, 122, 124, 125, 126, 135, 151, 160, 165, 168, 174, 176, 185, 200, 201, 211, 218, 222, 231, 233, 234, 235, 238, 247, 251, 257, 258, 261, 264, 269, 270, 278, 281, 288, 294, 302, 315, 316, 324, 326, 327, 329, 352, 353, 357, 362, 366, 367, 370, 371, 379, 394, 405, 410, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 452, 453, 454, 513, 514, 533, 540, 541, 542, 543, 544, 546, 547, 549, 550, 552, 553, 554, 555, 558, 560, 561, 562, 563, 594, 617, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 685, 706, 710, 716, 717.
 Alemania, 2, 326, 374, 466, 511, 602.
 Alfeo, 45, 94.
 Almedralejo, 597.
 Amberes, 207, 253, 263, 271, 277, 695.
 Amiclas, 81, 82, 411.
 Anatolia, 92.
 Ancona, 141, 144, 145, 154, 247.
 Antheia, 230.
 Apollonia Póntica, 230, 303.
 Arabia, 35, 52, 385, 387.
 Arabia Saudí, 479, 480.
 Argelia, 522.
 Arsínoe, 239, 240.
 Asiria, 236, 242, 484.
 Atenas, 41, 65, 86, 94, 95, 317, 409, 412, 413, 418, 436, 461, 503, 510, 536.
 Australia, 14, 374, 536, 537,
 Babel, 115, 126, 161, 182, 183, 185, 201, 206, 211, 222, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 304, 396, 397, 562, 625, 689.
 Babilonia, 9, 13, 25, 30, 34, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 72, 73, 74, 76, 79, 81, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 102, 104, 115, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 148, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 162, 165, 169, 176, 178, 182, 183, 184, 185, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 211, 213, 214, 215, 217, 221, 222, 223, 226, 233, 235, 236, 242, 249, 251, 252, 257, 261, 264, 266, 270, 278, 283, 288, 290, 293, 294, 295, 299, 300, 304, 306, 307, 320, 321, 324, 331, 332, 340, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 355, 362, 365, 368, 369, 379, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 432, 443, 445, 483, 484, 486, 487, 489, 491, 492, 495, 502, 514, 623, 624, 625, 626, 630, 662, 689, 690, 706, 707.
 Bagdad, 233.
 Barcelona, 497, 498.
 Barletta, 572.
 Basilea, 49, 187.
 Batna, 522.
 Baviera, 334, 510, 511, 603, 676.
 Bélgica, 326, 607.
 Bérgamo, 289.
 Béríto, 124.
 Berlín, 43, 170, 340, 397, 414, 521, 575, 598.
 Bilibilis, 75, 179.
 Bizancio, 8, 9, 10, 27, 28, 31, 45, 46, 48, 49, 67, 74, 98, 109, 119, 151, 152, 161, 196, 199, 312, 367, 385, 399, 413, 419, 434, 436, 448, 512, 598, 603, 715, 716, 719.
 Bodrum, 12, 340, 427, 428.
 Bogotá, 500, 501.
 Bolivia, 276, 582, 583, 584.
 Boulogne-sur-mer, 546.
 Brasil, 32, 374, 581.
 Brie, 470.
 Brindisi, 77.
 Bulgaria, 592, 593.
 Burgo de Osma, 650.
 Cádiz, 540, 541, 571.
 Cairuán, 453, 550, 554.
 Calabria, 169, 546.
 Camboya, 374.
 Canal de Suez, 339, 579.
 Capadocia, 113.
 Caria, 46, 62, 88, 91, 153, 157, 234, 237, 266, 291, 425, 519, 692.
 Cesarea, 96, 97, 151, 152.
 Cesarea Marítima, 542, 546.
 Chile, 374, 559, 560.
 China, 32, 274, 327, 374, 448, 713.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Chipiona, 540.
Chipre, 286, 317, 341, 546, 574.
Cincinnati, 533, 534.
Cirene, 42, 519, 520.
Cleveland, 254.
Cluny, 597.
Cnido, 462.
Cochabamba, 582, 583.
Colombia, 500, 501.
Colosas, 90, 92, 163, 285.
Constantinopla, 27, 45, 48, 89, 91, 92, 109, 114, 118, 120, 121, 125, 127, 152, 212, 231, 232, 421, 422, 423, 424, 445, 596, 597, 601, 603.
Corcovado, 374, 581.
Córdoba, 453, 502, 550.
Cordouan, 548, 549.
Corinto, 187.
Creta, 57, 64, 123, 151, 152, 154, 156, 241, 242, 288, 302, 317, 362, 454.
Cuba, 559, 583,
Dacia, 528.
Dakota del Sur, 587, 588.
Danubio, 510, 589, 702.
Delfos, 83, 187, 409, 433, 362.
Dióspolis de Tebaida, 95.
Dobrudja, 528.
Dordoña, 548.
Dougga, 518, 519.
Dover, 545, 546.
Dubai, 479, 480, 481, 502.
Dubris, 545.
Ecbatana, 79, 80, 87, 88, 94, 152, 718.
Edesa, 210, 235, 267, 314, 437.
Éfeso, 25, 28, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 55, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 68, 70, 74, 79, 81, 86, 88, 92, 94, 95, 99, 104, 122, 123, 124, 136, 151, 153, 157, 160, 167, 175, 178, 190, 193, 207, 210, 213, 216, 218, 221, 223, 226, 240, 245, 246, 251, 252, 258, 262, 264, 268, 271, 302, 311, 312, 322, 324, 333, 339, 340, 356, 359, 365, 371, 379, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 461, 503, 504, 505, 506, 509, 510, 511, 512, 630, 631, 632, 633, 634, 691, 722.
Egipto, 2, 13, 25, 28, 34, 36, 44, 45, 46, 50, 51, 53, 56, 59, 60, 64, 69, 70, 79, 88, 90, 92, 95, 96, 104, 116, 119, 122, 123, 125, 137, 138, 152, 153, 154, 160, 164, 165, 177, 181, 182, 201, 202, 203, 208, 210, 222, 231, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 251, 264, 265, 266, 278, 286, 288, 293, 294, 299, 300, 303, 304, 308, 320, 329, 331, 338, 340, 341, 348, 365, 368, 373, 374, 379, 380, 385, 386, 389, 390, 391, 405, 425, 432, 440, 444, 445, 452, 462, 467, 468, 469, 471, 476, 479, 484, 523, 529, 542, 544, 550, 551, 552, 553, 562, 579, 593, 616, 617, 618, 622, 623, 650, 705.
El Cairo, 165, 201, 233, 236, 239, 368, 380, 384, 389, 390, 448, 453, 552, 553.
Escocia, 465, 466, 467, 468, 604.
España, 2, 10, 160, 233, 255, 267, 280, 286, 288, 289, 290, 326, 362, 363, 374, 473, 497, 541, 556, 583, 584, 604, 644, 697, 700.
Estados Unidos (EE.UU.), 31, 198, 335, 337, 373, 465, 469, 470, 477, 479, 480, 481, 496, 532, 533, 534, 536, 558, 578, 587, 588, 612, 613, 614.
Estambul, 406, 602.
Estocolmo, 254.
Estrómboli, 292.
Etiopía, 294, 300.
Etna, 102, 292.
Éufrates, 46, 53, 72, 76, 184, 235, 236, 257, 294, 298, 307, 395, 399, 489, 624.
Finlandia, 560.
Florencia, 74, 132, 149, 150, 153, 253, 261, 262, 414, 495, 576, 606.
Florida, 469, 470.
Francia, 196, 199, 226, 233, 250, 316, 326, 335, 339, 374, 427, 442, 470, 489, 490, 499, 560, 603, 669, 685, 700,
Frigia, 92, 163, 231.
Garona, 548.
Génova, 547, 548.
Gesoriacum, 546.
Gijón, 546.
Gizeh (Giza), 35, 308, 343, 362, 368, 374, 380, 381, 462, 464, 465, 481, 621.
Gomorra, 237.
Granada, 374, 389, 447.
Grecia, 6, 28, 29, 40, 46, 67, 81, 83, 84, 91, 96, 126, 154, 156, 245, 302, 341, 374, 401, 412, 415, 419, 484, 634, 704.
Guyarat, 589.
Halicarnaso, 12, 25, 30, 39, 44, 45, 46, 53, 54, 55, 58, 60, 61, 62, 65, 66, 81, 95, 97, 103, 123, 160, 166, 193, 195, 226, 234, 237, 246, 251,

- 252, 254, 260, 269, 271, 278, 284, 302, 310, 340, 342, 343, 346, 359, 379, 425, 426, 428, 430, 445, 462, 487, 505, 513, 515, 516, 517, 519, 522, 525, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 537, 563, 579, 634, 691, 713.
- Haskovo, 592, 593.
- Hawara, 239, 317.
- Heidelberg, 27, 45, 47, 48.
- Hélade, 47, 188.
- Heraclea, 90, 92, 96, 101, 103, 110, 113, 118, 120, 124, 136, 138, 151, 152, 153, 290, 389, 718.
- Heracleópolis, 241.
- Herculano, 339.
- Hidalgo, 482.
- Imperio Romano, 28, 58, 72, 98, 109, 110, 115, 130, 160, 186, 384, 421, 423, 485, 524, 527, 528, 545, 598, 611.
- India, 32, 58, 374, 589.
- Indianópolis, 536.
- Inglaterra, 109, 113, 131, 546, 610, 630.
- Irak, 341, 551.
- Irán, 486, 487, 525, 551.
- Isla de Pascua, 374.
- Israel, 96, 115.
- Italia, 32, 170, 174, 196, 213, 233, 242, 289, 301, 326, 332, 374, 490, 491, 546, 572, 583, 584, 634, 673, 700.
- Japón, 276, 319, 322, 323, 374, 384, 476, 477, 536, 537, 538.
- Jarrow, 109.
- Jerusalén, 86, 90, 92, 93, 94, 97, 103, 107, 112, 113, 114, 118, 120, 125, 138, 151, 152, 162, 196, 264, 281, 289, 328, 389, 396, 414, 438, 515, 516, 605, 625, 637, 638, 718, 719.
- Jonia, 46, 245.
- Jordán, 162.
- Jordania, 32, 374.
- Karlsruhe, 466.
- Kent, 465, 466.
- Kiev, 585.
- La Habana, 559, 582, 583.
- La Meca, 446, 448, 555.
- La Turbie, 528.
- Lago Asfaltite, 57, 162, 211, 236, 237.
- Lago Moeris, 239, 241, 302, 317.
- Lago Sirbonis, 162, 237.
- Laodicea, 546.
- Laredo, 700.
- Las Vegas, 476, 477.
- Leipzig, 531.
- Lemnos, 63, 241, 242, 288, 302.
- Libano, 462, 517, 519, 520.
- Libia, 294, 386, 546, 647.
- Lidia, 68.
- Lima, 529, 560.
- Lisboa, 31, 583, 584.
- Londres, 192, 198, 199, 204, 207, 354, 373, 472, 479, 480, 509, 511, 530, 531, 560, 632.
- Lucerna, 247.
- Lyon, 560.
- Macedonia, 40, 452, 506, 514, 575.
- Madrid, 159, 288, 331, 529, 530, 597, 656.
- Málaga, 453.
- Mali, 374.
- Manhattan, 496, 532.
- Mar Muerto, 162, 237.
- Maratea, 583, 584.
- Marrakech, 554, 556.
- Media, 80, 294, 396.
- Medina, 446, 555.
- Mediterráneo, 58, 233, 286, 306, 359, 446, 546, 547, 550, 555, 634, 647, 648, 715.
- Melbourne, 536, 537, 723.
- Memphis (EE.UU.), 476, 477, 478.
- Menfis (Egipto), 71, 73, 144, 157, 158, 177, 233, 239, 301, 380, 386, 388.
- Meroe, 462.
- Mesenia, 86.
- Mesina, 169, 546.
- México, 32, 324, 325, 374, 482, 529, 582, 583.
- Micenas, 339, 362.
- Milán, 500, 529.
- Milas, 520.
- Mississippi, 481.
- Monte Athos, 40, 55, 63, 281, 288, 317, 441, 640, 641.
- Montecasino, 74.
- Moscú, 564, 602.
- Múnich, 603.
- Napata, 462.
- Nápoles, 283, 289, 292, 529, 574.
- Náucratis, 71, 167.
- Nemea, 83, 187, 188, 409, 412.
- Nicaragua, 582, 583.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias....

- Nilo, 35, 56, 156, 165, 168, 174, 178, 233, 317, 333, 382, 385, 386, 390, 555, 573, 574, 647, 651, 705.
- Nimrud, 354.
- Nínive, 17, 38, 53, 72, 293, 299, 317, 397, 398, 399, 400, 485.
- Norfolk, 465, 466, 612.
- Nueva Jersey, 536.
- Nueva Orleans, 481.
- Nueva York, 251, 373, 479, 480, 496, 497, 532, 533, 534, 563, 564, 572, 578, 582, 617.
- Numidia, 519, 522.
- Océano Índico, 125.
- Oda, 477.
- Olimpia, 2, 13, 14, 25, 28, 30, 42, 45, 47, 53, 59, 67, 68, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 92, 95, 99, 112, 121, 123, 152, 160, 168, 180, 186, 187, 205, 213, 215, 226, 235, 251, 252, 256, 257, 268, 278, 279, 302, 322, 339, 362, 366, 369, 379, 409, 410, 411, 413, 414, 418, 419, 421, 422, 423, 441, 461, 521, 567, 570, 592, 593, 594, 595, 596, 599, 600, 601, 606, 607, 608, 610, 611, 613, 614, 627, 629, 685, 688, 709, 718, 721, 724.
- Olimpo, 45, 179, 189, 407, 420, 441, 582.
- Oriente Medio, 112, 620.
- Ostia, 70, 231, 353, 445, 544, 558, 647, 648, 649, 685.
- Países Bajos, 170, 177, 180, 182, 191, 254, 694.
- Palencia, 583, 584.
- Palermo, 529.
- París, 48, 233, 236, 250, 254, 470, 475, 479, 480, 498, 501, 509, 510, 532, 548, 561, 562, 574, 597, 603, 605, 612, 632, 723.
- Pasargada, 525.
- Península Calcídica, 40.
- Pérgamo, 94, 95, 98, 119, 120, 124, 151, 152, 397, 521.
- Persia, 46, 48, 294.
- Petra, 32, 374.
- Perú, 31, 276, 277, 287, 374, 560, 582, 583.
- Phengari, 574.
- Pittsburgh, 532, 533.
- Polonia, 583, 584.
- Pompeya, 78, 339.
- Potosí, 276.
- Praga, 344.
- Priverno, 596.
- Próximo Oriente, 29, 643.
- Puerto de Eunosto, 201, 443.
- Puteoli, 247.
- Rabat, 554, 556.
- Ratisbona, 510, 511, 723.
- Rávena, 70, 247, 445, 544, 647.
- Reino Unido, 326, 344, 374, 466.
- Riad, 480.
- Río de Janeiro, 32, 581.
- Rodas, 2, 25, 30, 40, 41, 45, 46, 58, 72, 74, 79, 81, 87, 88, 90, 92, 95, 96, 101, 103, 104, 110, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 150, 151, 153, 157, 160, 162, 163, 175, 179, 180, 196, 207, 210, 211, 215, 230, 231, 237, 250, 251, 252, 253, 255, 259, 265, 267, 268, 277, 278, 285, 291, 303, 314, 315, 316, 319, 321, 323, 334, 343, 344, 346, 347, 348, 349, 352, 359, 362, 366, 370, 379, 427, 432, 434, 437, 438, 440, 441, 442, 461, 567, 572, 573, 574, 575, 578, 579, 580, 581, 582, 587, 589, 590, 596, 637, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 648, 673, 685, 697, 698, 699, 700, 701, 704, 718, 721, 723.
- Roma, 2, 3, 6, 19, 28, 32, 49, 54, 58, 64, 70, 72, 73, 74, 75, 84, 85, 87, 89, 90, 91, 93, 96, 97, 98, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 176, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 191, 195, 199, 200, 203, 204, 205, 206, 208, 213, 214, 220, 221, 223, 230, 233, 240, 253, 255, 263, 264, 280, 282, 287, 288, 290, 292, 304, 306, 322, 324, 327, 359, 384, 388, 389, 421, 441, 463, 464, 465, 485, 495, 505, 506, 507, 508, 519, 524, 527, 529, 544, 569, 571, 572, 573, 577, 586, 600, 601, 609, 614, 618, 641, 648, 665, 673, 678, 680, 717, 718, 719, 720.
- Rumanía, 528, 588, 589.
- Rusia, 374, 478.
- Sacro Imperio Romano Germánico, 610.
- Samotracia, 574, 575.
- San Francisco, 252, 373, 479, 480.
- San Luis, 373, 535, 536.
- San Petersburgo, 329, 593, 596, 606.
- Santiago de Compostela, 286.

Santiago de Chile, 559, 560.
 Séforis, 647.
 Sevilla, 2, 98, 106, 114, 115, 116, 144, 151, 159,
 161, 554, 556, 609, 697, 718.
 Shanghai, 498, 499.
 Shenzhen, 713.
 Shiraz, 486, 487.
 Sicilia, 50, 102, 169, 292, 546.
 Sidney, 374.
 Singapur, 499, 500, 501.
 Silbonitis, 162.
 Siria, 341.
 Sodoma, 237.
 Soria, 650.
 Sozopol, 230.
 Sussex, 465, 466.
 Świebodzin, 583, 584.
 Taipéi, 501.
 Taiwan, 501.
 Tebas (Egipto), 64, 89, 91, 93, 96, 151, 153, 154,
 233, 289.
 Tebas (Grecia), 77, 91, 93, 94, 96.
 Tiana, 110, 113, 136.
 Tiberíades, 162.
 Tierra Santa, 28.
 Tigris, 72, 236.
 Timor Oriental, 583, 584.
 Tívoli, 174, 485, 488.
 Tokyo, 537, 538.
 Tombuctú, 374.
 Tours, 59, 64, 92, 98, 99, 102, 103, 109, 112, 113,
 120, 128, 152, 161, 263, 436, 445, 718.
 Troya, 168, 174, 339, 362, 406.
 Tudela, 125, 127, 138, 389, 453, 455, 550, 719.
 Túnez, 453, 518, 519, 550, 554.
 Turín, 148, 696.
 Turquía, 341, 374, 406, 519, 520, 525, 546.
 Valladolid, 159.
 Vaticano, 3, 48, 174, 195, 240, 339, 351, 487,
 527, 577, 594.
 Venecia, 220, 452.
 Venezuela, 584.
 Vesubio, 78, 292.
 Victoria, 536.
 Viena, 48, 305, 311, 340, 491, 610, 611.
 Vietnam, 583, 584.
 Volga, 585.
 Volgogrado, 585, 586.

Washington D.C., 181, 187, 189, 207, 511, 535,
 559, 612, 613, 723.
 Würzburg, 510.
 Yeda, 480.
 York, 611.

II- Nombres de personas.

Aalto, Alvar, 560.
 Abdellatif, 552.
 Abrams, J. J., 703.
 Adad-shum-usur, 393.
 Adams Brendon, John, 344.
 Adler, Friedrich, 535.
 Adriano (emperador romano), 97, 98, 124,
 125, 151, 153, 175, 290, 414, 463, 485, 494,
 495, 517, 522, 526, 527, 569, 624.
 Aerobindo, 597.
 Aersten, Pieter, 177.
 Afrodita (diosa), 123, 186, 412, 422, 600.
 Aga Mohamed Khan Kayar (shah de Persia),
 486.
 Agesandro, 150.
 Agustín de Hipona, 128, 161.
 Al-Balawi, 127, 201, 448, 449, 452, 453, 454,
 455, 550.
 Alberti, León Battista, 145, 147, 150.
 Albertini, Francesco, 148, 153, 245, 290.
 Alciato, Andrea, 654.
 Alejandro, 67.
 Alejandro Magno, 25, 29, 30, 39, 40, 51, 55, 56,
 58, 59, 167, 190, 196, 247, 281, 288, 295, 306,
 316, 317, 354, 366, 395, 398, 401, 402, 405,
 406, 432, 441, 451, 452, 504, 513, 514, 526,
 624, 640, 706, 707.
 Alejandro VI (papa), 240.
 Alfonso V (rey de Aragón), 286.
 Al-Gharnati, 447, 448, 449, 453, 454, 550.
 Al-Malik an-Nasir, 454.
 Al-Mamun, 166, 390.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Al-Mansur, 554, 555.
Al-Masudi, 201, 451, 453.
Alma-Tadema, Lawrence, 641.
Almela, Juan Alonso de, 264.
Al-Walid, 451.
Al-Marrakushi, 554.
Amasis, 35, 36.
Amenábar, Alejandro, 706.
Amenemhat III, 239, 317.
Amenofis III, 94.
Amiano Marcelino, 117, 127, 161, 164, 525.
Ampelio, Lucio, 72, 80, 87, 104, 152, 521, 717.
Anárion (personaje fantástico), 702.
Anastasio (emperador bizantino), 97, 98, 152.
Anaximandro, 230.
Anfión (personaje mitológico), 91, 94, 96.
Antígono I (rey de Macedonia), 432.
Antíoco I (rey seléucida), 90.
Antíoco III Megas (rey seléucida), 574.
Antíoco IV (rey seléucida), 86.
Antípato de Sidón, 45, 46, 177, 359, 399, 405, 407, 716.
Antonino Pío (emperador romano), 353, 526.
Apolo (dios), 69, 81, 82, 90, 91, 96, 97, 118, 123, 136, 151, 178, 192, 199, 230, 284, 303, 313, 336, 348, 362, 411, 412, 439, 504, 601, 613, 698.
Apolonio de Tiana, 110, 113, 118, 136.
Apolonio de Tralles, 573.
Aquiles (personaje mitológico), 95, 412, 627.
Arias Montano, Benito, 264.
Aristarco, 67.
Aristeas, 41, 77, 247.
Aristóbulo, 39, 47.
Aristóteles, 5, 95, 96, 97, 161, 164, 232, 285.
Arquelao de Priene, 629, 630.
Arquímedes, 399.
Arriano, Lucio Flavio, 525.
Artemisa (diosa), 12, 25, 30, 40, 42, 44, 45, 46, 55, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 74, 79, 86, 87, 89, 94, 99, 113, 122, 148, 152, 175, 178, 190, 192, 193, 207, 210, 216, 218, 222, 223, 224, 264, 268, 271, 312, 314, 322, 340, 355, 359, 361, 371, 379, 401, 406, 408, 411, 412, 461, 503, 504, 506, 507, 511, 630, 631, 632, 633, 634, 691, 709, 718, 721, 722.
Artemisia, 60, 61, 62, 66, 77, 119, 166, 167, 194, 214, 223, 224, 226, 228, 231, 234, 237, 246, 250, 251, 254, 260, 265, 279, 290, 291, 311, 361, 425, 426, 634, 635, 636, 691, 692.
Asahina Saburo Yoshihide, 323.
Asensio, Francisco, 700.
Ashley, M., 10, 39.
Asinio Polión, Cayo, 573.
Asín Palacios, M., 127, 448, 453.
Assurnasirpal II (rey asirio), 354.
Astérix (personaje fantástico), 710, 711.
Ateneo de Náucratis, 167.
Atenodoro, 150.
Augé, Lucien, 336, 337, 342, 345, 349, 400, 442.
Augusto (emperador romano), 28, 55, 59, 69, 125, 130, 134, 137, 139, 175, 247, 284, 313, 421, 494, 495, 506, 514, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 546, 569, 571, 595, 596, 624, 648.
Aureliano (emperador romano), 199.
Austin, John C., 534.
Averulino II Filarete, Antonio, 240.
Avieno, Rufo Festo, 540.
Ayres, Gillian, 627.
Baco (dios), 317, 657.
Badoud, Nathan, 199.
Bagnatore, Pietro Maria, 256, 257, 258, 259, 260, 271.
Balsa, Bernard François, 474.
Balzac, Honoré de, 474.
Banks, E.J., 9.
Barbaro, Daniele, 147.
Barclay, Sidney, 336, 337, 345, 349, 400, 442.
Barendsz, Dirck, 177.
Barringer, Judith, 418.
Bartholdi, Frédéric Auguste, 579.
Basilio de Cesarea (obispo), 93.
Basoli, Antonio, 215, 618.
Bassett, S., 13.
Baticles de Magnesia, 82.
Beda el Venerable, 64, 92, 103, 109, 111, 112, 113, 114, 118, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 151, 152, 153, 205, 436, 445, 719.
Behrens-Abouseif, D., 449.
Bel (dios), 72, 183, 185, 202, 214, 257, 294, 307.

- Belerofonte (personaje mitológico), 87, 91, 92, 110, 112, 118, 136, 152, 718.
- Bellay, Joaquim du, 156, 242, 330.
- Belli, Valerio, 311.
- Bellonius, Petrus, 300.
- Benedicto (canónigo), 129.
- Benjamín de Tudela, 125, 127, 138, 389, 453, 455, 550, 719.
- Bernard, Richard Wesley, 467.
- Bernier, Louis, 336, 337, 349, 400, 442.
- Bernini, Gian Lorenzo, 577.
- Beroso, 396, 398.
- Bianchi, Giobattista, 573.
- Bickham el Joven, George, 645.
- Biondo, Flavio, 144, 145, 147, 148, 150, 190, 212.
- Blaeu, Joan Janszoon, 229.
- Blaeu, Willem Janszoon, 229, 248, 249, 274, 320, 322, 649, 720.
- Blake, Theodore, 533.
- Blake, William, 580, 645.
- Blázquez, José María, 353.
- Blengino, Luca, 711.
- Boccaccio, 141.
- Bochio, Ioanne, 695, 696.
- Boeri, Stefano, 500.
- Boissard, J. J., 668, 687, 692.
- Bonifacio de Maguncia, 114.
- Bosse, Abraham, 226.
- Boullée, Étienne-Louis, 470, 471, 473, 474, 556, 557.
- Bourdais, Jules, 562.
- Bourdon, S., 692, 693.
- Boyd, James Penny, 337.
- Bracciolini, Poggio, 141, 142, 150.
- Bramante, Donato, 139, 155, 191, 216, 269, 487, 489.
- Braun, Georg, 649.
- Breckenridge, J.D., 424.
- Brezzi, Paolo, 130.
- Briaxis, 56, 66, 194, 425, 594.
- Brodersen, Kai, 10, 113, 152, 190, 440.
- Brongniart, Alexandre Théodore, 470.
- Bruck, J., 682.
- Brueghel el Viejo, Peter, 182, 206, 295.
- Brunelleschi, Filippo, 149.
- Buckley, T. A., 9, 392.
- Buñuel, Luis, 350.
- Buondelmonti, Cristoforo, 232.
- Buoninsegna, Duccio di, 608.
- Buontalenti, Bernardo, 495.
- Burattini, Tito Livio, 287, 300.
- Burkert, Walter, 86, 199, 418.
- Burton, D., 13.
- Byron, George Gordon (Lord Byron), 406.
- Cálamis, 230.
- Calatrava, Santiago, 502.
- Calcagnini, Celio, 147.
- Calígula (emperador romano), 84, 138, 421, 546.
- Calímaco, 27, 30, 42, 43, 74, 410, 419, 420, 716.
- Calmet, Antoine Augustin, 516.
- Calvete de la Estrella, J. C., 694, 695, 696.
- Camilli, C., 663, 664, 665, 666, 679.
- Campin, Robert, 606.
- Cánova, Antonio, 577.
- Capaccio, G. C., 690.
- Caracalla (emperador romano), 106, 113, 124, 514, 573.
- Caramuel de Lobkowitz, Juan, 267, 280, 281, 283, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 305, 306, 720.
- Caraxo, 234.
- Cares de Lindo, 121, 123, 196, 198, 214, 255, 279, 303, 310, 315, 348, 432, 433, 434, 436, 578.
- Carlo III Borromeo, 490.
- Carlo IV Borromeo, 490.
- Carlos el Calvo (rey de Francia), 603.
- Carlos II (rey de España), 697.
- Carlos IV (rey de España), 262, 697.
- Carlos V (emperador de Alemania, Carlos I de España), 159, 288.
- Carmontelle, Louis de, 470.
- Caron, Antoine, 250.
- Cartaro, Mario, 488.
- Casiodoro, 80, 89, 98, 104, 105, 106, 109, 116, 123, 125, 139, 152, 161, 206, 240, 263, 282, 285, 389, 410, 718.
- Casoni, G., 674.
- Castiglione, Baltasar, 105, 146.
- Catalina de Médicis (reina de Francia), 250.
- Cedreno, Jorge, 65, 98, 118, 119, 120, 121, 151, 186, 187, 315, 388, 410, 422, 436, 719.
- Celio, Ludovico, 51, 160, 169, 223, 243.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Cepión, Quinto Servilio, 540.
Cerceau, Jacques-Androuet du, 489.
Cesariano, Cesare, 57, 142, 147, 148, 154, 155, 190, 193, 242, 288, 717.
Cestio Epulón, Cayo, 137, 174, 287, 463, 464, 465.
Chaffey, Don, 370, 701.
Champollion, Jean-François, 340.
Charton, Edouard, 335.
Chastillon, Claude, 490, 549.
Christina (reina de Suecia), 253.
Chrysler, Walter, 563.
Cicerón, Marco Tulio, 25, 54, 168, 190, 410, 420.
Cimabue, 240, 608.
Ciriaco de Ancona, 141, 144, 145, 154.
Ciro, (rey de Persia), 59, 79, 80, 87, 94, 95, 104, 105, 151, 152, 163, 288, 354, 525, 718.
Clarke, Thomas Curtis, 561.
Clayton, P.A., 10, 57.
Clemente de Alejandría, 410, 594.
Cleopatra VII (reina de Egipto), 228, 247, 316, 711.
Clitarco, 40, 51, 59, 395, 398.
Clusius, Carolus, 233.
Colón, Cristóbal, 389, 559, 560, 580, 613, 723.
Colonna, Francesco, 155, 181, 222, 487, 530, 654.
Cómodo (emperador romano), 353, 450.
Constantino I (emperador romano), 3, 125, 128, 175, 188, 195, 204, 205, 240, 570, 571, 572, 575, 595, 599.
Constantino VII Porfirogéneta (emperador bizantino), 48, 210, 235, 314, 437.
Constantino de Rodas, 121.
Contile, Luca, 157, 242, 330.
Corbett, Harvey Wiley, 558.
Cortona, Pietro da, 640.
Cosme de Jerusalén, 90, 92, 93, 94, 103, 112, 113, 118, 120, 125, 138, 151, 152, 232, 328, 389, 718.
Cousin, Jean, 198, 232.
Covarrubias, Sebastián de, 266, 655, 656, 684, 688, 689.
Cresilas, 65.
Creso de Lidia, 68, 190, 258, 401, 402, 404.
Creswell, K.A.C., 552, 553.
Crivelli, Angelo, 490.
Cruyl, Lieven de, 294.
Ctesias de Cnido, 51, 53, 58, 60, 76, 77, 184, 185, 296, 394, 398.
Cupido (dios), 663.
Curcio Rufo, Quinto, 72, 76, 77, 161, 162, 236, 243, 299, 394, 398, 717.
Curradi, Francesco, 635.
Cus (personaje bíblico), 236, 300.
Cydon, 65.
Dacos, Nicole, 191.
D'Adda, Isabella, 490.
Dafnis de Mileto, 504.
Dal Sole, Giovan Gioseffo, 635.
Daléchamps, Jacques, 427.
Dalí, Eugenio Salvador, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 721.
Dalley, Stephanie, 12, 38, 72, 396, 397, 398, 399.
Damofonte, 86.
Danti, Ignazio, 649.
David, Gerard, 610.
D'Aviler, Augustin-Charles, 312.
Davison, C.C., 85, 417.
De Borja, J., 672, 686.
De Jode, G., 690.
Decéballo (rey dacio), 588, 589, 702.
Decker, Coenraet, 294.
Decriano, 569.
Dédalo (personaje mitológico), 241, 302.
Degas, Edgar, 624, 625.
Delacroix, Eugène, 620.
Del Bene, Bartolomé, 657, 658.
Del Debbio, Enrico, 586.
del Monte y Tejada, Antonio, 559.
della Bella, Stefano, 223, 227, 228, 720.
della Gherardesca, Alessandro, 328.
della Porta, Giacomo, 191, 507, 508.
della Valle, Andrea, 171.
della Valle, Pietro, 300.
delle Colonne, Guido, 174.
Del Sole, Francesco, 11, 113, 196, 223.
Demetriano, 526.
Demetrio (platero de Éfeso), 67.
Demetrio (arquitecto de Éfeso), 405.
Demetrio de Falero, 41, 247.
Demetrio Poliorcetes, 432, 574, 575, 578.
Demetrios Kalodikes, 438.
Demócrito de Éfeso, 167.

- Demoteles, 241.
 Derceto, 79.
 Desvernois, Nicholas-Philibert, 390.
 Deutsch, Hans Rudolf Manuel, 238.
 Diana (diosa), 61, 65, 66, 67, 79, 88, 104, 110, 118, 136, 153, 160, 167, 178, 192, 246, 251, 252, 253, 254, 258, 265, 281, 283, 291, 302, 311, 312, 324, 356, 402, 403, 405, 406, 505, 506, 507, 508, 511, 691.
 Di Furia, A.J., 15, 175, 188.
 Dinócrates, 40, 55, 56, 190, 200, 247, 288, 294, 316, 317, 405, 441, 640.
 Diodoro Sículo, 40, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 71, 76, 77, 160, 161, 162, 164, 169, 183, 184, 185, 217, 222, 223, 241, 243, 290, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 302, 386, 387, 395, 398, 514, 716.
 Diógenes, 426.
 Dionisio Periegeta, 89, 105, 125, 312, 366.
 Dionisos (dios), 600.
 Dolce, L., 662.
 Doménec, Joaquín, 697.
 Donatello, 149.
 Dondi, Giovanni, 141.
 Doré, Gustav, 626.
 Druon Antigonus (personaje fantástico), 695.
 Druso, 542.
 Dubreuil, Toussaint, 250.
 Dumont, Jean, 315.
 Duncan, John, 532.
 Dupérac, Étienne, 488, 489, 524.
 Durero, Alberto, 182, 295.
 Elzear (sacerdote), 309.
 Emmerich, Roland, 705.
 Empereur, Jean-Yves, 12, 340, 455.
 Enrique de Blois, 131.
 Enrique II (rey de Inglaterra), 131.
 Enrique IV (rey de Francia), 249, 489.
 Enrique VII (rey de Inglaterra), 610, 611.
 Epícteto, 410, 419.
 Epifanio de Constantinopla, 114, 138, 389, 445.
 Erasmo de Rotterdam, 92, 163, 176.
 Ernesto de Austria, 253.
 Eróstrato, 61, 68, 167, 190, 210, 245, 246, 284, 312, 356, 401, 402, 630, 691, 709.
 Escauro, Marco Emilio, 303.
 Escopas, 57, 66, 194, 234, 403, 425.
 Esopo, 71, 691.
 Esquilo, 601.
 Estacio, 315.
 Estrabón, 41, 50, 51, 58, 59, 60, 61, 64, 66, 67, 69, 71, 82, 88, 93, 106, 115, 159, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 181, 186, 196, 201, 210, 211, 215, 218, 222, 230, 236, 237, 239, 240, 241, 243, 247, 297, 300, 301, 302, 311, 316, 387, 395, 398, 401, 410, 417, 420, 434, 435, 438, 443, 504, 506, 523, 540, 626, 716.
 Eterio, 97.
 Eugenio IV (papa), 145.
 Eustacio de Tesalónica, 89, 121, 122, 311, 436, 719.
 Faber, Felix, 197.
 Fagiolo, Marcello, 182, 379.
 Faggiuoli, Girolamo, 204, 208.
 Falkener, E., 11, 404, 505.
 Fargas, Josep Maria, 497.
 Fat'h Alí Sah Kayar (shah de Persia), 486.
 Fabio Calvo, Marco, 147, 153.
 Félibien, André, 669, 682.
 Feliciano, Felice, 141.
 Felipe de Orleans, 470, 471.
 Felipe II (rey de España), 263, 264, 266, 289, 694, 695.
 Felipe III (rey de España), 288.
 Felipe IV (rey de España), 288, 529, 530.
 Fergusson, James, 429, 504, 505, 507.
 Fernández de Heredia, Juan, 438.
 Fernando VII (rey de España), 473.
 Ferrier, Jacques, 498.
 Fichard, Johann, 171.
 Fidas, 14, 64, 65, 68, 79, 82, 83, 84, 85, 87, 88, 94, 95, 104, 121, 123, 124, 179, 186, 189, 190, 226, 235, 286, 369, 409, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 580, 592, 593, 594, 599, 600, 601, 605, 607, 611, 613, 614, 627, 685, 687.
 Figuier, Louis, 546.
 Filipo II (rey de Macedonia), 40, 51, 452, 514.
 Filócrates, 41.
 Filón de Bizancio, 8, 9, 10, 27, 28, 31, 45, 46, 47, 48, 49, 57, 67, 74, 153, 161, 196, 199, 210, 232, 312, 313, 367, 385, 386, 399, 413, 419, 434, 436, 437, 512, 715, 716.
 Filóstrato, 113, 539.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Fischer von Erlach, Johann Bernhard, 57, 69, 192, 215, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 328, 329, 332, 335, 388, 471, 483, 488, 491, 492, 507, 508, 509, 630, 640, 720.
- Flavio Anastasio, 597.
- Flaxman, John, 580.
- Fokke, Simon, 642.
- Fontana, Carlo, 490.
- Foster, Norman, 479.
- Fox, Richard (obispo), 155, 156.
- Francino, Girolamo, 220, 221, 324.
- Francisco I (rey de las Dos Sicilias), 473.
- François, Edouard, 498.
- Fredis, Felice de, 149.
- French, Daniel Chester, 613, 614.
- Frère, Charles-Théodore, 620, 621.
- Frobenius, 49.
- Frontino, Sexto Julio, 388.
- Fuesslin, C., 675.
- Fulvio, Andrea, 147.
- Galieno (emperador romano), 245, 246, 485.
- Galilei, Alessandro, 191.
- Galle, Philippe, 179, 180, 181, 183, 187, 192, 194, 198, 200, 206, 508.
- Galle, Theodore, 180.
- Galván Rivera, Mariano, 324.
- García de Orta, 233.
- Garnier, Tony, 560.
- Gayo, 67.
- Gelio, Aulo, 25, 54, 72, 77, 159, 166, 167, 426, 717.
- Genga, Girolamo, 495.
- Gérôme, Jean-Léon, 620.
- Giardina, B., 12.
- Gibbon, Edward, 111, 401.
- Gilbert, Cass, 533, 534.
- Ginther, A., 683.
- Giotto, 240, 607, 608.
- Giovio, Paolo, ver Jovio, Paulo.
- Giuntalodi, Domenico, 204, 208.
- Gnauth, Adolf, 653.
- Godofredo de Viterbo, 128.
- Golod, Alexander, 478.
- Goltzius, Hendrick, 215, 248.
- Gómez, Ramiro, 700.
- Gordiano III (emperador romano), 570.
- Gosciny, René, 710.
- Goya, Francisco de, 473, 474, 646.
- Grabar, O., 552.
- Graf el Viejo, Urs, 238.
- Grange, Elisabeth, 252.
- Greaves, John, 300.
- Greenough, Horatio, 613.
- Gregorio de Tours (obispo), 59, 64, 92, 98, 99, 102, 103, 109, 112, 113, 120, 128, 152, 161, 263, 436, 445, 718.
- Gregorio Magno (papa), 128, 134.
- Gregorio Nacianceno, 48, 64, 89, 90, 93, 94, 97, 103, 112, 151, 152, 154, 206, 637, 718.
- Griffith, David Wark, 707, 708.
- Grimani, Marco, 300.
- Gropius, Carl Wilhelm, 329, 331.
- Gropius, Walter, 493, 502, 564.
- Gros, Antoine-Jean, 619.
- Grünewald, Ernst Friedrich, 621.
- Guichard, Claude, 427, 430.
- Guichot, Alejandro, 556.
- Guyse, Jacques de, 639.
- Hadrianus Junius, ver Jonghe, Adriaen de.
- Hammerton, Sir John Alexander, 342, 345.
- Hanna, Coralie Walker, 254.
- Harpócrates (dios), 671, 672.
- Hassan (sultán mameluco), 239.
- Hastings, Thomas, 533, 534.
- Hawksmoor, Nicholas, 530, 531.
- Haynes, Denys Eyre Lankester, 437.
- Hecateo de Abdera, 51, 60, 386.
- Hecatomo, 425.
- Hefestión, 40.
- Heinsius, D., 663.
- Helena de Troya (personaje mitológico), 168, 173, 174, 175, 197, 200.
- Helios (dios), 2, 3, 45, 58, 68, 74, 81, 87, 92, 94, 97, 120, 123, 196, 199, 316, 348, 349, 352, 432, 434, 435, 436, 439, 441, 450, 567, 569, 570, 581, 582, 594, 675, 698, 718.
- Henderson, Arthur E., 340.
- Hennebique, François, 495.
- Hera (diosa), 123, 412, 600.
- Hércules (dios), 116, 176, 188, 197, 215, 256, 411, 412, 441, 442, 545, 577, 582, 613, 699, 701, 709, 710.
- Herodes I (rey judío), 287, 515, 542.
- Herodiano, 118.

- Heródoto, 4, 14, 26, 30, 34, 35, 37, 38, 39, 52, 54, 58, 60, 71, 72, 76, 96, 97, 152, 159, 161, 162, 164, 166, 184, 185, 202, 222, 231, 232, 234, 235, 237, 240, 241, 243, 270, 285, 294, 299, 300, 302, 303, 317, 329, 367, 384, 385, 394, 402, 404, 503, 518, 690, 716.
- Herrera Barnuevo, Sebastián, 530.
- Herrera, Juan de, 263.
- Hesíodo, 94.
- Hetzendorf von Hohenberg, Johann Ferdinand, 491.
- Higgins, R., 438, 439.
- Higinio, 72, 79, 80, 87, 104, 106, 116, 122, 123, 152, 161, 167, 218, 285, 311, 389, 401, 410, 539, 717.
- Hilas (personaje mitológico), 701.
- Hipérides, 210, 438.
- Hipócrates, 237.
- Hogarth, David G., 340.
- Hogarth, William, 630.
- Hogenberg, Frans, 649.
- Holbein el Joven, Hans, 238.
- Hollar, Wenceslaus, 637.
- Holzmann, Wilhelm, 187.
- Homann, Johann Baptist, 617.
- Homero, 64, 69, 92, 93, 94, 122, 188, 286, 412, 415, 418, 420, 539, 627, 628, 629, 630.
- Honorio (emperador romano), 611, 612.
- Hood, Raymond, 495.
- Höpfner, W., 439, 442.
- Horacio, 133, 176, 655, 667.
- Hornbostel, Henry, 532, 533.
- Horozco y Covarrubias, J., 689.
- Houël, Nicolas, 250.
- Huddleston Wynne, J., 657, 671.
- Hudson, Phillip, 536.
- Ibn Battuta, 201, 453, 454.
- Imhotep, 382, 383.
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 611, 612, 620, 627, 628, 629, 723.
- Inocencio VIII (papa), 487.
- Isidoro de Sevilla, 98, 100, 106, 109, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 133, 135, 144, 151, 159, 161, 202, 718.
- Isildur (personaje fantástico), 702.
- Isis Pharia (diosa), 450.
- Isócrates, 25.
- Jackson, Peter, 702, 708.
- Jasón (personaje mitológico), 356, 370, 701.
- Jaxa Malachowski, Ricardo, 560.
- Jefferson, Thomas, 511, 535, 587.
- Jenofonte, 26, 51, 232, 312.
- Jeppesen, K., 12, 429.
- Jerjes (rey de Persia), 167, 285, 504.
- Jerónimo de Estridón, 118, 658.
- Jesucristo, 32, 128, 130, 208, 374, 424, 581, 582, 583, 584, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 606, 607, 610, 724.
- Jonghe, Adriaen de, 75, 176, 177, 179, 184, 189, 194, 206, 213, 270, 410, 664.
- Jordan, P., 10.
- Jovio, Paulo, 233, 691.
- Juan de Bolonia, 288, 576.
- Juan de Egipto Menor, 286.
- Julio César, 138, 139, 485, 506, 514, 590, 651, 665.
- Julio de Médicis (cardenal), 487.
- Julio Honorio, 118.
- Julio II (papa), 139, 149, 188, 529, 573.
- Jungwirth, F. X., 674.
- Juvenal, 197, 284.
- Kandel, David, 238.
- Kaufmann, E., 558.
- Kefrén (faraón), 35, 36, 380, 450.
- Keops (faraón), 35, 36, 52, 359, 368, 380, 381, 386, 450, 468.
- Khuen, J.C., 676.
- Kiley, Dan, 495, 496.
- Kircher, Athanasius, 287, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 332, 483, 487, 488, 491, 617, 720.
- Klee, Paul, 623.
- Knab, Ferdinand, 326, 329, 332, 333, 334, 510, 511.
- Kochar, Ruben, 709.
- Koldewey, Robert, 340, 399, 400.
- Kotarbiński, Wilhelm, 622, 623.
- Kratos (personaje fantástico), 703.
- Krauss, J. U., 669, 682.
- Krenkel, Roy G., 357, 358, 721.
- Kupka, František, 337, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 351, 721.
- Lactancio, 88, 102, 160, 169.
- Lamb, William F., 533, 563.
- Lasso, Giulio, 529.
- Laurens, Jean-Paul, 611, 612.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Lauso, 121, 186, 422, 423, 424, 596.
Lazarus, Emma, 578.
Le Brun, Charles, 624, 669, 682.
Le Corbusier, 492, 493, 494, 495, 564.
Le Jay, G.F., 681.
Le Moyne, Pierre, 223, 226, 227, 720.
Le Nôtre, André, 490.
Le Sueur, Eustache, 632.
Ledoux, Claude-Nicolas, 470, 557.
Legeay, Jean-Laurent, 473, 474.
Lejeune, Louis-François, 620.
Lenin, 564, 585, 586.
Leócares, 56, 66, 425.
León VI (papa), 602.
León X (papa), 105, 125, 146, 147, 240, 463.
Leone, Sergio, 370, 700.
Leoni, Leone, 288.
Lequeu, Jean-Jacques, 557, 558.
Lerambert, Henri, 250.
Lerangis, Peter, 362.
Leterrier, Louis, 701.
Lheureux, Louis Ernest, 475.
Libón de Elis, 186, 409.
Liebesman, Jonathan, 710.
Ligorio, Pirro, 148, 488, 524.
Limentani Viridis, C., 260.
Lincoln, Abraham, 189, 587, 612, 613, 614, 723.
Lindelof, Damon, 703.
Lisipo, 196, 230, 303, 432, 436, 441.
López Aguado, Antonio, 473.
Loyola, I. de, 680.
Lucano, 133, 514.
Lucarini, A., 660.
Lucas, Paul, 309.
Luciano de Samósata, 316, 426, 444.
Lucrecia, 692.
Lúculo, Lucio Licinio, 485.
Lúculo, Marco Terencio Varrón, 230, 303.
Luis I (rey de Baviera), 334, 510.
Luis II (rey de Baviera), 510.
Luis XIV (rey de Francia), 490, 669, 685.
Lutero, Martin, 183, 206.
Luttrell, A., 427.
Madonna, María Luisa, 169, 182, 190, 210.
Madruzzo, Cristoforo, 256, 260.
Maestro Gregorio, 133, 134, 135, 136, 137, 151, 152.
Maffei, Raffaello, 303.
Magno, Carlos, 711.
Majencio (emperador romano), 570.
Manesson Mallet, Alain, 643, 644.
Manfredi, Valerio Maximo, 10, 74, 76, 399, 440.
Mango, C., 186, 422, 423.
Mantegna, Andrea, 651, 652.
Marcanova, Giovanni, 145.
Marcial, Marco Valerio, 72, 73, 74, 75, 103, 154, 155, 166, 176, 208, 263, 267, 275, 282, 288, 301, 310, 375, 388, 390, 717.
Marco Antonio, 69, 284, 313, 506.
Marco Aurelio (emperador romano), 116, 134, 175, 195, 204, 205, 526.
Marduk (dios), 72.
Marco Polo, 125.
Margarita de Austria, 529.
María Luisa de Orleans, 697.
María Luisa de Parma, 697.
Mariátegui, Javier de, 473.
Marliani, Bartolomeo, 148.
Marte (dios), 79, 230, 523, 526, 574.
Martín Gamo, Restituto, 700.
Martín I (papa), 163.
Marín V (papa), 143.
Martin, Albert C., 534.
Martin, George R. R., 2, 366, 367, 371, 372.
Martin, John, 324, 329, 331, 332, 622, 625.
Mártir de Anglería, Pedro, 165, 202, 389.
Martoni, Nicolás de, 196, 232, 438.
Marty, Lionel, 711.
Maryon, H., 437, 442, 643.
Masaccio, 606.
Masinisa (rey númida), 519.
Mathews, T.F., 600.
Matociis, Giovanni de, 144.
Mausolo (rey de Caria), 44, 45, 53, 56, 60, 61, 62, 66, 79, 81, 91, 93, 96, 104, 106, 116, 119, 123, 151, 153, 155, 167, 178, 194, 214, 231, 234, 237, 246, 251, 260, 290, 303, 321, 322, 425, 426, 427, 513, 526, 534, 635, 636, 637, 692.
Mavia, 210, 314, 437.
Maximiliano I (emperador del Sacro Imperio), 610.
Maximiliano II Emanuel de Baviera, 676.
Mayer, J., 659, 682.

- Megástenes, 51.
 Megiser, Hieronymus, 639, 640.
 Meisner, D., 659.
 Mejía, Pedro, 16, 51, 92, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 169, 235, 243, 290, 389, 719.
 Mendo, A., 688.
 Menelao (personaje mitológico), 168.
 Menestrier, C. F., 685.
 Mengs, Antonio Rafael, 610.
 Mercogliano, Pacello da, 489.
 Merke, Henri, 652.
 Micerino (faraón), 35, 36, 380.
 Miguel Ángel Buonarroti, 139, 149, 188, 191, 205, 356, 529, 570, 571, 573, 575, 576, 608, 609.
 Mínguez Cornellés, Víctor, 11, 263.
 Minotauro (criatura mitológica), 107, 152, 241, 362.
 Montesquiou- Fézensac, Anne-Pierre de, 470.
 Mor, Anthonis, 177.
 Morcillo, Diego (virrey), 276.
 Moretti, Luigi, 586.
 Morigi, Paolo, 289.
 Morishima, Chūryō, 320.
 Morishima, Kunihiro, 384.
 Moskos, Elias, 602.
 Mostaert, Jan, 177.
 Moya, Luis, 559, 560, 580.
 Müller, William James, 621.
 Mumford, Dan, 357, 360, 361, 362, 721.
 Munné, Everest, 497.
 Münster, Sebastian, 222, 233, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 302, 329, 720.
 Muñoz Degrain, Antonio, 643.
 Murray, Margaret A., 344.
 Mussolini, Benito, 586, 587.
 Nabû-apla-iddina, 393.
 Nabucodonosor II (rey de Babilonia), 126, 281, 288, 394, 396, 397, 398, 399, 486, 489.
 Nagonius, Johannes Michael, 610.
 Napoleón Bonaparte, 48, 338, 390, 474, 475, 509, 531, 532, 611, 612, 616, 619, 620, 627, 723, 724.
 Nash, John, 508, 509.
 Nebroth (personaje bíblico), 100, 102, 161, 283, 300.
 Nemrod (personaje bíblico), 222, 300.
 Nerón (emperador romano), 111, 112, 134, 136, 138, 149, 189, 204, 205, 303, 485, 544, 569, 570.
 Newton Wilbur, Donald, 486.
 Newton, Charles Thomas, 12, 340, 429, 532.
 Nicéforo Grégoras, 434.
 Nicetas de Heraclea, 96, 97, 118, 120, 138, 151, 290, 389, 718.
 Nitocris, 184, 235, 270, 299, 690.
 Noé (personaje bíblico), 87, 99, 102, 283, 288, 300, 718.
 Núñez de Cepeda, Francisco, 684.
 Ogilby, John, 637.
 Omont, H., 9.
 Onesícrito de Astipalea, 40, 59, 77, 395, 398, 626.
 Oporinus, 186.
 Orfeo (personaje mitológico), 356.
 Orosio, Paulo, 99, 100, 102, 130, 161, 162, 545.
 Ortelius, Abraham, 229, 649.
 Otón III (emperador del Sacro Imperio), 603.
 Otrera (personaje mitológico), 79, 401.
 Ovidio, 133, 659, 670, 678.
 Oyarzún Philippi, Rodulfo A., 560.
 Pablo III (papa), 143.
 Pacheco, Francisco, 159.
 Padovano, Gualtiero, 259.
 Paionio, 405.
 Pajón Leyra, Irene, 14.
 Palamedes (personaje mitológico), 539.
 Palladio, Andrea, 147, 149, 155, 211.
 Palma, Antonio, 711.
 Paneno, 82, 411, 412, 420.
 Panini, Giovanni Paolo, 633.
 Pantarques, 82.
 Paris (personaje mitológico), 174.
 Parkinson, John, 534.
 Pasolargo, Lomas (personaje fantástico), 366, 367, 370.
 Patel, Sardar Vallabhbhai, 589.
 Pausanias, 68, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 103, 106, 186, 188, 263, 275, 309, 311, 401, 405, 410, 413, 414, 420, 462, 503, 505, 513, 521, 717.
 Peacham, H., 677, 678.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Pedro el Diácono, 132.
Pei, Ieoh Ming, 475.
Peonio de Éfeso, 504.
Pepoli, Fabio de, 661, 662.
Pérez de Holguín, Melchor, 276, 277.
Pérez, Silvestre, 473.
Pericles, 186, 422.
Perret, Pedro, 263.
Petit, Jean, 208.
Petrarca, Francesco, 208.
Phradmon, 65.
Phytis, 284.
Picart, Jacques, 213, 217, 218, 219, 324, 720.
Picinelli, F., 660, 667, 679, 691.
Pietrasanta, S., 659.
Pío II (papa), 143.
Piranesi, Giovanni Battista, 203, 465, 470, 471.
Pirsch, Adolf, 633.
Piteo de Priene, 194, 310.
Pittoni, G. B., 662.
Platina, 163, 235.
Platón, 5, 49.
Platt, V., 85, 417.
Plinio el Viejo, 59, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 77, 93, 103, 105, 115, 118, 119, 120, 125, 127, 138, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 171, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 198, 202, 210, 218, 222, 230, 231, 232, 238, 241, 242, 245, 246, 247, 263, 266, 275, 283, 284, 286, 300, 302, 303, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 329, 375, 388, 402, 403, 404, 405, 410, 420, 425, 426, 430, 435, 436, 438, 441, 444, 445, 505, 506, 530, 540, 541, 544, 569, 573, 717.
Plutarco, 74, 168, 176, 190, 401, 439, 690.
Plutón (dios), 600.
Polemio Silvio, 106, 113, 127, 129, 137.
Polibio, 435.
Policiano, 74, 122, 155, 164.
Policleto, 65, 123.
Polidoro, 150.
Poligny, Jean de, 208.
Pollitt, Jerome Jordan, 84, 189, 413, 417.
Pomponio Mela, 61, 87, 88, 159, 164, 166, 167, 168, 222, 311, 430.
Pope, John Russell, 511, 535.
Poseidón (dios), 412, 450, 648.
Posidipo, 444.
Posidonio, 51.
Posthumus, Herman, 174.
Pouqueville, Francois, 652.
Praxíteles, 57, 123, 124, 186, 194, 422.
Price, M.J., 10, 57.
Probst, Georg Balthasar, 195, 203, 619.
Propercio, Sexto, 50, 53, 54, 55, 164, 303, 309, 410, 716.
Pryce, Frederick Norman, 344, 345.
Psamético (faraón), 241, 251, 252.
Ptolomeo I Soter (rey de Egipto), 41, 178, 202, 226, 432, 445, 514, 574.
Ptolomeo II Filadelfo (rey de Egipto), 30, 41, 70, 115, 218, 234, 258, 279, 445.
Ptolomeo, Claudio, 238.
Pulliam, William Ellis, 559.
Qaitbay, 451, 556, 652.
Querejazu Escobari, Lucía, 277.
Quersifronte, 68, 190, 210, 245, 258, 302, 402, 403.
Quintiliano, 418, 419, 505.
Rábano Mauro, 114, 115, 116, 117, 123, 151, 161, 202.
Radzivilius, 300.
Raes I, Jan, 254, 255.
Rafael Sanzio, 3, 105, 139, 146, 147, 175, 195, 240, 487.
Ramsés II (faraón), 440, 705.
Rantwick, Bernard, 261, 262, 263, 720.
Ravisio Textor, 163, 235, 245, 284, 285, 302.
Réattu, Jacques, 252.
Reclus, Élisée, 347, 348.
Reco, 503.
Reeves, David, 561.
Reis, Piri, 651.
Rembrandt, 61, 636.
Remiet, Perrin, 638.
Remo, 125, 137, 463.
Rey Camarena, Fernando, 626.
Reyes Católicos, 164, 165, 288, 389.
Ribera, Juan de, 697, 698, 699.
Ricci, Matteo, 274.
Ridpath, John Clark, 644.
Rienzo, Cola di, 141.
Ripa, Cesare, 660, 661.
Robert, Hubert, 465.
Robert, Louis, 90.

- Roche, Kevin, 495, 496.
 Rodigino, Celio, 282.
 Rodopis, 35, 36, 52, 71, 181, 202, 215, 234, 239, 251, 252, 387.
 Rodríguez Moya, Inmaculada, 11, 263.
 Rollenhagen, G., 671.
 Rollin, Charles, 642.
 Romer, Elisabeth, 10, 335, 341, 438.
 Romer, John, 10, 335, 341, 362, 438.
 Rómulo, 125, 137, 240, 463.
 Roosevelt, Theodore, 587.
 Rottier, Bernard-Eugène-Antoine, 644.
 Rousselet, Gilles, 226.
 Rufino, Lucio Cuspio Pactumeyo, 98, 152.
 Rüppell, 621.
 Ruscelli, Girolamo, 661, 662, 664, 665.
 Rycke, Josse de, 210.
 Sabellico, 284.
 Safo, 71, 234.
 Sainte-Maure, Benoît de, 174.
 Sajonia-Coburgo-Gotha, Alberto de, 467, 468.
 Saladino, 239.
 Salamanca, Antonio, 204, 208.
 Salviati, Francesco, 254, 255.
 Sambourne, Edward Linley, 590, 591.
 Sammu-Ramat (reina asiria), 182.
 San Jorge, 91, 112, 155.
 San Juan Evangelista, 136, 245, 631, 645, 658.
 San Pablo, 92, 163, 235, 245, 285, 406, 463, 631, 632, 633, 679, 709.
 San Pedro, 128, 137, 138, 139, 240, 463, 610, 679.
 San Sebastián, 675.
 Sandby, Paul, 630, 631.
 Sangallo, Antonio da, 155, 191.
 Sangallo, Francesco da, 149.
 Sangallo, Giuliano da, 149, 150, 573.
 Sanguinatio, Jorge, 150, 152, 153, 161, 242, 329.
 Sansón (personaje bíblico), 699.
 Santa María Virgen, 90, 91, 245, 581, 584, 607, 631, 658, 683.
 Sátiro de Paros, 194, 310.
 Savary, Claude, 391, 392.
 Schaffner, Franklin, 702.
 Schiel, Nikolaus, 272, 273.
 Schinkel, Karl Friedrich, 329, 330, 331.
 Schliemann, Heinrich, 339, 406.
 Schmidt, Richard E., 469.
 Schoenhofen, Peter, 469.
 Schott, H., 9.
 Schubert van Ehrenberg, Wilhelm, 271.
 Scott, Ridley, 706.
 Semíramis, 38, 47, 50, 51, 52, 53, 57, 72, 79, 88, 94, 96, 104, 115, 151, 153, 160, 161, 178, 182, 183, 184, 211, 214, 222, 224, 226, 228, 236, 242, 243, 257, 265, 279, 281, 282, 291, 293, 294, 296, 299, 300, 400, 483, 624, 625, 689, 690.
 Senaquerib (rey asirio), 397, 398, 399.
 Séneca, 133, 176, 667, 687.
 Serapis (dios), 593, 594, 599.
 Serlio, Sebastiano, 191, 288, 290, 300, 301.
 Servio Tulio (rey de Roma), 505.
 Shakespeare, William, 590, 634.
 Shiba, Kōkan, 320.
 Shreve, Richmond, 533.
 Simónides, 315.
 Singer, Bryan, 705.
 Sixto V (papa), 138, 618.
 Smirke, Robert, 511.
 Smith, Arthur Hamilton, 344.
 Sófocles, 601.
 Sol Invictus (dios), 199, 442.
 Solano, Ignacio, 500.
 Solino, 106, 127, 128, 161, 167, 168, 190, 234, 238, 405, 658.
 Solórzano Pereira, Juan de, 668, 677.
 Sopater, 437.
 Sótrato de Cnido, 70, 202, 234, 257, 279, 443, 444, 552.
 Spon, Jacob, 312.
 Stierngranat, Malte Liewen, 468.
 Stone, Oliver, 706, 707.
 Storck, Abraham, 642.
 Suetonio, 84, 133, 138, 145, 421, 544, 665.
 Suger, Abad, 131.
 Suleimán (sultán otomano), 427.
 Sulpicio da Veroli, Giovanni, 142.
 Sustris, Lambert, 174.
 Sutar, Ram Vanji, 589.
 Swerts, Francis, 253.
 Swift, Jonathan, 323.
 Tacca, Pietro, 288.
 Tácito, 94, 145.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Tafur, Pedro, 126.
Takeuchi Shinshichi, 537.
Tales de Mileto, 113, 231.
Talos (personaje mitológico), 95, 370, 701.
Tarquinio, Sexto, 692.
Tarquino el Viejo (rey de Roma), 117.
Tatham, Charles Heathcote, 472.
Taurisco de Tralles, 573.
Tayoubi, Mehdi, 384.
Teágenes de Regio, 226.
Tempesta, Antonio, 209, 210, 211, 213, 214, 252, 267, 268, 696, 720.
Teócrito, 437.
Teodoro, Giovanni (cardenal), 674, 675.
Teodosio I (emperador romano), 421, 434, 597, 599.
Teodosio II (emperador romano), 186, 421, 422, 599.
Teófanos, 210, 235, 314, 437.
Teopompo, 61.
Tetis (personaje mitológico), 627, 628.
Thackeray, W. M., 339.
Thévenot, Jean de, 309.
Thevet, André, 76, 197, 198, 218, 230, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 248, 250, 639, 720.
Thiersch, H., 12, 353, 450, 451, 453, 455, 552, 553.
Thomas, Lowell, 350.
Tiberio (emperador romano), 95, 139, 336, 595, 596.
Tigrini, Orazio, 250.
Timoteo, 57, 66, 194, 425, 680.
Tito (emperador romano), 150, 204.
Tito Livio, 505, 541.
Tolkien, J.R.R., 702, 708.
Tous, Enric, 497.
Trajano (emperador romano), 106, 116, 128, 138, 174, 175, 505, 506, 528, 571.
Trapp, George, 468.
Trevithick, Richard, 560, 561, 562.
Tueris (diosa), 703.
Typotius, J., 665, 666, 670, 671.
Uderzo, Albert, 710.
Ulises (personaje mitológico), 92.
Utagawa Kuninaga, 320, 321, 322, 720.
Utagawa Kunitora, 319, 322, 720.
Utagawa Sadahide, 323, 720.
Uthor del Faro (personaje fantástico), 371.
Valenciennes, Pierre-Henri de, 640, 641.
Valeriano, Ioanne Pierio, 656.
Valerio Máximo, 50, 60, 61, 77, 166, 167, 210, 242, 246, 250, 260, 401, 426, 716.
Valleran, Pierre, 223, 224, 225, 228, 720.
van Aelst, Franciscus, 208, 209.
van Aelst, Pieter Coecke, 191, 631, 632, 695.
van Alen, William, 563.
van Blockland, Anthonie, 177.
van Cleve III, Hendrik, 192, 193, 268.
van Cleve, Hendrick, 182, 295.
van de Passe II, Crispijn, 213.
van de Passe, Crispijn, 195, 213.
van de Passe, Magdalena, 213, 215.
van de Passe, Simón, 213.
van der Vyst, Jan, 631.
van Eyck, Jan, 607
van Heemskerck, Maarten, 2, 15, 19, 49, 52, 56, 74, 75, 159, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 176, 177, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 220, 221, 224, 226, 228, 229, 248, 249, 250, 251, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 293, 294, 297, 304, 310, 313, 316, 322, 332, 362, 367, 388, 417, 462, 507, 508, 634, 683, 720.
van Mander, Karel, 170, 172.
van Scorel, Jan, 170, 176, 177.
van Troyen, Jan, 182, 295.
van Valckenborch, Lucas, 182, 295.
van Waelscappelle, Maximilian, 171.
Vaquero, Joaquín, 559, 560, 580.
Varrón, Marco Terencio, 25, 50, 54, 55, 77, 716.
Vedder, Ursula, 438, 439, 440.
Velázquez, Diego, 356.
Velázquez, Eugenio Lucas, 622.
Veldman, I. M., 15.
Verbiest, Ferdinand, 274, 275, 276, 319, 320, 322, 720.
Verdugo Santos, Javier, 55.
Verne, Julio, 590.
Vespasiano (emperador romano), 174, 204, 282, 569.
Vibio Secuestre, 88.

- Vicent Cortina, Octavio, 699.
 Victoria del Reino Unido, 467.
 Vigenère, Blaise de, 349.
 Vignay, Jean de, 638, 642.
 Vignola, Jacopo Barozzi, 191, 312, 507, 508.
 Vignon, Claude, 226.
 Vignon, Pierre-Alexandre, 509.
 Villalpando, Francisco, 290, 306.
 Vitruvio, 50, 55, 56, 57, 58, 66, 77, 109, 141, 145, 147, 148, 154, 155, 161, 162, 190, 191, 193, 194, 210, 211, 236, 280, 288, 291, 310, 311, 312, 317, 402, 403, 425, 485, 503, 716, 717.
 von Klenze, Leo, 334, 510.
 von Knobelsdorff, Georg Wenzeslaus, 491.
 von Rohden, Hermann, 9.
 Vos, Maarten de, 195, 209, 213, 214, 215, 217, 259, 324, 720.
 Vouet, Simon, 636.
 Vuchetich, Yevgeny, 585, 586, 723.
 Walpole, Horace, 644.
 Wardrop, James, 536.
 Washington, George, 189, 558, 587, 612, 613, 723.
 Watanabe, Fukuzo, 537.
 Watteau, François-Louis-Joseph, 619.
 Wauquelin, Jean, 639.
 Weber, Bernard, 31, 373, 375.
 Weinbrenner, Friedrich, 466, 531.
 Werner, Joseph, 636.
 Willson, Thomas, 472.
 Wiseman, D.J., 398.
 Wood, John Turtle, 12, 340, 404, 406, 408, 504.
 Woodstock, Eduardo de, 548.
 Wright, Frank Lloyd, 559.
 Yambulo, 51.
 Zapiro, 591.
 Zenodorus, 569.
 Zeto (personaje mitológico), 91, 94, 96.
 Zeus (dios), 2, 3, 13, 14, 25, 30, 31, 42, 43, 45, 47, 53, 54, 59, 64, 65, 67, 68, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 112, 121, 123, 124, 152, 160, 168, 180, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 199, 205, 207, 211, 213, 215, 218, 221, 222, 224, 226, 235, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 268, 278, 279, 302, 322, 339, 340, 345, 355, 359, 361, 362, 366, 369, 379, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 434, 441, 444, 450, 461, 503, 510, 567, 568, 570, 592, 593, 594, 595, 596, 599, 600, 601, 602, 605, 606, 607, 608, 610, 611, 613, 614, 627, 629, 685, 686, 688, 689, 701, 703, 709, 718, 721, 723, 724.
 Zhao Rugua, 445.
 Zincgref, J. W., 682, 683.
 Zoe (emperatriz bizantina), 602.
 Zoller, J., 666.
 Zonaras, Juan, 121, 186, 315, 422.
 Zoser (faraón), 382, 383.
 Zurbarán, Francisco, 609.
- III – Maravillas.**
- Afrodita de Praxíteles en Cnido, 123, 186, 422.
 Alcantarillas de Roma, 106.
 Acueductos de Roma, 106, 137.
 Altar de cuernos de Delos, 42, 73, 74, 208.
 Anfiteatro Flavio, ver Coliseo.
 Aqua Claudia, 137.
 Arca de Noé, 87, 99, 102, 288, 718.
 Artemisión, ver Templo de Artemisa en Éfeso.
 Asclepio de Fidias en Epidauro, 123.
 Astrodomo, 373.
 Automaton Caliginous en Tomo-Reth, 365.
 Baño de Apolonio de Tiana, 110, 113, 118, 136.
 Canal de Panamá, 31, 373.
 Capitolio de Roma, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 109, 111, 117, 118, 122, 135, 151, 153, 188, 230, 290, 303, 441.
 Castel Sant'Angelo, ver Mausoleo de Adriano.
 Catacumbas de Kom el Shogafa, 327.
 Chichén Itzá, 32, 374.
 Ciudad de Cien Puertas de Tebas, 64, 89, 91, 93, 96, 151, 153, 154, 289.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Ciudad de Siete Puertas de Tebas, 91, 93, 94, 96.
- Coliseo, 32, 73, 74, 75, 106, 111, 112, 123, 124, 135, 136, 137, 154, 176, 179, 189, 203, 204, 205, 207, 208, 249, 251, 252, 253, 254, 256, 260, 262, 263, 267, 275, 283, 327, 362, 374, 485, 569, 570.
- Coloso de Rodas, 2, 25, 30, 40, 45, 58, 63, 67, 71, 72, 74, 75, 79, 81, 87, 88, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 103, 104, 110, 112, 115, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 135, 151, 152, 153, 156, 160, 162, 163, 175, 176, 178, 179, 180, 196, 197, 198, 199, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 218, 221, 222, 226, 230, 232, 235, 250, 251, 252, 253, 255, 259, 265, 267, 268, 277, 278, 279, 284, 290, 291, 302, 303, 304, 314, 315, 315, 316, 320, 322, 323, 334, 336, 339, 340, 342, 344, 346, 347, 348, 349, 352, 356, 359, 361, 362, 366, 370, 379, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 461, 565, 567, 568, 569, 572, 573, 574, 575, 578, 579, 580, 581, 582, 587, 589, 590, 591, 596, 637, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 648, 655, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 685, 693, 694, 697, 698, 699, 700, 701, 703, 704, 718, 721, 723.
- Colosos de Memnón, 89, 94, 95, 440.
- Concorde, 31, 373.
- Criptas de Hielo de Coruscant, 365.
- Cristo Redentor de Corcovado, 32, 374, 581.
- Disney World, 31, 373.
- El Escorial, 262, 263, 264, 266, 267, 281, 289.
- Empire State Building en Nueva York, 31, 373, 563, 564, 565.
- Estatua de Belerofonte en Esmirna, 91, 92, 110, 112, 118, 136.
- Estatua de la Libertad, 334, 339, 373, 374, 572, 578, 579, 581, 585, 587, 643, 678, 702, 723.
- Estatua de Xim en Desevro, 365.
- Faro de Alejandría, 12, 30, 39, 45, 47, 59, 64, 69, 70, 91, 93, 98, 101, 103, 105, 106, 107, 110, 112, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 135, 151, 152, 160, 168, 176, 178, 185, 200, 201, 202, 203, 208, 211, 213, 215, 218, 221, 222, 226, 231, 233, 234, 238, 247, 251, 257, 258, 261, 264, 265, 269, 270, 278, 281, 288, 291, 302, 316, 324, 326, 329, 339, 340, 352, 353, 355, 357, 359, 362, 367, 370, 371, 379, 394, 443, 444, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 461, 461, 533, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 547, 549, 550, 552, 553, 554, 555, 556, 558, 560, 561, 562, 563, 565, 617, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 679, 685, 693, 706, 710, 713, 717, 721, 723.
- Faro de Antigua, 367, 370, 371, 372.
- Faro de Belgoth, 365, 366.
- Félefo de Esmirna, 151, 152.
- Foro de Nerva, 137.
- Foro de Trajano, 106, 505.
- Gateway Arc de San Luis, 373.
- Gran Muralla China, 32, 275, 327, 374.
- Gran Pirámide de Ghis, 368.
- Gran Pirámide de Meereen, 368, 618, 706.
- Hera de Policlete en Argos, 123.
- Janículo, 106.
- Jardines Colgantes de Babilonia, 13, 25, 38, 40, 45, 47, 51, 52, 53, 57, 58, 63, 72, 74, 76, 80, 87, 88, 89, 94, 105, 115, 119, 121, 122, 124, 148, 156, 160, 169, 176, 183, 184, 211, 214, 235, 242, 243, 249, 251, 252, 257, 270, 283, 293, 294, 295, 297, 298, 307, 321, 331, 333, 339, 342, 343, 345, 346, 348, 349, 359, 362, 365, 368, 369, 379, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 432, 461, 461, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 494, 502, 623, 624, 625, 626, 630, 689, 706, 707, 721, 722.
- Jardines de Alcínoo y Adonis, 63, 90, 92.
- Jardines Prohibidos de Nuswatta, 365.
- Laberinto de Creta, 57, 64, 106, 107, 123, 151, 152, 154, 156, 240, 241, 288, 302, 317, 362.
- Laberinto de Egipto, 64, 152, 239, 240, 241, 288, 293, 302, 303, 317, 329.
- Laberinto de Lemnos, 242, 288, 302.
- Laberinto del rey Porsena, 57, 154, 158, 242, 288.
- Leto de Praxíteles en Mira de Licia, 124.
- Machu Picchu, 31, 374.
- Mausoleo de Adriano, 125, 137, 175, 463, 494, 495, 522, 526, 527, 624.
- Mausoleo de Cesarea, 96, 97.
- Mausoleo de Halicarnaso, 2, 12, 14, 25, 30, 44, 45, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 70, 73, 77, 79, 81, 88, 91, 93, 95, 96, 97, 103, 104, 106, 113, 116, 119, 122, 123, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 160, 166, 167, 178, 193, 194, 195, 207, 211, 213, 214, 217, 222, 223,

- 234, 237, 246, 247, 251, 252, 254, 260, 264, 265, 266, 269, 271, 278, 281, 284, 290, 291, 302, 303, 310, 311, 321, 322, 334, 339, 340, 342, 343, 345, 346, 355, 359, 361, 365, 379, 425, 426, 427, 430, 431, 445, 461, 461, 462, 487, 505, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 525, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 563, 579, 634, 636, 637, 691, 692, 709, 713, 721, 723.
- Menfis, 71, 73, 144, 157, 158, 177, 233, 239, 301, 380, 386, 388.
- Monte Rushmore, 31, 373, 587, 588.
- Muralla circular de Cesarea, 151, 152, 542.
- Murallas de Babilonia, 37, 38, 45, 47, 48, 51, 52, 55, 57, 58, 59, 72, 74, 76, 79, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 114, 121, 122, 123, 124, 151, 152, 153, 154, 156, 160, 161, 162, 176, 178, 183, 185, 211, 214, 217, 221, 235, 236, 237, 242, 243, 249, 251, 257, 264, 265, 266, 270, 282, 283, 291, 294, 295, 296, 299, 307, 321, 331, 353, 354, 368, 394, 395, 396, 397, 399, 443, 445, 707.
- Murallas de Éfeso, 158.
- Naumaquia de Cayo y Lucio, 123.
- Obelisco de Babilonia, 50, 53, 160, 161, 169, 183, 184, 208, 214, 222, 242, 243, 270, 294, 295, 300.
- Obelisco de César en Roma, 138, 139, 154.
- Obelisco del circo romano, 123.
- Odeón de Roma, 106.
- Ópera de Sydney, 31, 373.
- Palacio de Anastasio en Bizancio, 97, 98, 152.
- Palacio de Ciro en Ecbatana, 79, 80, 87, 94, 104, 105, 152, 163, 718.
- Palacio de Ciro en Pérgamo, 94, 95, 151, 152.
- Palatino, 137, 174, 184, 485.
- Panteón de Roma, 75, 133, 137, 149, 175.
- Petra, 32, 374.
- Pirámide del Amanecer de Aargau, 365.
- Pirámides de Egipto, 13, 25, 30, 32, 35, 36, 37, 38, 43, 44, 45, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 60, 70, 71, 73, 79, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 103, 104, 106, 107, 111, 114, 116, 117, 119, 122, 123, 125, 126, 137, 138, 148, 151, 152, 153, 154, 160, 164, 165, 166, 169, 177, 181, 182, 200, 202, 208, 210, 213, 215, 222, 223, 226, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 240, 241, 251, 256, 264, 265, 266, 278, 286, 287, 290, 300, 301, 302, 308, 317, 322, 326, 331, 333, 336, 338, 339, 340, 342, 343, 346, 347, 349, 354, 355, 359, 362, 365, 368, 374, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 404, 445, 450, 461, 461, 462, 463, 464, 465, 468, 477, 479, 481, 482, 502, 518, 529, 556, 579, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 655, 656, 658, 671, 705, 718, 721, 722.
- Pórtico de Sardes, 124.
- Presa de Asuán en Egipto, 31, 373.
- Presa Hoover, 373.
- Puente Golden Gate de San Francisco, 373.
- Puente sobre el Éufrates, 76, 183, 184, 235, 236, 270, 294, 298, 299, 307, 321, 322, 331, 399.
- Puerto de Antonino en Nicomedia, 124.
- Puerto de Éfeso, 124.
- Santa Sofía, 91, 92, 118, 120, 152, 232, 327, 328, 374, 406, 423, 601, 602.
- Santuario de Asclepio en Pérgamo, 98, 120, 124.
- Siringes de Tebaida, 124.
- Stonehenge, 327, 328, 374.
- Subterráneo de Heracles en Sardes, 124.
- Taj Mahal, 32.
- Teatro de Heraclea, 90, 92, 101, 103, 110, 113, 118, 124, 136, 151, 152, 153.
- Teatro de Mira en Licia, 119, 120.
- Teatro de Sidón, 124.
- Templo de Afrodita en Roma, 123.
- Templo de Apolo en Mileto, 123, 504.
- Templo de Artemisa en Éfeso, 12, 25, 30, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 55, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 74, 79, 80, 81, 86, 87, 88, 89, 94, 99, 104, 110, 113, 118, 122, 136, 148, 152, 153, 160, 167, 175, 176, 178, 190, 191, 192, 193, 207, 210, 216, 218, 222, 223, 224, 246, 251, 252, 253, 254, 258, 262, 264, 265, 268, 271, 281, 283, 291, 302, 311, 312, 322, 324, 340, 355, 356, 359, 361, 371, 379, 401, 402, 403, 405, 406, 408, 461, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 630, 631, 632, 633, 634, 691, 709, 718, 721, 722.
- Templo de Salomón en Jerusalén, 86, 87, 99, 100, 102, 264, 281, 287, 289, 305, 306, 414, 718.
- Templo de Jove Ammon, 154.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Templo de Júpiter en Cícico, 64, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 118, 119, 120, 122, 124, 151, 153,
Templo de Sarpedón en Alejandría, 124.
Templo de Selene en Carras, 124.
Templo de Zeus en Damasco, 124.
Templo de Zeus en Heliópolis, 123.
Templo Esraza en Oligtaz, 365.
Termas de Caracalla, 106.
Termas de Diocleciano, 131, 137, 290.
Tetrápilo de Emesa, 118.
Titán de Braavos, 370, 371.
Torre de Pisa, 327, 328.
Torre de Porcelana de Nankín, 327.
Túnel del Canal de la Mancha, 373.
Zeus de Fidias en Bérto, 124.
Zeus de Olimpia, 2, 3, 13, 14, 25, 30, 31, 42, 43, 45, 47, 53, 54, 59, 64, 65, 67, 68, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 94, 95, 96, 99, 104, 112, 121, 123, 152, 156, 160, 168, 179, 180, 186, 188, 189, 190, 205, 207, 211, 213, 215, 218, 221, 222, 224, 226, 235, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 265, 268, 278, 279, 302, 309, 321, 322, 339, 340, 345, 355, 359, 361, 362, 366, 369, 379, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 441, 461, 567, 568, 570, 592, 593, 594, 595, 596, 599, 600, 601, 602, 605, 606, 607, 608, 610, 611, 613, 614, 627, 629, 685, 688, 709, 718, 721, 723, 724.
- Arco de Constantino, 204.
Atenea Parthenos, 65, 94, 95, 189, 409, 413, 417, 580.
Ayuntamiento de Los Ángeles, 534.
Bagh-i-Takht, 486, 487.
Basílica de Majencio, 570.
Basílica de San Francisco de Asís, 240.
Basílica de San Marcos, 452.
Basílica de Santa Prudenciana, 600, 601.
Basílica de Vicenza, 211.
Bosco Verticale, Milán, 500.
Burj Khalifa, Dubai, 479, 480.
Canal de Suez, 339, 579.
Capilla Sixtina, 188, 608.
Casa del Templo en Washington D.C., 535.
Castel Sant'Ángelo, 125, 137, 175, 526, 527.
Castillo de Blois, 489.
Castillo de Neuschwanstein, 374.
Catedral de Burgo de Osma, 650.
Catedral de Burgos, 605.
Catedral de Florencia, 149.
Centicolumnio, 288.
Ciudad de Qarth, 368, 369.
Civil Courts Building de San Luis, 535, 536.
Colosal Apenino, 576.
Coloso de Barletta, 572.
Coloso de Constantino, 205, 570, 571, 575, 595.
Coloso de los Naxios, 441.
Coloso de Nabucodonosor, 281, 288.
Coloso de Nerón, 74, 75, 110, 111, 112, 134, 136, 189, 204, 205, 303, 569, 570.
Coloso de Pompeyo, 230.
Columna de Marco Aurelio, 116, 175.
Columna de Pompeyo, 234, 315, 316.
Columna de Trajano, 116, 138, 175, 505, 507.
Cortile del Belvedere, 171, 487, 488, 489.
Crazy Horse Memorial, 588.
Cristo de Dili, 583, 584.
Cristo de la Concordia, 582, 583.
Cristo de La Habana, 582, 583.
Cristo de la Misericordia, 582, 583.
Cristo de Vung Tau, 583, 584.
Cristo del Otero, 583, 584.
Cristo del Pacífico, 582, 583.
Cristo Redentor de Maratea, 583, 584.
Cristo Rey de Lisboa, 583, 584.
Cristo Rey de Świebodzin, 583, 584.
- IV - Otras obras.**
- 26 Broadway, 533, 534, 563.
4th & Vine Tower, 533, 534.
Acrópolis de Atenas, 86, 374, 413.
Acueducto de Segovia, 289.
Al Faisaliyah Center, Riad, 480.
Alegoría del Nilo, 174, 574.
Alhambra de Granada, 374, 502.
Altar de Pérgamo, 521.
Angkor Wat, 374.

- Cristo Roto de Aguascalientes, 582, 583.
 Cumberland Terrace, 508, 509.
 David, Miguel Ángel, 571, 575, 576.
 Domus Áurea, 149, 174, 187, 485, 569.
 Drusium, 542.
 Edificio Chrysler, 563, 564.
 Edificio de la Dieta de Tokio, 537, 538.
 Edificio Planeta, Barcelona, 497, 498.
 Edificio Santalaia, Bogotá, 500, 501.
 Edificio Tree House, Singapur, 500, 501.
 Esagila, 397.
 Esfinge de Gizeh, 288, 301, 308, 347, 349, 617, 621, 622.
 Estancias de Rafael, Vaticano, 3, 195, 240.
 Estatua de Alejandro en el monte Athos, 40, 55, 281, 288, 317, 405, 441, 640, 641.
 Estatua de Apolo en Apollonia Póntica, 230, 303.
 Estatua de Carlos V dominando al Furor, 288.
 Estatua de Felipe III a caballo, 288.
 Estatua de la Unidad, 589.
 Estatua ecuestre del Rey Planeta Felipe IV, 288.
 Etemenanki, 72, 185, 270, 331, 361, 397, 399, 492.
 Faro de Abusir, 541, 542.
 Faro de Ancona, 247.
 Faro de Colón, 559, 723.
 Faro de Dover, 545, 546.
 Faro de Gades, 541.
 Faro de Laodicea, 546.
 Faro de Leptis Magna, 543.
 Faro de Lucerna, 247.
 Faro de Mesina, 169, 546.
 Faro de Ostia Antica, 70, 445, 544, 558, 647, 648.
 Faro de Puteoli, 247.
 Faro de Rávena, 70, 247, 445, 544, 647.
 Forest Lawn Funeraria, 469, 470.
 Fuente de Gratianópolis, 102.
 Fundación Ford de Nueva York, 496, 497.
 George Washington Masonic National Memorial, 558.
 Gran Mezquita de Samarra, 551, 556, 560.
 Gran Septo de Baelor, 369.
 Grote Kerk, 185.
 Gruta de Nápoles, 289.
 Gümüşkesen, 519, 520.
 Heptastadion, 176, 201, 211, 247, 269, 317, 443, 444.
 Heracles de Lisipo, 441.
 Hércules y Licas, 577.
 Hereo de Samos, 240, 302, 503.
 Hotel Luxor, Las Vegas, 476, 477.
 Hotel Ryugyong, Pionyang, 477, 478.
 Iglesia de la Madeleine, 509, 510, 723.
 Iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, 121.
 Iglesia de San Carlos Borromeo en Viena, 311.
 Il Gesú, 191, 507, 508.
 Indiana War Memorial, 535, 536.
 Isola Bella, 490, 491, 495.
 Jardín de las Hespérides, 63, 188, 412.
 Jardines de la Bahía, Singapur, 499.
 Jardines de Villandry, 489.
 Jardines del Agua de Dorne, 368.
 Jeddah Tower, Yeda, 479, 480.
 Júpiter Capitolino, 592, 595, 600.
 Júpiter de Versailles, 188.
 Júpiter Verospi, 592, 593.
 Kamouh el Hermel, 462, 516, 517, 528.
 Khanqah de Baybars al-Gashanqir, 553.
 Kiyomizu-dera, 374.
 Kremlin y la Plaza Roja, 374.
 La Madre Patria Llama, 585.
 Laocoonte, 149, 150, 573, 574, 577.
 Linterna de Génova, 547, 548.
 Loggia dei Lanzi, 495.
 Los Inválidos, 339, 532, 549.
 Madraza de Al-Nasir Muhammad, 553.
 Mausoleo de Ateban. Douga, 518, 519.
 Mausoleo de Augusto, 59, 125, 175, 494, 495, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 624.
 Mausoleo de Blickling Park en Norfolk, 465, 466.
 Mausoleo de Clerk en Penicuik, 465, 466.
 Mausoleo de Francis Douce en Nether Wallop, 465, 466.
 Mausoleo de Jack Fuller, Brightling, Sussex, 465, 466.
 Mausoleo de Kalat Fakra, Líbano, 519, 520.
 Mausoleo de la familia Darnley en Cobham Park en Kent, 465, 466.
 Mausoleo de Nino, 53, 293, 300, 307.
 Mausoleo de Schoenhofen, 469.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- Mausoleo Real de Medracen, 522.
Meta Remi, ver Pirámide Cestia.
Meta Romuli, 125, 137, 240, 463.
Mezquita de Córdoba, 502.
Mezquita de Hassan, 554.
Mezquita de Cairuán, 453, 550, 554.
Mezquita de Qalawun, 553.
Mezquita de Sangar el Gauli, 553.
Mezquita de Sevilla, 554, 556.
Mezquita de Sfax, 554.
Mezquita Kutubía, 554, 556.
Moáis de la Isla de Pascua, 374.
Moisés de Miguel Ángel, 188, 608, 609.
Monumento a Decéballo, 588, 589, 702.
Monumento a los Macabeos en Modin, 515, 516.
Monumento a Thomas Jefferson, 511, 535.
Museo Británico, 321, 339, 340, 511, 520.
Museo de Oakland, 495, 496.
National Newark Building, 535, 536.
Nave Victoria, 288.
Nima Sand Museum, Oda, 476, 477.
Notre Dame de París, 605.
Obelisco Matteiano, 175.
Obelisco Vaticano, 138, 139, 154, 169.
Olimpeion, 503, 510.
Osireion de Seti I en Abydos, 385.
Pabellón francés exposición de Shanghai 2000, 498, 499.
Palacio de la Paz y la Reconciliación, Nursultán, 479.
Palacio de Lauso, 121, 186, 422, 423, 424, 596.
Palacio de Saint Germain en Laye, 489, 490.
Palacio de Sanssouci, Potsdam, 491.
Panteón de los Reyes, San Isidoro de León, 604.
Partenón de Atenas, 65, 317, 406, 407, 409, 461, 510, 536.
Pirámide Cestia, 117, 125, 137, 174, 181, 233, 240, 322, 388, 463, 464, 465, 618.
Pirámide de Alexander Golod, 478.
Pirámide de Karlsruhe, 466.
Pirámide de Kinnitty, 467.
Pirámide de Stierngranat, 468.
Pirámide del Louvre, 474, 475, 476.
Pirámide del Príncipe Alberto, Balmoral, 467, 468.
Pirámide Transamerica, San Francisco, 480.
Pirámides de Bebet l'haiar, 287.
Políptico Stefaneschi, 240.
Puerta de Istar, 397.
Pyramid Arena, Memphis, 476, 477.
Rockefeller Center, 495, 496.
San Clemente de Tahull, 604.
San Ignacio de Loyola, 508.
San Juan de Letrán, 133.
San Juan de los Florentinos, 191, 508.
San Longinos Vaticano, 577.
San Pedro de Vaticano, 129, 133, 137, 146, 187, 195, 240, 339, 351, 577.
San Pietro in Montorio, 216, 269.
Santa María del Popolo, 463.
Santa María in Traspontina, 240.
Santa María in Vallicella, 508.
Santa María Rotonda, 133.
Sant'Andrea della Valle, 508.
Sant'Ivo alla Sapienza, 185.
Schönbrunn, 307, 339, 491, 492.
Seo de Urgell, 604.
Sepulcro de Ciro, 59, 288, 525.
Sepulcro del Santo Job, 287.
Shrine of Remembrance, 536, 537, 723.
Soldiers and Sailors Memorial Hall, 532, 533.
Soma, 513, 514, 515, 522, 526.
St. George en Bloomsbury, 530, 531.
Tabla Peutingeriana, 544, 650, 651.
Teatro de Baco en Atenas, 317.
Templo de Apolo en Dídima, 504.
Templo de Artemisa en Sardes, 504.
Templo de Baal, 118.
Templo de Júpiter-Bel, 72, 183, 185, 202, 214, 257, 294, 307.
Templo de Venus en Pafos, 317.
Templo de Vesta en Roma, 175.
Templo de Vesta en Tívoli, 174.
Tetrapylon de Alejandría, 201.
The Shard, Londres, 479, 480.
The Tower Flower, París, 498.
Tombuctú, 374.
Toro Farnesio, 573, 574, 577.
Torre de Augusto, 546.
Torre de Barad-Dûr, 708, 709.
Torre de Babel, 161, 182, 183, 185, 201, 206, 211, 222, 293, 295, 299, 396, 397, 625, 689.
Torre de Cepión, 540.
Torre de Cordouan, 548, 549.

Torre de Hércules, 546.
 Torre del Orden, 546.
 Torre Eiffel, 339, 374, 479, 560, 561, 565.
 Torre Embriaci, 547, 548.
 Torre-tumba de Elahbel, Palmira, 517, 518.
 Trofeo de Augusto en Los Alpes, 528.
 Trono de Apolo en Amiclas, 81, 82, 411.
Tropaeum Traiani, Dobruja, 528.
 Tumba de Zacarías en Jerusalén, 515, 516.
 Tumba del General Grant, 532.
 Tumba del León en Cnido, 462, 520.
 Tumba N179 en Cirene, 519, 520.
 Túnel de Montefurado en Lugo, 289.
 Versalles, 307, 339, 490.
 Via 57 West, Nueva York, 480.
 Victoria de Samotracia, 574.
 Villa d'Este, 488, 489.
 Villa Imperial de Pésaro, 495.
 Villa Madama, 187, 188, 487, 488.
 Villa Meyer, 494.
 Virgen de la Paz, 584.
 Virgen del Socavón, 584.
 Walhalla, Ratisbona, 510, 511, 723,
 Walter Pyramid, California, 478, 479.
 Zeus de Lisipo en Tarento, 230, 303, 441.
 Zeus del Hermitage, 592, 593.

V- Otros términos notables.

admiración, 4, 5, 8, 28, 37, 38, 49, 64, 66, 81, 84,
 90, 91, 92, 97, 99, 105, 115, 121, 156, 165, 198,
 379, 386, 388, 403, 419, 513, 515, 715, 716.
 alegoría, 78, 132, 174, 372, 615, 654, 672.
 almenara, 126, 453, 454, 539, 550.
 alminar, 126, 447, 452, 453, 461, 539, 550, 551,
 552, 553, 554, 555, 556, 560, 652, 723.
 Alta Edad Media, 96, 109, 117, 129.
 Altis, 82, 83, 86, 409, 413.
 amazonas, 65, 79, 88, 167, 178, 218, 222, 224,
 226, 401, 405, 406, 411, 412.

anacronismo, 320, 327, 354, 641.
 analepsis, 193, 198, 204, 209, 267.
 antología, 45, 85, 97, 98, 120, 152, 417.
 apoteosis, 214, 529, 595, 629, 630.
 apropiación, 20, 73, 78, 81, 185, 440, 537, 568,
 598, 599, 600, 601, 614, 673, 675, 685, 723, 724
 arcología, 480, 481, 502.
 Arqueología, 142, 145, 305, 335, 339, 340, 344,
 397, 399, 406, 720.
 arquetipo, 5, 7, 17, 20, 21, 25, 55, 78, 189, 200,
 224, 238, 276, 304, 367, 379, 424, 455, 461,
 462, 461, 504, 522, 567, 569, 579, 592, 594,
 595, 611, 612, 615, 616, 627, 655, 676, 677,
 699, 703, 711, 715, 720, 723, 724.
 asfalto, 37, 51, 57, 77, 94, 96, 100, 162, 236, 243,
 244, 293, 395.
 asimilación, 63, 71, 173, 199, 279, 389, 629, 680,
 688, 699, 708, 720, 725.
 asombro, 4, 5, 6, 17, 31, 34, 37, 40, 43, 47, 58,
 223, 337, 338, 367, 375, 384, 385, 386, 388,
 461, 715.
 atributo, 31, 188, 189, 199, 205, 224, 228, 316,
 322, 349, 355, 371, 417, 418, 567, 569, 592,
 593, 594, 595, 599, 600, 601, 602, 609, 610,
 611, 613, 627, 628, 636, 677, 678, 688, 692,
 697, 698.
autopsia, 26, 39, 46, 49, 366, 716.
 Barroco, 18, 173, 200, 211, 272, 277, 488, 507,
 529, 573, 576, 577, 609, 655, 696.
 aetún, 48, 57, 162, 178, 236.
 Biblia, 102, 109, 115, 125, 305, 718.
 biblioteca, 3, 19, 25, 27, 30, 41, 42, 45, 47, 48,
 49, 54, 74, 109, 127, 131, 132, 134, 145, 196,
 199, 207, 247, 250, 264, 280, 312, 335, 338,
 367, 371, 448, 453, 716.
 canon, 25, 30, 73, 107, 230, 249, 375, 503, 577,
 715, 718, 720.
 catálogo, 4, 13, 19, 26, 27, 34, 42, 43, 50, 59, 105,
 114, 119, 127, 129, 153, 179, 224, 335, 557,
 716, 721.
 cine, 20, 350, 357, 615, 646, 694, 699, 705, 706,
 709, 725.
 Cinquecento, 144, 169.
 civilización, 15, 17, 25, 28, 29, 34, 41, 73, 135,
 141, 156, 203, 305, 347, 365, 372, 461, 462,
 474, 475, 478, 483, 495, 527, 694, 702, 703,
 721, 725.
 códice, 27, 47, 49, 88, 131, 312, 594, 603, 646.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- colección, 26, 27, 31, 54, 171, 172, 186, 208, 250, 253, 254, 261, 262, 325, 326, 332, 335, 336, 347, 362, 364, 366, 422, 473, 474, 524, 573, 574, 725.
- coleccionismo, 142, 172, 339.
- colosal, 2, 40, 74, 81, 92, 94, 125, 154, 188, 205, 230, 235, 308, 309, 310, 315, 317, 321, 402, 404, 410, 417, 432, 436, 439, 440, 441, 461, 475, 560, 564, 567, 569, 570, 571, 572, 573, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 585, 587, 589, 594, 641, 645, 648, 676, 685, 695, 696, 701, 702, 703, 721, 723, 724.
- columna conmemorativa, 116, 138, 214, 215, 506.
- compendio, 9, 25, 29, 45, 78, 123, 141, 229, 306, 365, 366, 373, 719.
- compilación, 19, 20, 29, 30, 32, 45, 47, 49, 60, 73, 80, 102, 103, 105, 117, 121, 131, 132, 151, 153, 165, 203, 206, 242, 327, 328, 366, 373, 462, 716, 719, 720.
- conmemorativo, 93, 116, 138, 189, 214, 215, 461, 473, 506, 516, 522, 527, 528, 532, 533, 558, 580, 587, 612, 627, 722, 723.
- consecratio*, 214, 525.
- crisoelefantino, 65, 85, 235, 369, 409, 417.
- Cristianismo, 2, 3, 87, 104, 109, 421, 567, 598, 599, 601.
- díptico, 596, 597, 598, 603, 606.
- écfrasis, 82, 83, 121, 413.
- educación, 7, 8, 9, 25, 28, 29, 49, 176, 365, 413.
- efímero, 40, 54, 157, 162, 164, 400, 524, 529, 656, 694, 696, 697, 723.
- emblema, 78, 169, 205, 226, 230, 266, 277, 415, 614, 654, 655, 656, 658, 662, 663, 670, 672, 673, 674, 677, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 691, 692, 693, 698, 724.
- Emblemática, 21, 266, 281, 615, 654, 655, 689, 693, 722, 724.
- epigrama, 42, 45, 74, 75, 85, 89, 90, 97, 151, 154, 315, 407, 417, 444.
- excavación, 82, 83, 143, 146, 174, 318, 327, 339, 340, 341, 399, 406, 421, 429, 455, 545, 546, 573.
- expedición, 9, 12, 59, 165, 174, 338, 339, 356, 385, 389, 391, 400, 412, 429, 474, 616.
- extraordinario, 26, 47, 58, 63, 78, 86, 109, 112, 242, 283, 367, 386, 614.
- fama, 39, 46, 50, 54, 56, 61, 74, 83, 89, 93, 104, 107, 115, 163, 168, 216, 223, 238, 265, 282, 283, 303, 334, 340, 388, 406, 414, 415, 421, 426, 430, 432, 433, 436, 504, 505, 509, 510, 548, 567, 573, 591, 673, 691, 718, 722.
- fantasía, 26, 57, 63, 91, 93, 113, 132, 135, 150, 175, 182, 333, 362, 364, 381, 398, 400, 428, 445, 462, 465, 473, 478, 643, 717.
- fantástico, 26, 58, 76, 80, 87, 107, 113, 147, 169, 172, 174, 182, 200, 215, 307, 317, 318, 338, 340, 349, 357, 361, 362, 365, 366, 367, 371, 372, 389, 426, 527, 615, 616, 618, 622, 652, 694, 702, 705, 715, 717, 718, 721.
- grabado, 49, 52, 56, 100, 101, 155, 169, 170, 172, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 198, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 240, 214, 215, 217, 220, 223, 226, 228, 248, 253, 256, 258, 259, 261, 263, 268, 271, 273, 277, 278, 280, 294, 297, 319, 320, 322, 324, 328, 332, 334, 336, 337, 345, 349, 367, 372, 400, 436, 442, 465, 490, 616, 634, 642, 646, 697, 720.
- graffiti, 78, 540, 541.
- himno, 42, 601.
- hípetro, 503, 504.
- Humanismo, 5, 7, 17, 133, 135, 141, 159, 176, 207, 655, 719.
- humanista, 7, 17, 19, 31, 41, 75, 139, 141, 150, 153, 158, 159, 165, 176, 208, 210, 282, 303, 389, 610, 719.
- Iconografía, 2, 15, 97, 176, 198, 208, 209, 228, 292, 295, 307, 418, 438, 471, 488, 568, 579, 581, 594, 595, 598, 601, 605, 609, 610, 629, 644, 697, 698, 699, 701, 703, 723.
- Ilustración, 305, 338, 530, 556.
- imaginario, 9, 17, 20, 28, 37, 55, 63, 78, 107, 176, 256, 273, 279, 280, 304, 319, 324, 357, 367, 406, 488, 590, 591, 615, 710, 715, 716, 718, 720, 724.
- Islam, 109.
- jeroglíficos, 169, 182, 287, 292, 340, 383, 654.
- kolossos, 440, 646.
- kuros, 436, 440, 441.
- legado, 7, 12, 14, 15, 17, 18, 25, 105, 109, 139, 216, 252, 379, 413, 432, 483, 598, 661, 713, 722, 723, 725.

- legitimación, 20, 55, 58, 67, 79, 104, 189, 224, 306, 522, 537, 568, 611, 612, 614, 685, 717, 724.
- lema, 266, 615, 655, 658, 660, 661, 662, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 674, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 688, 690, 691.
- leyenda, 55, 78, 93, 103, 112, 125, 126, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 144, 147, 167, 182, 190, 222, 224, 349, 401, 424, 453, 483, 542, 658, 716.
- listas, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18, 20, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 59, 63, 64, 69, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 83, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 111, 112, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 129, 131, 133, 135, 136, 138, 150, 151, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 164, 169, 176, 177, 203, 206, 207, 209, 220, 223, 230, 231, 242, 248, 273, 281, 290, 324, 327, 329, 337, 350, 365, 366, 367, 368, 372, 373, 374, 379, 380, 389, 394, 398, 415, 430, 436, 443, 465, 567, 694, 716, 717, 718, 719, 720, 721.
- majestad, 2, 31, 67, 189, 282, 310, 332, 341, 355, 369, 386, 396, 405, 416, 533, 567, 568, 597, 599, 601, 602, 603, 605, 607, 608, 609, 610, 612, 627, 628, 677, 688, 689, 724.
- mapa, 145, 208, 229, 230, 274, 306, 322, 342, 423, 617, 644, 646, 649, 650, 651.
- masonería, 470, 471, 535, 558.
- memorial, 189, 461, 471, 473, 476, 479, 514, 516, 522, 532, 533, 535, 536, 558, 579, 587, 588, 612, 613, 614, 627, 722, 723.
- metae*, 125, 137, 175, 195, 240, 463.
- metáfora, 78, 132, 183, 615, 646, 661, 662, 663, 668, 672, 673, 678, 679, 693.
- mezquita, 127, 239, 449, 452, 453, 502, 539, 550, 551, 553, 554, 555, 556, 560.
- minarete, 126, 328, 452, 453, 461, 502, 539, 550, 551, 552, 554, 557, 723.
- mirabilia*, 5, 30, 43, 54, 63, 64, 76, 77, 105, 111, 114, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 144, 147, 153, 220, 240, 290, 366, 463, 675, 715, 719.
- miracula*, 64, 65, 80, 127, 128, 144, 176, 181, 183, 187, 192, 194, 198, 200, 206, 281, 297, 301, 508, 661, 715, 720.
- mito, 7, 29, 60, 63, 74, 78, 95, 112, 131, 132, 135, 144, 174, 182, 241, 353, 356, 462, 590, 620, 716.
- mitología, 63, 69, 79, 86, 92, 152, 170, 172, 182, 226, 254, 277, 323, 356, 362, 417, 471, 483, 657, 703.
- modelo, 2, 3, 5, 7, 19, 20, 21, 50, 55, 64, 70, 105, 129, 146, 148, 169, 186, 189, 192, 196, 198, 200, 204, 211, 220, 224, 226, 228, 241, 250, 251, 252, 259, 262, 264, 270, 273, 274, 275, 280, 291, 293, 297, 305, 311, 323, 334, 349, 353, 361, 379, 409, 415, 417, 420, 425, 453, 461, 461, 463, 464, 487, 497, 500, 515, 526, 529, 532, 535, 537, 539, 547, 550, 551, 552, 555, 562, 567, 568, 570, 571, 577, 580, 583, 584, 592, 593, 594, 595, 597, 602, 603, 605, 606, 607, 608, 611, 613, 615, 616, 627, 629, 643, 644, 648, 687, 694, 697, 699, 700, 705, 711, 712, 715, 720, 721, 722, 723, 724, 725.
- Modernismo, 346.
- mosaico, 353, 452, 544, 600, 601, 602, 604, 646, 647, 648.
- museo, 30, 41, 43, 70, 125, 138, 170, 175, 207, 247, 252, 254, 262, 264, 267, 321, 322, 329, 339, 340, 344, 397, 404, 414, 423, 436, 453, 475, 476, 495, 505, 511, 518, 520, 544, 559, 571, 572, 573, 574, 592, 722.
- nacionalismo, 63, 72, 73, 80, 81, 103, 104, 141, 203, 263, 267, 275, 373, 375, 568, 590, 717.
- Neoclasicismo, 530, 556, 577, 723.
- Neoimpresionismo, 346.
- Orientalismo, 562, 620.
- paganismo, 87, 91, 92, 94, 99, 103, 105, 111, 112, 115, 120, 121, 130, 133, 134, 135, 137, 143, 260, 266, 421, 424, 529, 594, 598, 601, 631, 698, 717, 718.
- paisajismo, 461, 483, 484, 492, 497, 615.
- pantocrátor, 424, 598, 599, 601, 602, 604, 605, 724.
- paradigma, 2, 50, 87, 461, 461, 568, 569, 590, 646, 655, 715, 721, 723.
- paradoxa*, 26, 54, 366.
- paradoxografía, 4, 13, 14, 26, 27, 34, 42, 49, 51, 63, 69.
- paraíso, 115, 348, 393, 400, 483, 485, 670.

Las Siete Maravillas de la Antigüedad. Humanismo, transmisión cultural e influencias...

- patrimonio, 16, 29, 32, 33, 58, 68, 78, 134, 145, 372, 375, 711.
- patriotismo, 29, 73, 81, 103, 105, 132, 580, 717.
- peregrinaje, 27, 28, 84, 107, 111, 114, 125, 127, 128, 129, 131, 137, 139, 141, 187, 196, 197, 286, 414, 419, 438, 445, 446, 448, 454, 555, 719.
- periégesis, 26, 28, 64, 88, 89, 91, 121, 129, 366, 716.
- periplo, 26, 46, 74, 125, 253, 540.
- personificación, 123, 248, 418, 567, 580, 595, 609, 615, 648, 660, 697.
- poder, 2, 18, 35, 47, 130, 131, 156, 175, 189, 205, 260, 264, 369, 379, 382, 416, 417, 420, 425, 430, 440, 441, 483, 485, 516, 528, 529, 537, 563, 567, 568, 569, 570, 571, 575, 591, 595, 596, 599, 603, 605, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 627, 628, 644, 645, 658, 669, 672, 676, 688, 708, 722, 724.
- prolepsis, 209, 267.
- propaganda, 130, 249, 260, 375, 432, 440, 522, 528, 565, 569, 575, 585, 587, 595, 597, 610, 611.
- proteccionismo, 105, 139, 141, 142, 240, 719.
- prototipo, 7, 91, 116, 185, 189, 417, 505, 568, 722.
- pteron*, 194, 195, 425, 426, 530.
- Quattrocento, 145, 149.
- reliquia, 58, 129, 131, 290.
- Renacimiento, 5, 10, 18, 30, 31, 49, 57, 69, 74, 77, 105, 117, 124, 133, 135, 139, 141, 144, 150, 153, 154, 156, 161, 167, 169, 170, 172, 182, 200, 206, 242, 306, 318, 400, 432, 438, 507, 524, 529, 573, 575, 591, 605, 606, 608, 634, 654, 716, 719.
- repertorio, 14, 15, 16, 98, 99, 172, 373.
- Romanticismo, 173, 327, 329, 330, 332.
- ruinas, 102, 107, 125, 126, 133, 134, 139, 143, 146, 149, 150, 154, 155, 156, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 203, 204, 251, 327, 332, 340, 351, 361, 374, 400, 445, 453, 454, 465, 486, 524, 549, 633, 649, 655, 668, 719.
- santuario, 26, 27, 38, 81, 82, 91, 97, 98, 120, 151, 152, 153, 174, 187, 210, 257, 290, 396, 401, 439, 440, 502, 503, 504, 521, 536, 574.
- sepulcro, 35, 45, 53, 59, 60, 66, 71, 93, 116, 125, 128, 137, 143, 148, 153, 157, 164, 166, 231, 237, 246, 260, 266, 287, 288, 293, 303, 390, 425, 428, 429, 463, 514, 515, 523, 672, 689, 690, 692.
- simbolismo, 77, 173, 346, 382, 461, 516, 528, 547, 578, 673.
- símbolo, 25, 37, 78, 84, 102, 111, 115, 150, 182, 196, 199, 205, 228, 230, 260, 263, 349, 372, 374, 415, 416, 419, 430, 441, 471, 478, 491, 509, 510, 516, 525, 528, 537, 563, 564, 578, 589, 612, 613, 614, 615, 651, 658, 661, 662, 663, 666, 670, 672, 674, 679, 681, 689, 691, 693, 702, 703, 708, 712, 724.
- spectacula*, 28, 55, 59, 77, 121, 307, 308, 676, 715.
- tapices, 217, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 273, 631, 669, 720.
- Tardoantigüedad, 80, 87, 89, 131, 152, 549, 567, 572, 598, 717.
- terrazza, 184, 236, 243, 294, 297, 307, 308, 334, 348, 397, 400, 428, 484, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 494, 495, 496, 626.
- tipología, 17, 20, 21, 107, 116, 117, 137, 461, 469, 471, 476, 480, 504, 515, 526, 527, 580, 596, 597, 606, 607, 615, 652, 672, 723.
- trono, 35, 82, 85, 95, 124, 190, 265, 285, 366, 411, 412, 414, 416, 462, 486, 594, 600, 602, 606, 607, 610, 612, 613, 628, 723, 724.
- tumba, 44, 57, 59, 60, 62, 66, 71, 81, 88, 89, 90, 91, 93, 101, 103, 113, 116, 117, 119, 122, 123, 125, 128, 137, 138, 151, 154, 155, 177, 178, 181, 184, 188, 194, 215, 222, 237, 238, 241, 242, 260, 270, 288, 301, 321, 322, 359, 380, 382, 388, 425, 426, 427, 428, 461, 462, 463, 464, 468, 469, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 528, 529, 532, 534, 541, 542, 551, 637, 690, 722.
- túmulo, 53, 89, 90, 116, 166, 206, 236, 523, 525, 526.
- turismo, 16, 17, 18, 25, 33, 83, 414, 720.
- utopía, 26, 461, 475, 715.
- vanidad, 70, 162, 164, 168, 182, 205, 231, 239, 242, 265, 286, 388, 656, 698.
- viaje, 4, 9, 10, 18, 20, 26, 27, 28, 34, 38, 46, 48, 81, 88, 107, 114, 125, 127, 141, 144, 165, 166, 170, 172, 174, 220, 228, 230, 238, 275, 280, 292, 300, 312, 315, 323, 335, 359, 366, 386, 389, 390, 413, 445, 447, 453, 454, 462, 468, 506, 590, 623, 643, 650, 694, 704, 715, 716, 719, 721.

viajeros, 2, 9, 26, 27, 38, 43, 80, 93, 107, 112,
114, 125, 131, 141, 196, 201, 232, 309, 312,
336, 338, 349, 350, 366, 389, 390, 391, 438,
445, 446, 447, 448, 449, 451, 453, 454, 455,
464, 550, 555, 616, 719.
virtud, 60, 157, 186, 226, 265, 312, 422, 547,
615, 657, 658, 661, 662, 665, 667, 669, 670,
672, 673, 680, 681, 691, 692, 693, 698.

