

# Un manuscrito catalán de la "Chirurgia Magna" ilustrado en la Corte Vaticana a finales del Quattrocento<sup>1</sup>

Joan Molina i Figueras  
Universidad de Girona

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

La ilustración de textos médico-quirúrgicos constituye, sin lugar a dudas, uno de los ámbitos privilegiados dentro del heterogéneo y amplio universo iconográfico de la miniatura medieval de carácter profano. Ya en la Antigüedad grecorromana toda clase de rollos y manuscritos de tema científico, y entre ellos los dedicados a la ciencia médica, fueron objeto de la actividad de los miniaturistas<sup>2</sup>. Si bien nunca dejaron de iluminarse, y los renacimientos altomedievales mantuvieron parte del antiguo legado científico e iconográfico a través de numerosas copias totales o parciales, no fue, en términos generales, sino a partir de finales del s. XIII cuando la ilustración de tratados médicos, y especialmente quirúrgicos, conoció una mayor difusión. A ello contribuyeron tanto el aumento del prestigio social y científico de los médicos y cirujanos, ahora formados bajo el modelo universitario, como el desarrollo y consolidación de talleres de miniaturistas laicos en las grandes ciudades europeas<sup>3</sup>.

Éstos, además de mejorar el nivel artístico de la mayoría de producciones, mantuvieron antiguos modelos y crearon nuevas propuestas iconográficas en consonancia con los contenidos de los textos y la nueva realidad profesional de los galenos.

LA CHIRURGIA MAGNA DE GUY DE CHAULIAC  
DE LA BIBLIOTECA VATICANA (COD. VAT. LAT.  
4804)

El códice conservado en la Biblioteca Vaticana que merece nuestra atención es uno de los más bellos ejemplares entre las más de treinta copias medievales que hoy conservamos de la *Chirurgia Magna*, una obra escrita en 1363 por el cirujano francés Guy de Chauliac<sup>4</sup>. Entre sus variadas ilustraciones encontramos una serie de iniciales decoradas con motivos vegetales de flores y hojas sobre fondos negros o dorados (ff. 51 v., 98 r., 127 v., 147 v.) y, en la segunda mitad del manuscrito, un

<sup>1</sup> Quiero testimoniar mi más sincero agradecimiento a los profesores Luís García Ballester y Jon Arrizabalaga, de la U.E.I de Historia de la Ciencia del C.S.I.C., por sus siempre acertados consejos e indicaciones bibliográficas. Por su parte, el padre Miquel Batllori me instruyó en múltiples aspectos de la historia de la cultura medieval además de permitirme el placer de conversar con él sobre múltiples temas. *And last but not least*, agradecer la minuciosa y crítica lectura del trabajo realizada por mi buen amigo Alejandro García; gracias a sus consejos y sugerencias he podido completar muchos aspectos del texto original.

<sup>2</sup> C. NORDENFALK, *L'Enluminure au Moyen Age*, Ginebra, 1957, pp. 7-23. Las imágenes servían para ilustrar conceptos, elementos o, sencillamente, como decoración a textos de matemáticas, medicina, historia, astronomía etc. Muy pocos se han conservado hasta nuestros días. Especialmente lamentable para nosotros es la pérdida de todos los rollos y manuscritos de Alejandría, el centro médico más importante desde el s. III a.C. hasta el s. VII d. C. (Vid. P. JONES, *Medieval medical miniatures*, Londres, 1984, pp. 10-11). A pesar de las escasas muestras conservadas, las imágenes del manuscrito Dioscórides de Viena (s. VI) -inspiradas en ilustraciones helenísticas anteriores al 330 d. c.- son una prueba evidente de la extraordinaria atención y cuidado concedidos a este género de obras en el mundo clásico. K. WEITZMANN, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, pp. 60-71, láminas 15-20.

<sup>3</sup> Sobre el prestigio científico-técnico y la ascensión de los cirujanos universitarios, Vid. infra, not. 13. La cuestión de la actividad de los nuevos talleres de miniaturistas en R. BRANNER, *Manuscript painting in Paris during the Reign of St. Louis*, Berkeley-Los Angeles, 1977.

<sup>4</sup> Un primer catálogo del *corpus* de manuscritos y comentarios medievales de la *Chirurgia Magna -Inventorium sive collectorium in parte chirurgicali medicinae* - de Guy de Chauliac se encuentra en el clásico estudio de E. NICAISE, *La grande Chirurgie de Guy de Chauliac*, Paris, 1890; desde una perspectiva más actualizada, Vid. M. TABANELLI, *Un secolo d'oro della chirurgia francese (1300)*, Vol. II: *Guy de Chauliac*, Forlì, 1970, pp. 27-359. La diferentes traducciones bajomedievales de esta obra al francés, inglés, catalán, italiano y alemán son una buena prueba de su extraordinaria difusión en todos los ámbitos de la profesión médica y quirúrgica de la época (M. OGDEN, *The Chirurgie of Guy de Chauliac*,

conjunto de pequeños dibujos insertados en el texto, hechos a pluma, que representan instrumentos quirúrgicos<sup>5</sup>. En cualquier caso, las imágenes más emblemáticas son las ocho iniciales historiadas con escenas de actividades quirúrgicas que encabezan el prólogo y los siete tratados de la obra. Así en la *introducio* se representa a un cirujano que imparte una lección a tres discípulos (fig. 1); el tratado de anatomía se abre con la disección de un cadáver a cargo del maestro y su alumno (fig. 2); el tratado dedicado a los tumores y cánceres con el examen de un tumor de pecho a un paciente (fig. 3); el escrito que versa sobre las heridas y los traumatismos con la intervención, por parte del cirujano y su ayudante, a un hombre con múltiples heridas en la cabeza, brazos y piernas (fig. 4); el cuarto tratado, sobre las úlceras, con un examen a una úlcera de la pierna de un paciente (fig. 5); las fracturas y luxaciones, objeto del quinto tratado, con la intervención del cirujano y su ayudante en la pierna fracturada de un herido; el tratado de patología quirúrgica presenta a un cirujano dirigiéndose a un herido que se apoya en unas muletas; por último el séptimo tratado, un antidotario, se inicia con la imagen de una uroscopia practicada por el cirujano mientras el ayudante prepara un medicamento (fig. 6).

Ya desde antaño la evidente calidad de estas ilustraciones despertó el interés de investigadores procedentes del campo de la historia del arte y de la ilustración médica<sup>6</sup>. En este sentido, una línea de estudio emprendida por M. Levi d'Ancona, ampliada recientemente por A. Quazza, ha permitido establecer que el manuscrito fue iluminado por un miniaturista activo en la Roma de Sixto IV<sup>7</sup>. Pese a la importancia de su aportación -que retomaremos más adelante-, ambas historiadoras se limitan a reseñar el manuscrito de la Biblioteca Vaticana dentro de un amplio catálogo de obras, sin efectuar un examen profundo y analítico que permita reconocer tanto el marco de su producción y la personalidad de su promotor como el carácter de las escenas que lo ilustran. Por todo ello, actualmente aún no disponemos de una aproximación que, mediante un estudio conjunto de las características filológicas, artísticas, codicológicas e iconográficas del códice, nos permita definir su realidad histórica y artística así como el significado último de sus imágenes.

Al abordar el análisis del manuscrito de la *Chirurgia Magna*, el primer elemento que cabe tener en cuenta es el hecho de encontramos ante una traducción catalana del texto latino de Guy de Chauliac. A pesar de que, en algunas ocasiones, se ha considerado una

Oxford, 1971, pp. I-IV). Con una gran claridad expositiva y de lenguaje, el texto de Guy de Chauliac aborda de forma sistemática, a lo largo de siete tratados, todos los temas de la cirugía bajomedieval. El éxito de la *Chirurgia Magna* residió precisamente en su ordenada compilación de una serie de conceptos e ideas extraídos de los escritos del nuevo Galeno, Avicena, Albucasis y otras autoridades. Un carácter enciclopédico y práctico que convirtió a la obra, ya desde el mismo momento de su redacción, en el mejor compendio del saber quirúrgico occidental hasta la aparición del tratado de Ambroise Paré en la segunda mitad del s. XVI. Un análisis del contenido y de su influencia en el mundo médico bajomedieval en G. SARTON, *Introduction to the History of Science*, Baltimore, 1927-1948, Vol. III-II, pp. 1690-1693; P. HUARD - M.D. GRMEK, *Mille ans de Chirurgie en Occident V-XV siècles*, Paris, 1966, pp. 43-48; V.L. BULLOGH, s.v. *Chauliac, Guy de*, en *Dictionary of Scientific Biography*, Vol. III, Nueva York, 1971, pp. 218-219; E. WICKERSHEIMER, *Dictionnaire biographique des médecins en France au Moyen Age*, (Nueva edición bajo la dirección de G. BEAUJOAN), Ginebra, 1979, pp. 95-96. Para un estudio más amplio sobre la figura y producción científica del cirujano francés, además de las obras citadas de E. NICAISE y M. TABANELLI, cabe consultar los trabajos de W. BRUNN, W. "Die Stellung des Guy de Chauliac in der Chirurgie des Mittelalters", en *Archiv für Geschichte der Medizin*, Vol. 12, 1920, pp. 85-100 y Vol. 13, 1921, pp. 65-106; y J. HALLER, "Guy de Chauliac and his *Chirurgia Magna*", en *Surgery*, 55, 1964, pp. 337-343.

<sup>5</sup> Este tipo de representaciones de instrumental quirúrgico, en su mayoría derivadas de dibujos árabes, y en especial de los textos de Albucasis, se encuentran en varios manuscritos medievales de la *Chirurgia Magna*. Entre ellos sobresale, por la cantidad de diagramas ejecutados, el códice cuatrocentista conservado en la Biblioteca de Bristol (C. SINGER, "The Figures of the Bristol Guy de Chauliac, Ms. c. 1430" en *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, Vol. 10, 1917, pp. 79-90). Sobre la importante influencia de la iconografía árabe en este tipo de representaciones, Vid. P. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 27-28 y 108-109. En el manuscrito vaticano podemos observar rudos y poco elaborados dibujos de cuchillos, hierros de cauterio, lancetas para hacer incisiones e instrumentos para la trepanación. Todos ellos constituían buena parte del equipo básico de un cirujano bajomedieval.

<sup>6</sup> J. PIJOAN, "Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana" en *Escuela Española de Arqueología e Historia de Roma*, II, 1914, pp. 8-11. En el campo de los investigadores dedicados al análisis de la ilustración médica sólo contamos con las informativas pero muy limitadas descripciones contenidas en la obra clásica de K. SUDHOFF, *Beiträge zur Geschichte der Chirurgie im Mittelalter (Graphische und textliche Untersuchungen un mittelalterlichen handschriften)*, Vol. I, Leipzig, 1914, pp. 56-57, lám. XI, fig. 5-9; y en los estudios de L. MAÇKINNEY, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts*, Londres, 1965, pp. 65 y 85; Idem, "Medical Illustrations in Medieval Manuscripts of the Vatican Library", en *Manuscripta*, Vol. III, 1959, pp. 85-86.

<sup>7</sup> M. LEVI D' ANCONA, "Le Maître des missels Della Rovere: rapports entre la France et l'Italie" en *Actes du XIX Congrès Internationals de l'Histoire de l'Art*, (Paris, 1958) 1959, pp. 256-263; A. QUAZZA -S. PETTENATI, "La biblioteca del cardinale Domenico della Rovere: i codici miniati di Torino" a *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento. Atti del II congresso di storia della miniatura italiana*, (Cortona, 1982), Florencia, 1985, pp. 655-700, en especial, 655-678; A. QUAZZA, "La committenza di Domenico della Rovere nella Roma di Sisto IV" en *Domenico della Rovere e il duomo nuovo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*, ed. G. Romano, Turín, 1990, pp. 13-40.

versión languedociana e incluso castellana<sup>8</sup>, el *incipit* no deja lugar a dudas sobre la lengua utilizada: *En nom de deu comença lo inventari ho collector en part de cirurgia et de medecina compilat e complit en lany de nostre senyor MCCCLXIII per Guido Cauliacus çirurgia adestra en arts et en medecina en lo nobla estudi de Mompayler*". Esta característica no supone en sí misma ninguna novedad, dado que la traducción de la *Chirurgia Magna* en lengua catalana tuvo, al menos durante todo el s. XV, una amplia difusión en la Corona de Aragón<sup>9</sup>. Prueba del conocimiento y penetración de la obra del cirujano francés es la compilación de numerosos textos en versión original o traducida. Del reino de Valencia podemos indicar la copia ejecutada por Bartomeu Martí, médico personal de Isabel de Borja -madre del futuro Alejandro VI-, el comentario redactado por Pere Figuerola<sup>10</sup> o la frecuente presencia de la *Chirurgia Magna* en las bibliotecas de médicos<sup>11</sup>. Por lo que respecta a Cataluña tampoco es extraño encontrar su mención en inventarios de médicos, cirujanos y barberos<sup>12</sup>. En este proceso de difusión de la obra también se inscribe su temprana impresión, realizada en 1492 por el librero barcelonés Pere Miquel con una traducción a cargo de Bernat Casaldóvol, canciller de la Universidad de Barcelona, y Jeroni Masnovell, cirujano<sup>13</sup>. En definitiva, un prestigio de la *Chirurgia Magna* que tampoco resulta demasiado sorprendente si consideramos que en los territorios de la Corona los cirujanos bajomedievales adquirieron un alto nivel técnico y también, con su adscripción al modelo universitario de raíz italiana, un reputado reconocimiento social y científico<sup>14</sup>. En este sentido, la circulación y traducción de numerosos tratados quirúrgicos (de Guy de Chauliac pero también de Albucasis, Teodorico de Borgognoni, Lanfranco de Milán, Rogerio de Salerno y muchos otros) debió influir en todo ello en la medida que constituyeron una de las vías para la formación y éxito profesional de los cirujanos.

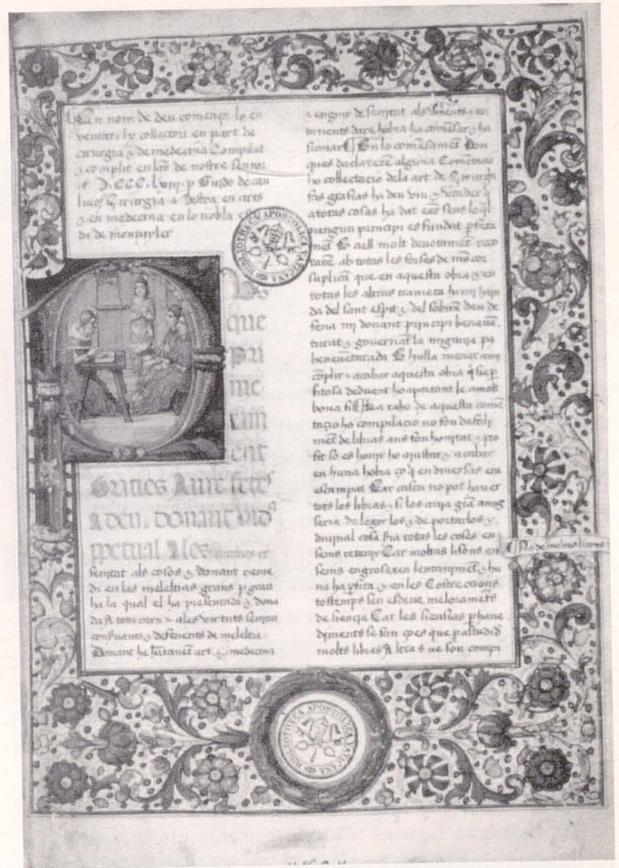


Fig. 1.- Maestro del Teolacto. *Lectio*. *Chirurgia Magna* de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 1), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

## EL CÓDICE Y SU ILUSTRACIÓN EN LA ROMA QUATTROCENTISTA. EL MAESTRO DEL TEOFILACTO.

Si por una parte no debe causarnos extrañeza encontramos ante una traducción catalana de la *Chirurgia Magna* dada la difusión y conocimiento del texto en esta

<sup>8</sup> Como traducción languedociana es señalada por V. FANELLI, "Notte sulla diffusione della cultura iberica a Roma" en *Ricerche su Angelo Colocci e sulla Roma cinquecentesca*, Ciudad del Vaticano, 1979, pp. 161-163; y como española por MACKINNEY (1959), cit. *supra* n. 5, p. 85. Agradezco a la filóloga Antonia Carré sus acertadas sugerencias en este aspecto del códice.

<sup>9</sup> Según Beaujouan, en la precoz utilización de las lenguas peninsulares en el terreno de la literatura médica tenemos uno de los aspectos decisivos para comprender el desarrollo de la ciencia en la Península durante la Baja Edad Media (G. BEAUJOUAN, *La science en Espagne aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1967, pp. 11-12); respecto a la utilización del catalán en este ámbito científico, Vid. LL. GARCIA BALLESTER, *La medicina a la València medieval*, València, 1989, pp. 96-98.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>11</sup> *Idem*, "Tres bibliotecas médicas en la Valencia del siglo XV" en *Asclepio*, Vol. 18-19, 1966-67, pp. 383-404.

<sup>12</sup> J.M. MADURELL y J. RUBIO, *Documentos para la historia de la imprenta y la librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, Vol. I, pp. 27-29; J.M. MADURELL, "Luís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras" en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol. III, Barcelona, 1949, p. 134. De entre todas las referencias quizás la más interesante sea la incluida en el inventario de Leoncís Mestre (muerto en 1437), un cirujano-barbero barcelonés propietario de un manuscrito iluminado de la *Chirurgia Magna*. Vid. J. ROCA, "Un cirurgià barcelonés de la XVa centuria", en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Vol. XI, 1923-24, p. 159.

<sup>13</sup> Se imprimieron 598 ejemplares (MADURELL y RUBIO (1955), cit. *supra* n. 11, Vol. I, p. 175). Respecto a los traductores, Vid. A. CARDONER, *Història de la medicina a la Corona d'Aragó (1162-1479)*, Barcelona, 1973, pp. 36 y 43.

<sup>14</sup> LL. GARCIA BALLESTER, "Aproximación a la historia social de la medicina bajomedieval en Valencia" en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, 8, 1969, pp. 45-78.

lengua durante el s. XV, sí resulta excepcional constatar que el manuscrito de la Biblioteca Vaticana fuera copiado e ilustrado en la Roma de finales del Quattrocento, lejos de los territorios de la Corona catalano-aragonesa. Un primer indicio de esta circunstancia nos lo proporciona el análisis codicológico. A través del mismo detectamos tres tipos de filigranas, claramente diferenciadas, en el papel del códice. Sus marcas son las de un pajarito (fol. 2-135 y 181-182), una corona real (fol. 136-179) y una flor (fol. 183-267). De todas ellas resulta especialmente reveladora la filigrana con la imagen del pajarito, puesto que se corresponde exactamente con la marca del papel fabricado en 1484 para la *Secretaria di Camera* de la curia romana<sup>15</sup>. Su presencia en los folios del manuscrito de la Biblioteca Vaticana no sólo permite establecer un límite cronológico para la copia del texto, sino también entrever que el escenario físico e histórico de su realización fue la propia corte vaticana.

La misma conclusión se extrae del estudio del maestro encargado de ilustrar el manuscrito pues, pese a que en algunas ocasiones se ha intentado adscribir a la escuela catalana<sup>16</sup>, lo cierto es que se trata de un creador activo en el rico y complejo mundo artístico de la Roma sixtina. Un periodo, anterior a las grandes manifestaciones miquelangelescas y rafaelitas, en el que se gestó el cosmopolita renacimiento romano gracias a la intervención de las mayores figuras toscano-umbras junto a pintores locales enraizados en la tradición medieval. Bajo el ideal de la *Restauratio Urbis* promovida por Sixto IV (1472-1484), este colectivo de artistas se hizo cargo de numerosos proyectos papales y de la aristocracia vaticana en los que la voluntad de recuperación de la cultura antigua, animada por el nuevo espíritu humanista de la época, era paralela al deseo de contribuir materialmente a la refundación de la ciudad como epicentro del mundo cristiano<sup>17</sup>. Un clima e ideales que inspiraron a pintores, pero también a arquitectos, escultores y, naturalmente, miniaturistas de la Roma del último tercio del Quattrocento. Estos últimos



Fig. 2.- Maestro del Teofilacto. *Dissección anatómica*. *Chirurgia Magna de Guy de Chauliac* (Vat. Lat. 4804, fol. 8), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

conforman un heterogéneo y amplio grupo, con los florentinos Attavante y Monte di Giovanni, los paduanos Bartolomeo de Sanvito y Gaspare Padovano y los umbros del taller de Pinturicchio como figuras más destacadas<sup>18</sup>. Todos ellos, favorecidos con encargos de relevantes personajes de la curia romana, supieron formular una interesante síntesis entre el vocabulario antiguo, contemplado desde una perspectiva laica, y el mundo figurativo y ornamental propio del Quattrocento lombardo, paduano o florentino.

Con múltiples afinidades históricas y plásticas respecto a este conjunto de miniaturistas, el artífice de las ilustraciones de la *Chirurgia Magna* se erige como uno de los más brillantes creadores del universo artístico

<sup>15</sup> C.M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Vol. III, Leipzig, 1923 (1era. ed. Paris, 1907), p. 611, núm. 12.149. Cfr. FANELLI, cit. *supra* n. 7, p. 162.

<sup>16</sup> Pijoan relacionó las imágenes con el estilo del pintor Jaume Huguet -ca. 1412-1492- (PIJOAN (1914), cit. *supra* n. 5, p. 10). Mucho más tarde, aún siguieron considerándola como obra catalana, J. DOMINGUEZ BORDONA y J. AINAUD, *Miniatura. Grabado y Encuadernación*, en *Ars Hispaniae*, Vol. XVIII, Madrid, 1962, p. 221; y P. BOHIGAS, *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Vol. II (T.III), Barcelona, 1965, p. 65.

<sup>17</sup> El florecimiento artístico de Roma así como su conversión en un centro de primer orden para anticuarios, humanistas, coleccionistas de obras antiguas etc. son fruto de esta doble polaridad religiosa y laica cristalizada a partir del ideal de la nueva Iglesia y el espíritu del humanismo. Sobre la evolución artística, Vid. A. PINELLI, "La pittura a Roma e nel Lazio nel Quattrocento", en *Il Quattrocento*, Vol. II, Venecia, 1987, pp. 414-436; A. CAVALLARO (ed.), *Le arti a Roma da Sisto IV a Giulio II*, Roma, 1985; S. BOTTARO, A. DAGNINO, C. ROTONDI TERMINIELLO (ed.), *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura. Atti del convegno internazionale di studi*, (Savona, 3-6 noviembre de 1985), Savona, 1989; A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 14-18.

<sup>18</sup> Sobre algunos de estos miniaturistas, J. RUYSSCHAERT, "Miniaturistes romains à Naples", en T. de MARINIS, *La Biblioteca napoletana dei rei d'Aragona*, Supp. I, Verona-Florenca, 1969, pp. 263-274; Idem, "La miniatura italiana del Rinascimento", en A. PETRUCCI (ed.), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, Bari, 1979, pp. 59-78; A. CAVALLARO, "Draghi, mostri e semidei, una visitazione fiabesca dell'Antico nel soffitto pinturicchiesco del Palazzo di Domenico della Rovere" en S. DANESI SQUARZINA (Ed.), *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, Milán, 1989, en esp. pp. 156-158 y nota 43.



Fig. 3.- Maestro del Teofilacto. **Examen de un tumor de pecho.** Chirurgia Magna de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 27), ca. 1484-1487 (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 4.- Maestro del Teofilacto. **Operación a un hombre con heridas en la cabeza y el brazo.** Chirurgia Magna de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 72 v.), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 5.- Maestro del Teofilacto. **Examen de unas úlceras de las piernas.** Chirurgia Magna de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 115), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).



Fig. 6.- Maestro del Teofilacto. **Uroscopia y preparación de medicamentos.** Chirurgia Magna de Guy de Chauliac (Vat. Lat. 4804, fol. 223), ca. 1484-1487. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

romano de época sixtina. Bautizado por los historiadores con los apelativos de Maestro del Misal della Rovere y Maestro del Teofilacto<sup>19</sup>, en clara referencia a sus dos obras más significativas, este anónimo miniaturista se hallaba afinado, al menos desde 1478, en la urbe italiana<sup>20</sup>. Precisamente a partir de esa fecha es cuando detectamos su intervención en algunos lujosos manuscritos encargados por la aristocracia vaticana. Entre ellos sobresalen el Teofilacto (Biblioteca Vaticana, Vat. Lat. 263), el *De potestate Papae et Concilii* de Guglielmo Becchi (B.V., Vat Lat., 3673) - ambos dedicados al pontífice Sixto IV-, un Misal del cardenal Domenico della Rovere (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 306; Turín, Archivio di Stato, J.b. II 2-4) y un Pontifical para el cardenal Marco Barbo, nieto de Pablo II (Archivio della Curia di Mondovì). En definitiva, un catálogo de obras -al que cabe añadir otras producciones de menor fuste, entre las cuales se encuentra la *Chirurgia Magna*<sup>21</sup>- que señala de forma explícita el enorme grado de aprecio y consideración conseguido por el anónimo maestro en los elitistas y cultos ambientes de la curia romana. Aunque no disponemos de referencias documentales es fácil deducir que su carrera profesional se desarrolló al abrigo de algunas de las más poderosas personalidades de los círculos vaticanos (Sixto IV, Domenico della Rovere, Marco Barbo...), las cuales le

subvencionaron, hasta una fecha próxima a 1485/87, destacados y eximios trabajos<sup>22</sup>. Tras una corta pero fructífera etapa romana, y por circunstancias aún desconocidas -¿quizás el cambio cultural posterior a la muerte de Sixto IV?-, el anónimo maestro regresó a su Francia natal, en concreto a la región provenzal donde ejecutó, poco antes de 1490, algunas de las imágenes contenidas en un libro de horas (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 348)<sup>23</sup>.

Desde la perspectiva artística el Maestro del Teofilacto manifiesta, en sus mejores creaciones, una original síntesis entre un conjunto de soluciones plásticas extraídas de diversas tradiciones. Por un lado, su vinculación con la cultura artística sixtina se traduce en el gusto por la recreación de la arquitectura clásica, en especial de monumentales construcciones, extendidas a lo largo de todo el folio, que evocan los arcos de triunfo antiguos y en las que se incorpora una amplia gama de elementos decorativos (columnas, casetones, imágenes esculpidas combinadas con grupos de *putti* etc.). El dominio de este vocabulario renacentista por parte del Maestro del Teofilacto -expresado, sobre todo, en las ilustraciones del *Teofilacto* y el Misal della Rovere- pone de relieve la asimilación de unos esquemas y modelos clasicistas de raíz paduano-mantegnesca que miniaturistas como Bartolomeo Sanvito y Gaspare Padovano se encargaron

<sup>19</sup> Las dos denominaciones han sido utilizadas, indistintamente, hasta hoy en día. La de Maestro del Misal della Rovere fue propuesta por M. LEVI D'ANCONA (1959), cit. *supra* n. 6, p. 258; el apelativo de Maestro del Teofilacto se debe a los historiadores de la Biblioteca Vaticana. Vid. *Miniature del Rinascimento*, Ciudad del Vaticano, 1950, pp. 45-46, núm. 72; *Quinto Centenario della Biblioteca Apostolica Vaticana 1475-1975*, Ciudad del Vaticano, 1975, p. 24, núm. 58. Ultimamente, A. Quazza ha propuesto la sugerente hipótesis de identificar al maestro anónimo con Jacopo Ravaldi, un miniaturista de origen francés miembro de la Cofradía de San Lucas de Roma el año 1478 y residente en la ciudad italiana desde 1469. Vid. A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 31-33. Cabrá esperar a nuevas aportaciones para ver si es posible apuntalar y certificar esta propuesta, por el momento bastante especulativa.

<sup>20</sup> La primera referencia que tenemos nos la facilita su intervención en el manuscrito conocido como *Teofilacto -Comentario a las Epístolas de San Pablo* de Teofilacto d'Ohríd, un códice iluminado entre 1478 y 1479.

<sup>21</sup> El primer catálogo del Maestro del Teofilacto -que será la denominación que utilizaremos a partir de este momento- fue el elaborado por M. LEVI D'ANCONA (1959), cit. *supra* n. 6, pp. 258-259. Además de los manuscritos ya reseñados, también atribuye a la mano de este anónimo maestro dos miniaturas recortadas de la colección Wildenstein -hoy en el Museo Marmottan de París-; dos Libros de Horas -Modena, Biblioteca Estense, Cod. A.K. 7.2. y París, Bibliothèque de l' Arsenal. Ms. 432-; dos páginas de un misal -Londres, British Museum, Add. Ms. 16914-, y un diseño de frontispicio que se encuentra en la colección Janos Schol de Nueva York. Nuevas aportaciones han permitido ampliar el número de obras con las ilustraciones de un Misal romano -Oxford, Bodleian Library, Canon liturg. 386- (O. PACTH y J.J.G. ALEXANDER, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford*, Vol. II, Oxford, 1970, pp. 33-35, lám. XXXIV); una miniatura contenida en un Pontifical romano -Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. lat., 1819- (O. PACTH y D. THOSS, *Die illuminierten Handschriften der Österreichische Nationalbibliothek Französische Schule*, Vol. I, Viena, 1974, pp. 95-97, lám. 170); diez ilustraciones de un Libro de Horas -Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms. 348- (J. PLUMMER, *The Last Flowering. French Painting in Manuscripts, 1420-1530 from Americans collections*, Nueva York, 1982, pp. 79-80); y el frontispicio de los *Statuta artis picturae* de Roma, 1478 -Roma, Accademia di San Luca, Archivio storico, ms. 1- (A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, p.24 y 30-32). En su ensayo, A. Quazza recoge y expone todas las aportaciones hechas hasta 1990. Por último, en el catálogo de una reciente exposición, N. Reynaud ha propuesto la atribución al maestro del Teofilacto de nuevos manuscritos conservados en Estocolmo, Leipzig y Londres, pero sin detenerse en un análisis o comentario de los mismos. Vid. N. REYNAUD, "Le Maître du Missel della Rovere", en F. AVRIL y N. REYNAUD, *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, París, 1993, pp. 290-292.

<sup>22</sup> La situación que pareció disfrutar el Maestro del Teofilacto no era única. Varios de los miniaturistas activos en la corte vaticana gozaron de la estima y protección de príncipes de la Iglesia. Como ejemplos podemos citar los casos de los paduanos Bartolomeo Sanvito y Gaspare Padovano, que en el testamento del cardenal Francesco Gonzaga (1483) son citados entre los *familiares et continui commensales* del difunto. Vid. RUYSSCHAERT (1969), cit. *supra* n. 17, p. 266.

<sup>23</sup> Vid. PLUMMER (1982), cit. *supra* n. 20, pp. 79-80. En el último decenio del s. XV se trasladó a Tours, donde ilustró diferentes libros de horas (entre ellos el conservado en la Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. 432). En todos ellos se constata una adaptación a las fórmulas de la escuela de Tours, y en concreto al arte de Jean Bourdichon. (Vid. REYNAUD (1993), cit. *supra* n. 20, p. 291).

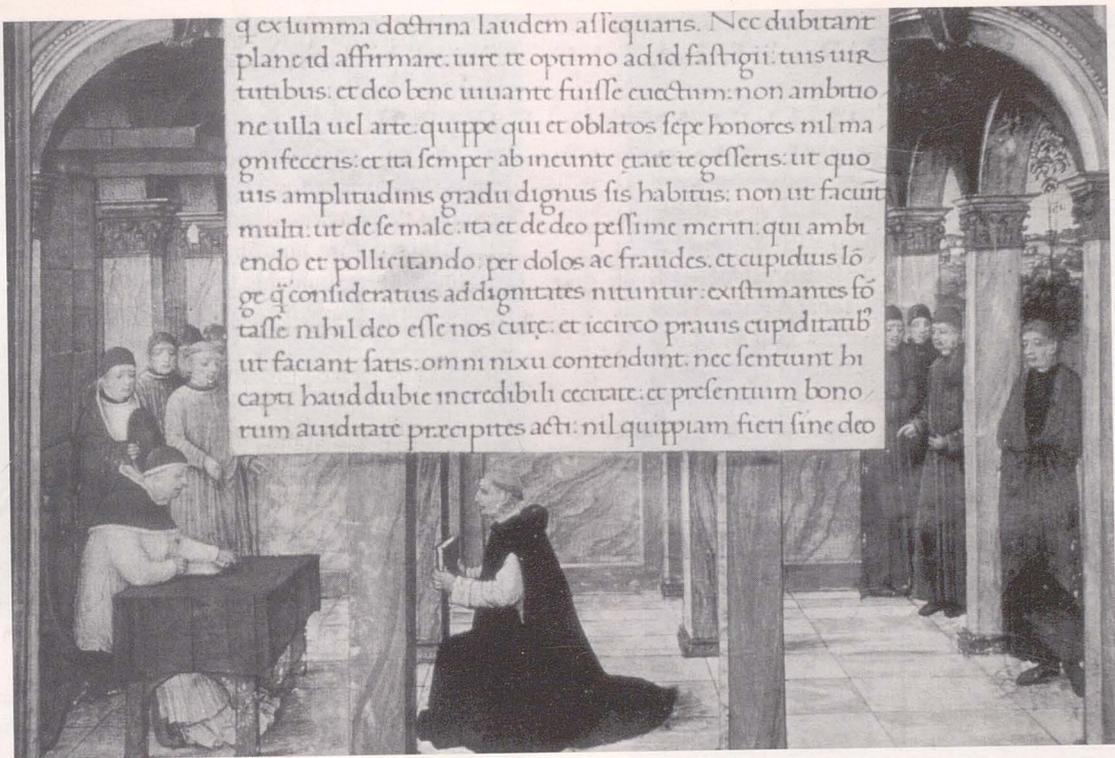


Fig. 7.- Maestro del Teofilacto. *Presentación del manuscrito al Papa Sixto IV* (detalle), Comentario a las epístolas de San Pablo de Teofilacto de Ohrid, (Vat. Lat. 263, fol. 1), 1478. (Archivo Fotográfico della Biblioteca Vaticana).

de difundir y amplificar en el contexto de la Roma sixtina<sup>24</sup>. Una influencia del Quattrocento norditaliano que también se detecta en los abundantes motivos decorativos desplegados en los márgenes de los manuscritos, entre los que hallamos orlas con hojas, frutos y perlas, amplias rosetas de pesadas volutas e imágenes de dinámicos y traviesos *putti*<sup>25</sup>

Aún con todo ello, las creaciones del Maestro del Teofilacto están lejos de ceñirse únicamente a los parámetros establecidos por la cultura artística romana. En este sentido, tanto el dibujo nervioso y ligero de las figuras y los rostros humanos como la nítida y atmosférica definición de los paisajes ofrecen unos innegables paralelos con el mundo franco-flamenco, y en especial con fórmulas próximas a la pintura de Fouquet. Frente a tal evidencia la crítica historiográfica ha coincidido en señalar que nos encontramos ante un maestro de origen y formación francesas capaz, a lo largo su fructífera etapa

romana, de elaborar unas originales propuestas plásticas en las que adopta uno de los lenguajes quattrocentistas del mundo italiano -aquel de tradición paduana- sin renunciar a algunos de los estilemas propios de su cultura artística autóctona<sup>26</sup>. Con esta actitud el Maestro del Teofilacto expresa la decidida voluntad de concebir nuevas soluciones plásticas acordes con los gustos de los clientes de época sixtina. Una capacidad de adaptación a las corrientes artísticas dominantes que también demostró tras el retorno a Francia (ca. 1487-90) con la reconversión de su estilo a la estética contemporánea de la escuela de Tours<sup>27</sup>.

Si bien la síntesis de los lenguajes franco-flamenco e italiano es una de las características esenciales de la producción romana del Maestro del Teofilacto, lo cierto es que esta circunstancia sólo cristaliza plenamente en los manuscritos más suntuosos, en aquéllos que cuentan con ilustraciones de grandes dimensiones -incluso de folio

<sup>24</sup> QUAZZA-PETTENATI (1985), cit. *supra* n. 6, pp. 674-678; QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, pp. 24-30; RUYSSCHAERT (1969), cit. *supra* n. 17, p. 272.

<sup>25</sup> M. LEVI D' ANCONA (1958), cit. *supra* n. 6, pp. 260-261, no sólo apunta la influencia paduana en este ámbito sino también la ferraresa y lombarda. Vid. también A. QUAZZA (1990), cit. *supra* n. 6, p. 30.

<sup>26</sup> Vid. bibliografía cit. *supra* n. 20. Un análisis de la producción de Fouquet en S. LOMBARDI, *Jean Fouquet*, Florencia, 1983 (con amplia bibliografía).

<sup>27</sup> REYNAUD (1993), cit. *supra* n. 20, p. 291.

entero- y que, por tanto, permiten la creación de solemnes y monumentales composiciones. Estos son los casos de varias de las imágenes contenidas en el *Teofilacto*, el Missal della Rovere o el Pontifical del cardenal Marco Barbo. Por el contrario en otros códices como la *Chirurgia Magna*, en los que la ilustración se concentra en los reducidos espacios libres de las iniciales, el miniaturista se ve forzado a prescindir de cualquier tipo de decoración arquitectónica y a limitarse, casi exclusivamente, al diseño de unas escenas donde la figura humana tiene un protagonismo exclusivo. En cualquier caso, se mantiene inalterable la tipología y definición de los personajes que habitan en estas composiciones, siempre concebidos bajo las coordenadas de la estética franco-flamenca. Ello puede comprobarse al comparar las ilustraciones de la *Chirurgia Magna* con la emblemática escena que encabeza el *Teofilacto*, donde se representa el momento en que Cristoforo Persona, futuro prefecto de la Biblioteca Vaticana, ofrece al Papa Sixto IV su traducción del *Comentario a las Epístolas de San Pablo* de Teofilacto de Ohrid (fig. 7). Un atento estudio de esta imagen permite comprobar que nos hallamos ante el mismo tipo de figuras humanas que aparecen en el manuscrito del Guy de Chauliac, caracterizadas por un dibujo fino y nervioso de los rostros. En relación a éstos cabe indicar que su buscada expresividad y patetismo de raíz franco-flamenca (tal vez, y no casualmente, más apreciable en los personajes de la *Chirurgia Magna*) reside en la definición de unos rasgos faciales muy marcados y, en concreto, en un particular trabajo de los ojos: separados y grandes, con unos párpados acentuados y unas cejas poderosas cuya diversidad de trazo permite resaltar la actitud anímica de cada personaje. La estilización, en ocasiones extrema, de los personajes del *Teofilacto* denota las capacidades expresivas más auténticas del maestro, aspecto que nunca puede manifestar en la *Chirurgia Magna* debido al reducido tamaño de las iniciales (52 x 54 mm. es la media) y, por consiguiente el menor canon de sus figuras. Aún así, en algunas de las escenas del manuscrito quirúrgico es capaz de representar exteriores amplios, dilatados hasta un punto de vista lejano, o pequeños y sencillos interiores contruidos con gran verosimilitud perspectíva.

En los terrenos cromático y compositivo las afinidades entre todas las producciones del Maestro del *Teofilacto* se refuerzan todavía más. En el primero por la reiterada

aplicación de unos colores básicos (azul, verde aguado y, sobre todo, una variada gama de rojos). Respecto a los detalles compositivos, podemos indicar la notable semejanza entre la figura de Sixto IV, sentado en la mesa con un libro abierto<sup>28</sup>, y la imagen del cirujano que imparte su lección (fig. 1); el gran paralelismo del paisaje de fondo del *Teofilacto* con el que aparece en la escena de la disección anatómica (fig. 2). La continua reproducción de modelos figurativos idénticos se puede comprobar de nuevo en la escena de la Resurrección de Lázaro del Misal della Rovere de Turín (ca. 1483-85)<sup>29</sup>. En ella la imagen de Lázaro (fig. 8) constituye una figura paralela, compositiva y estilísticamente, a aquella del herido que ilustra la inicial del cuarto tratado del Guy de Chauliac vaticano (fig. 5).

#### EL CARDENAL RODERIC DE BORJA Y EL PRESTIGIO PROFESIONAL DE MÉDICOS ORIGINARIOS DE LA CORONA DE ARAGÓN EN LA ROMA DE FINALES DEL SIGLO XV.

A partir de los análisis codicológico y artístico podemos determinar que el manuscrito de la *Chirurgia Magna* fue copiado e iluminado en los círculos vaticanos entre 1484 -momento de la fabricación del papel utilizado- y 1485/87 -fechas límites de la estancia romana del Maestro del *Teofilacto*-. Ateniéndonos a éstas premisas cronológicas e históricas cabe la posibilidad de intentar desvelar la personalidad del promotor o cliente de la copia catalana del texto de Guy de Chauliac.

Desde un primer momento llama poderosamente la atención observar la presencia, entre los miembros de la corte pontificia del periodo señalado, de una relevante figura a la que se adaptan perfectamente las características históricas, artísticas y filológicas del manuscrito: nos referimos al cardenal valenciano Roderic de Borja, desde 1492 el papa Alejandro VI. Merced a su privilegiada posición en la jerarquía vaticana, en la que durante varios lustros ocupó el cargo de vicescanciller (1457-1492), Roderic de Borja se convirtió en uno de los personajes más poderosos e influyentes en la Roma del último Quattrocento<sup>30</sup>. En cualquier caso su posible vinculación con el manuscrito de la *Chirurgia Magna* no sólo se deduce de la adscripción del prelado valenciano a los círculos aristocráticos para los que trabajaba el Maestro del *Teofilacto*, sino sobre todo del hecho de que nunca dejó

<sup>28</sup> La composición del *Teofilacto* adopta un modelo iconográfico muy próximo al creado por Melozzo da Forlì en su pintura mural conmemorativa de la inauguración de la Biblioteca Vaticana, también protagonizada por Sixto IV y el bibliotecario Cristoforo Persona (1475). Vid. *Miniature del Rinascimento* (1950), cit. *supra* n. 18, p. 16; J. RUYSSCHAERT, "Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471-1481)", en S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO (ed), 1989, cit. *supra* n.16, pp. 27-44.

<sup>29</sup> F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Atlante Paleografico artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'arte sacra del 1898*, Turín, 1899, pp. 49-50, lám. LXXXVII.

<sup>30</sup> S. SCHÜLLER PIROLI, *Los Papas Borja Calixto III y Alejandro VI*, València, 1991, p. 79 y ss.

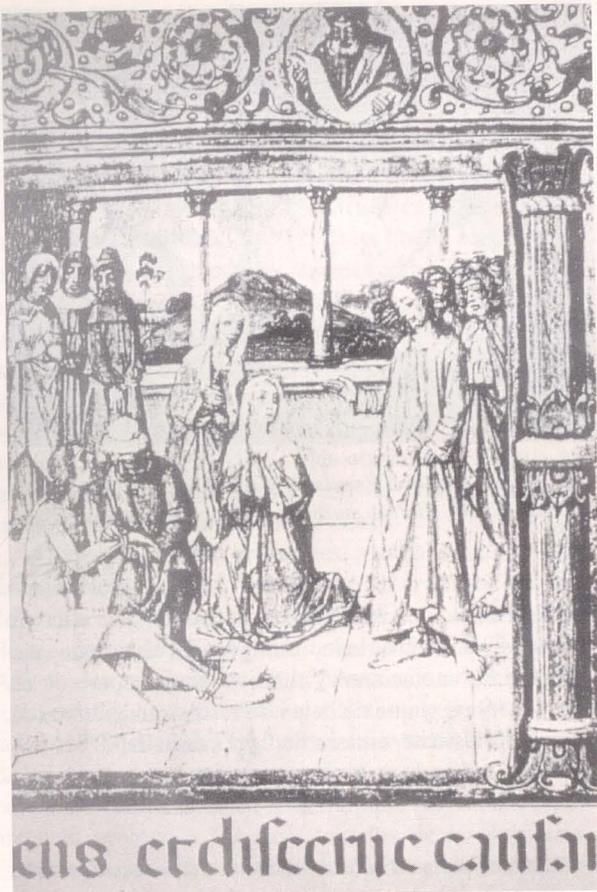


Fig. 8.- Maestro del Teofilacto. *Resurrección de Lázaro*. Misal della Rovere (Turín, Archivo di Stato, Ms. J.II.b3, fol. 43), ca. 1480.

de utilizar su lengua materna, el catalán, en las relaciones con sus numerosos familiares y compatriotas. Buena prueba de ello es que, una vez elegido papa, varios de los embajadores de la Corona de Castilla aprendieron a hablar y escribir en catalán para así introducirse en sus círculos privados<sup>31</sup>. Dado que el texto del códice vaticano también se encuentra redactado en esta lengua debemos suponer que fue encargado por alguien que sentía una especial predilección por la misma, una inclinación que en la Roma del penúltimo decenio del s. XV nadie debía experimentar con tanta intensidad como Roderic de Borja y sus familiares.

Desde la perspectiva estrictamente literaria debemos recordar que ya Bartomeu Martí, médico personal de la madre de Roderic, había copiado años atrás el texto de la *Chirurgia Magna*<sup>32</sup>. De alguna manera, el interés de

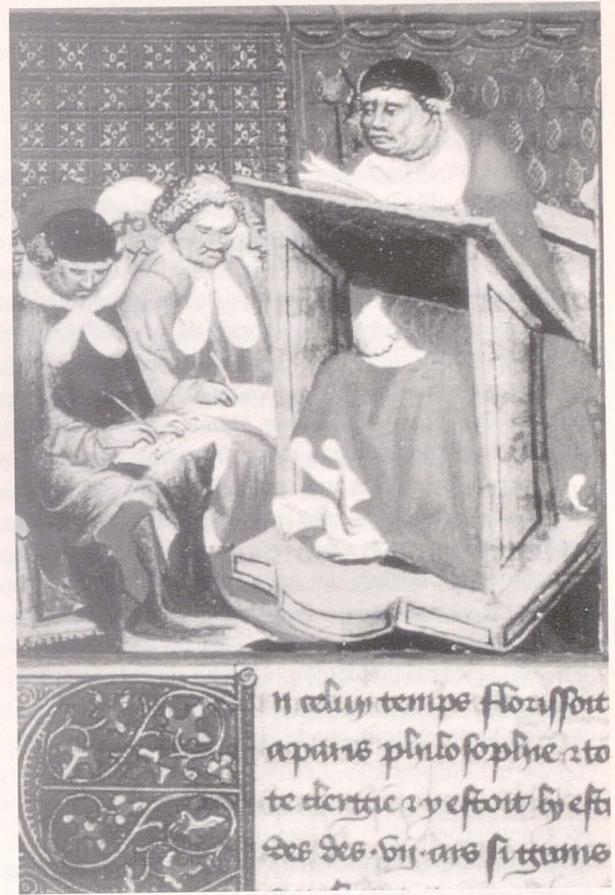


Fig. 9.- Clase en la Universidad de París. Grandes Crónicas de Francia. (B.N.P., Ms. fr. 2608, fol.295), finales s. XIV.

este galeno por la obra de Guy de Chauliac junto a su estrecha relación con un miembro de la familia de los Borja revelan una situación que pudo reproducirse de forma casi mimética en el caso del manuscrito vaticano. En este sentido cabe observar que fue precisamente en torno a 1484 cuando Roderic de Borja incorporó a su amplia familia a dos jóvenes y prometedores médicos originarios de la Corona de Aragón: el valenciano Gaspar Torrella y el aragonés Andrés Vives. Ambos habían llegado a Roma tras la conclusión de sus estudios en universidades italianas y, gracias a la protección del prelado valenciano, tuvieron la oportunidad de desarrollar brillantes carreras profesionales en el marco de la corte vaticana. Entre otras actividades, ejercieron como médicos personales del cardenal y, con la ascensión de Roderic

<sup>28</sup> La composición del *Teofilacto* adopta un modelo iconográfico muy próximo al creado por Melozzo da Forlì en su pintura mural conmemorativa de la inauguración de la Biblioteca Vaticana, también protagonizada por Sixto IV y el bibliotecario Cristoforo Persona (1475). Vid. *Miniature del Rinascimento* (1950), cit. *supra* n. 18, p. 16; J. RUYSSCHAERT, "Sixte IV fondateur de la Bibliothèque Vaticane et la fresque restaurée de Melozzo da Forlì (1471-1481)", en S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO (ed), 1989, cit. *supra* n.16, pp. 27-44.

al solio pontificio, entraron a formar parte del reducido y selecto grupo de arquiátraps papales<sup>33</sup>. El alto nivel científico y curiosidad intelectual que demostraron Andrés Vives y, especialmente, Gaspar Torrella a lo largo de toda su vida se nos antojan aspectos claves para suponer no sólo su interés hacia la obra de Guy de Chauliac sino también su posible intervención directa en el manuscrito vaticano. De hecho, la copia de escritos médicos y quirúrgicos aún era una práctica bastante frecuente entre los estudiantes y jóvenes doctorados de las universidades italianas durante el penúltimo decenio del s. XV<sup>34</sup>. Como cortesanos del espléndido y magnífico Roderic de Borja, intuimos que los dos jóvenes médicos desarrollaron este tipo de actividad, aunque ahora a través de un manuscrito aristocrático y lujoso sufragado por su señor.

A partir de la lectura interactiva de todas las conclusiones apuntadas creo que podemos afirmar que el códice vaticano de la *Chirurgia Magna* fue encargado en el entorno inmediato del cardenal Roderic de Borja, y que sería copiado por o para uno de sus destacados protomédicos también originarios de la Corona de Aragón. Todo ello se corresponde con el hecho de encontrarnos ante una copia catalana, con la procedencia del papel empleado y, por último, con la intervención del Maestro



Fig. 10.- *Aristóteles o Esculapio y sus discípulos frente a un cadáver.* (Roma, Pintura mural de la catacumba de Via Latina), s. IV.

del Teofilacto, un miniaturista activo en los círculos vaticanos. Por otro lado, también serviría para dar sentido a las anotaciones y subrayados que aparecen en diversos folios, y que no dejan de resultar indicativos de un uso profesional o científico del manuscrito<sup>35</sup>.

<sup>29</sup> F. CARTA, C. CIPOLLA, C. FRATI, *Atlante Paleografico artistico compilato sui manoscritti esposti in Torino alla Mostra d'arte sacra del 1898*, Turín, 1899, pp. 49-50, lám. LXXXVII.

<sup>30</sup> S. SCHÜLLER PIROLI, *Los Papas Borgia Calixto III y Alejandro VI*, València, 1991, p. 79 y ss.

<sup>31</sup> Cfr. M. BATLLORI, "El catalán, lengua de corte en Roma, durante los pontificados de Calixto III y Alejandro VI" en Idem, *Humanismo y Renacimiento*, Barcelona, 1987, p. 67; Idem, "La correspondència d'Alexandre VI amb els seus familiars i amb els Reis Catòlics", a *V Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, II, Zaragoza, 1956, pp. 305-313; M. CAHNER, *Epistolari del Renaixement*, I, València, 1977, pp. 20-21. Además hay que tener en cuenta que, ya a lo largo de su etapa como cardenal vaticano (1456-1492), Roderic de Borja se había rodeado de un amplio grupo de valencianos, aragoneses y catalanes a los que concedió una beneficiosa y extraordinaria protección (L. PASTOR, *Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo*, Vol. III, Roma, 1959, pp. 329-637). En las relaciones que mantenía con todos estos miembros de su "familia", Roderic usaba frecuentemente el catalán.

<sup>32</sup> Vid. *supra* n. 11.

<sup>33</sup> Un excelente perfil biográfico y análisis de los escritos de Gaspar Torrella en J. ARRIZABALAGA, *La obra sifilográfica de Gaspar Torrella. edición, traducción y análisis de su Tractatus cum consiliis contra pudendam seu morbum gallicum*, Tesis Doctoral inédita, Universidad de Zaragoza, 1982-83; Idem, "De morbo gallico cum aliis: another incunabular edition of Gaspar Torrella's *Tractatus cum consiliis contra pudendam seu morbum gallicum* (1497)" en, *La Bibliofilia*, año LXXXIX, 1987, pp. 145-157; Idem, "Medicina universitaria y *Morbus Gallicus* en la Italia de finales del s. XV: el arquiátraps pontificio Gaspar Torrella", en *Asclepio*, Vol. XL, Madrid, 1988, pp. 9-11. Gaspar Torrella fue protomédico de Roderic de Borja y mantuvo una estrecha amistad con su hijo César, al que curó del mal francés y para quién compuso dos tratados sobre esta enfermedad. Por otro lado, desde mayo de 1498 hasta agosto de 1500 fue nombrado bibliotecario de la Vaticana. En el terreno eclesiástico, entre otros muchos beneficios se le concedió el episcopado de la diócesis sarda de Santa Giusta. Merced a su gran talla intelectual sobrevivió a la caída de los Borja y se convirtió en arquiátraps de Julio II (1503-1513). También hay que reseñar los favores de que fue objeto Andrés Vives, prelado doméstico de Alejandro VI y Julio II junto a Torrella, y protonotario apostólico. A partir del ascenso al solio pontificio de Roderic de Borja, entraron a su servicio nuevos profesionales médicos procedentes de la Corona, como por ejemplo Alejandro Espinosa y Pere Pintor Vid. G. MARINI, *Gli arquiatri Pontifici*, Vol. I, Roma, 1784, pp. 236 y ss. Hay que tener en cuenta que, durante el último tercio del s. XV e inicios del s. XVI, un destacado grupo de médicos originarios de la Corona de Aragón decidió afincarse en Italia tras acabar sus estudios y doctorados en diferentes universidades transalpinas. Como es normal la mayoría de médicos valencianos, catalanes y aragoneses apostaron por desarrollar su actividad profesional en Roma y Nápoles, ciudades donde la presencia de influyentes compatriotas les podía facilitar el acceso a cargos de responsabilidad y prestigio. Vid. J. ARRIZABALAGA, L.G. BALLESTER, F. SALMON, "A propósito de las relaciones intelectuales entre la Corona de Aragón e Italia (1470-1520): los estudiantes de medicina valencianos en los estudios generales de Siena, Pisa, Ferrara y Padua" a *Dynamis*, Vol. 9, 1989, pp. 117-147.

<sup>34</sup> Véase el caso de los diversos escritos copiados por Francesc Argilagues, otro insigne médico valenciano afincado en Italia que más tarde se convertiría en un destacado editor. J. ARRIZABALAGA, L. G. BALLESTER, J. L. GIL-ARISTU, "Del manuscrito al primitivo impreso: la labor editora de Francesc Argilagues (fl. ca. 1470-1508) en el renacimiento médico italiano", en *Asclepio*, Vol. XLIII, 1991, pp. 6-8.

<sup>35</sup> Las únicas referencias documentadas del códice nos señalan que durante el primer tercio del s. XVI se encontraba en manos del humanista Angelo Colocci, quien a su muerte lo legó a la Biblioteca Vaticana (FANELLI, cit. *supra* n. , pp. 160-163) Este personaje probablemente adquirió la *Chirurgia Magna* en los círculos de las cortes de Julio II y León X, que frecuentaba asiduamente. Su interés hacia el manuscrito debió ser de orden filológico,

Un primer análisis de las escenas historiadas del manuscrito vaticano nos lleva a establecer su vinculación con unos modelos iconográficos ampliamente difundidos por la ilustración médica medieval. Por un lado, las imágenes de operaciones quirúrgicas tienen sus antecedentes en obras del s. XII en las que se representan tanto exámenes de fracturas craneales como extirpaciones de pólipos nasales e intervenciones para combatir las cataratas<sup>36</sup>; por otro, las escenas de la *lectio* o de la disección anatómica, indicativas de una nueva realidad socio-profesional de los cirujanos, también siguen las pautas iconográficas de iluminaciones creadas en la primera mitad del s. XIV<sup>37</sup>. Más corriente y antigua es la imagen del físico con el vaso de orina, verdadero emblema de los galenos medievales<sup>38</sup>.

Al margen de estas relaciones, resulta indudable que los paralelos compositivos más estrechos y significativos del códice vaticano se establecen con otros textos iluminados de la *Chirurgia Magna* de Guy de Chauliac. Así, en dos manuscritos de la primera mitad del s. XV -conservados en la Bibliothèque Nationale de Paris y en la Bristol City Reference Library -observamos la presencia de las mismas escenas que aparecen en el códice que nos ocupa, utilizadas también para iluminar las iniciales que abren el prólogo y los siete tratados de la obra -una disposición, por otra parte, muy frecuente en la ilustración quirúrgica medieval<sup>39</sup>. A pesar de no existir ningún tipo de innovación remarcable en las imágenes que ilustran estos tres ejemplares de la *Chirurgia Magna*, ya que

todas ellas derivan de modelos preestablecidos, lo cierto es que consideradas globalmente conforman un ciclo iconográfico propio y distintivo para la ilustración del texto del cirujano francés, probablemente creado poco después de su redacción y utilizado de forma inalterada durante todo el s. XV. En este sentido, el Guy de Chauliac vaticano es una prueba no sólo del éxito y vigencia del corpus figurativo de la *Chirurgia Magna*, sino también de una actitud personal del miniaturista, que opta por recurrir a unas imágenes sancionadas por la tradición antes que formular otras nuevas<sup>40</sup>. Naturalmente, ello no impide que el anónimo maestro vaticano introduzca en sus creaciones algunas variantes sobre los modelos del ciclo, pero sin que éstas distorsionen nunca su esquema básico (presencia de menos personajes en las escenas, nuevas actitudes etc.). Cabe suponer que muchas de las modificaciones serían fruto de un método de trabajo que solía basarse en el recuerdo de las fuentes icónicas más que en su copia directa. En cualquier caso entre las variantes que probablemente obedecen a una actitud consciente del miniaturista destaca sobremedera la introducción de unas notas de realismo en las expresiones de dolor de los pacientes, ya que si bien las ilustraciones quirúrgicas eran un campo abonado para la creación de escenas de intenso dramatismo, esta posibilidad no fue explotada sistemáticamente hasta la época moderna<sup>41</sup>.

Una de las características del ciclo de imágenes de la *Chirurgia Magna*, que sin duda contribuyó a su pervivencia y reiterada aplicación en varios manuscritos medievales, es la perfecta adecuación de las iluminaciones al texto, de forma que no es posible una correcta lectura

---

ya que desde su vertiente humanista Colocci sintió una enorme afición por el estudio de las lenguas catalana, castellana y portuguesa. Una inclinación que empezó a demostrar tras su estancia en Nápoles, y que le llevó a coleccionar un buen número de manuscritos e impresos sobre diferentes materias escritos en lenguas peninsulares (Ibid., p. 154-157).

<sup>36</sup> Muchas de estas ilustraciones del siglo XII, anteriores a la gran eclosión de la iluminación médico-quirúrgica, eran copias que preservaron una iconografía de origen antiguo. P. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 99-100.

<sup>37</sup> Respecto a la *lectio* véase un ejemplo en la escena de la *Cirurgia* de Henri de Mondeville -Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. fr. 2030, fol. 11 v. - (A. LYONS y R.J. PETRUCELLI (dir.), *Historia de la Medicina*, Barcelona, 1984, p. 330, fig. 508); en relación a la disección anatómica, podemos citar la imagen incluida en la *Anathomia* de Guido de Vigevano -Musée Condé, Chantilly - (Ibid, p. 320, figs. 476-477).

<sup>38</sup> JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 56-57. Este valor simbólico no era casual si tenemos en cuenta que la inspección de la orina se convirtió en uno de los actos médicos más habituales. Su práctica en el proceso de diagnosis medieval permitía detectar la alteración del equilibrio humoral, y por tanto era el método esencial, junto a la percepción del pulso, para reconocer la semiología de las enfermedades. GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, pp. 15-16.

<sup>39</sup> B.N.P., Ms. fr. 396 -en el que faltan cuatro miniaturas a causa de una antigua mutilación del códice (*La médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1982, p. 62)- y respecto al manuscrito de la biblioteca de Bristol, Vid. SINGER, cit. *supra* n.4, pp. 71-79, fig. 1-8). Quizá se podría incluir en este grupo un ejemplar de la *Chirurgia Magna* (B.N.P., Ms. lat. 6966), realizado en 1461 para el duque Charles d'Orleans, que cuenta con las ilustraciones de la *lectio* y de la uroscopia y fabricación de medicamentos (LYONS-PETRUCELLI, cit. *supra* n. 36 p. 322, fig. 485).

<sup>40</sup> Debemos recordar que el artista medieval, dado su frecuente desconocimiento de los textos que ilustra, prefiere utilizar en la mayoría de las ocasiones los modelos preexistentes que tiene a su disposición. Vid. J. YARZA, "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval" *V Congreso Español de Historia del Arte*, (Barcelona, 1984), 1986, Vol. I, p. 193 y ss.

<sup>41</sup> La falta de realismo de la mayoría de iluminaciones quirúrgicas medievales determina unas actitudes de impasibilidad en las figuras de los sufridos pacientes. Sólo en las escenas de ridiculización o parodia de la actividad médica, que más adelante señalaremos, el artista recurre al componente dramático...En cualquier caso no fue hasta el siglo XVII, con obras de Teniers el Joven, Van Mieris o Brouwer, cuando la expresión del dolor se convirtió en el elemento esencial de este tipo de representaciones. E. HOLLANDER, *La medicina en la pintura*, Barcelona, 1962, pp. 377-382, figs. 239-246; W. von BODE, *Adrien Brouwer, sein Leben und seine Werke*, Berlín, 1924; C. HOFESTEDE DE GROOT, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts*, Vol. 10, Esslingen, 1928.

de las mismas fuera del marco para el que fueron concebidas originalmente. Se trata, sin embargo, de imágenes sintéticas en la medida que pretenden ejemplificar únicamente el aspecto principal de cada tratado, sin detenerse en detalles técnicos. Ello sucede, por ejemplo, en la inicial del tercer tratado (fig. 4), donde se refleja la intervención del cirujano en las fracturas craneales, dado que este aspecto es la aportación más original e innovadora de Guy de Chauliac en el tratado que se expone a continuación<sup>42</sup>. Lo mismo ocurre en el caso de las escenas dedicadas a la *lectio* y a la disección anatómica (figs 1 y 2). La primera encabeza un prólogo en el que se estimula constantemente a la lectura y al estudio desde la convicción de que el progreso del conocimiento científico sólo es posible gracias a la acumulación progresiva del saber<sup>43</sup>. Respecto a la segunda ilustración, sólo hay que recordar las constantes invitaciones a la práctica anatómica formulas por Guy de Chauliac, quien consideraba incapacitado a cualquier cirujano que ignorara esta materia fundamental para identificar y actuar sobre las enfermedades<sup>44</sup>.

## FUNCIÓN Y SIGNIFICADO DE LAS IMÁGENES QUIRÚRGICAS

Al no aportar ningún tipo de información desde una perspectiva técnica o científica y ni siquiera una descripción minuciosa de las operaciones de los cirujanos, las miniaturas del manuscrito vaticano parecen poseer un valor únicamente decorativo. Su adecuación al texto, si bien es evidente, expresa destacados conceptos programáticos o enunciados de las materias tratadas, pero sin que nunca lleguen a definirse plásticamente contenidos prácticos para el profesional. Bajo este punto de vista nos encontraríamos ante unas miniaturas que remarcan unas cesuras de la obra correspondientes a los inicios de los tratados, y que otorgan al códice una mayor

riqueza visual. Un carácter que permite inscribir las imágenes de la *Chirurgia Magna* dentro un amplio grupo de ilustraciones médico-quirúrgicas opuesto al formado por todas aquellas iluminaciones y dibujos que, pese a no ser tampoco realistas, sí poseen en cambio una evidente función didáctica y son, en palabras de N. Siraisi, *técnicamente informativas*<sup>45</sup>. Esquemas y diagramas hechos a tinta junto a escenas de operaciones quirúrgicas, representadas con gran claridad a lo largo de sus diversas fases, constituyen un amplio grupo de iluminaciones -generalmente de muy baja calidad artística- que podían ser utilizadas como guías técnicas o, al menos, como recurso mnemónico<sup>46</sup>.

Si bien las imágenes de la *Chirurgia Magna* no presentan ningún valor desde una vertiente técnico-científica es preciso ahondar en su propia naturaleza para determinar sus funciones y lecturas intrínsecas. En este sentido, y sin menoscabo de su indudable carácter decorativo, las escenas del códice vaticano también pueden contemplarse como un reflejo de la realidad social y profesional de los cirujanos bajomedievales, puesto que dejan entrever algunos de los principios esenciales de esta ciencia y de sus métodos de aprendizaje y aplicación. Las ilustraciones dedicadas a la *lectio*, la disección anatómica o las diversas operaciones quirúrgicas no tienen ninguna utilidad técnica similar a la que poseen algunos diagramas o dibujos coetáneos, pero sí que nos muestran continuamente una actitud profesional y científica de sus protagonistas determinada por razones de índole histórica y social. Cualquier cirujano bajomedieval podía reconocer, en todas las escenas del manuscrito, las bases de su propio proceso de formación, de su ejercicio profesional e incluso los signos externos de su reconocimiento social.

Diversas ilustraciones del manuscrito se refieren explícitamente al proceso de instrucción y aprendizaje de los cirujanos bajomedievales. Quizás la más significativa de todas ellas sea aquella que nos presenta a un maestro

<sup>42</sup> Entre otros temas analiza la pérdida del líquido cefalorraquídeo e indica diversas consideraciones acerca de la práctica de la trepanación. SARTON (1927-48), cit. *supra* n. 3, p. 1692; G. BEAUJOUAN, "La ciencia en el Occidente cristiano", en AA.VV., *Historia general de las ciencias. La Edad Media*, Barcelona, 1988, p. 682.

<sup>43</sup> SARTON (1927-48), cit. *supra* n. 3, p. 1691.

<sup>44</sup> N. SIRAI SI, *Medieval & Early Renaissance Medicine*, Chicago, 1990, pp. 78-79. Esta posición ya había sido expresada con anterioridad por Henri de Mondeville, otro eminente cirujano trecentista. Un resumen de la teoría anatómica de Chauliac en HUARD y GRMEK (1966), cit. *supra* n. 3, p. 45.

<sup>45</sup> SIRAI SI (1990), cit. *supra* n. 43, p. 157.

<sup>46</sup> Algunos de estos dibujos tienen sus antecedentes en las obras de las escuelas-taller carolingias de inspiración clásica. En la Baja Edad Media sirvieron para ejemplificar diversos aspectos del conocimiento y la práctica médica. Así encontramos esquemas y diagramas dedicados tanto a la teoría del temperamento, a las influencias macroscópicas o a los puntos donde tenía que aplicarse el cauterio como a los conocidos dibujos del hombre-músculo, el hombre-heridas etc. Vid. JONES, cit. *supra* n. 1, pp. 19-20 y 98-100; R. HERRLINGER, *History of Medical Illustration from Antiquity to A.D. 1600*, Londres, 1970, pp. 29-33; SIRAI SI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 90-93; y las imágenes de manuscritos reproducidos en J.P. MURDOCH, *Album of Science: Antiquity and the Middle Ages*, Nueva York, 1984; T. HUNT, *The Medieval Surgery*, Woodbridge, 1992. Durante la primera mitad del s. XIV se intentó aplicar en el campo anatómico un tipo de ilustración esquemática para uso didáctico que, incluso, permitiera reemplazar a la disección humana. Pese a que la iniciativa estuvo auspiciada por Henri de Mondeville y Guido de Vigevano, la tentativa fracasó ante la falta de garantías técnicas de las obras. Respecto a las escenas que representan con gran claridad las secuencias de una operación, tenemos dos ejemplos excepcionales en las imágenes dedicadas a la intervención de una fractura craneal y a la suturación de una herida que aparecen en el Sloane Ms. 1977 -fol. 2 y fol. 6- de la British Library de Londres. Vid. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 106 y 111, fig. 46 y lám. IX.



Fig. 11.- *Diseción anatómica*..Grabado de una edición de la *Anatomia de Mondino*. 1493.

comentando un texto a tres alumnos (fig. 1). Se trata de una representación paradigmática de toda la pedagogía médica medieval, dado que la base de la enseñanza se fundamentaba casi exclusivamente en profundas y analíticas lecturas de las obras de Galeno, Hipócrates, Avicena y otras grandes autoridades<sup>47</sup>. Por otro lado, a un especializado y culto espectador de la época no se le escaparía que dicha imagen constituía un testimonio iconográfico de la integración de la cirugía en en los ambitos universitarios. Ello resulta evidente al constatar que la escena elegida adopta el mismo modelo compositivo que la mayoría de imágenes dedicadas a ilustrar la enseñanza en la universidad bajomedieval (fig. 9). La reivindicación de este sistema educativo, iniciado en los grandes centros norditalianos en los albores del s. XIV,



Fig. 12.- Bosch. *La curación de la locura*..(Madrid, Museo del Prado), ca. 1475-1485.

fue constante por parte de los cirujanos de la Baja Edad Media y, en la medida que se consiguió implantar, supuso tanto la mejora de su consideración social como una afirmación de su prestigio intelectual<sup>48</sup>. Debido a todo ello, y aunque a finales del s. XV el modelo universitario ya estaba plenamente asentado en Italia y la Corona de Aragón, la ubicación de la escena de la *lectio* en el primer folio de la manuscrito vaticano no deja de simbolizar uno de los logros más trascendentes de los cirujanos medievales, aquél que les permitió abandonar la esfera artesanal y ser reconocidos científicamente.

Asimismo, otras ilustraciones del códice ( fig. 4 y fol. 140 v.) expresan de forma evidente cómo la experiencia diagnóstica no se adquiría únicamente a través de las

<sup>47</sup> GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, p. 80. El concepto de *lectio* en la época de la escolástica médica era muy amplio, incluyendo desde la explicación de frases y palabras hasta la más profunda exégesis.

<sup>48</sup> La incorporación de los estudios quirúrgicos en las facultades de medicina culminaba un proceso histórico de creciente valoración hacia la técnica y, al mismo tiempo, un deseo de los propios cirujanos de mejorar su *status* social como grupo. GARCIA BALLESTER (1969), cit. *supra* n. 13, pp. 47 y 69; Idem (1989), cit. *supra* n. 8, pp. 63-71; SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, 177-180).

lecturas de obras clásicas, sino también gracias a regulares visitas a los enfermos. En las mismas universidades, los ayudantes acompañaban a sus maestros en estas consultas cotidianas, que debían constituir una de las actividades más pedagógicas e informativas para los futuros médicos y cirujanos<sup>49</sup>.

Sin duda, la otra escena del manuscrito que mejor simboliza la nueva cirugía bajomedieval es la representación de una disección anatómica realizada, como era frecuente en los s. XIV y XV, en un espacio al aire libre (fig. 2). Fruto de la creciente valoración positiva de la técnica, la práctica de las disecciones aumentó progresivamente a partir de sus inicios en la Italia septentrional de finales del s. XIII<sup>50</sup>. Hasta el momento de este renacimiento anatómico, dicha experiencia no se había llevado a cabo de forma regular desde tiempos de Erasístrato y Herófilo (s. III a.C.). De hecho, fue de la misma Antigüedad clásica de donde se recobró también el modelo iconográfico utilizado en las escenas medievales, tal y como se constata a través del análisis de una pintura mural de la catacumba de Via Latina, en la que se representan Aristóteles o Esculapio y sus discípulos frente a un cadáver al que parece haberse practicado un disección (fig. 10)<sup>51</sup>.

Durante un largo período, la recuperación medieval de la práctica diseccionaria tuvo un alcance científico realmente limitado. A parte de que sus objetivos se circunscribieran básicamente a las autopsias con fines legales, la principal razón radicaba en el hecho de que con ellas no se pretendía aportar nuevos conocimientos anatómicos, sino

sólo reconocer y comprender visualmente las doctrinas de los textos clásicos, y en especial de Galeno<sup>52</sup>. La iconografía médico-quirúrgica manifestó abiertamente este planteamiento escolástico en todas aquellas escenas que, siguiendo el modelo antiguo, presentaban al profesor leyendo uno de los textos mientras el ayudante señala los órganos comentados (fig. 11). En cualquier caso, a medida que se cuestionaba el valor absoluto de las lecturas y se apelaba a la preeminencia de la experiencia empírica como fuente de nuevos conocimientos anatómicos -a lo largo del s. XIV y, sobre todo, del XV-, fue aumentando el interés de los profesionales por las disecciones y crecieron sus demandas para conseguir una normativa legal que favoreciera su práctica regular<sup>53</sup>. En este contexto histórico la escena del manuscrito vaticano, al margen de su carácter decorativo y falta de valor científico<sup>54</sup>, debe interpretarse como una ilustración emblemática de una técnica epistemológica fundamental para los cirujanos bajomedievales, hasta el punto de que la consolidación de su ejercicio se convirtió en uno de los hechos más destacados en el proceso de afirmación del prestigio social y profesional de este colectivo<sup>55</sup>. Al igual que otras muchas escenas similares que iluminan códices médico-quirúrgicos de finales de la Edad Media, la disección anatómica representada en la *Chirurgia Magna* no es sólo fruto de una tradición iconográfica sino también de una voluntad personal y corporativa que consideró útil y vigente dicha imagen en el momento de manifestar plásticamente el triunfo de sus reivindicaciones y planteamientos más innovadores.

<sup>49</sup> GARCIA BALLESTER (1989), cit. *supra* n. 8, p. 80. De hecho la mejor escuela de la cirugía medieval no era la guerra, como en muchas ocasiones se ha señalado, sino la experiencia cotidiana con los heridos en el marco del gremio o la comunidad donde se ejercía. Vid. SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 182-184.

<sup>50</sup> Vid. SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 80-89; L. PREMUDA, "Anatomía en la Baja Edad Media", en P. LAIN ENTRALGO (ed.), *Historia universal de la Medicina*, Vol. III, Barcelona, 1972, pp. 297-303.

<sup>51</sup> La lectura de esta escena del arte paleocristiano (s. IV) resulta sumamente problemática. Una de las teorías expuestas afirma que podría tratarse de Aristóteles demostrando a sus discípulos la existencia del alma humana (A. GRABAR, *El primer arte cristiano (200-395)*, Madrid, 1967, pp. 227-228). Por su parte, Meyer Schapiro sugirió interpretarla como una imagen simbólica de carácter apotropaico protagonizada por Esculapio, una importante divinidad médica de la Roma tardoantigua (teoría señalada en la discusión de la ponencia de C. PROSKAUER, "The significance to medical history of the newly discovered fourth century roman fresco", *Bulletin of the New York Academy of Medicine*, Vol. 34, núm. 10, 1958, pp. 672-658, y en especial 685-686). Al margen de esta polémica y de la correcta lectura de la obra, no hay duda que nos encontramos ante un modelo iconográfico -seguramente creado tiempo atrás- destinado a gozar de gran predicamento en el campo de la ilustración médico-quirúrgica medieval.

<sup>52</sup> Esta actitud resulta decisiva para comprender el estancamiento de los estudios anatómicos. Ante ella las prohibiciones de la Iglesia -señaladas en diferentes ocasiones, como por ejemplo en la bula *De Sepulturis* promulgada por Bonifacio VIII- o las dificultades para preservar los cadáveres no dejan de ser condicionantes secundarios. Vid. SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 88-89.

<sup>53</sup> M.C. POUCHELLE, *Corps et chirurgie à l'apogée du Moyen Age*, Paris, 1983, pp. 43-44. Ya en el s. XIV Henri de Mondeville destacaba la importancia de la experiencia sensible como fuente del saber quirúrgico. Su punto de partida estaba en la teoría aristotélica del conocimiento por inducción: es a partir de lo sensible y de los casos particulares que podemos elaborar principios universales.

<sup>54</sup> De hecho todas las representaciones anatómicas medievales carecían de realismo, e incluso los esquemas y diagramas resultaban de una gran imperfección. Sólo fue posible crear unas nuevas expectativas para la ilustración anatómica a partir de la decidida actitud de varios artistas renacentistas (entre los que destacan Alberti, Ghiberti, Pollaiuolo y Leonardo), interesados en el conocimiento profundo del cuerpo humano. Vid. L. PREMUDA, *Storia dell' iconografia anatomica*, Milan, 1957, pp. 51-84. Con ellos se dió lugar a una nueva situación que desembocaría en una ruptura de las ilustraciones tradicionales en el *De humani corporis fabrica* de Andreas Vesalius (1543). Los dibujos de esta edición fueron realizados por un discípulo de Tiziano que los ejecutó bajo el control y las precisas indicaciones del autor. JONES (1984), cit. *supra* n. 1, pp. 36-38.

<sup>55</sup> Una muestra de la importancia que tuvo para el colectivo de cirujanos la posibilidad de practicar disecciones regularmente puede constatare a través del estudio de L. GARCIA BALLESTER, "La Cirugía en la Valencia del siglo XV. El privilegio para diseccionar cadáveres de 1477", en *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, 6, 1967, pp. 156-171.

Así pues, el prestigio y la dimensión científica de la figura del cirujano universitario son dos de las ideas que se desprenden de las imágenes del manuscrito vaticano. Aunque puede resultar arriesgado precisar hasta que punto ello responde a una voluntad explícita del artista y el cliente, es evidente que los modelos iconográficos aplicados presentan siempre al especialista bajo la doble perspectiva de la responsabilidad y la solícita actitud profesional hacia el paciente. Su distinguida vestimenta, compuesta por una túnica larga y birrete en el caso de los maestros, y de túnica corta en el de los ayudantes, no es más que una señal externa de su dignidad social, el signo icónico que resaltaba una actividad y conocimientos privilegiados. Gracias a su especialización, a la posibilidad de reconocer e intervenir en las heridas y enfermedades humanas, el cirujano aparece en las imágenes actuando según las premisas de un método riguroso y científico, cuyo dominio lo coloca en una esfera superior de la escala social. Observamos, por ejemplo, como se han ilustrado perfectamente la utilización de los dos sentidos básicos de la metodología médica en el momento de efectuar el diagnóstico: el tacto y la vista<sup>56</sup>. Ambos se aplican, respectivamente, en el examen de un tumor de pecho (fig. 3) y en la análisis a contraluz de la orina (fig. 6). Paralelo a todo ello se explicita también una práctica profesional definida por la responsabilidad de quién se sabe poseedor de una ciencia superior. Las explicaciones que dirige el cirujano a sus pacientes (fig. 5 y fols. 154 r.) confirman esta actitud solícita y cuidadosa pero, al mismo tiempo, preeminente. Aquí, lejos de cualquier arbitrariedad del miniaturista, nos encontramos ante una sutil transcripción iconográfica del código deontológico dictado en los más famosos tratados medievales de cirugía, aquellos escritos por Henri de Mondeville, Guy de Chauliac, Jean Yperman y John Aderne. En él se formulan los principios morales

que han de regir la actividad quirúrgica, y se perfila un modelo ideal en la figura del cirujano piadoso, casto, sobrio, misericordioso y sabio en sus actuaciones y propósitos<sup>57</sup>. Una concepción impregnada de valores cristianos que pretendía, ante todo, beneficiar la imagen de los propios especialistas al definir una discreta y calculada relación con el paciente<sup>58</sup>. Este pragmático objetivo ya había sido postulado por Arnau de Vilanova cuando recomendaba a los médicos ambigüedad en los pronósticos, discreción en los comportamientos y, en definitiva, una actitud que permitiera obtener el máximo prestigio y credibilidad al aprovechar las, en muchas ocasiones, limitadas posibilidades de la medicina medieval<sup>59</sup>.

A lo largo de las escenas de la *Chirurgia Magna* vaticana se manifiesta, pues, la intrínseca voluntad de resaltar -mediante la ilustración de los procesos de aprendizaje, las técnicas epistemológicas, el método de análisis de las heridas y enfermedades y los principios deontológicos- el alto nivel intelectual y social alcanzado por los cirujanos bajomedievales, que llegaron a equipararse, en todas sus facetas profesionales, a los médicos. Además, los *modelos iconográficos de la Chirurgia Magna*, con su velada apología de la figura del profesional de formación universitaria, también reflejaban su abandono de la esfera artesanal y, al mismo tiempo, la abismal diferencia cualitativa respecto a todos aquellos pseudocirujanos y charlatanes que recorrían pueblos y ciudades de la Europa medieval<sup>60</sup>. Este último aspecto coincide con los consejos vertidos en tratados y escritos quirúrgicos, entre ellos el del mismo Guy de Chauliac. El cirujano francés expresa una patente voluntad de delimitar las operaciones que competen a los profesionales, recomendando no intervenir en determinadas enfermedades mortales que, debido al evidente riesgo que comportaban, pudieran dañar la reputación y crédito

<sup>56</sup> Vid. *supra* n. 37.

<sup>57</sup> Se le recomienda recibir honorarios razonables dependientes de los recursos del paciente, las intervenciones practicadas, la categoría del cirujano y el éxito de la terapéutica. En conclusión, se pretendía convertir al cirujano en un "...vrais gentleman, aussi respectables que les docteurs en médecine parlant en latin". (HUARD y GRMEK (1966), cit. *supra* n. 3, p. 78). La profesionalización del médico comportó desde un estricto respeto a un código ético hasta una cuidada y exclusiva atención en el vestir y el hablar. V.L. BULLOUGH, *The development of medicine as a profession*, Basilea-Nueva York, 1966, pp. 93-99.

<sup>58</sup> No sólo se perseguía una incorporación de principios cristianos sino establecer analogías con la imagen de Cristo-médico. L. ROUSSELOT, *La medicina en el arte*, Barcelona, 1971, pp. 81-82. Sobre la compleja relación entre Cristo y la medicina, Dios y la salud, Vid. J. AGRIMI y CH. CRISCIANI, *Medicina del corpo e medicina dell'anima*, Milano, 1978, pp. 21-24.

<sup>59</sup> En sus obras *De cautelis medicorum* y *Repetitio super Canonis Vita brevis*, Vilanova indica que el médico ha de ser ambiguo en sus pronósticos, circunspecto en las respuestas y no prometer nunca la salud sino sólo fidelidad y diligencia en su actuación (CARDONER (1973), cit. *supra* n. 12, p. 92 y ss.). Pese a todo ello cabe recordar que la figura del médico fue, por su misma autoestima y grandilocuencia, motivo constante de sátiras y chanzas que renovaban el espíritu de la comedia aristofanesca. "En pleno s. XII, el *Metalogicus* de Juan de Salisbury vitupera con humor y sarcasmo las disputas entre los galenos, la presentuosa hinchazón de sus términos técnicos, su codiciosa sed de lucro (...). Dos siglos más tarde, Petrarca seguirá en la brecha: *Herba, non verba*, dice, irritado, a los médicos". (P. LAIN ENTRALGO, *La amistad entre el médico y el enfermo en la Edad Media*, Madrid, 1964, pp. 34-35). Un tipo de sátira reproducida en el universo visual de los manuscritos medievales a través de todas aquellas divertidas *drôleries* en las que, generalmente, un simio o un zorro son representados bajo la vestimenta y atributos profesionales de los médicos. Vid. L. MACKINNEY (1965), cit. *supra* n. 5, pp. 19-20.

<sup>60</sup> Ya Bocaccio, en el *Decamerón*, describió como tras la Peste Negra numerosos farsantes y charlatanes aparecieron en pueblos y ciudades de toda Europa ofreciendo milagrosas soluciones para toda clase de males. LYONS y PETRUCELLI, cit. *supra* n. 36, p. 348-349.

científico de los cirujanos y que, por otra parte, sólo eran practicadas por embaucadores y farsantes ávidos de generosas recompensas<sup>61</sup>. Estas antagónicas actitudes y objetivos entre los especialistas universitarios y los charlatanes también hallaron su campo de expresión en el terreno de las imágenes. Así, frente a la positiva consideración y prestigio del cirujano representado en el manuscrito vaticano y otros códices similares, encontramos una variada y, en ocasiones, fantástica iconografía destinada a ridiculizar, caricaturizar incluso, a los médicos y cirujanos farsantes. Como sucede en la obra de Bosch, ellos son los protagonistas de operaciones quirúrgicas temerarias, de escenas que incorporan una mordaz crítica hacia aquel mundo de estúpidos e ignorantes que era burlado por su astucia (fig.12)<sup>62</sup>. Lejos de estas figuras caricaturescas o ridículas, el ciclo de la *Chirurgia Magna* enfatiza los valores cristianos y técnicos que determinan el ejercicio profesional, y contribuye a fijar plásticamente el nivel superior de la imagen ambivalente del cirujano medieval, opuesta a aquella inferior de dimensiones casi escatológicas<sup>63</sup>.

Un último elemento a considerar es la posible interpretación de las escenas del manuscrito vaticano desde una perspectiva paralela a la de aquellos *exempla* o historias morales frecuentes en la literatura quirúrgica. Estos episodios, anecdóticos o reales, relataban intervenciones casi milagrosas de especialistas dotados de profundos conocimientos y experiencia. Con la utilización de unos recursos narrativos similares a los aplicados en la hagiografía y los sermones se conseguía no sólo la ilustración del éxito y profesionalidad de los cirujanos frente a la incompetencia e ignorancia, sino también, en ocasiones, la exposición de conceptos didáctico-morales<sup>64</sup>. De hecho, la misma utilización de este género narrativo, tan caro a los escritores y

predicadores medievales, supone una nueva prueba de la explícita voluntad de los cirujanos de prestigiar su propia imagen a través de cualquier medio a su alcance. Por otro lado también debemos considerar hasta que punto el carácter de los argumentos de los *exempla*, con su innegable poder evocador y valor moral, pudo convertirlos en fuente de imágenes médico-quirúrgicas. Si bien en este sentido el ciclo de la *Chirurgia Magna* no se corresponde con ningún *exemplum* literario, resulta evidente que el substrato conceptual de las composiciones iconográficas es el mismo: se trata de ofrecer, como hemos indicado repetidamente, una visión positiva y favorable de los cirujanos mediante la exposición de su actitud profesional y científica. Incluso el riesgo y espectacularidad de la intervención en unas fracturas craneales (fig.4) pone de manifiesto una situación crítica análoga a las relatadas en los *exempla*, dado que se trataba de una operación que constituía un verdadero *tour de force* para el especialista más capaz y experimentado.

Pese a que resulta difícil medir las influencias reales de las narraciones quirúrgicas en el ámbito iconográfico, ello no es óbice para que remarquemos la identidad existente entre los objetivos que informan tanto a las historias como a las imágenes. La resolución definitiva de esta cuestión sólo se podrá encontrar cuando otros estudios parciales o generales aborden el campo de la ilustración médico-quirúrgica con un enfoque abierto tanto a la integración de la imagen en su contexto histórico-científico como a su valoración desde una perspectiva simbólica. Sólo entonces podremos percibir su auténtica dimensión al comprobar que, en muchas ocasiones, existe una voluntad de incorporar niveles de lectura que sobrepasan el ámbito decorativo en el que hasta hoy se ha querido inscribir este género de la miniatura medieval.

<sup>61</sup> Ello no significa que los cirujanos evitaran tratar graves dolencias, sino que el riesgo siempre pretendía ser calculado. El mismo Guy de Chauliac recomienda practicar ciertas operaciones arriesgadas, como la intervención de cataratas (CH. SINGER, *A short history of medicine*, Oxford, 1928, pp. 76-77). Sin embargo muchas operaciones, entre ellas la famosa extracción de la piedra de la locura, eran rechazadas por los especialistas universitarios siguiendo unas normas que se remontan a la escuela hipocrática.

<sup>62</sup> La obra *La Curación de la locura* de Bosch pertenece a su etapa juvenil y se fecha entre 1475 y 1480/85 (I. BANGO y F. MARIAS, *Bosch*, Madrid, 1982, p. 125). Dentro de los parámetros de crítica social y espíritu moralizador que definen la mayor parte de su producción pictórica, esta pequeña tabla ha sido relacionada con un viejo proverbio flamenco, según el cual, "Las cosas van mal cuando el sabio va a operarse a casa de los locos". La ridiculización del cirujano-charlatán se define iconográficamente a través del embudo, símbolo caricaturizador de la ciencia (Ibid., p. 147). La crítica a la "medicina" de los pseudocirujanos y a las supersticiones populares encontró eco en numerosas obras plásticas del s. XVI. Sin duda entre ellas destacan los magníficos grabados de Pieter Brueghel, algunos de un sarcasmo extremo como son los casos de *La extracción de la piedra de la locura* (1556) y *La peregrinación de los epilépticos a la iglesia de San Juan de Molenbeck* (1569) (LYONS y PETRUCELLI, cit. *supra* n. 36, p. 354, figs. 541-542).

<sup>63</sup> La compleja y heterogénea imagen del médico en la Edad Media tenía sus dos polos opuestos en las figuras del ser semejante a Dios y el farsante escatológico (M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1987, pp. 161-162, 143-147). Rabelais, médico culto e instruido, caricaturiza con descarnado sarcasmo todas las prácticas de la medicina popular así como las personalidades de aquellos que se prestan a ellas. En cierta medida su obra configura un retrato literario paralelo a la dicotomía iconográfica que antes hemos señalado entre el cirujano universitario y los embaucadores o curanderos.

<sup>64</sup> SIRAISSI (1990), cit. *supra* n. 43, pp. 170-173. Al igual que en las vidas de los santos, los éxitos de los cirujanos solían tener su contrapunto en los fracasos de los rivales ignorantes. De esta forma, se conseguía realzar aún más la acción del especialista universitario.