

LA FIGURA DEL HOMBRE ASTRAL EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XV



Grabados de las obras de Juan de Mena: *Coronación* (1499), y de Andrés de Li: *Repertorio de los tiempos* (1495).

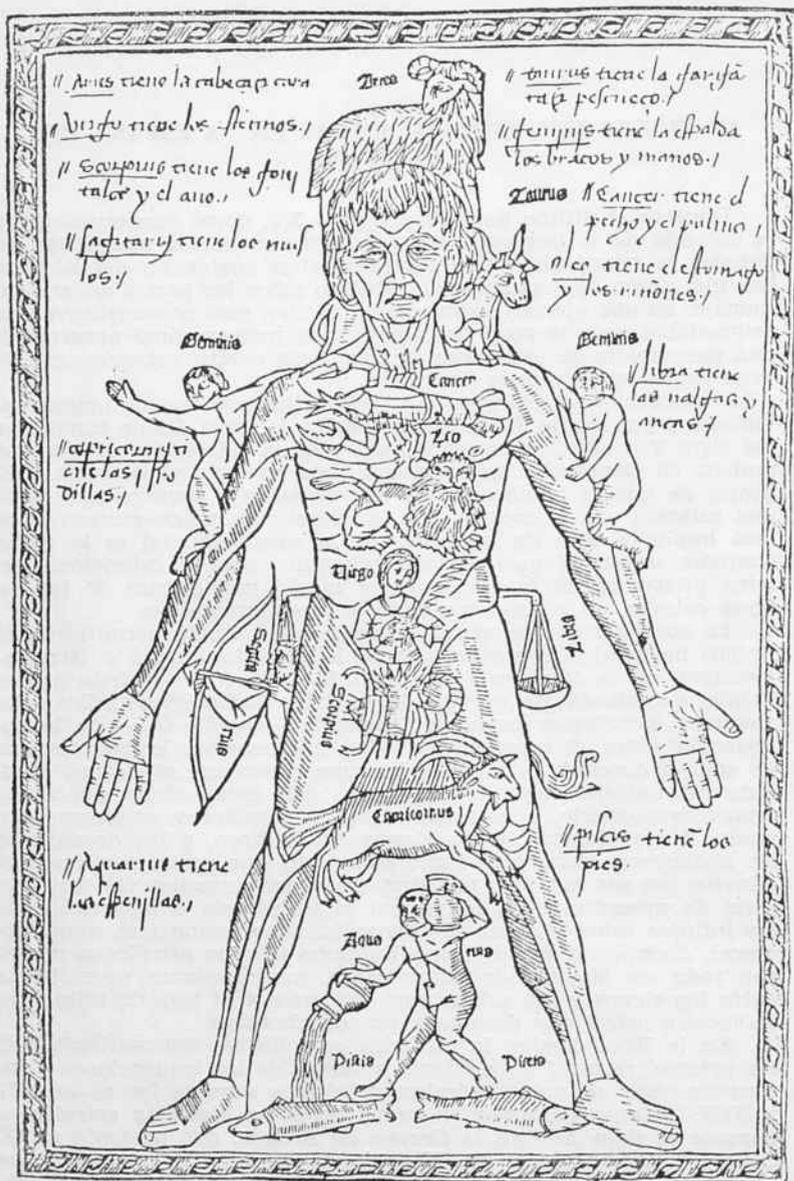
Durante el último decenio del siglo XV, como consecuencia de la difusión de la imprenta, hemos de ver en varios incunables españoles la repetición de la representación anatómica del hombre con indicación de los signos del zodiaco sobre las partes del cuerpo humano en que ejercen su influencia. Si bien esto no constituye una originalidad, vale la pena destacarlo para indicar cómo nuestra patria participaba en este momento de ideas médico-astroológicas que eran patrimonio de todo Occidente.

La concepción astroológica del cuerpo humano fue de origen babilónico y por medio de los persas llegó a la Jonia. Desde comienzos del siglo V a. de C., esta noción clave de la astroología está ya formulada en Demócrito: *anthropos mikros kosmos*, es decir, la idea básica de que el hombre es un microcosmos y permite por tanto una relación con el cosmos. En la correlación macro-microcosmos está implícita otra de las bases de la astroología, tal es la de la simpatía universal que se veía reforzada por la extendida doctrina pitagórica de la «armonía» y la del movimiento de las esferas celestes en cuanto sometido a leyes inmutables.

La combinación de magia, religión y astroología permitió en el Egipto helenístico el nacimiento de la medicina astral o iatromatemática, así a comienzos del siglo II a de C. el espíritu griego habría sintetizado un corpus de doctrina astroológica-médica. «La medicina astroológica parte del supuesto —escribe Gil— de la correlación entre el macrocosmo y el microcosmo, lo que implica no sólo el concebir la realidad humana como una réplica en diminuto del universo, sino el imaginarse éste hasta cierto punto antropomórficamente, a la manera de un gigantesco organismo humano. A los planetas, a los signos del Zodiaco, a los decanos se les atribuyeron unas cualidades peculiares que se transmitían por efluvios (en sus rayos) o por simpatía al ser humano» (1). Por una serie de procedimientos se realizó la *melothesia* o repartición de los influjos celestes sobre el cuerpo humano, según tres tipos: zodiacal, decánica y astral. Como ha dicho Gil, los astrólogos pensaron todo un sistema de complicadas combinaciones geométricas entre los signos y los astros para determinar el tipo de influencia zodiacal o astral que dominaba en cada hombre.

En la Edad Media, la medicina astroológica, sistematizada por los griegos, reventó a Occidente a través de las traducciones e interpretaciones de autores árabes y hebreos durante los siglos XII y XIII. Antonio Cardoner en su ponencia *La Medicina astroológica durante el siglo XIV en la Corona de Aragón*, que presentó al IX Congreso Internacional de Historia de la Ciencia, aportó datos sobre lo extendida que estaba esta concepción médica, lo que explica no sólo supervivencia en el siglo XV sino mucho tiempo después. La idea del hombre como microcosmos es básica en las letras españolas y a su examen minucioso ha dedicado Francisco Rico un merísimo libro (2), que me ahorra de muchos comentarios y que recomiendo al lector interesado. Desde la época románica la figura del hombre microcosmos tiene representaciones tan interesantes como la del códice de Burgo de Osma con las correspondencias microcósmicas y las porporciones (3), aunque por el momento me voy a limitar a dar a conocer las publicadas en España durante el último decenio del siglo XV.

- (1) L. GIL: «La Medicina en el período pretécnico de la cultura griega», en *Historia Universal de la Medicina* (I, 289-92), dirigida por P. LAIN ENTRALGO. Ed. Salvat. Barcelona, 1972.
- (2) F. RICO: *El pequeño mundo del hombre*. Ed. Castalia. Madrid, 1970.
- (3) G. DE CHAMPEAUX y D. S. STERCKX: *Introduction au monde des symboles*. p. 399. Yonne, 1966.
F. RICO: Ob. cit., fig. 2.



Grabados de la obra de Juan de Khetam: *Epilogo en medicina* de 1495 en Burgos (grande) y Pamplona (pequeño).

- (4) D. P. WALKER: *The astral body in Renaissance medicine* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». XXI, 119-33. Londres, 1958.

Creo que los grabados de estos incunables españoles no son originales, se trata de versiones científicas y deben de ser copia más o menos libre de modelos europeos. La obra de Juan de Ketham: *Fasciculus medicine*, editada en Venecia desde fines del siglo XV, contribuyó mucho a la difusión de esta iconografía científica. En el año de 1495 en tres imprentas de distintas ciudades españolas se reproducirá la citada figura con algunas variantes. Parece seguir un predente francés la que puso el impresor Pablo Hurus en la obra de Andrés de Li: *Repertorio de los tiempos* (Zaragoza, 1495). Iguales son, y por tanto uno debe ser copia del otro, los grabados de la misma obra de Juan de Ketham: *Epilogo en Medicina y Cirugía*, publicada el mismo año de 1495 en Pamplona y Burgos, con la diferencia de que el grabado de esta última lleva inscripciones aclaratorias. En 1499 aparecerá una nueva versión, en Salamanca, en la obra de Juan de Mena: *Coronación, con la glosa*, grabado que no parece ser sino una versión esquemática e invertida del modelo publicado por Hurus en Zaragoza cuatro años antes.

Esta figura se siguió repitiendo en el siglo XVI hasta que la influencia de la obra de Vesalio empezó a demoler los cimientos de la medicina astrológica y echó las bases de la anatomía moderna (4). Si bien por una parte la ciencia desechó el esquema del cuerpo humano con sus relaciones médico-astrológicas, éste pervivió en la sabiduría popular como muestra en Mallorca una xilografía de la casa Guasp, que cada año repite el famoso Almanaque Zaragozano de la Librería Tous de Palma.

Terminaré esta nota con la mención de que como la Medicina también la Veterinaria extendió su método de correlaciones astrales con referencia al animal más característico de la época: el caballo; así lo vemos en la obra de Manuel Díaz: *Libro de Albaitería*, publicado en Zaragoza en la imprenta de Pablo Hurus en 1495 y 1499.

Santiago Sebastián

X



Grabado de la obra de Manuel Díaz: *Libro de Albaitería* (Zaragoza 1495 y 1499).

UNA INTERPRETACION MITOLOGICA DE JOSE DE RIBERA

Ha llamado la atención de Angulo y de otros historiadores de nuestra pintura del siglo XVII el ver que José de Ribera (1591-1652) a la hora de tratar personajes de la mitología ponga en ello «un claro deseo de seguir en sus rostros los rasgos perfectos del idealismo clásico» (1). La causa de esta impresión parece hallarse en el hecho de que el pintor valenciano se sirvió de modelos renacentistas, de los que probablemente tomó diseños o lo que parece más seguro es que se aprovechó de grabados del siglo XVI.

Precisamente, en este sentido último puedo ofrecer un grabado como modelo de la composición mitológica de «Apolo y Marsias» del Museo de San Martín (Nápoles), obra de 1637, que perteneció a la colección de Avalos. El grabado que tuvo muy encuen-

- (1) ANGULO, D.: *Pintura del siglo XVII*, 110. Madrid 1971.
- (2) E. du GUE TRAPIER: *Ribera*, 135. New York 1952.
- (3) Grabado reproducido por E. HOLLÄNDER: *Die Medizin in der klassischen Malerei* fig. 7. Stuttgart 1913.



Maestro M. F.: «Apolo desollando a Marsias». Grabado de 1536.

Ribera se refería concretamente al tema de Apolo desollando a Marsias, del anónimo «Maestro M. F. 1536», artista del que no se sabe más que fue escultor y que trabajó en la tumba de Heinrich von Ribisch, en Breslau (Thieme-Becker, vol. 37). La identificación de este grabado es interesante porque pone en tela de juicio la opinión de que Ribera para esta composición se inspiró en la «Conversión de San Pablo» del Caravaggio (2); precisamente, lo más riberesco de la obra, la figura del sátiro con los brazos extendidos, tumbado de espaldas sobre el suelo, mientras lanza gritos desgarradores, proviene directamente del modelo grabado del Maestro M. F. Ribera varió la situación presentando a Apolo cuando se disponía a desollar a Marsias, mientras que el anónimo autor del grabado muestra a Apolo, una vez terminada su horrible tarea, presentando a unos guerreros la piel del derrotado Marsias (3). Ribera aún tomó otros detalles del grabado pero simplificó la composición, llenándola de dinamismo, sobre todo a la figura de Apolo, de tal manera que viene a recordar la Venus del cuadro del mismo Ribera «La Muerte de Adonis», como ha indicado Gué Trapiér. Se atribuye a Ribera otro cuadro con el mismo tema de Apolo y Marsias y de composición muy parecida, en el Museo de Bruselas.

Santiago Sebastián

(1) Vid. MARTIN DE RIQUER: *Historia de la Literatura catalana*. III, 311.

(2) El pensamiento, o la perspectiva religiosa, como la mágica, tendiendo desde su mismo origen a una significación determinada, forma, como dice Lévy-Strauss «Un système bien articulé, indépendant sous ce rapport, de cet autre système qui constituerait la science».

LEVY STRAUSS: *La pensée sauvage* Paris, Plon, 1962, p. 21.

La ósmosis ciencia-teología, que inevitablemente se produce, conlleva una serie de operaciones a nivel teórico, metodológicas, en el terreno de lo simbólico-alegórico. Estas operaciones metodológicas establecen sus códigos a tres niveles, característicos del pensamiento medieval, que GUY H. ALLARD clasifica así: El pensamiento simbólico místico, unos fundamentos esenciales sobre la teoría filosófica del signo, y, como último nivel, más generalizador, la estructuración idealista de un universo estético y jerárquico. Vid. GUY H. ALLARD: *La Pensée symbolique au Moyen Age*. «Cahiers Internationaux de symbolisme», N.º 21 (1972, págs. 3-4).

(3) Vid. GUY H. ALLARD op. cit. p. 4.

(4) «Ce qui donne vie a ce système symbolique, comme tout ce qui tient lieu d'interprétation, est, en définitive le jeu des similitudes, des analogies. Le concepte de base est celui du reflet, de miroir, d'image. Et c'est dans ces limites de ce jeu de réfractions des miroirs que le système fonctionne». GUY H. ALLARD, o. c. pág. 5.

En la producción de Joan Roiç de Corella (1430-1496) se encuentra un grupo de obras de tipo mitológico (1) entre las que destaca la titulada «LO JOHI DE PARIS, visió del Judici de Paris feta per Mossen Joan Scriua, ab la Allegoria de aquell feta per Mossén Corella» (1471), en la que encontramos representados dos rasgos del momento final de la Eda Media: la tradición alegórica medieval y la introducción de elementos y temas mitológicos grecolatinos.

Esta obra, y el tipo de alegoría que representa, puede comprenderse, (y es un método que está por plantear), abordando la perspectiva de una identificación del pensamiento europeo medieval con las premisas teológico-filosóficas de la Escolástica. La búsqueda de explicaciones transcendentales en los terrenos de la investigación semiológica, en el sentido en que lo es la alegoría realizada en LO JOHI DE PARIS por Roiç de Corella, requiere, consecuentemente, un sistema estructurado de categorías idealistas a partir de las cuales la Teoría medieval establece un código significativo de carácter transcendentalista.

El terreno más apropiado para este juego especulativo de traducciones simbólicas es el de la creación literaria y artística, donde el alegorismo plantea un «plano evocado de tipo moral que referir a la realidad o «littera» de lo conceptual, de lo nominal (2). El estudio de la alegoría religiosa plantea, a nuestro juicio, la necesidad de esta perspectiva de análisis. El texto, «lo dado», sistema cerrado, se transforma, por obra de la alegoría en un texto abierto que pasa a otro sistema simbólico, cerrado a su vez por una serie de connotaciones cosmovisionarias, y que se carga, en ese paso de su propio sistema a otro, de valores morales de tipo cristiano que no tenía en su origen. Este es el caso de la obrita que comentamos, en la que se asiste a la transformación de figuras arquetípicas mitológicas —con sus propias connotaciones religiosas, obviamente—, en arquetipos cristianos, cuya dialéctica interna cobra, como hemos dicho, un valor moralizante (3).

En LO JOHI DE PARIS encontramos un sistema simbólico acorde con las características que apuntamos, que crea un sistema de analogías y similitudes (4) correspondiente a las principales características de la alegoría medieval, que, por la presencia de una voluntad de transformar el mundo en metáfora universal, nace y se desarrolla bajo el signo de la pluralidad, de la polisemia.

La estructura de la obra es muy clara y sencilla: dos partes, una primera, (littera), «LA VISIO», que plantea los hechos y sus personajes míticos, y la segunda, cargada de sentidos a aclarar en un extenso análisis, la «ALLEGORIA», donde Roiç de Corella aplica su propia *weltanschauung*, (coincidente en todos los aspectos con la de la época, como señalamos anteriormente) expresando manifiestamente su propósito de moralizar alegorizando.

En la primera parte, que se trata, según el texto, de una composición poética que Mossén Escrivá envía a Mossén Corella para corregir y sacar la alegoría, el autor detalla, con la riqueza de estilo propia de la poesía catalana de la época, la visión de Paris, la presentación y los argumentos de las tres diosas —que aparecen aquí con sus nombres latinos: Pallas, Juno y Venus—, y la elección del joven. El sistema expresivo del poeta parte de una clara simbolización, que Roiç alegorizará en la segunda parte siguiendo los pasos que hemos planteado líneas más arriba. La simbolización pertenece de lleno a una cristianización de la simbología mitológica profana, y está estructurada de cara a una posterior explicación: En primer lugar la situación del joven Paris, luego la presencia y caracteres externos de las tres diosas, los argumentos y promesas de éstas —riquezas, honores y amor—, y finalmente el triunfo de ese amor profano que «fa a l'enteniment lo johi

torçre». Es de destacar el empleo de la técnica, tan corriente en la época, de simbolizar por medio de figuras arquetípicas y aclarar el sentido que da el autor a cada símbolo mediante una inscripción. En nuestra obra se presenta el caso cuando el autor describe la manzana de la discordia: «Portaven dor un pom les altes Senyores, en alt mirable artifici obrat, senyit al entorn de unes verts lletres tallades de singulars maragdes, que destinctament deyen: «Sia donat a la mes bella». También en la descripción de los vestidos de las tres diosas, el autor intercala el mismo recurso. El vestido de Pallas dice: «Obriu els ulls al que seguir poden»; el de Juno: «Dins onestat tots mos desigs se tanquen»; y el de Venus, a cuya figura se intenta cargar de mayores colores mediante la duplicación de las inscripciones): «Lo fruyt damor ab gran treball se troba», y «Venç gran amor paraules, erbes hi pedres». Mediante otro recurso, como cargar el acento sobre la actitud contraria a la que se simboliza, consigue el poeta destacar más la figura de Venus, (se supone que por ser la vencedora y también porque lo simbolizado en ella es el amor que hace perder la voluntad, concepto corriente en este tipo de alegorías religiosas): mientras Pallas y Juno se desvisten fríamente, como diosas que son, para mostrarse a la admiración del joven Paris, Venus: «fengia, donchs, lalta Reyna, per onestat no volia deixar dels seus muscles caure la brodada bernia, pero a la fi, perque no fos vist sens combatre esser vençuda, sobre la florida terra lo deixat mantell deixa caure...».

Más interesante resultaría todavía el análisis detallado de la segunda parte, la «Allegoría». Lo que encontramos a primera vista en el texto es una voluntad de claridad en la teoría, cuya explicación queda planteada en pocas líneas: «Quina regla se deu servir en expondre les poesies». En este capítulo, Roig de Corella explica los distintos sentidos que la Teoría medieval podía aplicar al comentario semiológico de un texto alegórico: «... ho de moral filosofia, e aquest se diu seny tropologich; ho determenauen algun secret de natural filosofia e aquest se nomena allegorich, ho entenien de llur diabolicha theologia escriure, e aquest se diu seny anagogich...».

Tras este deslinde del contexto de lo alegórico, a partir del cual se manifiesta la cosmovisión simbólica cristiana del autor por las connotaciones implícitas en sus comentarios —continuas referencias bíblico-teológicas—, Roig transforma en alegóricos (pensaríamos en un Jerónimo Bosch) todos los elementos de la composición, desde lo propiamente operativo —las figuras, las relaciones, la elección—, hasta el menor elemento del paisaje —el río, el agua, el lugar, las flechas y la aljaba—.

La concepción de este mito profano intenta dar una imagen en negativo de la actitud espiritual cristiana. En el sistema que al autor aplica a esta alegoría, la elección siempre parece como errónea: «Sots aquestes tres concupiscencies lo pern de aquest mon girant, fa lo seu vogi, prometent li grans dons, que les coses de aquest mon miserable aixis enganen, prometent nos bastament del que una mínima part donar no poden, levant nos lo be que dins nosaltres possehim».

Así pues, al ser negativa la concepción del mito, la elección del héroe siempre es errónea. El comentario a ésta se establece mediante la referencia al mito troyano, y, cosa que no ocurre hasta el último apartado la moralización se extiende desde lo teórico hasta la propia intimidad del autor. Vemos, por lo tanto, cómo la alegoría religiosa que comentamos mantiene la cerrazón del sistema semántico. El sistema cerrado de la obra se transforma en sistema alegórico cerrado, cargándose en el transcurso de uno a otro de significaciones nuevas aportadas, como sucede siempre en la escritura simbólica, por una serie de motivaciones cosmovisionarias preconscientes del autor.