

# SIGNIFICADOS HERMÉTICOS

## DEL *HOMO AD CIRCULUM* DE LEONARDO DA VINCI

Maurizio Elettrico

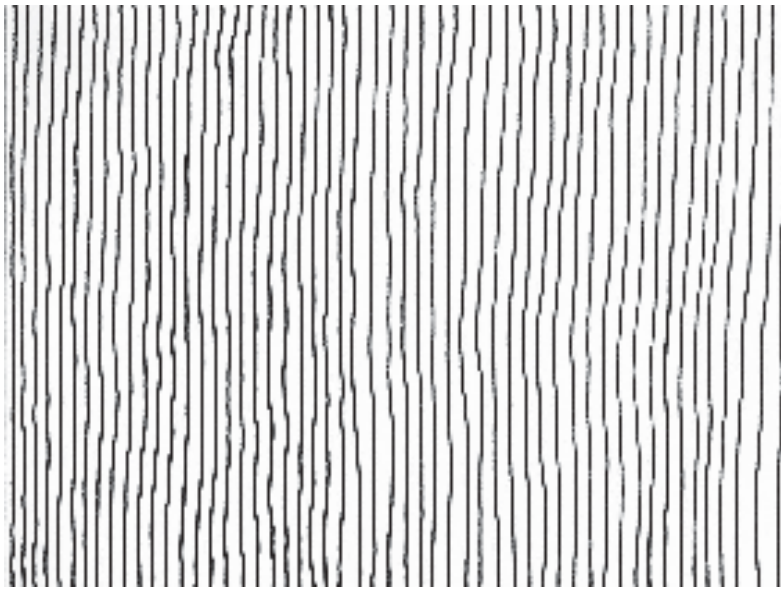
Maurizio Elettrico es investigador del Instituto Italiano de Estudios Filosóficos.

José Antonio Hernández es egresado de la licenciatura en relaciones internacionales por El Colegio de México. Es autor de *La expiación del vacío* (ensayos), *El sitio de Patmos* (narrativa), *El secreto de Viyek* (poesía), *Desde el balcón de San Casciano* (artículos políticos) y *Don Juan y el Príncipe. Poder y seducción*. Como traductor ha vertido al español textos de Ernst Jünger, Yukio Mishima, Louis-Ferdinand Céline, René Guénon, Carl Schmitt, Julius Evola, André Gide, Frédéric Grover, Gottfried Benn, León Trotsky, Pierre Drieu La Rochelle, Henry de Montherlant, Mircea Eliade, Alain de Benoist, Julien Freund y Santo Tomás de Aquino.

Traducción de José Antonio Hernández

La idea, afín al mundo astrológico y alquímico —la teoría del microcosmos y del macrocosmos, que tuvo entre sus primeros teorizadores a Hipócrates y a Demócrito—, está claramente expresada en un escrito de Leonardo, vinculado con la idea del hombre del zodiaco. El célebre dibujo leonardiano *Homo ad circum* representa el equivalente, en imagen, de este concepto. El dibujo, realizado a tinta y acuarela en punta metálica pasada a pluma, y que ahora se encuentra en la Academia de Venecia, data de 1490. El artista corrige los antiguos cánones vitruvianos que pueden encontrarse, a su vez, en un grabado en madera de 1521 del topógrafo milanés Cesare Cesariano. La interpretación de Cesariano se refiere esencialmente a la geometría constructiva medieval —de donde adapta el *Homo ad circum* y el *Homo ad quadratum* del *De architectura* de Vitruvio— y en la que se puede inscribir perfectamente esta figura geométrica con el centro en el ombligo. El resultado es una figura inscrita proporcionalmente de manera simultánea en un círculo y en un cuadrado concéntrico; las manos y los pies del *Homo* de Cesariano son enormes, con la finalidad de que su anatomía se pueda adaptar a las dos figuras geométricas. El pene, con una clara indicación simbólica, está erecto. Un vector vital que indica el centro de la figura es el ombligo,

punto de unión del cuadrado y del círculo y de lo que simbólicamente representa: la tierra (microcosmos) y el cielo (macrocosmos). Igual que en la típica concepción medieval, pero muy influida por el modelo clásico, para Cesariano círculo y cuadrado —así como el cielo y la tierra— son perfectamente superponibles; el hombre del centro los une y armoniza, pero renuncia a la misma armonía anatómica (pies



y manos enormes). La xilografía de Cesariano revela, en efecto, la incoherencia de los dos órdenes: el geométrico-matemático y el natural-anatómico; la estaticidad del primero reabsorbe en sí el dinamismo del segundo, deformándolo.

La interpretación vitruviana de Leonardo, por el contrario, es empírica; parte de las proporciones humanas tal y como se dan en la naturaleza y, de este modo, revela que sólo el *Homo ad circulum* tiene su centro en el ombligo, mientras que el *Homo ad quadratum* lo tiene en el pubis. Las dos figuras geométricas están, por lo tanto, con dos centros distintos: el ombligo (nacimiento, origen) y el pubis (terrenidad, procreación), y se adaptan perfectamente al significado simbólico del círculo (cielo, origen sobrenatural del hombre) y del cuadrado (destino terrenal del hombre). La figura es mostrada con su capacidad de movimiento, reducida a su propio devenir y eludiendo, por tanto, cualquier rigidez abstracta. Dinamiza los dos niveles geométricos, círculo y cuadrado, y hace que no coincidan del todo pero los reúne mediante la potencialidad del movimiento en términos de una acción transformadora del hombre, debida a este mismo movimiento suspendido entre la perfección macrocósmica —el cielo-círculo— y la perfectibilidad microcósmica —el cuadrado-tierra.

La teoría del microcosmos y del macrocosmos tiene antecedentes que se pierden en los orígenes de la historia. Analizando brevemente el decurso de esta teoría y de su imagen correspondiente desde la tradición antigua hasta el Renacimiento, se puede comprender que Leonardo reprodujo una figura que en sí misma estaba cargada de significados cosmológicos. Del hombre-zodiaco ya teníamos testimonio en un escrito de la antigüedad tardía, en donde es representado el ser humano primordial, igual de alto que de ancho, que tiene por ojos el Sol y la Luna, por dientes las estrellas, por vientre el océano, por cabellos las plantas, por médula los minerales, mientras que su cabeza corresponde a la parte más alta del cielo.<sup>1</sup> La idea expresa de Leonardo en su escrito sobre el microcosmos recuerda a la del periodo de la antigüedad tardía:

se dice del hombre del mundo antiguo que su propio nombre se pronunciaba correctamente, pero como el hombre está compuesto de tierra, agua, aire y fuego, el cuerpo de la tierra es semejante. Si el hombre posee en sí los huesos que lo sostienen y la armadura de la carne, el

mundo tiene las piedras que sostienen la tierra; si el hombre tiene en sí el lago de la sangre, donde crece y decrece el pulmón al respirar, el cuerpo de la tierra tiene su mar océano, que también crece y decrece por la respiración del mundo; si dicho lago de sangre deriva en venas que se van ramificando por el cuerpo humano, de manera similar el mar océano llena al cuerpo de la tierra con infinitas venas de agua (Códice A, f. 55 v.).

Esta correspondencia entre el hombre y el mundo estaba reafirmada de hecho por la creencia de Leonardo de que el planeta estaba atravesado por canales llenos de agua que nutrían los continentes, igual que el sistema venoso y arterial en el cuerpo humano.<sup>2</sup> La visión de Leonardo parece, en efecto, recoger la idea del microcosmos como proceso de analogía, al punto de sugestionar una sensibilidad artística fuertemente ligada al estudio de la anatomía humana y de la naturaleza en general, mientras que el significado hermético parece permanecer en el fondo. Efectivamente, este fragmento se relaciona con la idea vitruviana del microcosmos y el macrocosmos, y requiere de la justa mediación que sobre Vitruvio ejercieron la cultura griega y egipcia, y la posterior recuperación medieval de esta teoría en la noción del *al-Kawnun insanun-kabirun* (el universo es un hombre gran-

de) y del *wa-l-Kawnun-çaghîr* (el hombre es un pequeño universo) del esoterismo árabe,<sup>3</sup> que siempre la enriquece con elementos espirituales y herméticos. Leonardo se encuentra alejado —en la concepción de este texto— de la visión filosófica de Pico, en la cual el hombre es el microcosmos porque posee las semillas de todas las cosas, sean terrenales o divinas, y es su voluntad la que las puede hacer fructificar, convirtiéndolo en un nuevo Proteo, bestial o angélico según su elección. Para Pico el hombre es de hecho un ser de naturaleza cambiante: *Enosh hu shinnuim vekam-mah tebha\_th baâl haj*.<sup>4</sup>

En lugar de la analogía leonardiana —hombre-mundo, microcosmos-macrocosmos— se afirma más bien el carácter terrenal de lo humano que su potencialidad espiritual. La comparación pone al hombre y a la tierra sobre un mismo plano, bajo un mismo destino, y es exclusivamente corporal, y más propiamente anatómico. Leonardo pudo haberse acercado a la teoría del microcosmos-macrocosmos a través de la fuente vitruviana, y también a partir de los textos astronómico-astroológicos árabes que él tenía o que leyó. Pero entre los probables precursores de su escrito está Brunetto Latini quien, en su *Tesoro*, escribe que la Tierra tiene un alma que reside en el fondo del mar, y que las mareas son las respiraciones del cuerpo animado.<sup>5</sup>

Otro texto que se anticipa al escrito leonardiano es el del Cusano, quien habla de la Tierra como de un animal cuyo pelo estaría constituido por los bosques.<sup>6</sup> Una correspondencia en las artes visuales aparece en El Bosco, precisamente en su boceto de Berlín para *El jardín de las delicias*, en el que parece representarse gráficamente el proverbio flamenco: “el bosque tiene orejas y el prado ojos”.<sup>7</sup>

Volviendo a las fuentes, un último antecedente lo ofrece Marsilio Ficino, quien habló claramente de dientes, pelo y huesos de la Tierra en un esbozo que es citado por Borges en su *Manual de zoología fantástica*. Pero tales descripciones no se detienen con Leonardo. Giulio Camillo, por ejemplo, alude al microcosmos pero a través de la figura de Argos, cuya “cabeza son los cielos y los ojos las estrellas, lo que favorece que las cosas inferiores adquieran la apariencia de nacer a lo lejos”.<sup>8</sup> La antigua teoría todavía tendrá credibilidad —incluso en el seno de una posición herética— desde un Vannini al iniciar el siglo xvii en el *De admirandis naturae reginae deaeque mortalium arcanis*, hasta la demencial fantasía de un Gustav Theodor Fecner —psicólogo alemán— en

su *Zend Avesta*, escrito en pleno siglo xix. La doctrina del microcosmos-macrocosmos proporciona por lo tanto una imagen simbólica del hombre como espejo del universo.

Esta concepción tuvo a través de los siglos diversas reelaboraciones, algunas de origen remoto, y fue vuelta a tomar sucesivamente en el medievo y en la época renacentista; fue ilustrada por los precursores del *Homo ad circulum* de Leonardo. Resulta interesante la del *Greco Parisino 2419*,<sup>9</sup> copiada probablemente de un modelo sirio. La ilustración representa la figura de un hombre dentro de un círculo en el que se distribuyen los signos zodiacales. De aquí parten rayos que tocan a la figura en varios órganos, de acuerdo con la antigua visión de la *melothesia*, que fue ampliamente utilizada por la medicina astrológica renacentista gracias a personajes como Mainardi, y que quizá se originó por el contacto de la tradición hipocrática de Cos con la figura del caldeo Beroso, quien en la misma ciudad fundó una importante escuela astrológica.<sup>10</sup>

Otra imagen es una figura dotada con un garrote y con piel de león; podría en efecto ser Hércules de acuerdo con la visión cosmológica del mito, tal y como está descrita en la *Dionisiaca* de Nonno;<sup>11</sup> él, en su calidad de héroe, es sustancialmente una metáfora del hombre como continuador del proceso creativo que ejerce lo divino sobre lo natural. En efecto, el héroe mítico se vuelve el contacto encarnado de los dos reinos; su victoria sobre horrendos monstruos de una naturaleza incontrolada lo transforma en el centro de gravedad ideal del cosmos. La imagen de Hércules el héroe se verá sustituida por una simple figura humana en las ilustraciones del microcosmos del siglo xiv, y volvió a aparecer en una larga tradición de calendarios de gran difusión popular.<sup>12</sup>

Estas imágenes, que aparecen también en el medievo tardío, recuerdan las estatuas erigidas en Heliópolis,<sup>13</sup> lo que también demuestra la continuidad iconográfica entre la época antigua y la medieval. Una figura humana al centro de un círculo con su respectivo significado del microcosmos, señala muy bien la influencia celeste que se encuentra en un códice de la primera mitad del siglo xiii, en el *Liber divinorum operum* de Hildegarda von Bingen, que ahora se encuentra en la Biblioteca de Lucca (ms 1942, fol. 9 r). El macrocosmos, a su vez, se encuentra claramente simbolizado en la figura de Cristo, de cuya cabeza emerge la del Dios Padre para señalar su relación de identidad. El universo está deli-

mitado por un círculo de fuego, rodeado por el abrazo del Salvador. En otros casos los vientos sustituyen las influencias astrales, como en el *Adán circundado de vientos* de un manuscrito de la Biblioteca Vaticana (ms Vat. Lat. 645, fol. 66 r) o, incluso, en la representación de un manuscrito vienes del siglo XII de la National Bibliothek (ms. lat. 12600, fol 29 r) referida al microcosmos, en la que la figura humana aparece inscrita en un cuadrado, el cual tiene por cada lado la indicación para cada uno de los cuatro elementos con su correspondiente indicación espacial (orientado para el fuego, occidente para la tierra, meridiano para el agua, septentrion para el aire).

A veces, el hombre zodiacal parece evocar los mismos rasgos del Salvador, nuevo Adán y, por tanto, encarnación de lo humano en su esencia más pura. Tal es el caso de la representación del microcosmos en un manuscrito de 1165 que se encuentra en la Biblioteca Estatal de Bavaria (CIm. 13002, fol. 7 v). Aquí, en las siete aberturas de la cabeza, son visibles las influencias de los siete planetas. Sus emanaciones se cierran formando sobre la figura una especie de aureola, una esfera celeste estilizada, mientras que en los ángulos aparecen los símbolos de los cuatro elementos.

También la figura del hombre en el centro del zodiaco será sustituida por la de Pan en el ambiente neoplatónico renacentista,<sup>14</sup> como señor de los tres mundos, que reencontramos también en la *Idea del teatro* de Giulio Camillo y que, en definitiva, perduraría como metáfora del hombre.<sup>15</sup>

Por lo demás, Pan encarna bien al hombre plurinatural de Pico, porque hace converger en una única entidad el nivel animal con el humano y, al final, con el divino. Aquí, no interpreta el microcosmos, sino más bien la identidad micro-macrocosmica. Sin embargo, sustancialmente, tanto Hércules como Pan, así como la figura humana de los calendarios, se refieren al hombre ubicado en armonía dentro del cosmos. Por igual, por lo tanto, en las imágenes descritas hasta aquí, y también en el esbozo de Leonardo, cercano a una indicación axonométrica, se realiza una síntesis gráfica de la armonía del hombre y el cosmos. La figura humana en el círculo, concebida también por Vitruvio, y afirmada por Plinio en su *Historiæ naturalis* (VII, p. 77) y por C. Giulio Solino en su *Polyhistor* (I, p 93), es descrita por Pacioli en el *De divina proportione*, no sin alguna influencia de los *Tratados* de Francesco di Giorgio, con el célebre dibujo del código Trivulziano de Turín, quizás inspirador del proyecto de

Giuliano de San Gallo para la Loma Imperial.<sup>16</sup> Parece que Leonardo participó en la realización de algunos bocetos del *De divina proportione*, y existe un legajo leonardiano (el 8936) proveniente de la Biblioteca Nacional de Madrid, que hace referencia a los *Tratados* de Francesco di Giorgio. En el dibujo de Leonardo aparecen evidentes correspondencias con el siguiente pasaje de Pacioli, quien describe así a la figura humana inscrita en un círculo:

Y por esto, en todos los trabajos de los antiguos, considerando la debida posición del cuerpo humano, y máxime los templos sagrados, estaban dispuestos en su proporción, porque allí encontramos las dos figuras principalísimas sin las cuales no es posible operar nada; esto es, el círculo perfectísimo y los otros *isoperimetrarum* capacísimos, tal y como dice Dionisio en el *De sphaeris*, refiriéndose a la otra cuadratura equilátera.<sup>17</sup>

El Dionisio citado por Pacioli es probablemente el Pseudo Dionisio, cuyo *De Sphaeris* sería el *De coelesti hierarchia*, libro rico en elementos neoplatónicos y herméticos.

El *Homo ad circulum y ad quadratum* de Cesariano,<sup>18</sup> que fue compuesto poco después de la muerte de Leonardo, será —como lo habíamos visto antes— la negación gráfica leonardiana del concepto axonométrico de Vitruvio, para rigidizarlo definitivamente en un esquema abstracto y no natural con la clara intención de unir —del modo más automático posible— los aspectos técnicos de la arquitectura con el pensamiento neoplatónico y con la idea de una armonía astral. Y es por esto también que en Cesariano es posible individualizar, con lo que se acerca al intento de dar forma a una particular solución axonométrica de la anatomía humana, en clara consonancia con una simbología filosófica. Si Leonardo, en su *Homo ad circulum y ad quadratum*, hace prevalecer el rigor de un anatomista acostumbrado al estudio empírico, Cesariano prefiere a su vez dar espacio a las aspiraciones arquitectónicas idealizantes, vinculadas con la exactitud geométrica de las proporciones. Pero ambas muestran que hay que tener muy claro que esta figura da pie a una convergencia interdisciplinaria entre anatomía, arquitectura, simbología hermética y astrología.

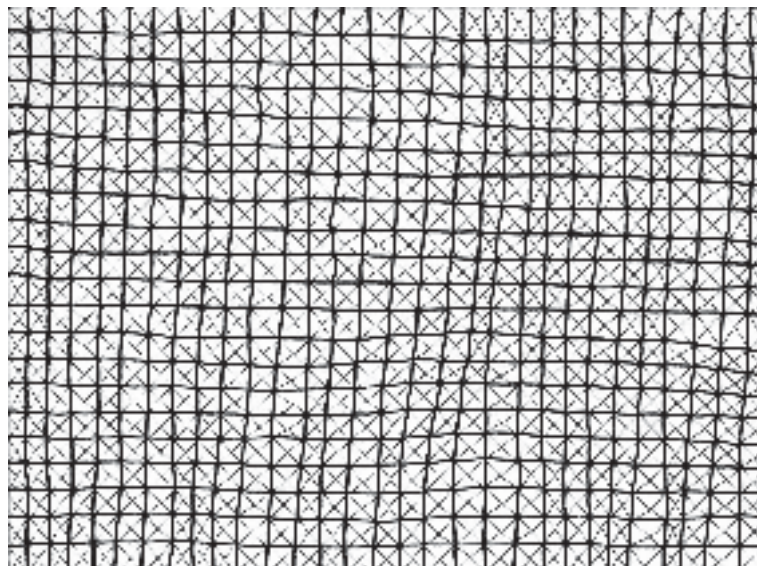
Quizá todo esto no carezca de relación con un escrito anterior de Pellegrino Prisciano, consejero de aspectos astrológicos para la iconografía de los frescos de Schifanoia. En su manuscrito *Spectacula*,<sup>19</sup> ciencia y astrología se mezclan en

una perfecta unidad, y vincula los *esquemas* astrológicos con la forma arquitectónica: “en este círculo se describen cuatro triángulos equiláteros e intervalos contingentes a la línea de intersección: el astrólogo dice que se utiliza colocando los XII signos celestes”.<sup>20</sup>

Pero la figura humana inscrita en el círculo la encontramos también en un texto explícitamente esotérico como el *De occulta philosophia* (Colonia, julio, 1533) de Cornelio Agrippa, en el capítulo “De humani corporis proportione et mensura harmoniaque” (*Della proporzione della misura e della armonia del corpo*, cap. XXVII),<sup>21</sup> cuyo argumento puede ser contrastado con palabras muy similares a las utilizadas por Pacioli, mientras que las ilustraciones muestran a la figura humana inscrita con los brazos colocados a la altura del pecho, en un primer doble círculo con los símbolos planetarios (en sentido de las manecillas del reloj) de Marte (cabeza), Júpiter (mano izquierda), Saturno (pie izquierdo), Mercurio (pie derecho) y Venus (mano derecha).<sup>22</sup> Esta figura *ad circulum* muestra los dos centros, pubis y ombligo, con los signos respectivos de la Luna y del Sol, mientras que la disposición de sus brazos y de sus piernas dibuja una estrella de seis puntas, símbolo tradicional del hombre, y sobre cuyos vértices están representados los cinco planetas restantes.

La otra imagen presenta una figura humana con los brazos levantados en un segundo doble círculo con los símbolos (en sentido de las manecillas del reloj) del Sol (cabeza), Venus (mano izquierda), Saturno (pie izquierdo), Marte (genitales) Mercurio, (pie derecho) y Luna (mano derecha).<sup>23</sup> Finalmente, el *Homo ad quadratum* de Agrippa presenta una repartición interna del cuadrado típica de un *cuadro* astral, que lo divide en las doce casas astrológicas, mientras que en su perímetro están relacionados los doce símbolos zodiacales, asociados a sus respectivas casas (Aries a la *primera*, Tauro a la *segunda*, etcétera), lo que demuestra referencias precisas a la tradición astrológica. Agrippa, sin embargo, despliega la figura humana de manera proporcional en términos dinámicos, igual que Leonardo: en particular para el *Homo ad quadratum* hace notar que si los pies se encuentran unidos y los brazos abiertos a la altura de la espalda, el centro de la figura encuadra efectivamente sobre el pubis, pero si las piernas están separadas y los brazos se mantienen por encima a la altura de la línea de la cabeza, el centro de la figura coincidirá con el ombligo.<sup>24</sup> Aunque no se pueda demostrar una

relación directa entre la figura proporcional leonardiana con el texto y las incisiones de Agrippa, que desarrollan un mismo concepto, tampoco se puede excluir tal probabilidad, debido a la posibilidad histórica concreta del encuentro e intercambio cultural entre los dos personajes.<sup>25</sup>



La combinación entre el hombre-zodiaco y la figura axonométrica del hombre inscrito en el cuadrado y en el círculo creada por Leonardo, e inspirada por Vitruvio, aparece en Agrippa sin posibilidad alguna de contrastarlo, y es, en efecto, la misma cosa, y declara explícitamente la correspondencia del mundo elemental —el cuadrado— con el mundo celeste —el círculo. Se puede sostener la hipótesis de un mismo origen y de una intercambiabilidad del aspecto técnico axonométrico de esta figura con el astrológico y hermético. Pacioli, como leímos en el texto referido antes, recuerda que el círculo que inscribe un cuadrado se vincula fuertemente a la idea de lo sagrado y a la representación arquitectónica de lo sacro, o sea, al templo. El valor simbólico de esta figura geométrica no resultaba desconocido para los árabes, quienes utilizaban la disposición de una circunferencia —el cielo— que rodea un cuadrado —la tierra— como base de la fuente de la vida en el centro del jardín de Alá. Pero el círculo es también la base de la cúpula árabe, inspirada en la estructura de la sala del trono del emperador sasánida e imagen arquitectónica del mismo cielo.<sup>26</sup> Sobre el significado hermético atribuido al círculo es oportuno recordar lo que decía Hermes en una paradójica tentativa de definir a Dios como una esfera intelectual, cuyo centro no está en ningún lado y cuya circunferencia está en cualquier parte.<sup>27</sup>

El *Homo ad circulum* leonardiano guarda también una analogía con las mesas *tziruf* y con *la llave de Salomón*, diseños complejos obtenidos con regla y compás mediante el uso combinado de la geometría y de las matemáticas, que representan las proyecciones de la armonía cósmica en relación con la escala diatónica musical.<sup>28</sup> La simbología del círculo en el hombre del zodiaco se deriva directamente de la imagen de la esfera celeste y, en la interpretación calendárica del hombre zodiacal, de la rueda de la fortuna tal y como la concibió Boecio.<sup>29</sup> En el mismo sentido, el *Juicio final* de Miguel Ángel puede ser considerado como rueda de la fortuna:<sup>30</sup> de hecho, el fresco representa el momento culminante de la interacción entre el microcosmos y el macrocosmos. En efecto, y debido a algunos aspectos demostrables presentes por lo tanto en culturas tan lejanas, la universalidad de esta figura del círculo conteniendo un cuadrado tiene también el significado cosmológico de la unión entre el cielo y la tierra.

En la base de esta idea encontramos la visión del pensamiento griego tomado nuevamente en el Renacimiento, con su distinción entre el cielo y la tierra. Sólo que esta última, en su perfección, está regulada por leyes matemáticas y geométricas, mientras que el mundo elemental permanece de por sí absolutamente privado de tal exactitud. Y es el arte el que impone su perfección a la naturaleza a través del em-

pleo de la técnica: por eso, el hombre es puesto en el centro como punto de unión potencial entre el cielo y la tierra, proponiéndose como unión entre la perfección de los planetas, de las constelaciones, y la perfectibilidad del mundo elemental.

Vitruvio insistirá en lo que constituye la forma superior del arte, que es lo que establece al representar los objetos como deberían ser (*De architectura*, VII, 5, 1). Este concepto astral y, al mismo tiempo, mental del arte, será retomado tanto por Plotino —quien sostiene que los dioses piensan mediante bellas imágenes, manteniendo, por lo tanto, así, la forma superior del pensamiento (*Eneadas*, V, 8, 6)— como por Leonardo, quien consideró a la pintura como “cosa de la mente, incluso de filosofía”.<sup>31</sup>

Leonardo, quien se inspiró en Vitruvio con una intención científica,<sup>32</sup> difícilmente podía no haber tomado en cuenta este valor hermético. De hecho, en Vitruvio confluyen muchas teorías organizadas en un sistema ecléctico, en el que prevalecen ideas peripatéticas y estoicas, pero también la teoría de la evolución de la cultura humana a partir de Demócrito y Epicuro —con referencias evidentes a la astrología de su tiempo—, revisada como base de la correspondencia entre el hombre y el universo, y también entre el hombre y sus realizaciones arquitectónicas.<sup>33</sup>

## Notas

<sup>1</sup>Goetze, *Persiche Weisheit im griechischen Gewande: ein Beitrag zur Geschichte der mikrokosmos-Idee*, *Zeitschrift für Indologie und Iranistik*, vol. II, 1923, en F. Saxl, *La fede...*, p. 47, p. 454, n. 1.

<sup>2</sup>L. Thorndike, *History...*, vol. V, p. 30.

<sup>3</sup>T. Burchardt, *L'esoterismo islamico*, p. 70.

<sup>4</sup>Giovanni Pico della Mirandola, *Discorso...*, p. 9, 132 v.

<sup>5</sup>Brunetto Latini, *Li livres dou Tresore*, París, Diz. Chabaille, 1863, pp. 115 y ss., p. 172. Véase Jurgis Baltrusitis, *Il medioevo fantastico*, Milán, Mondadori, 1977, p. 213.

<sup>6</sup>Niccolò de Cusa, *Opera*, Basilea, 1563.

<sup>7</sup>O. Benesch, “Der Wald der sieht und hört, zur Erklärung einer Zeichnung von Bosch”, en *Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* 1937, pp. 258-266, *ibid.*, p. 215, p. 322, n. 84.

<sup>8</sup>Giulio Camillo, *L'idea del teatro*, edición a cargo de Lina Bolzoni, Palermo, Sellerio, 1991, p. 97.

<sup>9</sup>F. Saxl, *La fede...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup>Sobre la influencia de Beroso en la antigüedad véase Plinio (*Nat. Hist. VII*, 123), Flavio Josefo (*Contra Apionem* I § 129) e incluso P.

Schanabel, *Berosos und babylonisch-hellenistische Literatur*, Leipzig 1923. La atención que mereció Beroso en el Renacimiento se debe sobre todo al texto de Annio de Viterbo, *Berosi Sacerdotis Chaldaici antiquitatum libri quinque cum commentariis Ioannis Annii Viterbensis Sacrae Theologiae nunc primum in antiquitatum studiorum commoditatem sub forma Enchiridii excusi et castigati Antuerpiae*, en *Adibus Ioannis Steelsii*, MDXLV.

<sup>11</sup>F. Saxl, *La fede...*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>12</sup>Monaco Bayerische Steates bibliothek, clm. 19414, fol. 188, en F. Saxl, *La fede...*, *op. cit.*, p. 57, f. 16.

<sup>13</sup>*Ibid.*

<sup>14</sup>Hacia el 500, Pan será interpretado como representación divina del universo y como imagen mítica del hombre, si pensamos en el álbum *Le Imagini con la spositione de i dei de gli antichi...*, Venecia, por Francesco Marcolini, 1556, pp. XXVIII–XXIX.

<sup>15</sup>Giulio Camillo, *L'idea del teatro*. En el primer grado del teatro, el cuarto conduce al primero, p. 61: “Al lado se verá una imagen de Pan, cuya cabeza significa lo supracelste, con sus cuernos de oro, que en su mirada y en su barba tiene infusos los cielos, y en su piel

estrellada el mundo celeste, y lo inferior en las piernas caprinas; bajo esta figura se encuentran los significados de los tres mundos". Pero esta imagen cósmica de Pan la encontramos también en Francesco Giorgi o Zorzi, en el *De armonia mundi*, Venecia 1525, canto II, tomo II, C. 211 r: "Universi symbolum Pana, idest totum dixere".

<sup>16</sup>Aquí, sin embargo, la asociación hombre-cosmos se hace a través de un tercer aspecto, la ciudad, asimilada a dos antecedentes según una tradición que podría partir de la imagen de Herodoto, quien hace una analogía entre el muro de Babilonia y una coraza esplendorosa (Herodoto, *Historiæ*, a cargo de Giuseppe Metri, I. G. D. A, Novara, 1962, I, 181). Véase Francesco Starace, *L'esempio di Zeusi*, Nápoles, 1984, p. 76.

<sup>17</sup>L. Pacioli, *De divina proportione*, editado en Venecia por la tipografía de Paganino de Paganini de Brescia, "Anno redaptionis nostrae M. D. IX. Kalendis Iunii II, Anno IV". El libro contiene en realidad textos redactados en tiempos diferentes. La primera parte, que contiene sobre todo el *De divina proportione*, fue escrita en "...diciembre, Milán, MCCCCXCVII", mientras que la segunda parte termina con "Ex Venetiis Kal. Maii M. D. VIII". El pasaje reproducido está en el primer capítulo del libro. Véase P. Portoghesi y Nino Carboni, *Trattati di Architettura*, Milán, 1978, vol. IV, p. 97.

<sup>18</sup>Cesare Cesariano, *Vitruvio*, Como, 1521, en particular el capítulo XLIX r.

<sup>19</sup>Conservado en la ampliación de la Biblioteca de Módena (ms. Lat. 466-a. 1. 6, y en el VI. H. 10), comprende dos textos, el *Orthopasca* y el *Spectacula*, *ibid.*, p. 429, n. 1. El texto fue datado por Rotondò alrededor del año 1501. Véase A. Rotondò, *Pellegrino Prisciani en Rinascimento*, XI, 1960, p. 430.

<sup>20</sup>*Trattati di architettura*, p. 433.

<sup>21</sup>C. Agrippa, *De Occulta...*, II, XXVII. Para verificar los datos sobre las ilustraciones se ha recurrido también a la edición crítica, Cornelius Agrippa, *De Occulta Philosophia*, editada por V. Perrone Compagni y E. J. Brill Leiden, Nueva York, Köln, 1992.

<sup>22</sup>Agrippa, *De occulta...*, *op. cit.*, p. 331. La figura está inserta en el comentario del siguiente pasaje, en donde, sin embargo, no se hace mención a referencias astrológicas tan claras como en la imagen: "Quod si super eodem centro circulus fabricetur per summum caput demissi brachii quousque extremi digiti circuli illius circumferentiam contingant passique pedes in eadem circumferentia, quantum extrema manuum a summo vertice distant, tunc circumulum illum, super imi pectinis centro ductum, in quinque aequas partes dividunt perfectumque pentagonum constituunt ipsique pedum extremi tali ad umbilicum relati traingulum faciunt aequilaterum" (En torno al mismo centro se puede trazar un círculo que encierre exactamente al cuerpo, puesto de tal modo que los brazos extendidos toquen con la punta de los dedos la circunferencia y que los pies —mucho más separados que las manos respecto de la cabeza— reposen sobre la misma circunferencia; la circunferencia entera está dividida en cinco

partes iguales que forman un pentágono perfecto, y los extremos de los talones, junto con el ombligo, trazarian un triángulo equilátero).

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 333. "Quod si manibus sic elevatis, taliter pedes et crura pandantur quo homo decimaquarta parte erectae saturae suae brevior sit, tunc pedum distantia, ad imum pecten relata, aequilaterum triangulum faciet et centro in umbilico posito circumductus circulus manuum pedumque extrema continget" (Manteniendo elevadas las manos por encima, los pies y las piernas se extienden de modo tal que el hombre resulta más bajo que su nivel normal en 1/14 parte; los extremos de los pies, en relación con el pubis, formarán un triángulo equilátero y, teniendo al ombligo como centro, el círculo que se trazara tocaría los extremos de las manos y de los pies).

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 332. "Quod si immotis talis, pedes dextrorsum sinistrorsumque in utrunque latus protendatur et manus ad capitis lineam eleventur, ipsi tunc extremi pedum manuumque digiti aequilaterum quadratum dabunt, cuius centrum supra umbilicum est in cintura corporis" (Si ponemos al hombre con las piernas alargadas en sendas partes y con las manos elevadas a la altura de la línea que pasa sobre la cabeza, entonces los extremos de los pies y de las manos formarán un cuadrado perfecto cuyo centro será el ombligo).

<sup>25</sup>Existen algunas posibilidades de que los dos personajes se hayan conocido en Italia entre el año 1513 y el 1515. En 1513 Leonardo estaba en Milán, mientras que Agrippa enseñaba en la Universidad de Pavía; en el año 1515, Leonardo formaba parte del séquito de León X, el mismo periodo en el que Agrippa llegaba a Roma para establecer contacto con el papa entre 1514 y el invierno de 1515 (*Ep. I*, 38). Esta hipótesis fue formulada por Roberto Ciardi en la edición crítica a cargo de Lomazzo, *Scritti sulle arti*, Florencia, Marchi-Bertoli, 1973, p. X, n. 17.

<sup>26</sup>Respecto de la aplicación difusa de esta simbología, véase a S. Mayasis, *Architecture, religion, symbolisme*, Atenas, 1965; también Vittoria Alliata, *Le case del paradiso*, Milán, Mondadori, 1983.

<sup>27</sup>P. Zambelli, *L'apprendista...*, p. 192.

<sup>28</sup>G. P. Lomazzo, *Scritti sulle arti*, p. XXXIX, n. 110.

<sup>29</sup>F. Saxl, *La fede...*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>30</sup>E. Panofsky, *Michelangelo*, Steinberg, 1938, p. 49.

<sup>31</sup>G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura*, en *Scritti sulle arti*, parte I, n. 5.

<sup>32</sup>Sobre la relación entre Leonardo y Vitruvio podemos recordar el ensayo de F. Zöllern, *Vitruvs Proportionsfigur*, Worms, 1987.

<sup>33</sup>Pero tampoco nos pueden faltar las referencias a astrólogos como el caldeo Beroso, de quien habla en *De architectura* (libro VI, 2); nos dice que muchos de la raza de los caldeos nos han revelado sus descubrimientos, y que el primero fue Beroso, quien se estableció en la isla de Cos donde enseñó la "ciencia" de la astrología, creando la asociación entre el zodiaco y la ciencia médica —la *melothesia*— perfectamente representada por el hombre zodiacal y que se verá renovada en el Renacimiento en la tradición de Ficino y Paracelso.