

[Recepción del artículo: 02/11/2017]
[Aceptación del artículo revisado: 13/12/2017]

**¿EL ARREPENTIMIENTO DE UN MAGO?
LOS CAMAFEOS DE LA ESTATUILLA DEL REY DAVID EN LA CATEDRAL DE
BASILEA (HACIA 1310-1320)**
**THE REPENTANCE OF A MAGICIAN? THE CAMEOS OF THE KING DAVID
STATUETTE AT BASEL CATHEDRAL (CA. 1310-1320)**

PHILIPPE CORDEZ
Centre allemand d'histoire de l'art, Paris
pcordez@dfk-paris.org

RÉSUMEN

Hacia 1310 o 1320, un *magister Johannes*, médico del duque de Austria, legó a la catedral de Basilea una “imagen de oro del profeta David” y pidió la celebración anual de una misa en su memoria. Conservada en el Museo Histórico de Basilea, esta figura es enigmática, tanto por su función como por el ensamblaje de sus diversos elementos, entre los cuales dos camafeos. Este artículo formula la hipótesis de que el maestro Juan experimentó con ellos el uso terapéutico de las imágenes astrológicas al igual que sus contemporáneos Arnau de Vilanova y Pietro d'Abano en la continuidad de las reflexiones anteriores de Alberto Magno sobre la formación de imágenes minerales. Al final de su vida, y al ser cuestionada la legitimidad de tales prácticas, Juan habría recurrido al tema entonces extendido de las “piedras de Israel” y a la figura de David para presentar sus camafeos en la perspectiva de la salvación cristiana.

PALABRAS CLAVE: piedras de Israel, imágenes astrológicas terapéuticas, sello del León, Medusa, medicina.

ABSTRACT

Around 1310 or 1320, a *magister Johannes*, physician to the duke of Austria, bequeathed a “golden figure of the prophet David” to Basel Cathedral under the condition that a mass be celebrated annually in his memory. Preserved at the Basel Historical Museum, the figure is enigmatic both in its function and in its assemblage of diverse elements, including two cameos. This paper formulates the hypothesis that master John might have experimented with the therapeutic use of astrological images, in keeping with his contemporaries Arnaldus de Villa

Nova and Pietro d'Abano as well as with the earlier reflections of Albertus Magnus on the formation of mineral images. At the end of his life, and with the legitimacy of such practices under scrutiny, John called upon the figure of David and the then-widespread topos of the "stones of Israel" to situate his cameos within the Christian doctrine of salvation.

KEYWORDS: stones of Israel, therapeutic astrological images, seal of the Lion, Medusa, medicine.



Fig. 1. Estatuilla de David, hacia 1310-1320. Basilea, Historisches Museum

Una estatuilla de orfebrería procedente de la catedral de Basilea en Suiza, que representa a un hombre de medio cuerpo sobre una base estructurada (Fig. 1), sigue siendo enigmática tanto por su función como por su ensamblaje de elementos diversos, de origen aparentemente sagrado para unos, y profano para otros¹. Bajo la base, una apertura circular, cerrada por una placa, provista de una bisagra y de una cerradura simple permite suponer que la estatuilla pudo haber servido de relicario. Pero si en algún momento ha albergado reliquias, estas han desaparecido y, sobre todo, no bastan para explicar la complejidad del objeto.

Dos camafeos en concreto, expuestos de forma singular, van a permitir entender mejor la situación precisa en la que habría parecido lógico, y sobre todo deseable, esta articulación de los elementos de la estatuilla y conservar el resultado en la catedral de Basilea. Uno de estos camafeos es antiguo, probablemente tallado bajo el dominio del emperador Augusto en el cambio a la era cristiana, en altorrelieve blanco so-

Traducción del Francés: Blanca Millán.

¹ De 17,7 cm de altura, (sin el zócalo de madera), la estatuilla está actualmente conservada en el Museo Histórico de Basilea, inv. 1882.80.a. Agradezco a Sabine Söll y Daniel Suter su ayuda, las nuevas fotografías y la autorización para reproducirlas (© Historisches Museum Basel, fotos: 1, 6 y 10: P. Portner; 2-5 y 8-9: M. Babey; 7: N. Jansen). Cf. D. EGGENBERGER, "Goldene König David-Figur", en B. Meles (red.), *Der Basler Münsterschatz*, cat. exp. Nueva York, Metropolitan Museum / Basilea, Historisches Museum / Múnich, Bayerisches Nationalmuseum, Basilea, 2001, n° 8, pp. 37-42, cuyos análisis sigo y donde me remito aquí para el resto del texto. Ver también B. FRICKE, *Ecce fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, Múnich, 2007, p. 298; U. REHM, "Diachrone

bre fondo azul (Fig. 2)². Fue concebido para representar el rostro de Medusa. El camafeo se ha convertido en el rostro del personaje, engastado en su capucha de oro. Sin duda ha sustituido a otra cabeza: el estilo de esta figura de orfebrería, así como las trazas materiales de una modificación, sugieren que, en efecto, se creó alrededor de 1300 con otra intención, por ejemplo la de colocarla entre una serie de figuras sobre un cofre-relicario. La otra gema, grabada sin duda en Sicilia en el siglo XII, representa un león de perfil, castaño sobre fondo blanco (Fig. 3). Se ha fijado delante del vientre de la figura, sobre la balaustrada que corona la base.



Fig. 2. Camafeo de Medusa, reinado de Augusto



Fig. 3. Camafeo de león. Sicilia, siglo XII

EL REY DAVID Y LAS PIEDRAS DE ISRAEL

El hombre de oro con rostro de piedra sostiene entre sus manos grandes y finas una filacteria, que sortea por debajo el camafeo de león, antes de volver a subir hacia su cadera, sin rebasar la balaustrada, para caer libremente a ambos lados (Figs. 4-5). La inscripción identifica en primer

Dialoge. Zur Interpretation antiker Gemmen mit mythologischen Motiven im Mittelalter”, en W. Augustyn, U. Söding (coords.), *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Passau, 2014, pp. 71-88, particularmente pp. 79-82; H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN, “Spolia as Relics? Relics as Spoils? The Meaning and Functions of Spolia in Western Medieval Reliquaries”, en C. Hahn, H.A. Klein (coords.), *Saints and Sacred Matter. The Cult of Relics in Byzantium and Beyond*, Washington D.C., 2015, pp. 173-192, particularmente pp. 184-188.

² Cf. para esta fecha E. ZWIERLEIN-DIEHL, “Antike Gemmen im Mittelalter. Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung”, en D. Boschung (coord.), *Persistenz und Rezeption: Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures (ZAKMIRA), 6), Wiesbaden, 2008, pp. 237-284, particularmente p. 262.



Fig. 4. Filacteria, vista izquierda



Fig. 4. Filacteria, vista derecha

lugar a “El rey David, fuerte por su mano, deseable de ver” (*David rex manu fortis aspectu desiderabilis*). Esta fórmula, que se remonta a la *Contra Faustum*, redactada hacia el año 400 por san Agustín³, resalta las manos y el rostro, tan presentes en la estatuilla. Además, la filacteria cede la palabra al propio rey que proclama: “He aquí mi raíz y el salvador del mundo, que yo he profetizado por Dios” (*ecce stirps mea et salvator mu[n]di qua[m] divinit[us] p[ro]p[he]thavi*).

David, el rey de la Biblia hebrea, invita pues a considerar su *stirps*, es decir, su raíz, su ascendencia, pero también el tronco del que sale su descendencia. De esta manera, lo primero que señala (*ecce*) al retroceder en el tiempo es la imagen del león fija ante él, justo debajo de la filacteria: se trata, como ya sucede en san Agustín, de una referencia al Apocalipsis de Juan que afirma que: “El león de la tribu de Judá, raíz (*radix* aquí) de David, ha vencido”⁴. De igual manera, al volverse hacia el futuro, David presenta la realización de su profecía, al designar al “salvador del mundo”: considerado como descendiente de David⁵, Cristo aparece sentado sobre el brazo de su madre en una figurilla de orfebrería posada sobre el camafeo del león, delante del pecho del rey⁶. Esta figurilla, cuyo estilo sugiere una creación de finales de siglo XIII, un poco antes del busto que representa a David, está fijada de tal manera que permite recono-

³ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Contra Faustum libri XXIII*, l. 22, c. 87, Joseph Zycha (ed.), (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 25/1), Praga, Viena, Leipzig, 1891, pp. 249-797, aquí p. 691: *David interpretatur “manu fortis” sive “desiderabilis”:- et quid fortius leone illo de tribu Iuda, qui uicit mundum? et quid desiderabilis illo, de quo propheta dicit: veniet desideratus omnibus gentibus?*

⁴ Ap. 5-5.

⁵ Cf. Mt 1,1-17; Lc 3,23-38.

⁶ El tipo iconográfico de la Virgen con el Niño sobre un león aparece hacia 1335, sin duda de forma independiente, en Bohemia: cf. R. SUCKALE, “Die ‘Löwenmadonna’, ein politischer Bildtyp aus der Frühzeit Kaiser Karls IV. ?” [1999], en idem, *Das mittelalterliche Bild als Zeitzeuge. Sechs Studien*, Berlín, 2002, pp. 172-184; ver también I. HLOBIL, “Gotické madony na lvu. Klikaté cesty poznání / Gotische Madonnen auf dem Löwe. Löwenmadonnen im Zick-Zack zur Erkenntnis”, en I. Hlobil, J. Hrbá ová (coords.), *Gotické madony na lvu / Gotische Löwenmadonnen. Splendor et Virtus Reginae Coeli*, cat. exp., Olomouc, 2014, pp. 35-58, particularmente pp. 37-38.



Fig. 6. Figurilla de la Virgen con el Niño. Finales del siglo XIII



Fig. 7. Vista lateral

cer inmediatamente el montaje (Figs. 6-7). La Virgen y el Niño parecen no formar enteramente parte del objeto y se presentan como una visión que sería en primer lugar la del rey David. La base estructurada de la figura, en forma de torre, recuerda por su parte a la “torre de David” a quien el amante del *Cantar de los Cantares* de la Biblia compara con el cuello de su amada⁷ y a la que la exégesis medieval asociaba con la Virgen María.

La figura de Basilea manifestaba de esta forma los lazos de filiación entre el personaje de Judá en el libro del Génesis, su tribu (con el signo del león), el rey David y luego la Virgen y Cristo, situando así la antigua historia judía en la perspectiva de la salvación cristiana. El tema de la profecía está aún más intensificado en el pedestal gracias a los bustos de otros seis profetas del Antiguo Testamento que aparecen en las ventanas de la torre sujetando unas filacterias con sus nombres: Ezequiel, Daniel, Ezequías, Jeremías, Isaías y Eliseo (Figs. 8-9). El estilo de estas imágenes de esmalte translúcido sobre plata, y la forma de las ventanas, muestran que el pedestal es el elemento más reciente de la estructura, creado hacia 1310: así pues, esta se habría realizado para este objeto, al igual que la filacteria que sujeta David. Dos elementos adicionales, añadidos posteriormente, no conciernen a nuestro estudio: la corona de David, que data del siglo XV, pero que ha podido sustituir a otra más antigua, y el pedestal de madera, sin duda asociado al objeto no antes de los siglos XIX o XX.

⁷ Ct 4-4.



Fig. 8. Profeta Daniel



Fig. 9. Profeta Eliseo

Si las inscripciones y las imágenes de la estatuilla no dejan ninguna duda respecto a su tema profético, su principal interés reposa en la operación ostentosamente concreta del montaje, que contribuye a expresar esa perspectiva de salvación. Las imágenes se presentan en diversos materiales y técnicas, desde la piedra al esmalte y al oro, y a varias escalas: estas variaciones corresponden tanto a las diferenciaciones cuanto a lo que está representado y articulado desde la perspectiva de la profecía, del pasado al futuro y de la visión a la presencia. La figura de oro de David, que surge de la torre de plata dorada, domina ampliamente por su tamaño, su tridimensionalidad y su rostro de piedra a los otros profetas que aparecen en la luz de las ventanas. Aunque sostienen como él unas filacterias, la de David no es sólo una imagen, sino que gana en realismo en tanto que la cinta se despliega efectivamente en el espacio. Esta distingue a David como antepasado de Cristo, que se yergue delante de él de una forma diferente.

En esta construcción, los dos camafeos desempeñan un cometido: no sólo debían ser elementos preciosos, sino sobre todo es verosímil que a comienzos del siglo XIV hayan sido atribuidos a la época de los antiguos hebreos y no a la Antigüedad romana ni al siglo XII como lo hacemos hoy. Una serie de sabios, entre los que están los célebres enciclopedistas Thomas de Cantimpré, Vincent de Beauvais y Alberto Magno, habían explicado que los judíos habían grabado imágenes en piedras al acabar el Éxodo⁸. Se apoyaban en un texto más antiguo, el *Libro de los sellos que los hijos de Israel hicieron en el desierto*, cuya versión árabe no se

⁸ THOMAS CANTIMPRATENSIS, *Liber de natura rerum*, l. 14, c. 1, H. Boese (ed.), Berlín/Nueva York, t. 1, 1973, p. 356; VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum Naturale*, l. 8, c. 58, ed. [1624] Graz, 1964, col. 524; ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus*, l. II, 3, c. 4, A. Borgnet (ed.), *Alberti Magni opera omnia*, t. 5, París, 1890, p. 53.

ha podido encontrar, pero que ha circulado en latín a partir de la segunda mitad del siglo XII. Los “sellos” de este “libro de los sellos” son piedras cuyas imágenes describe el texto mientras explica en cada ocasión el por qué de su eficacia⁹. La gran difusión de las enciclopedias del siglo XIII permitió un amplio conocimiento del tema, tan bueno que en el siglo XIV la expresión “piedra de Israel” se empleaba regularmente para designar las piedras grabadas¹⁰.

El montaje de los dos camafeos de la estatuilla de Basilea permite suponer que también se les ha considerado como “piedras de Israel”, es decir, como auténticos testigos de los tiempos del Antiguo Testamento. El camafeo del león se prestaba tanto mejor a una interpretación de este tipo y a una identificación con el “león de la tribu de Judá” cuanto que Judá fue uno de los doce “hijos de Israel” cuyos nombres, según la Biblia, se grabaron en el pectoral del sacerdote Aarón cuando los hebreos establecieron sus instrumentos de culto al acabar el éxodo¹¹. El camafeo de Medusa, si se ha reconocido efectivamente como tal –lo que es plausible–, se habrá prestado a una reflexión más compleja. Medusa, que según el mito griego petrificaba con sus ojos a cualquier mortal que la miraba, fue decapitada por Perseo: encarna todos los peligros del deseo y de la lujuria. Esto se ha podido relacionar con la historia de David, quien, según la Biblia concibió un hijo con Betsabé, mujer de un oficial de su ejército. Consiguió que su marido pereciera en combate y se casó después con Betsabé, aunque un castigo divino condenó a ese primer niño. David, al verse castigado de esa manera, se arrepintió y nació un segundo hijo, Salomón, que se convertirá en rey de Israel y que fue antecesor de Cristo. Sustituir el rostro del rey David por el de Medusa en la estatuilla, subrayaba la monstruosidad de su comportamiento, mientras que el fondo de la profecía mostraba la perspectiva salvadora ofrecida por su penitencia¹². Al afirmar que Judá era la “raíz de David”, el versículo apocalíptico permitía finalmente relacionar los dos camafeos e iniciar el ensamblaje que se prolonga en el objeto con la Virgen y el Niño, e incluso con las reliquias de los santos.

MAESTRO JUAN Y LAS IMÁGENES ASTROLÓGICAS

Así pues, el ensamblaje tiene sentido. Pero esta coherencia aun no justifica la fabricación de la estatuilla y su presencia en la catedral de Basilea. El principal indicio de su razón de ser se encuentra en el registro de los aniversarios de la catedral, donde se lee que una “imagen de oro del profeta David” fue legada, junto con una suma de dinero y a cambio de la celebración de una misa anual su en memoria, por un cierto *magister Johannes*. Se precisa, y es determinante, que ese maestro Juan era *physicus*, es decir, médico del duque de Austria y estaba enterrado en la

⁹ Cf. acerca del *Liber sigillorum filiorum Israel que fecerunt in deserto* N. WEILL-PAROT, *Les « images astrologiques » au Moyen Âge et à la Renaissance. Spéculations intellectuelles et pratiques magiques (XII^e-XV^e siècles)*, París, 2002, pp. 113-115 y 119-120.

¹⁰ Cf. las menciones reunidas por L. E. LABORDE, *Notice des émaux, bijoux et objets divers du Musée du Louvre*, París, 1853, t. 2, *Documents et glossaire*, reeditado bajo el título *Glossaire français du moyen âge, à l'usage de l'archéologue et de l'amateur des arts, précédé de l'inventaire des bijoux de Louis, duc d'Anjou, dressé vers 1360 [1872]*, Lormaye, 1994, s. v. “Pierres d'Israël”, pp. 442-444.

¹¹ Ex. 35-39.

¹² Cf. para esta interpretación, B. FISCHER, “Facing Medusa: A Thirteenth-Century Reliquary of King David”, en C. A. Bradbury, M. Moseley-Christian (coords.), *Gender, Otherness, and Culture in Medieval and Early Modern Art*, Cham, 2017, pp. 15-41, particularmente pp. 25-30.



Fig. 10. Lápida de maestro Juan, médico del duque de Austria, hacia 1320. Basilea, Historisches Museum / convento de los dominicos

iglesia de los dominicos¹³. Su lápida aún está (Fig. 10): en ella Juan viste con hábito de dominico, en un estilo que sitúa su muerte hacia 1320 y rodeado de una inscripción fragmentaria pero que permite la identificación del duque de Austria como Leopoldo I de Habsburgo (1308-1326)¹⁴. Un poco antes hay constancia en este medio de otros médicos de alto nivel: Heinrich von Basel, un hermano de ese mismo convento de dominicos, aparece calificado, en la *Crónica de Colmar* en el año 1276, como de “médico y amigo” de la reina Ana de Habsburgo, la abuela de Leopoldo¹⁵, y en 1286 el futuro obispo de Basilea (1297-1306) Peter von Aspelt, había sido el médico de su marido, el rey de los romanos Rodolfo I de Habsburgo¹⁶.

Como médico ducal, maestro Juan había podido tener la ocasión de interesarse por los camafeos con una perspectiva bien distinta de la de las “piedas de Israel” y de la profecía del rey David. Mientras vivía, varios médicos se habían interesado por aplicaciones terapéuticas de aquello que se conocía como “imágenes astrológicas”. Estas imágenes estaban fabricadas para atraer de forma mágica, sobre quienes las llevaran la influencia de los astros, según concepciones antiguas que los textos hebreos y árabes habían transmitido a los sabios cristianos y dado lugar a complejas discusiones entre ellos. Otros dos contemporáneos de maestro Juan, Arnau de Vilanova y Pietro d’Abano se esforzaron por integrar esas reflexiones en el seno de la teoría médica escolástica¹⁷. Se apoyaron especialmente en un texto que describía la fabricación de doce imágenes astrológicas terapéuticas que correspondían a los signos del zodiaco y que fue sin duda introducido entre los cristianos por algún médico judío en Montpellier hacia 1300. El primer *physicus* cristiano que tuvo conocimiento de

¹³ *Magister Johannes physicus ducis Austrie obiit, qui sepultus est apud predicatores. In cuius anniversario dantur 30 s.d. quos dat subcustos huius ecclesie de camera eiusdem, cui legata fuit ymago aurea Davidis prophete pro celebratione huius anniversarii [...]* P. Bloesch (ed. y com.), *Das Anniversarbuch des Basler Domstifts (Liber ecclesie Basiliensis) 1334/38-1610*, (Quellen und Forschungen zur Basler Geschichte, 7), Basilea, 1975, t. 2, p. 357.

¹⁴ « MAGR. IOHS. PHIS. ... LDI ... AUST ... AUGUSTIOE[?]O. »

¹⁵ Cf. sobre Heinrich von Basel, M. BÄRMANN, *Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel*, Berlín, 1995, pp. 138-140.

¹⁶ Cf. D. KIRT, *Peter von Aspelt (1240/45-1320). Ein spätmittelalterlicher Kirchenfürst zwischen Luxemburg, Böhmen und dem Reich*, Luxemburgo, 2013, p. 113.

¹⁷ Cf. WEILL-PAROT, *Les “images astrologiques”*, pp. 456-531.

una versión latina de ese texto quizá haya sido precisamente Arnau de Vilanova, que trabajaba en Montpellier. Un testimonio cuenta que, en cualquier caso, aplicaba sus instrucciones en una fecha tan temprana como la de 1301 para aliviar los cólicos nefríticos del papa Bonifacio VIII al fabricarle varios sellos o imágenes mágico-astrológicas de oro con la figura del león y un cinturón para mantenerlos. Entre los sellos astrológicos terapéuticos, esta imagen ligada a la constelación de Leo parece haber sido la más comúnmente utilizada: tenía la reputación de ser eficaz contra los dolores de riñón, especialmente contra los cálculos¹⁸.

El camafeo de león de la estatuilla de David ¿se ha considerado como un sello de Leo, o podía incluso representar los sellos astrológicos terapéuticos en general? Las discusiones sobre los sellos astrológicos no incumbían en primer lugar a las imágenes minerales. Pero atribuir a un camafeo de león las mismas virtudes terapéuticas que las de un sello de Leo de oro, era conforme a la reflexión desarrollada a mediados del siglo XIII por Alberto Magno en su tratado titulado *De los minerales*: en efecto, este atribuía la formación de las imágenes minerales a la influencia de los astros, cuyos poderes, activos en un momento dado, se encontraban de esa forma “sellados”, conservando su eficacia y representados en la imagen. Esto es también válido en el caso de que las piedras estuvieran grabadas por artistas, considerándoseles, en esa circunstancia, colaboradores de los astros¹⁹. Esta relación entre los sellos astrológicos y las imágenes minerales también aparece establecida por Pietro d’Abano en un tratado sin duda acabado en 1303 y más tarde revisado en 1310, dado que menciona entre los textos que describen las imágenes astrológicas el *Libro de los sellos que los hijos de Israel hicieron en el desierto*, siendo este el origen de la leyenda de las piedras de Israel²⁰.

El uso eficaz de los camafeos para curar los riñones está asimismo sugerido en otras menciones, empezando por la de un cinturón de cuero de león adornado con oro y con camafeos entre los bienes del rey Eduardo II de Inglaterra, en el castillo de Newcastle en 1312²¹. No tenemos ninguna precisión de lo que estaba representado en los camafeos o en el oro. Pero este cinturón recuerda al de los sellos de oro y figura de león utilizado por Arnau de Vilanova para cuidar al papa Bonifacio VIII en 1301, mientras que la elección del cuero de león corresponde al consejo dado por Guy de Chauliac, médico de papas, en un tratado de cirugía de 1363, de tallar en este material el cinturón destinado a mantener el sello del León cerca del cuerpo²². En 1380 en un inventario de los bienes del rey de Francia Carlos V²³, se menciona otro cin-

¹⁸ Cf. Ibidem, pp. 477-496; N. WEILL-PAROT, “Astrologie, médecine et art talismanique à Montpellier : les sceaux astrologiques pseudo-arnaldiens”, en D. Le Blévec (coord.), *L’université de médecine de Montpellier et son rayonnement, XIII^e-XIV^e siècles*, Turnhout, 2004, pp. 157-174; Id., “Arnau de Villeneuve et les relations possibles entre le sceau du Lion et l’alchimie”, en J. Perarnau Espelt (coord.), *II Trobada Internacional d’Estudis sobre Arnau de Vilanova*, Barcelona, 2005, pp. 269-280.

¹⁹ Cf. P. CORDEZ, N. WEILL-PAROT, “Steinbilder bei Albertus Magnus: Objekte und Theorien”, en I. WENDERHOLM (coord.), *Steine. Eine Materialgeschichte in Quellen*, Berlín, en prensa.

²⁰ Cf. WEILL-PAROT, *Les “images astrologiques”*, pp. 505-506.

²¹ *Item une autre ceinture de cuir de lioun harnesse dor od camaeux, pris de cent sessant sis livres tresze sous quatre deners*. Ed. P. CHAPLAIS, *Piers Gaveston. Edward II’s Adoptive Brother*, Oxford, 1994, n° 81, p. 129.

²² Cf. WEILL-PAROT, *Les “images astrologiques”*, p. 532.

²³ *Ung courroye de cuir de Lyon, sans nulle ferrure, en laquelle a cousu encontre, en ung cendal, troys enseignes d’or qui ont esté faictes pour le mal des rains*. J. LABARTE (ed.), *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, París, 1879, p. 109.

turón de cuero de león equipado con “insignias” de oro, esta vez explícitamente destinadas a combatir el “mal de riñones”, aunque en este caso sin camafeos. Estos testimonios coherentes, parecen confirmar que el sello del león se ha conocido y empleado, entre otras, en forma de camafeo.

Admitamos pues, para llevar el razonamiento hasta el final, que el camafeo del león de la figura de David haya sido considerado por el maestro Juan como un sello astrológico terapéutico de la constelación de Leo. ¿Cuáles fueron entonces las motivaciones de su puesta en escena, en tanto que “piedra de Israel”, desde la perspectiva de la salvación cristiana? El interés de los médicos eruditos por los sellos astrológicos no va realmente más allá de una fase de experimentación: esta práctica permaneció finalmente al margen y no tuvo nunca una legitimidad plena. En los años que siguieron a la muerte de Arnau de Vilanova en 1311 y de Pietro d’Abano en 1315 o 1316, estallaron varios escándalos concernientes al uso de sellos astrológicos. En 1318, el arzobispo de Aix-en Provence, Robert de Montvoisin, se vio sometido a un proceso y tuvo que dimitir por haber mandado grabar signos astrológicos sobre piedras engarzadas en anillos y consideradas eficaces contra las enfermedades. En 1326 o 1327, el papa Juan XXII expidió una bula en la que condenaba el uso de tales anillos y ordenaba a los poseedores de libros de magia que los entregaran en ocho días²⁴.

¿EL ARREPENTIMIENTO DE UN MAGO?

Después de haber recurrido por su parte a la ciencia de las imágenes astrológicas y minerales, ¿habría querido el médico del duque de Austria distanciarse de tales prácticas para asegurar su salvación? Ante el riesgo de una persecución y en la cercanía de su muerte, hacia 1310-1320, la reinterpretación de sus piedras mágicas y su donación a la catedral de Basilea como un precioso exvoto pudo haberle parecido un acto razonable y necesario. La historia de las “piedras de Israel” asociada al tema del deseo carnal y del arrepentimiento salvífico del rey David habrían permitido expresar, a través de la concepción y la ofrenda de la estatuilla, el arrepentimiento de un mago que renuncia a los sellos astrológicos. Quizá el maestro Johannes y sus contemporáneos habrán incluso percibido que etimológicamente, el “deseo” designa la sensación de ausencia, y por tanto de atracción, que nace precisamente cuando uno se aleja de las estrellas, las *sidera*, que cautivan como lo hace Medusa. Que David sea considerado como “deseable” (*desiderabilis*) y no obstante señale a Cristo como el salvador del mundo, marcaría de esta forma la renuncia a todo deseo de uso de los poderes astrales para abandonarse en la promesa cristiana de la salvación.

Entendido de esta manera, el montaje de la estatuilla de la catedral de Basilea ya no es arbitrario. Adquiere todo su significado en tanto que puesta en orden inteligente de una situación difícil que implica a objetos profanos, a la Iglesia, al maestro Juan y a otros varios actores. La elaboración de objetos ante problemas complejos y la aportación de una solución a la vez material y simbólica gracias al acto mismo de su creación y a través de su existencia es un fenómeno recurrente²⁵. Conviene preguntarse cómo y por qué se ha realizado un ensamblaje tal.

²⁴ Cf. WEILL-PAROT, *Les “images astrologiques”*, pp. 377-386, particular pp. 379 y 381 para estos casos.

²⁵ Cf. L. COUPAYE, “Realising Fantasies: Objects as Contexts, Processes and Presence”, en P. Cordez, R. Kaske, J. Savieilo, S. Thürigen (coords.), *Object Fantasies. Experience & Creation*, Múnich, en prensa.