

La ciencia en el infierno: Blumenberg y el hombre-árbol de ‘El jardín de las delicias’¹

Alberto FRAGIO

Scuola Internazionale di Alti Studi Scienze della Cultura
Fondazione Collegio San Carlo di Modena
albfragio@gmail.com

Recibido: 09-11-2009

Aceptado: 11-01-2010

Resumen

En este artículo exploramos las conexiones entre el cuadro del Bosco *El jardín de las delicias* y la obra de Hans Blumenberg. Proponemos que el hombre-árbol del infierno musical, en la versión de uno de los imitadores anónimos del Bosco, puede servir para ilustrar no sólo buena parte de los planteamientos histórico-filosóficos de Blumenberg, sino los orígenes culturales de la ciencia moderna tal y como los presenta el propio Blumenberg en sus célebres trabajos *Die Legitimität der Neuzeit* [1966] y *Die Genesis der kopernikanischen Welt* [1975]. Nuestro recorrido atiende en especial a la tradición iconológica cristiana, representada en el tríptico del Bosco y en la *Divina comedia* de Dante.

Palabras clave: Hans Blumenberg, El Bosco, hombre-árbol, Dante, Ulises, ciencia moderna.

¹ Este trabajo forma parte de una investigación sobre la historia y filosofía de la ciencia de Hans Blumenberg, desarrollada en la Fondazione Collegio San Carlo di Modena (Italia) gracias a una de sus becas de *perfezionamento scientifico*. Asimismo se ha beneficiado del proyecto de investigación “Epistemología histórica: estilos de razonamiento científico y modelos culturales en el mundo moderno. El dolor y la guerra” (HUM2007-63267) financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia español. Quiero agradecer a Francisco Jarauta y a Javier Moscoso el generoso apoyo que me han prestado durante estos últimos años; así como a mis compañeros de la Scuola Internazionale di Alti Studi por el tiempo que hemos vivido juntos. Las certeras y amables críticas de Massimo Cerulo, Abelardo Gil-Fournier, Diego Giordano, Tessa Marzotto, Francesca Procacci, Federica Risigo, Sandra Santana y Juan Manuel Zaragoza han mejorado sustancialmente este ensayo, que está, por lo demás, dedicado a Enrico Lucca y Carlamaria Lucci. Una versión previa y en italiano del mismo fue publicada en *Diapsalmata. Rivista di Filosofia*, anno I, numero 1, 2009, pp. 1-17.

Abstract

This paper aims to explore the relations between Bosch's *The Garden of Earthly Delights* and Hans Blumenberg's work. I propose a detail that belongs to the section of the Hell, the treeman, in the version produced by an anonymous follower of the Bosch, as a key to understand Blumenberg's history and philosophy but also his view on the cultural origins of modern science, developed in *Die Legitimität der Neuzeit* [1966] and *Die Genesis der kopernikanischen Welt* [1975]. I focus on Christian iconological tradition, represented in Bosch's triptych and Dante's *Divine Comedy*.

Key words: Hans Blumenberg, Bosch, treeman, Dante, Ulises, modern science.

“Si eres tú de veras Ulises, mi hijo, que has vuelto a la patria, dame de ello un indicio bien claro que pueda creerlo.”

El fecundo en ingenios Ulises repúsole entonces:

‘Ve, ante todo, esta enorme señal que en el monte Parnaso con sus blancos colmillos marcó un jabalí cuando iba por allá, pues mi madre y tu mismo me habíais enviado con Autólico, el padre de aquélla, a tomar los presentes que él, hallándose aquí en nuestra casa, me había prometido. Pero voy además a contarte los árboles todos que me diste una vez de esta huerta florida. Yo, aún niño, caminaba contigo por ella, te hacía mil preguntas, tú mostrabas las plantas y me ibas diciendo sus nombres; diez manzanos y trece perales me diste, de higueras hasta cuatro decenas; de liños de vides contaste medio ciento también para mí: producía cada liño sin cesar –aún en ellos hay gajos de todas sazones– según iban viniendo de arriba los tiempos de Zeus.”

(Homero, *Odisea*, Canto XXIV)

“De pronto, le parece que no se puede hablar de la muerte, que en torno a esa oscuridad hay cierta ingenuidad, cierto afán de contener la tormenta con las manos.”

(Chus Fernández, *Ensayo sobre la ruptura*)

“Tan bella puede ser la metaforología, que uno simplemente se olvida de preguntar cuánto de verdad hay en su objeto.”

(Hans Blumenberg, “Das Ich’ II”, *Begriffe in Geschichten*)

1. Introducción

Blumenberg estaba muy familiarizado con el orden simbólico del cristianismo. No ha dejado de evocarlo, con un acierto y una ironía poco comunes, en los más diversos lugares de su obra, hasta el punto de que a veces constituye –junto con el

rechazo del pensamiento de Heidegger y la permanente reinterpretación de la fenomenología de Husserl— la atmósfera intelectual de buena parte de sus textos. Salvo en *Matthäuspassion* [1988], en donde le da un tratamiento más sistemático, el cristianismo y los imaginarios que le acompañan suelen tener una posición un tanto subsidiaria, dispuestos en vista al rendimiento de la trama argumental o a las prestaciones teóricas que hagan al caso. Es por esto, a nuestro juicio, por lo que se ha mostrado altamente selectivo en los temas escogidos y en el modo de abordarlos. Así ha ocurrido con el paraíso, el purgatorio y el infierno. Sobre el primero, por ejemplo, sostenía en un extraordinario pasaje de *Schiffbruch mit Zuschauer* [1979] que “entre las promesas del Apocalipsis de San Juan se cuenta aquella según la cual en el estado mesiánico no habrá mar”.² En otro pasaje de *Lebenszeit und Weltzeit* [1986] afirmaba que “el paraíso había podido ser tal [...] porque allí no había escasez de tiempo”³; o incluso en *Arbeit am Mythos* [1979] mantuvo que “el paraíso es la negación de la historia, el compendio del aburrimiento de todo un Dios”.⁴ El mar, el tiempo, la historia o el aburrimiento habrían acabado por tener más protagonismo que la escena bíblica en sí.

A pesar de todo ello, algunos de los elementos clave de la obra de Blumenberg encuentran en la tradición cristiana una expresión plena: el absolutismo de la realidad, la producción de formas simbólicas, la inconceptuabilidad, etc. En este artículo tendremos oportunidad de analizar brevemente *El jardín de las delicias* (figuras 1-4), un famoso cuadro del Bosco densamente cargado de iconología cristiana, y que ofrece, a nuestro juicio, una imagen adecuada para ilustrar buena parte de la obra de Blumenberg, en particular su concepción de la ciencia moderna. Haremos uso, sobre todo, de un motivo pictórico que aparece en la pintura del Bosco, el llamado “hombre-árbol”, en la versión de uno de sus imitadores anónimos.

La razón de proceder de esta manera estriba, por un lado, en arrojar una nueva perspectiva sobre unos trabajos, como son los de Blumenberg, que ya han sido objeto de múltiples exposiciones y resúmenes por parte de diversos especialistas⁵; por otro lado, creemos facilitar así el acceso a nuestro tema de investigación, la historia

² Blumenberg, H., *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia* [1979], trad. Jorge Vigil, Madrid, Visor, 1995, p. 15.

³ Blumenberg, H., *Tiempo de la vida y tiempo del mundo* [1986], trad. esp. Manuel Canet, Valencia, Pretextos, 2007, p. 64.

⁴ Blumenberg, H., *Trabajo sobre el mito* [1979], trad. esp. Pedro Madrigal, Barcelona, Editorial Paidós, 2003, p. 194.

⁵ Véase por ejemplo el libro, que más adelante seguiremos en parte, de Wetz, F.J., *Hans Blumenberg. La Modernidad y sus metáforas* [1993], trad. esp. Manuel Canet, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim-IVEI, 1996. Pero también los de Russo, R., *Concetto e narrazione. Introduzione alla filosofia di Hans Blumenberg*, Bari, Palomar, 1998; Wetz, F.J. y Timm H., *Die Kunst des Überlebens. Nachdenken über Hans Blumenberg*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999; Wetz, F.J., *Hans Blumenberg zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag GmbH, 2004; Monod, J.C., *Hans Blumenberg*, Paris, Belin, 2007.

y filosofía de la ciencia de Blumenberg. Trataremos, en suma, de explorar los difusos y complejos vínculos entre la metaforología y la iconología, entre el arte y la teoría de la inconceptuabilidad, asumiendo de este modo la conocida reluctancia de Blumenberg a los estrictos corsés académicos y a los códigos narrativos al uso.

2. El jardín de las delicias

Los estudios académicos sobre el Bosco [¿1450?-1516] y sus pinturas se cuentan por miles.⁶ Resultaría muy osado pretender aquí recogerlos siquiera sumariamente, sobre todo considerando la enorme cantidad de controversias, muchas de ellas vigentes a día de hoy, que ha generado entre los historiadores del arte. La ausencia de un juicio unánime hasta en los detalles más nimios ha sido particularmente notable. Por ejemplo, existen dudas razonables de si *El jardín de las delicias* es una pintura herética o uno de los cuadros más píos y moralizantes de cuantos se han producido jamás. Que Felipe II decidiera conservarlo en el Real Monasterio de El Escorial entre su selección personal de obras artísticas es para algunos indicio inequívoco de su ortodoxia. Otros no lo han tenido tan claro. Esta cita de la historiadora Isabel Mateo Gómez puede ser ilustrativa de la problemática recepción a lo largo de los siglos de esta obra cumbre:

A mediados del siglo XVII la interpretación de las creaciones del Bosco cambia de signo. Butrón y Pacheco califican al Bosco de pintor de ‘caprichos lascivos’, y Quevedo, en su *Alguacil endemoniado*, de ‘descreído que encubre bajo burlas su ausencia de fe’. En la segunda mitad del siglo XVIII, con la aparición del racionalismo, pierden interés las alegorías y los símbolos y, por consiguiente, la interpretación de la pintura del Bosco. Orellana y Ponz se limitan a mencionar sus obras sin plantearse problema alguno sobre su significado.⁷

Pero lo cierto es que las interpretaciones no han dejado de sucederse, las hay incluso de tendencia psicoanalítica, como las de Friedländer y De Tolnay.⁸ Los estudios iconológicos de Wilhelm Fränger, muy discutidos, han tenido una especial for-

⁶ Citamos a continuación una pequeña selección. Véanse como muestra los monográficos de Dixos, L., *Bosh*, Phaidon Press, 2003, su capítulo octavo (pp. 225-278) lo dedica a la cuestión de la ciencia y la salvación en *El jardín de las delicias*; Belting, H., *Hieronymus Bosch. Garden of Earthly Delights*, Munich, Prestel, 2002. También se han publicado muchas obras colectivas como las editadas por Koldewey, J., Vermet, B. y Kooij, B., *Hieronymus Bosch. New Insights into His Life and Work*, Ludion, NAI Publishers, 2001 o, en lengua castellana, bajo los auspicios de la Fundación Amigos del Museo del Prado, VVAA, *El bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2006.

⁷ Mateo Gómez, I., *El bosco en España*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1965, p. 13.

⁸ *Ibidem*, pp. 13 y ss.

tuna, y son los que seguiremos en parte para las representaciones del infierno⁹, la sección que más nos va a interesar. A continuación describiremos muy brevemente el tríptico, para pasar a centrarnos en el hombre-árbol del tercer panel.

2.1 *El placer, el dolor, el tiempo*

Como es conocido, la imagen exterior del tríptico cerrado corresponde al mundo en el momento de su creación en el tercer día (figura 1). Aparece la tierra envuelta en brumas, cerrada por una bóveda celeste acristalada. En ausencia del Sol y de la Luna, la luz se origina en la parte superior izquierda, en la que aparece Dios pertrechado con una tiara y la Biblia. A su lado se puede leer una inscripción latina: *ipse dixit, et facta sunt / ipse mandavit, et creata sunt* (“Él lo dijo, y fue hecho / Él lo mandó, y fue creado”). En la imagen se muestra el disco deshabitado de la superficie terrestre, en la que sólo tiene cabida el orden mineral inanimado y las primeras formas vegetales. Joseph Leo Koerner ha llamado la atención sobre el estado de desolación en que se halla la tierra, como si fuera más bien “*la esfera vacía de un mundo arruinado*”¹⁰, esto es, una representación más propia del final de los tiempos que de su comienzo.¹¹

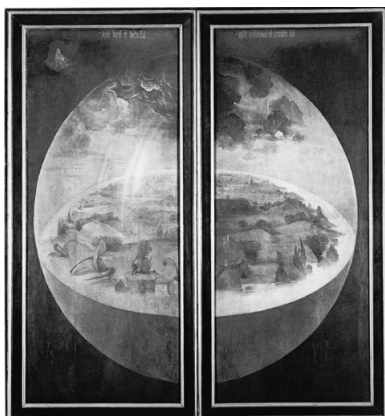


Figura 1. *El jardín de las delicias*. Tríptico cerrado.

⁹ Fränger, W., *The Millennium of Hieronymus Bosch. Outlines of a New Interpretation*, trad. inglesa de Eithne Wilkins y Ernst Kaiser, New York, Hacker Art Books, 1976, pp. 68-102.

¹⁰ Koerner, J. L., “Bosch’s Equipment” en Daston, L., (ed.), *Thing that Talk*, New York, Zone Books, 2004, p. 60.

¹¹ Esta valoración se opondría frontalmente a las interpretaciones más comunes, así, por ejemplo, la de Luis Peñalver Alhambra: “*el verdadero protagonista del tríptico, anunciado ya por este tan grande como quebradizo globo terráqueo, es el mundo, el cual, separado de su Creador, parece haber adquirido autonomía y, suspendido sobre la nada, comienza su andadura temporal*”, en su libro *Los monstruos de El Bosco*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1999, p. 122.

Al abrir el tríptico nos encontramos tres paneles (figuras 2, 3 y 4), correspondientes al paraíso (panel derecho), al jardín de las delicias –propriadamente dicho– (panel central) y al infierno (panel izquierdo).

A la cáscara vacía e inhóspita de la creación del tercer día le sigue –en un llamativo caso de elipsis– una reconstrucción anómala del paraíso. No es ésta la recreación fidedigna del alumbramiento de Eva a partir de la costilla de Adán¹², de la despreocupada vida en el jardín del Edén o de las causas concretas de la posterior expulsión. Más bien nos encontramos una situación verdaderamente singular. En la parte baja del panel el conflicto está instalado en todo su esplendor. Un grupo heterogéneo de animales extraños se atacan los unos a los otros, algunas criaturas vagan en soledad, desparejadas, otras sufren el acoso y las hay que hallan su muerte en una confrontación desigual. La lucha entre las pequeñas bestias mitológicas, sin análogo en el relato bíblico, rebasa el límite del estanque y se extiende hasta los pies de Adán. Este último está sentado con las piernas extendidas, por debajo de Dios y de Eva. Su rostro refleja la inocencia, la ingenuidad, incluso la estupidez, y una actitud de espera. Observa con atención e incredulidad la donación de Eva por parte de Dios, sin intervenir en el proceso. Por su lado, Eva está completamente abandonada. Sus rodillas se doblan sin fuerza, apenas sosteniendo el peso de su cuerpo, en una disposición de completa entrega. Sin voluntad, y un tanto ensimismada, se precipita hacia el suelo mientras Dios la agarra con firmeza por la muñeca, como si de una presa se tratara.

En una composición extraordinariamente sutil, la violencia desatada entre los animales crece y se vuelve sublime, de rango divino, queda interiorizada cuando alcanza a los padres de la humanidad, y se proyecta hacia lo alto, más allá, en las aguas de la fuente de la vida. Allí, las criaturas también persiguen o son perseguidas, devoran o son devoradas, aunque las hay que descansan en sosiego, ajenas al peligro y a la crueldad que reina en el paraíso. Todos los elementos bíblicos son reelaborados: el árbol del bien y del mal es ahora una palmera, el árbol de la vida, un drago, Dios es Jesucristo... Pero también la carga significativa de la escena resulta alterada: la muerte y la vida están desatendidas, la concordia entre las especies, rota, los escondites son posibles¹³ pues la unidad del espacio está fragmentada, la distribución del poder, como la del privilegio, carece de legitimidad. En conjunto, la armonía es muy precaria.

¹² No estamos de acuerdo con la interpretación de Luis Peñalver, que en su *Los monstruos de El Bosco* sostiene que en este postigo se “representa la creación de Eva [...]. Ingrávida, parece flotar delante del Verbo que acaba de insuflarle el primer aliento de vida [...]”, *ibidem*, p. 122.

¹³ El escondite permite la dialéctica amigo-enemigo, el dilema natural entre atacar o huir (y ocultarse). John Berger ha dado una expresión adecuada a esta cuestión, que nos vale para caracterizar la presente versión del paraíso: “Tanto para los cazadores como para sus presas saber esconderse es la precondición de su existencia. La vida depende de encontrar dónde esconderse.” John Berger, *Aquí nos vemos*, Madrid, Alfaguara, 2005, p. 29. Desde luego un paraíso con escondites, en el que eventualmente se hace necesario ocultarse, no coincide con la imagen más extendida. Agradezco a mi amigo Chus Fernández el que me haya llamado la atención sobre la cita.



Figura 2. *El jardín de las delicias*. Panel izquierdo: paraíso

El panel central, de mayor tamaño que el resto, se presenta como una degeneración del paraíso, en el que la sensualidad y el placer adquieren todo el protagonismo. Se trata del famoso “jardín de las delicias terrenales”. Es una vistosa escenificación del pecado gracias a la versátil reinención de la experiencia sexual, llevada con creatividad a todas sus manifestaciones: heterosexuales, homosexuales, interraciales, onanistas, zoofilicas, teratológicas... La violencia paradisiaca es transformada ahora en violencia anatómica, quedan confundidas la lujuria con la malformación corporal, el placer con una imaginativa monstruosidad. La riqueza de detalles es abrumadora, y su descripción e interpretación ha llenado libros enteros.¹⁴ Aquí sólo nos interesa destacar la reelaboración que practica el Bosco de su propia visión del paraíso, ya de por sí peculiar. La relativa simplicidad de la escena del Edén se vuelve un caos abigarrado de figuras, que se extienden sin control por el espacio. Las fuentes de la vida y los estanques se multiplican, de cuyas aguas surgen decenas de insólitas criaturas, algunas de ellas prematuramente, sin tener todavía bien constituido su cuerpo. Los animales ya no se dan caza ni se devoran entre sí, más bien

¹⁴ Una bibliografía extensa se puede encontrar en el artículo de Koerner 2004, *op. cit.* (nota 10), pp. 376-85.

alimentan y son alimentados con las frutas que espontáneamente dan los árboles del jardín (cerezas, frambuesas, fresas, uvas, madroños, etc.), en una clara alusión a la prohibición divina de no comer las manzanas del árbol del bien y del mal. Sobre este particular destaca un motivo que podríamos identificar como un precedente del hombre-árbol de la sección del infierno. Nos referimos al extraño arbusto constituido por extremidades humanas, que aparece en la parte inferior derecha del panel. Podemos observar la fusión de formas vegetales con formas antropomorfas, que definen una suerte de árbol danzarín, de cuyas manos y brazos penden sus exóticos frutos. En su copa, una enorme lechuza nos mira impertérrita.



Figura 3. *El jardín de las delicias*. Panel central: el jardín

El panel izquierdo corresponde al infierno (figura 4), también llamado “el infierno musical”. Supone hasta cierto punto una ruptura temática e incluso expresiva con respecto a los paneles anteriores. Por ejemplo, la difícil relación con lo innombrable parece agudizarse, surgen nuevos motivos irreconocibles, ausentes en las representaciones anteriores. Destaca en particular la vinculación del pecado y el tormento de la condena con la música.



Figura 4. *El jardín de las delicias*. Panel derecho: infierno

Para Wilhelm Fränger, no obstante, lo más significativo de esta sección no reside en los instrumentos musicales como herramienta de mortificación. A su juicio, la figura clave es el hombre-árbol (figura 5), tanto por su tamaño y centralidad en el panel como por su postura y disposición en el espacio: *“el primer contraste reside en el hecho de que todas las figuras del paraíso se presentan por delante, mientras que a este fantasma lo vemos por detrás”*.¹⁵ Así describe Fränger este monstruo, que *“hasta el presente ha permanecido inexplicable”*.¹⁶

Sus pies están calzados en dos grandes botes, y sus piernas [...] son dos troncos putrefactos. Un empalme híbrido, codo-rodilla, conduce hasta el hombro, fuera del cual abulenta una gigantesca y rota cáscara de huevo, la grupa del monstruo. La cáscara, pálida como un cadáver, está interiormente atravesada por las ramas marchitas que emergen de los tacones de las piernas. La cabeza está vuelta hacia atrás, mira por encima del hombro. Con independencia de la palidez, la melancolía llena sus ojos, unos ojos que no buscan nuestra mirada, sino que observan más allá, en la noche del infierno. Como si de un engranaje se tratara, la cabeza del monstruo está ataviada con un disco, sobre el

¹⁵ Fränger 1976, *op. cit.* (nota 9), p. 69.

¹⁶ *Ibidem*, p. 68.

que descansa una gaita rosa con capucha, en torno a la cual hacen cabriolas ceremoniales varias parejas lascivas. Una versión mucho más pequeña de esa misma gaita está plasmada en la bandera alzada sobre el huevo agrietado. El interior del huevo es un *Nobiskrug*:¹⁷ una taberna fantástica iluminada por llamas oscilantes, donde tres huéspedes se sientan ante una jarra sobre una mesa desnuda, mientras la camarera infernal llena otro recipiente del barril. Un hombre que ha crecido cansado de este tipo de hospitalidad espectral, asciende por el borde de la cáscara de huevo, mirando el límite helado del agua, en el que los dos botes, los pies del monstruo, se congelan rápidamente. Tomado como un todo, la curiosa monstruosidad puede ser comparada con el cuerpo, de manejo difícil, de un pato [...]. La imaginación del gótico tardío pudo haber moldeado la figura mítica de Némesis, la diosa del mundo primigenio, con forma de ganso que, de acuerdo con Eratóstenes, puso el huevo fatídico del mundo.¹⁸

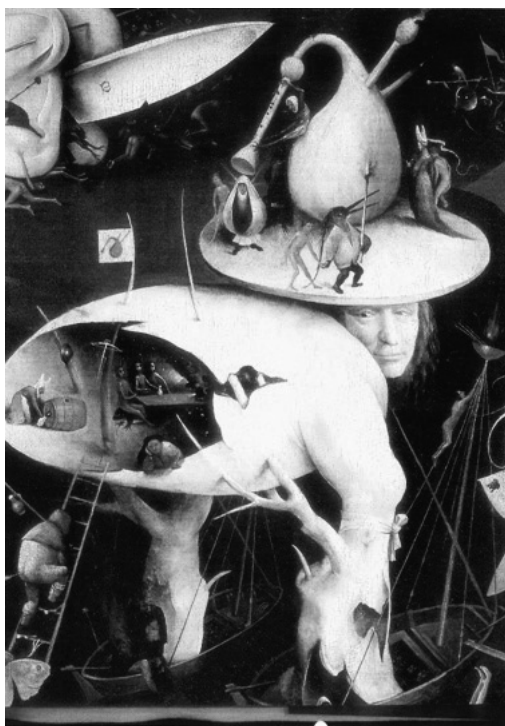


Figura 5. Detalle de *El jardín de las delicias*. El hombre-árbol

La desconcertante novedad que supone el hombre-árbol y su representación ha llevado a muchos a preguntarse sobre su posible origen, o al menos, a conjeturar las

¹⁷ En una nota al pie, los traductores ingleses del libro de Fränger nos indican que el *Nobiskrug* es una posada para las almas que van de camino al infierno. *Ibidem*, p. 68.

¹⁸ *Ibidem*, p. 68.

influencias que pudieron haber llevado al Bosco a concebir esta fantástica criatura. El único equivalente remoto, tanto por ambición figurativa como por el alcance trascendente de sus contenidos, es la *Divina comedia* de Dante Alighieri [1265-1321]. En el largo poema de su viaje, en compañía de Virgilio, desde el purgatorio al paraíso, pasando por un infierno lleno de florentinos, podemos encontrar algunos pasajes y descripciones emparentados con la iconografía del Bosco. En el canto trigésimo segundo, en el que se narra el tránsito por “*el círculo noveno y último*”¹⁹ del infierno, hallamos una escena infernal ciertamente parecida con la representación agonal del Bosco:

Cuando llegamos al fondo del oscuro pozo, mucho más debajo de donde tenía los pies el gigante, como yo estuviese aún mirando el alto muro, oí que me decían: ‘Cuidado cómo andas; procura no pisar las cabezas de nuestros infelices y torturados hermanos’. Volvíme al oír esto, y ví delante de mí y a mis pies un lago, que por estar helado parecía de vidrio y no de agua. [...] Y a la manera de las ranas cuando gritan con la cabeza fuera del agua, en la estación en la que la villana sueña que espiga, así estaban aquellas sombras llorosas lívidas, sumergidas en el hielo hasta el sitio donde aparece la vergüenza, produciendo con sus dientes el mismo sonido que la cigüeña con su pico.²⁰

Pero en este caso el gigante tenía forma de torre, y no de árbol. Sin embargo, un trecho más atrás, en el segundo recinto del séptimo círculo, el autor de *La Eneida* y el amante de Beatriz se habían topado con un bosque formado por hombres-tronco:

[...] Penetramos en un bosque que no estaba surcado por ningún sendero. El follaje no era verde, sino de un color oscuro: las ramas no eran rectas, sino nudosas y entrelazadas; no había frutas, sino espinas venenosas. [...] Por todas partes oía yo gemidos, sin ver a nadie que los exhalara; por esa razón me detuve atemorizado. [...] Entonces extendí la mano hacia delante, cogí una ramita de un gran endrino, y su tronco exclamó:

—¿Por qué me rompes?

Inmediatamente se tiñó de sangre y volvió a exclamar:

—¿Por qué me desgarras? ¿No tienes ningún sentimiento de piedad? Hombres fuimos, y ahora estamos convertidos en troncos, tu mano debería haber sido más piadosa, aunque fuéramos almas de serpientes.

¹⁹ Dante Alighieri, *La divina comedia* [1312], prólogo y notas de Juan Alarcón Benito, Madrid, Edimat Libros, 1998, p. 153.

²⁰ *Ibidem*. Resulta aquí relevante el comentario de Blumenberg sobre la navegación como una violación de fronteras: “*El fenómeno metafórico y el fenómeno real de la transgresión del límite de la tierra firme con el mar se superponen mutuamente, con el riesgo metafórico y el riesgo real de naufragio. Lo que impulsa al hombre a alta mar es también la transgresión de los límites de sus necesidades naturales.*” En Blumenberg 1995, *op. cit.* (nota 2), p. 40. Un mar congelado supone la eliminación de la posibilidad de navegarlo, y abre la metafórica del hielo como falsa tierra, que no resiste el peso humano, que se rompe bajo los pies de quien tiene la osadía de transitar sobre él.

Cual verde tizón que, encendido por uno de sus extremos, gotea y chilla por el otro, a causa del aire que le atraviesa, así salían de aquel tronco palabras y sangre juntamente; lo que me hizo dejar caer la rama y detenerme como hombre acobardado.²¹

Tras los reiterados ruegos de Dante, Virgilio preguntará a uno de estos condenados: “[...] *espíritu encarcelado, dignate aún decirnos cómo se encierra el alma en esos nudosos troncos, y dime además, si puedes, si hay alguna que se desprenda de tales miembros*”.²²

Hay otros pocos antecedentes en el *Poema infernalis* de Ludolfo de Saxe, en el *Espejo de la vida y la muerte* de Robert de l’Omme o en los sermones de Geiler de Kaiserberg. En su libro sobre los monstruos del Bosco, Luis Peñalver Alhambra nos ha dado noticia de unos *exempla* que recogen escenas infernales en las que del “*cuerpo de un hombre muerto [...] había surgido un árbol inmensamente grande*”.²³ Pero más allá de los *Remedios de la buena y mala fortuna* de Petrarca, en donde se ilustra a un hombre intentando cortar una rama que ha nacido de su pecho, lo más común es el caso contrario: “*las imágenes se multiplican cuando se trata de ilustrar el proceso inverso [...], el árbol que produce animales o cabezas humanas, motivo muy conocido en el arte y en la literatura de viajes de la Edad Media*”.²⁴ Sobre este particular, los ejemplos son abundantes:

Como señala Baltrusaitis, el árbol con cabezas humanas llegó a tener distintas significaciones, ‘desde la alquimia hasta los emblemas morales’, pero quizá la principal de todas ellas fue la que alcanzó al convertirse en ‘árbol heráldico del Mal’. Dicho autor señala numerosos ejemplos en los que del tronco de este árbol, llamado por Hugo de San Víctor, en su *De fructibus carnis et spiritus*, del ‘Viejo Adán’, surgen cual cabezas de la Bestia del Apocalipsis siete ramas o raíces que se convierten en cabezas que personifican los siete vicios o pecados mortales.²⁵

Sin alejarse tanto del tema ni de la pintura del Bosco, Fränger ha llamado la atención sobre la semejanza entre el disco que porta sobre su cabeza el hombre-árbol y la imagen inicial del tríptico cerrado, en la que se mostraba una tierra plana e inhóspita. El pequeño y habitado mundo sostenido en la cabeza del monstruo acabaría por ser análogo al mundo terrestre, suspendido en la nada infinita. La descontextualización del hombre-árbol practicada por el propio Bosco en su grabado de Albertina (figura 6), junto con la transformación de este elemento, haría verosímil

²¹ *Ibidem*, pp. 77-8.

²² Citado por Peñalver 1999, *op. cit.* (nota 11), p. 143.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*. Para más detalles sobre estas cuestiones consúltense las referencias bibliográficas citadas en esta monografía.

la interpretación metafísico-teológica atribuida por Fränger a la mirada del monstruo, en la que se reflejaría “una evaluación cósmica”.²⁶ En el grabado de Albertina que mostramos a continuación, tanto la bandera como las personas y objetos sustentados serían bien distintos a los presentes en el infierno musical, al igual que el ambiente sosegado, idílico, que crece en derredor.



Figura 6. *Hombre-árbol*, dibujo, Albertina, Viena

Sin embargo, para Fränger sí perviviría este enjuiciamiento global en el grabado de Albertina, quizá no en el propio hombre-árbol, pero sí en la lechuza que aparece posada en la más vigorosa de las ramas que brotan del monstruo, y que ya tuvimos oportunidad de verla escrutando en el paraíso –acechando desde la fuente de la vida– y en el jardín de las delicias –coronando el árbol danzarín–. Aún la veremos una vez más en una réplica del dibujo de Albertina, el hombre-árbol de Dresden, realizado por un imitador del Bosco, el cual nos servirá para proponer una imagen para una buena parte de la obra de Blumenberg, así como para su concepción de la ciencia moderna.

²⁶ Fränger 1976, *op. cit.* (nota 9), p. 71.

3. Blumenberg y el orden cristiano de los mundos

Antes de pasar a la descripción del hombre-árbol de Dresden, nos interesa detenernos un momento en la visión específica que ha tenido el filósofo de Lübeck de toda esta problemática. No encontraremos, ciertamente, un comentario sobre la pintura del Bosco o una remota alusión al hombre-árbol. Aunque sí son cuantiosos los lugares en los que se refiere a las escenas bíblicas, así como a la recepción y metamorfosis –incluso pseudomorfosis, como diría Erwin Panofsky– de estos famosos enclaves bíblicos.

3.1 Dante según Blumenberg

Ahora nos interesa rescatar un par de observaciones, de estilo inconfundible, que hace Blumenberg del poema de Dante. Bajo el epígrafe “Sistemática del mundo”, en *Die Sorge geht über den Fluss* [1987], habla del poeta toscano y su célebre libro en estos términos:

Cuando Dante, en su gran poema, describió la divina ejecución de penas y recompensas en un más allá de tres niveles como una correspondencia de sorprendente variedad entre la conclusa vida terrenal y el pasajero o definitivo alojamiento y acomodo tras ésta, a falta de noticias más fiables se tuvo ciertamente que servir de la fantasía, pero apenas despertó la impresión de arbitrariedad ligada por lo común a este órgano de rectificación de la falta de experiencia. El principio de estricta remuneración, de exacta simetría entre acto y trato, hecho y justicia, historia y destino, le permitió dejar participar a sus contemporáneos y lectores, de modo siempre admirado, en la imaginaria visión de la justa proporción, cuya evidencia abre paso a las *Ius talionis*. Ésta es algo así como el representante jurídico-moral de aquella arcaica explicación de todo conocimiento según la cual lo mismo sólo se hace claro a través de lo mismo y, por eso, se tiene ya que ser lo que se deba tener posibilidad de comprender.”²⁷

Pero el abordaje principal de la *Divina comedia* –más relevante a efectos de la exégesis de la propia obra de Blumenberg, del argumento del presente artículo y del hombre-árbol de Dresden que luego analizaremos– es el que desarrolla en torno a la figura del espectador. En *Ein Mögliches Selbstverständnis* [1996] se refiere a ello con estas palabras:

[...] El poeta de *La divina comedia*, que anticipa una buena parte del Juicio Final y merodea por ahí asistiendo a las distribuciones de salvación y condena, prohíbe cual-

²⁷ Blumenberg, H., *La inquietud que atraviesa el río. Ensayo sobre la metáfora* [1987], trad. esp. Jorge Vigil y Manuel García Serrano, Barcelona, Ediciones Península, 1992, p. 111.

quier emoción; sería ya, de entrada, una rebelión. La indiferencia del espectador no es el resultado de una *katharsis*, sino el resultado de su fe absoluta en el Dios justo y misericordioso, que, sin embargo, por los atributos de su ‘pureza’ provenientes de la metafísica, sigue siendo también un *deus absconditus*, el Dios escondido de las ‘decisiones’ inescrutables.²⁸

Un poco más adelante, al hilo de un texto del poeta Hans Carossa²⁹, surge la pregunta de si Dante había estado en el infierno, esto es, de cuáles son las condiciones necesarias para un testimonio de semejantes características:

Así, en vista de este ‘escándalo teológico’ ya rechazado, el espectador se convierte en motivo de escándalo para los que están excluidos de esa posición al margen del mundo: para el ‘culpable’ en sentido amplio, del que el pecador es todavía un vago preconcep-to. En *Los apuntes de Angermann* de 1936, en un delicadísimo pasaje donde se acaba de hablar de ‘ofuscación’ tras la rotura de una taza ‘azul real’ —es decir, de la *ate* de la antigua tragedia—, intercaló Hans Carossa unas líneas sobre Dante que uno no se hubiera atrevido a esperar en *Secretos de la vida madura*: ‘¿Se puede decir de Dante que ha estado en el infierno?’. No es una pregunta sobre el castigo de la culpa, sino sobre el sufrimiento de la culpa misma, que se presenta a la vida como su realización, como su felicidad. No, Dante no experimentó nada del miedo que sólo el culpable conoce, porque Dante estaba tan seguro de su salvación postrera como lo estará el espectador moderno de la Historia que conoce el futuro de ésta. Dante fue ‘huesped impasible en el paisaje del dolor, fue sólo espectador de las torturas que les eran infligidas a otros, seguro de su futuro lugar entre los santos’. Incluso de la compasión le libera su guía Virgilio: ‘Piadoso es aquí aquel en quien la compasión está muerta’, le reprocha porque le vienen por un momento las lágrimas a los ojos al contemplar el terrible castigo de Tiresias’. La certeza de salvación del espectador origina una diferencia absoluta; ni el mundo ni sus contemporáneos; sólo él mismo puede ponerse en cuestión. No depende de su aplauso. Precisamente por ello se convierte, como teórico, en un especialista en imprecisiones, que ya no tienen nada que ver con la cualidad del mundo, del que se ha convertido en técnico de medición. Como sujeto debe abstenerse de ‘tomar partido’ en cualquier forma: ésta es su *katharsis*.³⁰

²⁸ Blumenberg, H., *La posibilidad de comprenderse* [1997], trad. española César González Cantón y Daniel Innerarity, Madrid, Síntesis, 2002, p. 85.

²⁹ Hans Carossa fue un poeta muy apreciado por Blumenberg. No deja de citarlo en muchos de sus libros. Uno de los más bellos ensayos de Blumenberg, *Die Vollzähligkeit der Sterne* (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997), publicado póstumamente, toma su título de un poema de Carossa: “[...] dann musst du nicht erschrecken! / Die Sterne stehn vollzählig überm Land”. *Ibidem*, p. 16. Para más detalles consúltese el artículo de Jürgen Busche, “Warum Carossa? Hans Blumenbergs Hommage an einen fast vergessenen Dichter”, *Neue Rundschau* 109, (1998), pp. 94-8.

³⁰ Blumenberg 2002, *op. cit.* (nota 28), pp. 85-6.

Tanto en *Die Lesbarkeit der Welt* [1981] como en *Die Legitimität der Neuzeit* [1973] también aparecerán brevemente los merodeos de Dante. En próximos epígrafes veremos el caso de *Die Legitimität*. En *Die Lesbarkeit der Welt* el poema de Dante servirá como ejemplo de la correspondencia entre “el cielo como libro y el libro del cielo”.³¹ La metáfora del libro, “una metáfora para la totalidad de lo experimentable”³², encuentra en la *Divina comedia* un episodio de aparente ruptura de la unidad textual del orden divino: “éste [Dante] nos presenta, en el mundo, separado en volúmenes y cuadernos, aquello que en Dios está unido: legato con amore in un volume”.³³

Esta unión amorosa de Dios y su creación, testimoniada en el canto trigésimo tercero, el último de la *Divina comedia*, corresponde al paroxismo de la inefabilidad, en el que el poeta toscano pierde su elocuencia según alcanza la “visión de la divinidad” y con ella “el fin de todo anhelo”.³⁴

[...] Lo que ví excede a todo humano lenguaje, que es impotente para expresar tal visión, y la memoria se rinde a tanta grandeza. Como el que ve soñando, y después del sueño conserva impresa la sensación que ha recibido, sin que le quede otra cosa en la mente, así estoy yo ahora; pues casi ha cesado del todo mi visión, y aún destila en mi pecho la dulzura que nació de ella. Del mismo modo, ante el Sol pierde su forma la nieve, y así también se dispersaban al viento las ligeras hojas de las sentencias de la Sibila.³⁵

³¹ Blumenberg, H., *La legibilidad del mundo* [1979], trad. esp. Pedro Madrigal, Barcelona, Editorial Paidós, 2000, pp. 25-38

³² *Ibidem*, p. 11.

³³ *Ibidem*, p. 37. En una nota al pie continua con el argumento: “El poeta está colocado en la esfera de las estrellas fijas y contempla desde arriba las esferas planetarias y, a través de ellas, la tierra, la cual no es más que un “cuadernillo” del libro del universo (‘Paradiso’, canto XVII, vv. 37-39)”. En la página siguiente prosigue con la tesis de la fragmentación de la unidad del mundo: “Ese único libro sigue siendo aquí un libro del cielo, perteneciente a su otra cara, como antaño el “libro de la vida”. La fuerza de su unidad ideal no es lo suficientemente fuerte como para dejarle al mundo otra imagen que la de la biblioteca.” (p. 38)

³⁴ Dante 1998, *op. cit.* (nota 19), p. 425. Sobre este particular, es muy reseñable la relación de Dante con Ulises, explorada por Blumenberg en “Der Prozeß der theoretischen Neugierde”, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, pp. 138-142. A ello se refiere en Blumenberg 2003, *op. cit.* (nota 4), p. 90: “En Dante [Ulises] se convierte en la figura del sinsentido de haber caído en las redes de la curiosidad mundana”. Como ya hemos indicado, en próximos epígrafes tendremos la oportunidad de verlo en detalle.

³⁵ Dante 1998, *op. cit.* (nota 19), p. 426.

4. El hombre-árbol de Dresden

Vamos ahora, ya sí, a ocuparnos del grabado realizado por un seguidor anónimo del Bosco, y que es una versión estilizada del dibujo de Albertina. Lo vemos a continuación:



Figura 7. Seguidor anónimo del Bosco, *Escenas infernales con elementos del Jardín de las delicias*, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Dresden.

En la parte central del grabado aparece el hombre-árbol, confinado dentro del perímetro natural de la costa. En un primer plano, y a diferentes niveles, se sitúan varios grupos heterogéneos de observadores. El primero de ellos, como el propio hombre-árbol, está a su vez mirando hacia nosotros, en una actitud de interpelación, como si esperase nuestras reacciones de sorpresa o de temor; aguardando, quizá, el comentario de nuestras impresiones. Al fondo, muy a lo lejos, se puede vislumbrar una cadena montañosa, un acantilado, y a sus pies un pequeño embarcadero.

La posición central del hombre-árbol, divide el grabado en dos partes muy diferenciadas. La parte izquierda se caracteriza por la presencia de un cielo despejado y una costa transitable apenas provista de maleza. En contraposición, la parte derecha, más agreste y escarpada, está recargada de elementos que impiden la visibilidad, y que resaltan la centralidad del monstruo.

Al igual que en los grabados anteriores, dos barcos sostienen la figura sólida y pesada del monstruo, evitando que se hunda en unas aguas muy calmadas (y probablemente poco profundas), pero también impidiendo que sus raíces penetren en la

tierra. De uno de sus pies, y a través de un agujero que revela su oquedad interna, así como su condición de estar habitado, surgen dos figuras que parecen afanarse en dirigir una de las dos pequeñas embarcaciones que le sirven de soporte. En lo que respecta a su cuerpo, se puede identificar el habitual caparazón abierto por la parte de atrás, cuyo espacio interior ha dejado de ser un *Nobiskrug*, y más bien hace las veces de morada o de estancia permanente para varios personajes sentados en torno a una mesa, entretenidos en sus conversaciones o en sus tareas cotidianas. De ese recinto surge el acostumbrado mástil, de cuyo extremo pende una bandera, singularizando políticamente a los habitantes del monstruo.

En el extremo opuesto del caparazón, está situada la cabeza del hombre-árbol. Sus facciones son más duras que en los grabados previos, y parecen resaltar el prolongado padecimiento de su indeseada naturaleza. La ambigua expresividad de su rostro sugiere, más que curiosidad, la voluntad de conmovernos, de despertar piedad o incluso de reclamarnos una difusa e insegura salvación, como si estuviera en nuestras manos poner fin a su tormento.

La estructura sustentada por la cabeza, idéntica al grabado de Albertina, hace pensar en la posibilidad de que el monstruo esté completamente desprovisto de



Figura 8. Paul Klee, *Angelus novus*. Israel Museum, Jerusalem

³⁶ Esta es la famosa descripción de Benjamin: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste debe-

movimiento, o bien, sus movimientos podrían ser tan lentos y limitados, que no existiese el peligro de que los objetos que sobre él descansan lleguen a caerse; obligado, además, a estar siempre mirando hacia atrás, como el ángel de la historia³⁶ de Walter Benjamin, inspirado en el *Angelus novus* de Paul Klee (figura 8).

La estructura que corona al hombre-árbol está compuesta por una plataforma plana y circular, con un borde dentado, y soporta un gran recipiente utilizado con toda probabilidad como depósito para acumular agua de lluvia. Dentro de él hay una escalera y una vara que bien podrían ser usadas para medir la cantidad de agua almacenada. Dos personajes están subidos en la escalera. Uno de ellos parece estar aguantándola, o bien adentrándose en el interior del recipiente. El otro, en lo alto de la escalera, sostiene una larga pértiga con la cual intenta alcanzar la bandera del hombre-árbol, quizá con el propósito de enderezarla, o de recogerla y ocultarla. La actividad en lo alto del monstruo y en sus pies, nos hace pensar que se están llevando a cabo los preparativos antes de emprender un largo viaje, como si estuvieran a punto de zarpar.

Del caparazón y de las piernas surgen varias ramas. La principal de ellas tiene su origen en uno de los lados del caparazón. En el extremo de esta rama una lechuga observa atentamente —al igual que el ciervo y varios personajes de la costa—, una escena fuera del grabado. En conjunto, la pluralidad y complejidad de los observadores indica que los acontecimientos insólitos van más allá de la presencia del hombre-árbol y de sus moradores. Quizá otros monstruos se levantan en los márgenes.

ría ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.” W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, tesis novena. Una buena revisión de las tesis de filosofía de la historia de Benjamin en el libro de Reyes Mate, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid, Trotta, 2006. Una bonita reconstrucción en Juan José Carreras Ares, “El ángel de la historia”, incluido en *Seis lecciones sobre historia*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2007, pp. 83-97. En este último trabajo se recupera una espléndida cita de Paul Valéry, muy oportuna en este contexto: “[...] *Habíamos oído hablar de mundos desaparecidos, hundidos en el fondo inexplorable de los siglos con sus dioses y sus leyes [...], a través del espesor de la historia percibíamos los fantasmas de inmensos navíos, que habían estado cargados de riqueza y espíritu. No podíamos contarlos. Después de todo, estos naufragios no eran asunto nuestro, [pero después de 1918] nos damos cuenta de que el abismo de la historia es lo suficientemente grande para engullir a todo el mundo. Sentimos que una civilización tiene la misma fragilidad que una vida*”, *ibidem*, p. 87 (agradezco a mi amigo Diego Cucalón el que me haya regalado el libro de J. J. Carreras, y que me enseñara a mirar Zaragoza con otros ojos). El ángel de la historia, como el hombre-árbol, también ofrece refugio. José Luis Villacañas nos lo ha recordado en su espléndido artículo cf. “Otro final para Wallenstein”, *Ideas y valores*, n.º 133, abril, 2007, p. 117: “[...] *bajo las alas del ángel nuevo se podía encontrar un cobijo, uno por cierto que sólo se ofrecía a los muertos*”.

5. Blumenberg: la ciencia en el infierno

Esta breve descripción nos vale a nuestros propósitos. No va a ser la finalidad del presente artículo un análisis iconológico e histórico pormenorizado del grabado –algo extremadamente difícil, por otra parte, debido a la falta de información– ni tampoco una reconstrucción exhaustiva de la tradición pictórica a la que pertenece. En este contexto nos interesa más su eficacia para ilustrar de manera intuitiva algunas de las ideas principales de la obra de Blumenberg, sobre todo de su concepción de la ciencia moderna. Debemos advertir, no obstante, que el trabajo de Blumenberg, prolijo y singular, no está inspirado, ni mucho menos, por este grabado u otro semejante. A pesar de ello se da la feliz circunstancia de que muchas de sus ideas más elaboradas encuentran en él una representación directa y clara.

Podemos entender este grabado a modo de un emblema que sintetiza algunos de los libros más importantes de Blumenberg, como *Höhlenausgänge* –en la habitabilidad del caparazón–, *Schiffbruch mit Zuschauer* –en la posibilidad de naufragar ante la mirada atónita de otros–, *Lebenswelt und Weltzeit* –en la duplicidad de temporalidades entre el viejo hombre-árbol y los personajes que lo rodean y habitan–, *Arbeit am Mythos* –en la mitología teratológica de la escena o incluso en la historia de la recepción del motivo–, *Die Sorge geht über den Fluss* –en la actividad llevada a cabo sobre el líquido elemento– o *Die Vollzähligkeit der Sterne* –en la inmensidad de un cielo apenas escrutable–. Pero en especial, como vamos a ver, *Die Legitimität der Neuzeit* y *Die Genesis der kopernikanischen Welt* tienen una mayor presencia, sobre todo en la autoafirmación humana, técnica, en un entorno natural abiertamente hostil y en ausencia de un Dios que preste auxilio.

De esta manera, una de las cuestiones que nos puede suscitar este grabado es la siguiente: ¿cómo puede ser la ciencia en un lugar como éste? Esto es: ¿cómo es la ciencia practicada en el infierno? Algunos estudiosos del pensamiento³⁷ de Blumenberg han identificado un rasgo decisivo en el así llamado “absolutismo de la realidad”, la inclusión del hombre en un entorno primigenio extremadamente peligroso, en un *status naturalis* en el que “[...] *el ser humano no tenía en su mano [...] las condiciones determinantes de su existencia*”.³⁸ Podemos traducir esto, teniendo en mente el monstruo de Dresden, de una forma sencilla, aunque todavía imprecisa: en algunas de sus escenas, el mundo es un infierno. El lugar más adecuado para analizar esta cuestión es en el surgimiento de la ciencia moderna. Sobre ello

³⁷ Sobre todo Odo Marquard y Franz J. Wetz. Véase el artículo de Marquard, “Hans Blumenberg. Entlastung vom Absoluten” en Wetz, F. J., y Timm, H., (eds), *Die Kunst des Überlebens*, Frankfurt, Suhrkamp, 1999, pp. 7-16. También el monográfico a Blumenberg que le dedica Wetz, F. J., *Hans Blumenberg zur Einführung*, Hamburg, Junius, 1993 (existe traducción castellana a cargo de Manuel Canet: *Hans Blumenberg. La Modernidad y sus metáforas*, op. cit. (nota 19). En parte seguiremos este último texto para la sección que viene a continuación.

³⁸ Blumenberg 2003, op. cit. (nota 4), p. 11.

destacan ante todo los libros que acabamos de mencionar, *Die Legitimität der Neuzeit* [1966] y *Die Genesis der kopernikanischen Welt* [1975]:

En *La legitimidad de la Edad Moderna*, Blumenberg había puesto la ciencia natural moderna en el punto de mira como, sobre todo, una instancia con cuya ayuda podemos mantener a distancia y bajo control la naturaleza despiadada, indomable y prepotente. Ella hace gobernable la naturaleza que nos rodea y le ofrece a nuestra existencia amenazada de impotencia e inseguridad una cierta seguridad y, en algunos casos singulares, hasta una plena satisfacción. Por este motivo, la moderna ciencia natural forma parte de los medios de autoafirmación humana contra la naturaleza hostil y subyugadora. En *La génesis del universo copernicano*, por el contrario, Blumenberg nos presenta una explicación de la moderna ciencia natural desde un planteamiento diametralmente opuesto. En él aparece éste no sólo como un medio para domesticar y distanciar la naturaleza despiadada, indomable y prepotente, sino además como una fuerza que, a su vez, pone al descubierto todas estas características: la moderna ciencia natural nos ha ido robando la ilusión de que a nosotros nos corresponde un lugar privilegiado y central dentro del conjunto de la realidad del universo y de que dicha realidad se compone de un plexo de relaciones comprensible y orientado en valores, en el que se respetan nuestros intereses de supervivencia y de sentido.³⁹

Aquí nos interesa destacar que una parte importante del planteamiento de Blumenberg respecto al surgimiento de la ciencia moderna tiene un carácter teológico. La modernidad encuentra su legitimidad como respuesta específica al cristianismo tardomedieval –vinculado a su vez con la gnosis antigua y sobre todo con el nominalismo–, el cual ha degenerado hasta volver el mundo insoportable bajo el peso del “absolutismo teológico”. Este absolutismo teológico alcanza su máxima expresión en el así llamado “Dios del nominalismo”, un Dios que se caracteriza por permanecer *absconditus*, y que coincide plenamente con el Dios del Bosco: “[...] *el amor divino, en la obra bosquiana, no va acompañado de dulzura, sino de sufrimiento, de lucha, de severos castigos; su Dios no conoce la piedad; es un Dios sin merced que sumirá en las tinieblas este mundo pecador*”⁴⁰. En suma, un Dios que, por su conducta negligente, por su ausencia o por su severidad, hace de la vida un infierno.

Bien sea como muestra del absolutismo teológico o como realización de una naturaleza arbitraria, en la escena infernal del hombre-árbol quedan reflejadas la esencial hostilidad de la realidad y la exigencia de obtener un acomodo en ella, humanizándola, haciendo habitables los lugares más inhóspitos, iniciando en definitiva un proceso de autoafirmación por parte del hombre medieval, en el que él

³⁹ Wetz 1996, *op. cit.* (nota 6), p. 58.

⁴⁰ M. Gauffreteau-Sévy, *Hieronymus Bosch “el Bosco”*, traducción, prólogo y apéndice de Juan-Eduardo Cirlot, Barcelona, Editorial Labor, 1969, p. 136.

mismo se proporciona la ley y crea sus propios milagros tecnológicos y conceptuales. Dicho de otra manera, el mundo, como obra de Dios o como resultado natural, pasa por ser en su *status naturalis* una encarnación del mal, cargado de amenazas y de posibles tormentos. Esta situación se verá complicada con la irrupción de la astronomía copernicana.

Merece la pena que echemos de nuevo un vistazo al hombre-árbol. En la bandera alzada sobre él, ya no aparece una gaita, símbolo, en opinión de Frängér, de la vanalidad de las empresas humanas.⁴¹ Se muestra otra figura muy distinta: la luna creciente, “*símbolo recurrente de la vida sublunar*”.⁴² Joseph Leo Koerner ha identificado, entre los personajes que observan desde la costa tranquila, a un pintor y a un astrólogo: “*El grabador anónimo ha añadido una audiencia a la derecha y un grupo de productores debajo: un pintor con paleta y pinceles, un astrólogo con un almanaque y diversos artilugios, y entre ellos una tercera figura que sostiene un zorro. Aquello que el artista consigna, el astrólogo lo interpreta y pronostica [...]*.”⁴³ Esto es, nos hallamos todavía ante una imagen medieval del universo. Pero con Copérnico, el astrólogo pronto se convertirá en astrónomo:

Por un lado, la obra de Copérnico se mueve todavía en un marco de referencia evidentemente medieval; por otro, no es menos evidente que también apunta más allá de él. Copérnico pertenece tanto a la Edad Media como a la Edad Moderna. Pero esta pertenencia misma a la Edad Moderna es, a su vez, ambivalente. En su obra se refleja la ambigüedad de la ciencia moderna: la aportación de ésta consiste, de una parte, en la domesticación y el distanciamiento de la naturaleza indiferente y todopoderosa. En el primer caso triunfa el hombre sobre la naturaleza; en el segundo experimenta su futilidad en relación con la naturaleza. De forma similar arranca de los descubrimientos copernicanos una específicamente moderna ‘humillación, que también es a la vez una elevación del hombre’ (Blumenberg).⁴⁴

Franz Josef Wetz, a quien venimos citando para sintetizar estos complejos libros de Blumenberg, invoca a Nietzsche con mucho acierto: “*El hombre parece hallarse desde Copérnico en una rampa inclinada: cada vez rueda más deprisa alejándose del centro, ¿hacia dónde? ¿hacia la nada? ¿hacia el punzante sentido de su nada?*”.⁴⁵

⁴¹ Frängér 1976, *op. cit.* (nota 9), p. 69.

⁴² *Ibidem*, p. 69.

⁴³ Koerner 2004, *op. cit.* (nota 10), p. 63.

⁴⁴ Wetz 1996, *op. cit.* (nota 6), pp. 70-1.

⁴⁵ Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, vol. 5, Munich, 1980, p. 404, citado por Wetz 1996, *op. cit.* (nota 6), p. 70. La desazón provocada por los nuevos hallazgos puede ser resumida también con las inspiradas palabras de Erwin Panofsky: “*el hombre se encontró enfrentado con el infinito como cualidad del universo, en vez de ser una prerrogativa de Dios*”. En E. Panofsky, “El padre tiempo”, en *Estudios sobre iconología* [1962], Madrid, Alianza Universidad, 2004, pp. 115-6.

Pero si el pintor se encarga de dar una representación mítica a un mundo de dimensiones descomunales o inciertas –tema este último de *Arbeit am Mythos* [1979]–, corre por cuenta de los observadores, llevados por su afán de conocer, la producción de un saber vinculante y transmitible. Sobre este particular, fue Dante quien ha patologizado la figura del observador poseído por una curiosidad desbocada, dirigida a la ciencia y sin la supervisión de una tutela legítima. Ha visto en el impulso que anima a conocer una pasión enfermiza que consume la vida entera⁴⁶ y despoja irremediamente de lo que en realidad importa.

5.1 La curiosidad en el infierno

En el canto vigésimo sexto de la *Divina Comedia*, asistimos a la condenación de Ulises en las llamas de la octava fosa del octavo círculo, junto a Diomedes: “*dentro del fuego están los espíritus, cada uno revestido de la llama que lo abrasa*”⁴⁷, y que en el caso de Ulises no es otra que la de su indomable curiosidad. En una llamativa reelaboración de la *Odisea*, el poeta florentino pone estas palabras en boca del héroe griego:

Cuando me separé de Circe, que me tuvo oculto más de un año en Gaeta; antes de que Eneas le diera este nombre, ni las dulzuras paternas, ni la piedad debida a un padre anciano, ni el amor mutuo que debía hacer dichosa a Penélope, pudieron vencer el ardiente deseo que yo tuve de conocer el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos, sino que me lancé por el abierto mar sólo con un navío y con pocos compañeros que nunca me abandonaron. Vi entrambas costas por un lado hasta España, por otro hasta Marruecos, y la isla de los Sartos y las demás que baña en torno aquel mar. Mis compañeros y yo nos habíamos vuelto viejos y pesados cuando llegamos a la estrecha garganta donde plantó Hércules las dos columnas para que ningún hombre pasase más adelante. Dejé a Sevilla a mi derecha, como había dejado ya a Ceuta a mi izquierda: ‘¡Oh hermanos –dije–, que habéis llegado a Occidente a través de cien mil peligros!, ya que tan poco os resta de vida, no os neguéis a conocer el mundo sin habitantes que se encuentra siguiendo al Sol. Pensad en vuestro origen; vosotros no habéis nacido para vivir como brutos, sino para alcanzar la virtud y la ciencia’.⁴⁸

De este modo, la ciencia no es en exclusiva un conocimiento del infierno, antes bien pasa por ser motivo de condenación y, en última instancia, al igual que para el *Fausto* de Goethe, maléfica en sí misma y en su ejercicio.⁴⁹

⁴⁶ De la demanda temporal excesiva que involucra la ciencia también se ha ocupado Blumenberg en *Tiempo de la vida y tiempo del mundo*, op. cit. (nota 3), pp. 77-88 y 151-156.

⁴⁷ Dante 1998, op. cit. (nota 19), p. 130.

⁴⁸ *Ibidem.*, p. 131.

⁴⁹ No podemos dejar de recordar el extraordinario soliloquio de Fausto con el que comienza la prime-

Blumenberg ha insistido en que este Ulises no es el héroe legendario que salió indemne de la prueba de las sirenas, sino que Dante lo ha reinventado libremente, colocando como pulsión dominante su curiosidad insaciable por conocer el mundo.⁵⁰ En lugar de hacerle regresar a Ítaca, lo lanza una vez más hacia la errancia, a correr su última y fatal aventura, consistente en traspasar las fronteras del mundo conocido, marcadas por las enormes columnas dispuestas por Hércules, con las que se señala también el límite de toda experiencia legítima, más allá del cual se deja de contar con la tutela y el beneplácito de la divinidad. De por sí, “*el mar cae*

ra parte de la tragedia. “[...] *Todo lo he profundizado con entusiasmo creciente, y ¡heme aquí, pobre loco, tan sabio como antes! [...] ¡Ah! Si por la fuerza del espíritu y de la palabra me fuesen revelados algunos misterios! ¡Si no me viese por más tiempo obligado a sudar sangre y agua para decir lo que ignoro! ¡Si me fuese dado saber lo que contiene el mundo y sus entrañas y presenciar el misterio de la fecundidad, no me vería, como hasta ahora, obligado a hacer un comercio de palabras huecas! ¡Reina de la noche, dignate dirigir tu última mirada sobre mi miseria, ya que tantas veces, después de medianoche, me has visto velar en este pupitre! Siempre te me mostrabas entonces, pobre amiga, sobre un montón de libros y papeles. ¡Ah! Si me fuera dado ahora trepar a tu dulce fulgor las altas montañas, flotar en las grutas profundas con los espíritus, danzar a la hora de tu crepúsculo en los prados y, libre de todas las ansiedades de la ciencia, poder bañarme rejuvenecido en tu fresco rocío! ¿Hasta cuándo, ¡ay de mí!, tendré que consumirme en este calabozo? Miserable agujero de pared tenebrosa, en el que sólo a duras penas penetra la grata luz del cielo, y en el que por todo horizonte descubro este montón de libros roídos por los gusanos y legajos de papel empolvados que llegan hasta el techo. No veo en torno mío más que vidrios, cajas, instrumentos carcomidos, única herencia de mis antepasados. ¡Y eso es un mundo, y a eso se llama un mundo! Y aún me preguntas por qué el corazón late con inquietud en tu pecho? Porque un dolor inexplicable detiene en ti toda pulsación vital, porque vives entre el humo y la carcoma, porque en lugar de la naturaleza viva en que Dios colocó al hombre, no tienes en tu derredor más que huesos de animales y esqueletos humanos”.* Johann Wolfgang von Goethe, *Fausto*, Madrid, Edimat Libros, 1999, pp. 17-8. En el desafío que Fausto le lanza a Mefistófeles un poco antes de cerrar el pacto, resulta también llamativa la invocación al fruto marchito y al árbol que reverdece: “*¿Qué es lo que puedes ofrecerme? Alimentos que no sacian; oro miserable que, como el azogue, se desliza de las manos; un juego en el que nunca se gana; una joven que en medio de sus protestas de amor hará guiños al que esté a mi lado; o el honor, falsa divinidad que desaparecerá como un relámpago. Muéstrame un fruto que no se pudra antes de estar maduro, y árboles que se cubran diariamente con un nuevo verdor.*” *Ibidem*, p. 48. El lector que desee conocer más detalles relativos al pacto con el diablo en Goethe y su recepción posterior puede consultar los trabajos de José María González García, en especial el capítulo 4 de *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 143-212. Son de mucho interés los breves apuntes sobre el mundo burgués desde la perspectiva del *Fausto* de José Luis Villacañas, *Historia de la filosofía contemporánea*, Madrid, Akal, 2001, pp. 15-26. Por su lado, Blumenberg se ha ocupado en muchos lugares de Goethe, una figura en la que sin duda le ha fascinado “[...] *el autoendiosamiento del creador del Sturm und Drang, la superación de la catástrofe histórica de 1789, la exaltación mediante Napoleón y confrontada a Napoleón [y] la culminación de la cósmica tarea emprendida en torno al Fausto. ¡Cuánta fatiga, cuántas ilusiones! ¡Y qué compenetradas y entrelazadas están a los ojos del espectador!*”, en Blumenberg 2003, *op. cit.* (nota 4), p. 428. De manera póstuma se ha publicado un libro de Blumenberg dedicado en exclusiva a Goethe: *Goethe zum Beispiel*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1999.

⁵⁰ H. Blumenberg, “Der Prozeß der theoretischen Neugierde”, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, pp. 138-142. Citaremos por la versión francesa: *La légitimité des Temps*

bajo la jurisdicción de poderes y dioses que con la mayor tenacidad se sustraen al ámbito de las potencias clasificables. Del océano, que rodea los límites del mundo habitable, proceden los monstruos míticos más alejados de las figuras conocidas de la naturaleza y que no parecen ya comprender el mundo como cosmos".⁵¹ Dejar atrás las columnas de Hércules supone abandonar incluso el espacio de una familiaridad mínima, aquella que viene dada por la presencia de dioses, aunque estos sean hostiles por pertenecer al mar. Así las cosas, no es de extrañar el fatídico desenlace que siguió a la osadía:

Cinco veces se había encendido y otras tantas apagado la luz de la Luna desde que entramos en aquel gran mar, cuando apareció una montaña oscurecida por la distancia, la cual me pareció la más alta de cuantas había visto hasta entonces. Nos causó alegría, pero nuestro gozo se trocó bien pronto en mano, pues de aquella tierra se levantó un torbellino que chocó contra la proa de nuestro buque; tres veces hizo girar juntamente con las encrespadas ondas, y a la tercera levantó la popa y sumergió la proa como plugo al Otro, hasta que el mar volvió a unirse sobre nosotros.⁵²

5.2 El doble proceso de la curiosidad

Cabe preguntarse ahora: ¿es también el hombre-árbol un monstruo mítico proveniente del océano, fruto de la ira irreprimible de un Dios que responde a una afrenta humana de colosales proporciones? ¿Está empujado, como la embarcación de Ulises o el ángel de la historia de Benjamin, por la violencia de un torbellino controlado por la divinidad o proveniente del paraíso? ¿Es la metamorfosis del propio Ulises vislumbrada desde el lejano acantilado, "*a través de los picos y rocas del escollo*"⁵³, después de naufragar y antes de quedar envuelto en llamas? ¿Están entre los observadores que figuran en el grabado Dante y Virgilio —quien habría reprimido a su curioso amigo de hablar con el condenado, porque, no siendo griego, quizá hubiera rehusado contestarle⁵⁴—? ¿A quien va dirigida la nueva mirada del nuevo monstruo? Ciertamente, podemos extender a los contempladores del engendro, la duda que Blumenberg se plantea en relación con la curiosidad del Ulises de Dante:

modernes [1966], trad. Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel, Denis Trierweiler y Marianne Dautrey, Paris, Gallimard, 1999, pp. 389-96. De esta misma cuestión también se ocupa Piero Boitani en su espléndido libro *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental* [1992], Barcelona, Ediciones Península, 2001, en especial, cap. II, pp. 41-60.

⁵¹ Blumenberg 1995, *op. cit.* (nota 2), p. 14. El pasaje continúa así: "*Esta alarmante extrañeza incluye también el hecho de que el fenómeno natural que desde siempre más aterrorizó al hombre, el terremoto, estaba bajo la jurisdicción mítica del dios del mar Poseidón*".

⁵² Dante 1998, *op. cit.* (nota 19), pp. 132-3.

⁵³ *Ibidem*, p. 129.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 130.

“¿Se trata todavía de la figura totalmente medieval de la detestable curiosidad o nos encontramos ante el primer presentimiento de su reevaluación al interior de las premisas de la modernidad?”.⁵⁵

En opinión de Blumenberg, la condena de Ulises en el Infierno no tiene tanto que ver específicamente con su curiosidad mundana y aventurera, o por su postrera empresa, como con el hecho de haber dado consejos deshonestos, que han propiciado la muerte de Aquiles en Troya y la caída de esta última gracias al ardid del caballo de madera. “El fecundo en ingenios” habría sobrepasado con su inventiva los umbrales de lo admisible, en la maldad de sus artefactos, en sus maquinaciones, pero también en la seducción de sus palabras vanas vertidas a raudales en arengas a sus compatriotas. El montante abrumador de sus astucias criminales habría definido la justa medida de su castigo: dar con su cuerpo incombustible en una hoguera eterna, como si fuese otro Prometeo que yace sufriendo por haber escamoteado a los dioses lo que en buena lógica no le corresponde.⁵⁶

El hombre que ha despertado la curiosidad de los troyanos con el caballo de madera, trayendo también su fin por la astucia, acaba él mismo por zozobrar –en un naufragio donde la atracción de su curiosidad tiene a la vista un objetivo funesto, la montaña tenebrosa que emerge del océano–. Dante da la importancia a esta figura, que visiblemente le fascina, de una dimensión universal, que no se detiene ante las Columnas de Hércules, allí donde están los límites del mundo conocido. Ulises puede todavía recorrer el océano durante cinco meses, para adquirir –como les dice a sus compañeros con los acentos del entusiasmo– la virtud y el conocimiento (*per seguir virtute e conoscenza*). ¿También es este discurso una exhortación llena de astucia, por la cual Ulises tendrá que hacer penitencia en el infierno?⁵⁷

Como Blumenberg indica, Dante ha distinguido con total claridad entre una curiosidad insensata y pecadora, que avanza por una tierra desconocida violentada temerariamente, y otra curiosidad justa, piadosa, que goza de la supervisión y la anuencia de una autoridad adecuada. La primera ha llevado a Ulises al fracaso y a la condenación, la segunda ha hecho posible que Dante se maraville ante la visión del reino de los cielos, cuyo acceso es permitido y garantizado por un “*guía benevolente*”.⁵⁸ Una se funda en la soberbia, en la exaltación carismática del líder; la otra en la modestia, y en un sentimiento transcendente de comunidad. Mientras que

⁵⁵ Blumenberg 1999, *op. cit.* (nota 50), p. 390.

⁵⁶ Véase el magnífico estudio sobre Prometeo de Blumenberg, en 2003 *op. cit.* (nota 4), pp. 325-423. Para la relación de Prometeo con Adán, *ibidem*, pp. 388 y ss, y con Goethe, *ibidem*, pp. 431-494. Para la tríada Prometeo-Goethe-Napoleón, *ibidem* los magníficos capítulos III y IV de la cuarta parte, pp. 495-590. La evolución final y disolución del mito de Prometeo en el quinta parte, *ibidem* pp. 593-672.

⁵⁷ Blumenberg 1999, *op. cit.* (nota 50), p. 390.

⁵⁸ *Ibidem*.

Ulises se ha dejado llevar por “una empresa locamente audaz”, Dante, en cambio, “se cuida mucho de considerarse indigno de su buena fortuna”⁵⁹, de poder testimoniar la obra “[...] de Aquel que todo lo mueve [...]”, aunque deba confesar que su gloria “resplandece en unas partes más y en otras menos”.⁶⁰ Dante sube a la montaña ante la cual Ulises sucumbe. La diferencia determinante entre uno y otro es que Dante percibe “en toda región nueva que se le abre [...] no tanto la cualidad teórica de aquello que nunca había visto antes, como el contenido moral de la justicia realizada, el contrapaso entre aquí abajo y allá arriba”.⁶¹ Una moralidad fáctica que distribuye sus signos de manera bien visible:

En *El paraíso*, Adán puede preguntar sobre la esencia de su primer pecado, y se le explica que se trata de una transgresión del signo (*il trapassar del segno*). Ulises es el hereje, que no se ha beneficiado todavía de la redención, del pecado de los orígenes, y que transgrede las leyes impuestas al hombre. Transgrede de manera repetida los signos establecidos del mundo habitable ‘asignado’ al hombre, para lanzarse a lo inhabitable. Desdeña la providencia del mundo reservado para el hombre.⁶²

Cuando Cristóbal Colón sustituya a Ulises, y Francis Bacon a Dante⁶³, la modernidad saldrá del infierno, como el hombre-árbol de Dresden, y comenzará su andadura en un mundo desprovisto de signos, en el que la voluntad divina deja de estar encarnada. Entonces, el viejo rostro del hombre-árbol reflejará el saber antiguo de la antropología filosófica, la soledad del hombre tras la desaparición de Dios.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 391.

⁶⁰ Dante 1998, *op. cit.* (nota 19), p. 297.

⁶¹ Blumenberg 1999, *op. cit.* (nota 50), p. 391.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*, pp. 391-5.