

DANIELA SANTONOCITO

EL HOMBRE ASTRAL EN LA *HISTORIA DE LA DONCELLA TEODOR*: UN ANÁLISIS VERBO-VISUAL DE LOS IMPRESOS DEL SIGLO XVI¹

Università di Catania

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar el grabado del hombre astral, contenido en algunas ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor*, en relación con el texto. A partir del impreso sevillano publicado por Juan Cromberger (c. 1526-1528), la imagen, procedente del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li, se establece y va cambiando según las costumbres editoriales, convirtiéndose, junto con el soporte textual, en un modelo iconográfico orientado hacia el público lector.

palabras clave: hombre astral, grabados, impresos, *Doncella Teodor*, siglo XVI

Abstract

The astral man in the Historia de la doncella Teodor: a verbo-visual analysis of the 16th century printed editions

The aim of this essay is to examine the engravings of the astral man, contained in some 16th century editions of the Historia de la doncella Teodor, in relation with the text. From the publication of the Sevillian edition by Juan Cromberger (c. 1526-1528), the image, whose source was the Repertorio de los tiempos by Andrés de Li, changes in accordance with editorial tradition, becoming, together with the textual support, an iconographic model oriented towards the reading public.

keywords: astral man, engravings, printed editions, *Doncella Teodor*, 16th century

1 Este trabajo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación “Última fase del Catálogo de obras medievales impresas en castellano (1475-1601): del libro antiguo a las nuevas propuestas de edición” (PID2022-136675NB-I00), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1. El origen del hombre astral en los impresos castellanos

A partir de la introducción de la imprenta y de la idea difundida de que los signos del zodiaco ejercían cierta influencia sobre las partes del cuerpo humano, durante las últimas décadas del siglo XV la imagen del hombre astral se va insertando cada vez más en los incunables e impresos castellanos. Todo ello muestra el éxito que tenían los tratados médicos en Occidente, si bien cabe relacionar su origen con una concepción astrológica del cuerpo humano que procede de Babilonia y que, gracias a los persas, llegó al mundo griego. Este, a su vez, a principios del siglo II a. de C., teorizó una doctrina de carácter astrológico-médica, mientras se iba desarrollando la melothesia, que asignaba los influjos zodiacales o astrales al cuerpo humano. Todas estas ideas se difundieron en el Occidente medieval (siglos XII y XIII) gracias a las traducciones de árabes y hebreos que extendieron en la Península esa concepción médico-astrológica, cuyo esquema de correspondencias no se aplicaba solo al ser humano, sino también a los animales en veterinaria, como muestra el grabado que representa un caballo y la relación con los signos zodiacales, contenido en el *Libro de Albeitería* de Manuel Díaz (1495)². Asimismo, no hay que olvidar la labor de Alfonso X, quien se interesó especialmente por el conocimiento de la astrología, estimulando una intensa labor de traducción del árabe que acabó enriqueciendo la prosa castellana. Efectivamente, su afición contribuyó a un período muy fértil para la elaboración de tratados de carácter científico, como el *Libro del saber de astrología*, el *Libro de las cruces*, el *Lapidario* o la *Astromagia*, que fueron acogidos con mucho éxito a lo largo de los siglos posteriores, como muestra la gran cantidad de relatos u obras dramáticas caracterizados por alguna predicción astrológica³.

Ahora bien, volviendo a la representación del hombre astral en la imprenta, Santiago Sebastián (1974) nos proporciona unas notas muy interesantes sobre esa figura en la España del siglo XV. Según el estudioso, la iconografía del cuerpo astral contenida en los incunables españoles es copia aproximada de fuentes europeas: una de ellas es indudablemente el incunable veneciano del *Epilogo en medicina y cirugía* de Juan de Ketham (Venecia, Giovanni e Gregorio de Gregori, 1493, f. b2r [10r]), cuya figura fue imitada y reproducida con algunas variantes en unos impresos españoles de la misma obra que salieron a luz en Burgos y Pamplona en 1495; otra es un modelo francés que fue introducido por Pablo Hurus

2 Para más detalles sobre la relación entre ciencia médica y astrología, remito a los trabajos de Rico (2005: 129-38) y de Walker (1958).

3 Véase Gregorio (2012).

en la edición zaragozana de 1492 del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li (Sebastián 1974: 123). Además, en 1499, otra figura del hombre astral apareció en una edición salmantina de la *Coronación, con la glosa* de Juan de Mena, que, en realidad, como bien insiste Santiago Sebastián (1974: 123), es copia al espejo de la edición zaragozana del *Repertorio de los tiempos* de 1495, pero podría derivar también de una anterior (1492), que reproduce el mismo grabado.

Por otra parte, la figura del hombre astral suele asociarse también con los libros de horas impresos, como muy bien señala Juana Hidalgo (1989), quien identifica su presencia incluso en un libro manuscrito de la misma tipología, concretamente en el f. 14v del ms. 65 de las *Muy ricas horas de Juan, Duque de Berry*, conservado en la Biblioteca del Castillo de Chantilly. Sin embargo, la miniatura aparecía aquí con una forma distinta compuesta por dos figuras humanas desnudas, una femenina y otra masculina, una de frente y otra de espalda. La de frente reflejaba la colocación de los signos zodiacales atribuidos a cada parte del cuerpo (Hidalgo 1989: 363). Esta representación se parecería bastante a aquella insertada en los tratados de medicina medievales y los libros de astronomía y astrología, algunos de los cuales se acaban de mencionar. En cambio, por lo que concierne a los libros de horas impresos, Juana Hidalgo (1989: 364) nos informa que la iconografía del hombre astral es muy diferente, al representarse como un esqueleto con los brazos distendidos a lo largo del cuerpo, las piernas abiertas y varios órganos que figuran en la parte de las costillas, además de los siete planetas que le rodean con inscripciones que contienen las opiniones más acertadas entre los médicos de la Edad Media (por ejemplo, que el Sol mira al estómago o que la Luna mira a la cabeza). Por último, cada ángulo de la ilustración está ocupado por figuritas de pie que personifican los cuatro temperamentos (el colérico, el sanguíneo, el flemático y el melancólico)⁴ y entre las piernas separadas hay un hombre grotesco, identificado por la autora con un bufón. Pese a que esta imagen no se encuentre en todos los libros de horas impresos, a juicio de la estudiosa, su inserción se debe probablemente a la curiosidad del público lector por la influencia de los astros sobre el ser humano, hecho que dependía de varios factores como

4 A propósito de los cuatro temperamentos, Lewis asevera que “the human body gives us another sense in which man can be called a microcosm, for it, like the world, is built out of the four contraries. In the great world, it will be remembered, these combine to form the elements –fire, air, water, earth. But in our bodies they combine to form the Humours. Hot and Moist make Blood; Hot and Dry, Choler; Cold and Moist, Phlegm; Cold and Dry, Melancholy. [...] The proportion in which the Humours are blended differs from one man to another and constitutes his complexion or temperamentum, his combination or mixture” (1964: 169-70).

también la fecha de nacimiento (Hidalgo 1989: 365)⁵.

Junto a esta representación, la imagen tradicional del cuerpo y de los signos zodiacales perduró a lo largo de toda la Edad Media y durante el siglo XVI hasta que Andrea Vesalio empezó a dismantlar los principios de la medicina astrológica y contribuyó al desarrollo de la anatomía moderna con imágenes médicas reales, a través de su obra *De humani corporis fabrica* (1543).

Ahora bien, la figura del hombre astral sale de esta tradición y encuentra su propia colocación en otros textos, como, por ejemplo, la *Historia de la doncella Teodor*, obra de carácter sapiencial, si bien es necesario advertir que todavía la imagen queda vinculada a una argumentación de carácter más científico que literario.

2. Los grabados en la *Historia de la doncella Teodor*

Como es bien sabido, la *Historia de la doncella Teodor* es un relato anónimo que procede de la “Historia de la esclava Tawaddud”, un cuento árabe que se insertó más tarde en la tradición de *Las mil y una noches* (Menéndez Pelayo 1904; Darbord 1995; Porcel Bueno 2015) y que en Occidente llegó a compartir material y tipología textual con otros textos de carácter gnómico-sapiencial, especialmente con algunos diálogos, como los *Joca monachorum*, la *Vida de Segundo* y *Épitus* (Suchier 1910; Haro 1995; Infantes 2012). La sucesión de preguntas y respuestas hizo que la obra se adaptase a las realidades culturales y lingüísticas de llegada y que absorbiese nuevo material procedente de la cultura popular y de su circulación oral. De hecho, fue propiamente la versatilidad de la historia de la doncella, junto con las continuas modificaciones, que hicieron de la obra “la fórmula literaria ideal para satisfacer, durante siglos, las exigencias del mercado editorial y los gustos del público lector” (Haro 2020: 163).

Por esa razón, en España, el texto se presentó a lo largo de los siglos bajo diferentes formas, como muestra la larga transmisión que cuenta con las primeras dos versiones en lengua árabe, atribuidas al escritor Abu Bark al-Warraq y pro-

5 Según la estudiosa, la iconografía del hombre astral como esqueleto “podría estar en relación con la representación del tema de la danza macabra de hombres y mujeres, publicadas en 1485 y 1486, respectivamente, por Guy Marchant, tema que se introduce en los libros de horas impresos y donde vemos la muerte en forma de esqueleto acompañando a cada uno de los personajes, sea cual sea su clase social” (Hidalgo 1989: 366). Además, la figura del esqueleto empezó a aparecer en los libros de medicina del siglo XVI, donde una de las imágenes más antiguas representa cada parte del cuerpo con una letra que remite al tipo de huesos.

cedentes ambas de una versión más larga; cinco manuscritos castellanos del siglo XV y las numerosas ediciones que, al no tener ninguna relación con las primitivas apariciones, son el resultado de nuevas adaptaciones (Infantes 2002: 626)⁶. Según la crítica (Infantes 2002: 626), el relato árabe debió de circular en España ya a partir de la segunda mitad del siglo XIII, pero hubo que esperar el siglo XV para las primeras versiones manuscritas en castellano y los finales del mismo siglo para aquellas impresas⁷.

La *Historia de la doncella Teodor* constituye una de las obras medievales de carácter sapiencial que se ha estudiado mucho y desde distintas perspectivas: se ha hecho hincapié, por ejemplo, en la transmisión del saber y en la figura de la protagonista que se convierte con el pasar del tiempo en “fijalgo” y ejemplo de sabiduría (Teodor), dejando su estatus de esclavitud (Tawaddud) (Darbord, Bremond 1994; Darbord 1995; Haro 2021); se ha abordado detenidamente la transmisión del texto, la relación con otras obras (*Repertorio de los tiempos*, el *Diálogo de Epitus y el emperador Adriano*) y la ampliación de la materia en la secuencia de preguntas y respuestas, cuyo número varía a lo largo de los siglos junto con los ámbitos del saber que se mencionan en el texto (Mettmann 1962; Haro 2019, 2021), etc. En cuanto a su difusión en la imprenta, solo muy pocos estudiosos le han dedicado especial atención, entre ellos Marta Haro y Gaetano Lalomia. Marta Haro ha recientemente llevado a cabo un estudio sobre una edición *sine notis* tradicional y erróneamente vinculada con la imprenta segoviana (2024)⁸,

6 En su brillante trabajo, Walter Mettmann (1962) explica detenida y visualmente, a través de estemas, cómo la materia de la obra se ha ido ampliando progresivamente durante la transmisión textual.

7 Por lo que concierne a las versiones manuscritas, se conservan dos en árabe (Madrid: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms Gay./71; Granada: Biblioteca de la Escuela de Estudios Árabes, II.º A-5-20) y cinco en castellano (Madrid: Biblioteca Nacional de España, ms. 9.055, ms. 17.853, ms. 17.822; Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. h-III-6; Salamanca: Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 1.866). Para una descripción más detallada, remito a los trabajos de Walter Mettmann (1962: 24-27), así como de Nieves Baranda y Víctor Infantes (1993-1994: 12-13), y de este último a manera de recopilación (Infantes 2002: 627-30). Asimismo, para una profundización sobre los modelos orientales de la *Historia de la doncella Teodor*, véase Porcel Bueno (2015).

8 Marta Haro ha analizado el único ejemplar de esta edición, conservado en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (signatura 67451-B) y tradicionalmente vinculado con la imprenta segoviana por un escudo de la ciudad grabado en el vuelto de la última hoja. La estudiosa ha demostrado brillantemente que el impreso en realidad presenta todos los rasgos tipográficos de la imprenta granadina de Andrés de Burgos y, por lo tanto, podría remontarse a un lapso temporal que comprendería desde 1526 hasta 1540. Para más detalles, remito a Haro (2024).

así como se debe a la estudiosa el análisis de otras ediciones, como una burgalesa (2020), la *princeps* toledana (2021) y también los impresos sevillanos publicados en la imprenta de los Cromberger (2019). A propósito de estos últimos, la autora ha destacado la huella del *Repertorio de los tiempos* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1492) a nivel textual e iconográfico, ya que, cotejando los dos textos, la *Historia de la doncella Teodor* incorpora unos contenidos y unos grabados que proceden de la obra de Andrés de Li⁹.

En cambio, Gaetano Lalomia presentó una comunicación, titulada “La construcción de la narración y la construcción del libro. *La Historia de la doncella Teodor* en los primeros ejemplares impresos”, en el Coloquio de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval “Editar textos medievales en el siglo XXI”, que tuvo lugar en Madrid del 5 al 7 de septiembre de 2022; presentación que se publicará pronto en versión impresa en un volumen misceláneo. El objetivo del autor, como señala el mismo título, fue comprobar la habilidad de los distintos impresores para facilitar la comprensión de la obra a través de unas herramientas concretas –los grabados–, que enlazan los contenidos con la creación del libro impreso, ya que la disposición de elementos influye incisivamente en la fruición visual del texto. Todo ello, evidentemente, hay que leerlo a la luz de las consecuencias que conllevó la cultura impresa en la manera de leer las obras, ya que la imprenta existía desde ya unas décadas y había puesto en práctica su revolución, cambiando el modo de confeccionar, leer y recibir el texto (Eisenstein 1986).

Ahora bien, entre todas las ediciones de la obra y de acuerdo con el trabajo realizado para el proyecto Comedic (Catálogo de obras medievales impresas en castellano) de la Universidad de Zaragoza, en este estudio se tomarán en consideración aquellas ediciones publicadas exclusivamente en el siglo XVI. Según los datos proporcionados por Víctor Infantes (2002: 630) y complementados con aquellos del catálogo Comedic, a lo largo del siglo XVI tenemos noticias de 14 ediciones¹⁰:

9 En un trabajo muy interesante, Josep Lluís Martos (2014) analiza detenidamente la *princeps* del *Repertorio de los tiempos* destacando cómo su impresión en calidad de paratexto editorial del *Lunario* de Bernat de Granollachs –que también se había publicado en el taller Hurus en 1488– constituyó una gran estrategia comercial que inauguró “un fecundo y lucrativo maridaje, amén de un modelo editorial, que será seguido por las principales imprentas de España en las numerosas ediciones del *Repertorio* que se suceden en el s. XVI” (Haro 2019: 1651).

10 Para facilitar la identificación y la mención de las ediciones, se ha añadido al principio una sigla y se ha indicado al final el ejemplar consultado para este estudio. Para aquellas ediciones que presentan una datación distinta entre las fichas del catálogo Comedic y el *Diccionario filológico de la literatura medieval española* (Infantes 2002), se proporciona un doble sistema de siglas, donde la

- (1) T1: (Toledo, Pedro Hagenbach, c.1500-1503), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, signatura Inc. 7-12^o;
- (2) S1: a) Sevilla, Juan Varela de Salamanca (c. 1515-1520), Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, signatura M370212; b) Sevilla, Juan Varela de Salamanca, 1516-1520;
- (3) S2: a) Sevilla, Juan Cromberger (c. 1526-1528), Londres, British Library, signatura C.63.b.15; b) Sevilla, Juan Cromberger, 1526-1532;
- (4) G: (Granada, Andrés de Burgos, c. 1526-1540), Viena, Österreichische Nationalbibliothek, signatura 67451-B;
- (5) M: Medina del Campo, Pedro Tovans, 1533;
- (6) A: S.l., s. i., s. a, (Burgos, Juan de Junta, c. 1535-1540), Barcelona, Biblioteca de Catalunya, signatura Bon. 9-I-15;
- (7) B1: Burgos, Juan de Junta, 1537¹¹;
- (8) Z: Zaragoza, Juana Millán, 1540, Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R-10688;
- (9) S3: Sevilla, Dominico de Robertis, 1543, Londres, British Library, signatura C.39.e.8;
- (10) T2: Toledo, Fernando de Santa Catalina, 1543, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Fondo Bomsoms, signatura 9-II-10;
- (11) S4: Sevilla, Juan Cromberger, 1545;
- (12) S5: Sevilla, Estacio Carpintero, 1545;
- (13) B2: Burgos, Juan de Junta, 1554, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, signatura Rar. 1803;
- (14) S6: Sevilla, Cosme de Lara, 1588, Londres, British Library, signatura 1481.b.42(3).

Por lo que concierne al material iconográfico contenido en las ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor*, podemos identificar distintas ilustraciones que se reutilizan, editan y adaptan a lo largo del siglo en concordancia con los talleres de imprenta y las obras que circulaban en los mismos. Entre los catorce impresos que se acaban de detallar, hasta el día de hoy no se ha localizado ningún ejemplar solamente de cuatro ediciones (M, B1, S4, S5). En cambio, entre las

letra a indicará la fecha del catálogo y la letra b la aportada por el *Diccionario*, como en el caso de los impresos S1 y S2.

11 Algunos estudiosos, entre ellos Pascual de Gayangos y Enrique Vedia, en una nota crítica de la *Historia de la literatura española, traducida al castellano* de Ticknor (II, p. 553), afirman haber visto una edición burgalesa de la *Historia de la doncella Teodor* del año 1537 por Juan de Junta, encuadrada junto con la *Historia del conde Fernán González y Los siete infantes de Lara*, pero no se conocen ejemplares de esta edición. Así pues, es muy probable que se trate de la edición A y que, tratándose de un volumen facticio, se haya atribuido el año de publicación de las otras obras, como bien sugiere Marta Haro (2020: 185).

restantes diez, T1 no contiene imágenes; el único ejemplar existente y que se ha consultado de S6 está incompleto, ya que después del primer capítulo se pasa directamente al sexto; y ocho ediciones (S1, S2, G, A, Z, S3, T2 y B2) incluyen grabados –algunas más que otras– que, por lo general, se presentan de dos formas distintas:

1. individualmente: letras capitulares; signos zodiacales; hombre astral;
2. en composiciones de distintos tacos xilográficos: figuritas, edificaciones, planetas, casi siempre enmarcados con motivos florales.

Entre los primeros, las letras capitulares suelen hallarse al principio de cada capítulo, mientras que los signos zodiacales y el hombre astral a lo largo del tercer capítulo y cuarto, respectivamente. Por lo que concierne a los demás, se trata de composiciones xilográficas formadas por distintos tacos, que suelen ser figuritas (representando al rey, al mercader o al sabio, y a la doncella) que a veces se compaginan con partes de palacios nobiliarios o castillos (torres, fachadas, patios, etc.) y otras también con grabados que representan algunos planetas. Se trata de figuras y motivos iconográficos procedentes de tratados de astrología o de otras obras que circulaban en las imprentas de la época y suelen encontrarse en la portada o a lo largo del texto a principio de cada capítulo, según el espacio disponible y la disposición del texto. Todo ello muestra cómo la presencia de elementos figurativos en las ediciones va al mismo paso que el deseo de enriquecer el libro impreso por parte de los impresores, así como la necesidad de proporcionar al público lector un soporte visual para una mejor recepción de la obra. Este aspecto propiamente visual es lo que se profundizará en este trabajo, ya que la realización de la página impresa, de acuerdo con unos criterios estéticos que miren a una mejor comprensión del texto, ha dirigido claramente la combinación y la disposición de los grabados y del texto, como se verá especialmente en la inserción de la imagen del hombre astral.

2.1. *El hombre astral en la Historia de la doncella Teodor*

Entre todas las ilustraciones contenidas en algunas ediciones de la *Historia de la doncella Teodor*, objetivo de este trabajo es, por una parte, describir cómo una de ellas, la imagen del hombre zodiacal, cambia y va modificándose a lo largo del siglo XVI de acuerdo con las costumbres editoriales y los impresos coevos de otras

obras que circulaban en los mismos talleres de imprenta. Por otra parte, como ya se ha anticipado, el propósito de estas páginas es también reflexionar sobre la relación que se establece a través de la lectura –y al mismo tiempo a nivel diegético– entre la imagen del hombre astral y el texto/discurso de la doncella, esto es la recepción del connubio verbo-visual por parte del público lector. Efectivamente, a partir de los estudios de cultura visual, se intentará hacer hincapié en el hipotético y tácito pacto de colaboración entre autor y público, estimulado y hecho posible gracias a la labor del impresor y/o editor de la obra que ha configurado el material verbal e iconográfico de manera que el conjunto de elementos pueda dirigir la mirada del lector, que va desplazándose continuamente –como veremos en algunos casos concretos– del texto al grabado y viceversa.

En primer lugar, es necesario advertir que, entre las ocho ediciones que incluyen grabados, el hombre astral aparece solo en siete impresos, ya que S1 contiene exclusivamente dos ilustraciones en la portada (el planeta Venus representado por la diosa de la belleza tocando un laúd y una composición de cuatro tacos xilográficos de figuritas), además de una letra figurada colocada al comienzo de la historia.

Ahora bien, la primera edición en la que aparece la ilustración del hombre astral es la que hemos denominado S2, o sea el impreso sevillano de c. 1526-1528, por Juan Cromberger. La inserción de la imagen a partir de esta edición no es casual; en los manuscritos no hay miniaturas tal y como los primeros impresos analizados carecen de xilografías. Al contrario de otros, el taller de los Cromberger propone a su público lector un texto que responde a una moda que va difundiéndose cada vez más en Europa, o sea la de enriquecer los libros con ilustraciones, como el caso, entre otros, de la imagen del hombre astral que se adecúa perfectamente a un fragmento de la obra.

La figura aparece en el interior del capítulo o título cuarto, concretamente en el f. a8v [8v], y, siendo igual la imprenta, se trata de la misma ilustración contenida en el f. d8r [32r] de la edición sevillana del *Repertorio de los tiempos* de 1510, cuya fuente es indudablemente el grabado del hombre astral incluido en los incunables zaragozanos de la misma obra o del *Epílogo en medicina y cirugía* (1495), aunque la imagen de esta última se diferencia por la presencia de inscripciones que indican los nombres de los signos zodiacales. Si bien la fuente de la ilustración es muy conocida en la época, el impresor vuelve a proponerla en otro contexto, contribuyendo a la creación de un nuevo ambiente literario donde la co-implicación de dos códigos semióticos distintos favorece el diálogo entre imagen y texto, y la activación de nuevos ejes interpretativos.

A nivel diegético, es el momento de la narración en que el segundo sabio se

levanta y le pregunta a la doncella “a cuál de los doze signos ya nombrados es sujeto cada vn miembro que es en el cuerpo humano” (f. a8r [8r]). A esta pregunta, la doncella no solo contesta verbalmente, sino que siente la exigencia de hacer visible su descripción mediante otro soporte, el visual, como ella misma profiere: “Maestro, yo vos *pintaré* [la cursiva es mía] vn hombre en que veréys toda manera de experiencia de los miembros del cuerpo humano et de cuál signo es regido cada uno d’ellos” (f. a8r [8r]). Es, quizás, este pasaje que confirmaría la necesidad de recurrir a una imagen por parte del impresor Cromberger, ya que las palabras de la doncella constituyen un acto icónico esquemático, o sea un acto capaz de simular vitalidad y hacer viva la palabra escrita (Bredekamp 2015: 78). Sin embargo, desde la perspectiva de quien lee “Y *este* es el hombre que *aquí veréys* con todas sus significaciones” (f. a8r [8r]), inicialmente no se consigue una perfecta conexión entre imagen y texto, ya que el público tendrá que darle la vuelta al folio para poder visualizar realmente la estampa del hombre.

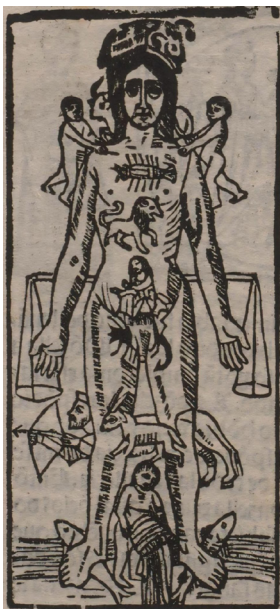


FIG. 1. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, S2, f. a8v [8v]

Como puede observarse en la figura 1, se trata de una imagen frontal de un hombre desnudo en la que se colocan los distintos signos zodiacales según la

descripción que hace la doncella Teodor y que reproduce aquella del *Repertorio*¹²: “Aries significa la cabeça. Taurus el pescueço. Géminis los braços. Cáncer los pechos. Leo el corazón. Virgo el vientre. Libra las ancas. Scorpius los genitales. Sagitarius las piernas. Capricornus las rodillas. Aquarius las espinillas. Piscis los pies” (f. a8v [8v]). En este caso, el texto colocado a la derecha de la imagen sirve de apoyo teórico para la lectura, comprensión e interpretación del grabado que va descifrado desde arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. De esta manera, por un lado, favorece y crea un pacto comunicativo y colaborativo entre la doncella con su contenido visual-verbal y el sabio y el rey, oyentes de su discurso y observadores de la imagen dentro de la obra; por otro, entre autor y público lector en la semántica de la literatura (Eco 2002: 212). De hecho, quien observa el grabado sigue de por sí un orden de lectura que procede de arriba abajo, según un régimen escópico¹³ sugerido por la misma imagen que, aun siendo estática, asciende a símbolo de la centralidad del hombre en el universo, cuya referencia podría ser el hombre vitruviano.

El uso de una xilografía ya existente en las anteriores ediciones cromberguianas del *Repertorio*, representa uno de los casos frecuentes de reempleos de grabados en la misma imprenta (Zappella 2013: 22), a pesar de que se trate de obras distintas, pero con contenidos afines, como la parte relacionada con la influencia de la astrología en el cuerpo humano. Las imágenes de las dos obras son casi idénticas, con lo cual es muy probable que fue utilizado el mismo molde sin ninguna intervención; sin embargo, el proceso de descontextualización, o sea su traslado de una obra a otra, puede considerarse de por sí ya un acto de manipulación, fruto de la intervención decisional del impresor y/o editor. De hecho, por el espacio que ocupa, se trata de una de las ilustraciones más visibles de la *Historia de la doncella Teodor* impresa y no de tacos ornamentales, como pueden ser las barras horizontales y verticales utilizadas para enmarcar, que suelen desempeñar una función estrictamente decorativa.

Ahora bien, como puede apreciarse en la figura 2, el mismo grabado se inserta en la edición sevillana de 1543 (S3), constituyendo aquí también una mera transposición visual solamente de la descripción contenida al lado de la imagen, en el título cuarto de la obra. Sin embargo, como ocurre en el grabado anterior, inicialmente no se advierte una perfecta sintonía entre contenido verbal y visual.

Aunque el modelo iconográfico se repite, evidentemente no se trata del mismo

12 Como se ha mencionado anteriormente, Marta Haro (2019) ha analizado el vínculo de la obra con el *Repertorio de los tiempos* en términos de contenidos y material iconográfico.

13 Sobre el concepto de “régimen escópico”, véanse Schøllhammer (2001) y Somaini (2005).

taco, sino de una copia bastante fiel al original, ya que se diferencia solamente por algunos detalles: efectivamente, en S3, falta el uso abundante del sombreado mediante líneas –típico de las xilografías– que marca el suelo, el pelo del hombre y, en general, la musculatura del cuerpo, especialmente de los brazos y de las piernas. Así pues, es probable que el taco circulase o se conociese por los talleres sevillanos, tratándose de la misma ciudad y de la misma obra, a pesar de que las imprentas sean distintas y de que hayan pasado unos veinte años.



FIG. 2. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, S3, f. a7r [7r]



FIG. 3. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, G, f. a8v [8v]

Otro impreso del siglo XVI que representa al hombre astral en sus primitivas señas iconográficas es la edición impresa en Granada, supuestamente en el taller de Andrés de Burgos entre 1526 y 1540, como ha brillantemente demostrado Marta Haro (2024). La figura 3 es claramente una copia fiel de la primera ilustración del hombre astral que aparece en los incunables zaragozanos del *Repertorio de los tiempos* de 1492 y 1495, que constituyen la fuente del grabado de la edición sevillana de 1510 de la misma obra y ese, a su vez, de S2, como se ha afirmado anteriormente. La edición granadina recupera no solo los elementos básicos, o sea la figura humana y la colocación de los doce signos zodiacales, sino especialmente las semblanzas de la iconografía original del sujeto, así como la descripción teórica

colocada a la derecha de la imagen en el f. a8v [8v]. Sin embargo, si se compara esta ilustración con las figuras 1 y 2, la orientación de algunos signos zodiacales es contraria a la de los correspondientes sevillanos, porque la fuente directa es parecida, pero no es la misma.

Si nos fijamos en la confección del folio impreso, indudablemente Andrés de Burgos consigue un mejor efecto visual. Desde un punto de vista estrictamente lingüístico, se establece una forma de integración inmediata entre contenido verbal y visual: al afirmar “Y este es el hombre que *aquí veréys* con todas sus significaciones” (f. a8v [8v]), la doncella Teodor utiliza, al igual que una guía, una clara fórmula comunicativa con el objetivo de llamar la atención del sabio y del rey, ya que los elementos deícticos no solo orientan a nivel diegético la dirección de la mirada de sus interlocutores, sino que establecen también una interacción con el público lector que interpreta fácilmente el contenido verbo-visual en su conjunto.

Totalmente distinta es la imagen del hombre zodiacal que aparece, probablemente entre 1535 y 1540 en Burgos (Haro 2020), en una edición cuyo ejemplar consultado no presenta ningún dato tipobibliográfico (A).



FIG. 4. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, A, f. a8v [8v]



FIG. 5. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, Z, f. a8v [8v]

La figura 4 se halla en el f. a8v [8v] de A, un folio manuscrito contrahecho en el siglo XIX (Haro 2020: 187-88), que imita la letra gótica y la imagen del hombre zodiacal de otra edición: Marta Haro, después de un cotejo textual, ha demostrado que se trata de un dibujo a plumilla que reproduce el hombre astral que aparece en el f. a8v [8v] de la edición zaragozana de 1540 (figura 5). Como puede apreciarse, hay una figura masculina desnuda que, aun ocupando gran parte del folio, a diferencia de los primeros impresos ilustrados (S2, S3 y G) está totalmente vinculada tanto con el discurso de la doncella (“La donzella le respondió: maestro, yo vos pintaré un hombre en que veréys toda manera de experiencia de los miembros del cuerpo humano, de cuál signo es regido cada uno d’ellos. [...] Este es el hombre que veis con sus significaciones”, f. a8v [8v]), con su intención de pintar una figura humana (“*pintaré un hombre*”) y con el resultado finalizado (“*Este es el hombre que veis*”) como con la descripción –en A abreviada por la escasez del espacio disponible– que hace la doncella para explicar de qué signo es regido cada miembro del cuerpo humano. Pese a que A presente un folio contrahecho, texto e imagen se enriquecen mutuamente en un espacio x que es el folio; en Z, en cambio, el resultado visual e interpretativo es igual que en S2 y S3, porque el grabado presenta solamente el soporte textual de la descripción lateral que explica la correspondencia entre signo zodiacal y parte del cuerpo.

Por lo que concierne al contenido del grabado, en el lateral izquierdo, pueden observarse, desde arriba hacia abajo, los dibujos de tres estrellas (los planetas Saturno, Júpiter y Marte), una cara de sol, dos estrellas (los planetas Venus y Mercurio) y una cara de perfil de media luna, separados por inscripciones que los identifican y enlazados cada uno con una parte del cuerpo del hombre por medio de una línea: Saturno con el pulmón, Júpiter y Marte con el hígado, Sol con el estómago, Venus y Mercurio con los riñones y Luna con la cabeza. Todo ello recuerda, a mi parecer, la representación de los siete planetas de la astrología clásica en la iconografía del hombre astral contenida en los libros de horas impresos: en esos textos, como también ha señalado Juana Hidalgo (1989: 364), las inscripciones que acompañan las ilustraciones de los planetas se basan en las teorías de medicina astrológica de los médicos medievales, según las que los planetas regían algunos órganos, o sea ejercían cierta influencia sobre unas partes concretas del cuerpo.

En el lateral derecho, en cambio, se encuentran los signos zodiacales, introducidos por su correspondiente acotación, que aparecen desde arriba hacia abajo en el siguiente orden: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer, Leo, Virgo, Libra, Escorpio, Sagitario, Capricornio, Acuario, Piscis. La representación gráfica de los doce

signos recuerda la tradicional iconografía de los mismos, si bien la novedad del grabado reside en su colocación: aquí no aparecen superpuestos o insertados en la figura humana como en los grabados anteriores, sino conectados con las partes del cuerpo del hombre a través de una línea, siguiendo la asociación que se hace en la descripción del texto y que se ha detallado anteriormente.

En cuanto al cuerpo desnudo del hombre, desde el esófago hasta los genitales, puede notarse el abdomen abierto y los diferentes órganos internos del centro del torso, acompañados por las correspondientes inscripciones que ayudan a identificarlos. La cabeza del cuerpo, que dirige la mirada hacia la derecha, según la perspectiva de quien observa la imagen, está cubierta por un gorro del que salen varios pergaminos con inscripciones que denotan, en el lado izquierdo, las facultades intelectuales del ser humano, y que prosiguen también en el lateral derecho de la figura indicando algunos de los sentidos, como olear y gustar. El espacio derecho también está ocupado por varias anotaciones que quizás describen mejor la figura o las ideas de medicina astrológica, pero desafortunadamente no consiguen leerse a la perfección. Por último, entre las dos piernas se halla una figurita humana – aparentemente un bufón– debajo de la que se observa un pergamino con varias inscripciones entre los pies del hombre.

A grandes rasgos, es evidente que la representación del hombre astral en Z y, por consiguiente, en A, recuerda la tradicional del *Repertorio*, por la figura masculina y la presencia de los signos zodiacales, pero la presencia de nuevos elementos hace de ella una nueva reelaboración más articulada y adornada, quizás a partir de la iconografía contenida en los libros de horas impresos. De hecho, pese a que en estos suele emplearse la figura de un esqueleto, no podemos ignorar la coincidencia de algunos detalles: los siete planetas y, entre las piernas del hombre astral, la colocación del bufón, que, según Juana Hidalgo, representa una “figura grotesca [que] es el emblema del cerebro, es decir, de la inteligencia humana, sometida a las influencias que, antiguamente, se le atribuía a la luna” (1989: 365).

En 1543, además de la edición sevillana por Dominico de Robertis (S3), el hombre astral aparece en otro impreso publicado en Toledo por Fernando de Santa Catalina (T2). La figura 6 muestra claramente una imagen que procede de la iconografía tradicional que hallamos en las dos primeras ediciones analizadas, ya que reproduce los elementos básicos: la figura masculina y la disposición de los signos zodiacales. En concreto, se trata de un caso de imitación o, mejor, de derivación, puesto que se modifican algunos elementos a partir de una fuente iconográfica bien conocida. No obstante, si bien en S3 la imagen más cercana al original era una copia con mínimas intervenciones realizadas en el sujeto principal,

aquí la fisonomía de la figura humana es parecida, pero ciertamente distinta. El hombre aparece aquí con el pelo más largo que llega hasta los hombros, una nariz y unos labios más evidentes, así como los signos zodiacales se presentan de forma más elaborada que en las ediciones anteriores. Algunos de ellos están representados con una orientación opuesta a la tradicional, pero no se puede afirmar que se trate en general de una imitación al espejo: de hecho, al contrario de S2 y S3, solo los signos Tauro, Cáncer, Escorpio, Sagitario y Capricornio están dirigidos hacia la derecha de quien observa.



FIG. 6. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, T2, f. a8v [8v]

Asimismo, al contrario de las ediciones mencionadas, cabe destacar que, en los pechos, se halla erróneamente la figura de un escorpión caracterizado por la cola y el aguijón: se ha invertido, pues, la colocación de los signos Cáncer y Escorpio, que, tal y como se lee en la descripción (“Cáncer [significa] los pechos” y “Scorpius [significa] los genitales”) deberían hallarse respectivamente en los pechos y en los genitales. Además, el ejemplar consultado presenta los genitales oscurecidos, pero, al no poder contar con otras copias, no se puede afirmar con certeza si se trata de una mancha de tinta añadida posteriormente a la fecha de publicación,

fruto de la intervención voluntaria de quien había poseído o leído el libro en algún momento –opción más acertada, a mi parecer–, o si fue iniciativa propia del grabador, junto con el impresor.

Desde el punto de vista de la recepción, la colocación de la estampa y del texto favorece solo una parcial correlación entre ambos materiales, puesto que solo hallamos el elenco descriptivo de signos y partes del cuerpo al lado derecho de la ilustración. Como ocurre en la mayoría de los impresos analizados en este estudio, la estrategia comunicativa adoptada por la doncella en su discurso no refleja visivamente una imagen en el mismo folio y, por tanto, no desencadena inicialmente una cooperación por parte del público.

Por último, la figura 7 de la edición burgalesa de 1554 (B2) también ofrece una estampa del hombre zodiacal que presenta un aspecto nuevo. En primer lugar, según una hipótesis de Marta Haro (2020: 180), este grabado habría podido hallarse en A en el lugar del folio contrahecho, comprobada la cercanía entre las dos ediciones burgalesas.

El grabado xilográfico, enmarcado en ambos lados y abajo por una serie de tacos con adornos tipográficos en trenza, constituye una representación intermedia entre todas las que se han detallado en este trabajo. Los doce signos zodiacales respetan aproximadamente la tradicional iconografía y la asociación con las partes del cuerpo, si bien esta no se describe en ningún momento en el texto. Dicha ausencia hizo que la correspondencia, marcada solamente por líneas que ocupan –junto con los signos– el espacio alrededor de la figura humana, sea un poco más libre: en efecto, se asocia Cáncer con los pechos y el estómago, Leo con el corazón y el estómago, y Virgo con el estómago. En cuanto a la representación iconográfica de los signos, solo Sagitario no respeta la tradicional, ya que no figura como un centauro, sino como un hombre con arco.



FIG. 7. El hombre astral en la *Historia de la doncella Teodor*, B2, f. a8v [8v]

Por lo que concierne a la figura humana, puede observarse una silueta delgada con los brazos distendidos y las piernas casi cerradas, el pelo largo con bucles, el abdomen semiabierto y los genitales cubiertos por un taparrabo. En cuanto al abdomen, a diferencia de A y Z, donde se hace visible la configuración de los órganos etiquetados por medio de inscripciones, aquí se entrevén las vísceras del intestino y más arriba el corazón, cuya representación refleja claramente un aire vegetal —de frutos o flores— con que se solía reproducir el órgano, cuando no se contaba todavía con muchos referentes visuales en las materias anatómicas (Fernández González 2016: 46).

Ahora bien, si se observa exclusivamente la *mise en page*, lo que llama la atención es el tamaño del grabado, así como su colocación y la *dispositio textus*: al contrario de todas las ediciones analizadas, donde se suele dedicar a la ilustración solo una porción del folio, aquí la imagen ocupa en posición central casi su totalidad, salvo por las siete líneas de texto insertadas en la parte superior. En cuanto al texto descriptivo que solía hallarse a la derecha de los grabados, en B2 se percibe fuertemente la ausencia de ese diálogo entre imagen y texto, cuyo connubio realizado *ad hoc* tenía una determinada función didáctica, o sea la de guiar la lectura

del texto en consonancia con la parte visual y viceversa. Efectivamente, solo al principio nuestra mirada empieza a dialogar con el texto, es decir al leer la invitación a observar la figura “Y *este* es el hombre que *aquí vees* y con todas sus significaciones” (f. a8v [8v]). Sin embargo, justo después se rompe el vínculo entre texto e imagen, dejando nuestra atención solo en el hombre astral. Sin embargo, este tendrá que descifrarse sin el apoyo textual que verbalizaba la asociación de cada signo zodiacal a una parte del cuerpo, que en los demás impresos se aprecia visivamente en las ilustraciones a través de líneas (en A y Z) o por medio de una colocación superpuesta o insertada (en S2, S3, G y T2).

3. Consideraciones finales

Objetivo de este trabajo ha sido rastrear el *corpus* de ediciones del siglo XVI de la *Historia de la doncella Teodor* para analizar detenidamente la representación del hombre astral en los impresos que incluyen material iconográfico. La imposibilidad de poder contar con todas las ediciones de la obra, ya que algunas pudieron haberse perdido o no pudieron haberse localizado, nos lleva a la conclusión de que, a día de hoy, evidentemente no es posible establecer un estema de todas las derivaciones del hombre astral en la obra. Para ello, pues, habría que conocer todos los traslados de un taller a otro de los distintos moldes utilizados y toda la documentación que los certifica. Así pues, para intentar detectar las fuentes o los “originales” que pudieron haberse empleado, se han considerado, entre otros, unos datos ciertos: la afinidad de los contenidos con otras obras, esto es los campos semánticos abordados en la secuencia de preguntas y respuestas; la presencia de la imagen del hombre astral en los impresos castellanos coevos de la misma obra o de otras; y el origen del taller, con el objetivo de individualizar, en la medida de lo posible, los procesos de copia, imitación y derivación que caracterizan las jerarquías iconográficas de este grabado dentro del sistema de producción de las imprentas españolas.

El breve *excursus* que se ha realizado en estas páginas ha mostrado primero cómo la figura del hombre astral había sido analizada exclusivamente –y con razón– en relación con los tratados de medicina astrológica (Sebastián 1974) y, posteriormente, con los libros de horas impresos (Hidalgo 1989), cuya aportación ha sido muy útil a la hora de explicar la inserción de nuevos elementos en la iconografía tradicional (por ejemplo, en las figuras 4 y 5). Sin embargo, la presencia del grabado en el *Repertorio de los tiempos* y en la *Historia de la doncella*

Teodor, cuyo vínculo textual e iconográfico con la primera obra ha sido abordado brillantemente por Marta Haro, solo se menciona como parte de un aparato visual dentro de un análisis de conjunto de los impresos cromberguianos (Haro 2019), mientras que se analiza su inserción más detenidamente en el trabajo de la misma estudiosa (Haro 2020) sobre la curiosa edición burgalesa de Juan de Junta, cuyo cotejo textual con el impreso zaragozano de 1540 (Z) y consiguiente aclaración sobre el folio contrahecho han sido imprescindibles a la hora de reconstruir la trayectoria de la obra en la imprenta del siglo XVI.

En esta ocasión, por tanto, se ha preferido dedicarle atención solamente a este grabado, siendo el más llamativo y visible en las ediciones de la obra que incluyen ilustraciones. A partir de la edición sevillana por Juan Cromberger (S2), que dio un gran impulso para la difusión de la obra hasta nuestros días, se puede afirmar que la imagen del hombre astral había entrado a formar parte de ese bagaje poseído por los Cromberger, ya que el grabado aparece en obras distintas publicadas por el mismo taller, como el *Repertorio* y la *Historia de la doncella Teodor*, y se había difundido por la ciudad, visto que otro impresor, Dominico de Robertis, veinte años más tarde insertó una copia del mismo grabado con mínimas variaciones. Claramente, con el pasar de las décadas y la publicación de la obra en otros talleres del país, la iconografía tradicional va adaptándose a los nuevos agentes de transmisión y se van incluyendo nuevas decoraciones y otros detalles (figuras 4, 5 y 7).

Especial atención ha merecido también el análisis del conjunto imagen-texto desde una perspectiva meramente visual. En general, lo que se ha podido comprobar es que, en todos los impresos analizados que contienen grabados, el hombre astral aparece frontalmente y con la presencia fija de los doce signos zodiacales, cuya disposición sobrepuesta, insertada o alrededor de la figura humana va adaptándose según la *mise en page* y los gustos del grabador, impresor y/o editor. Con la excepción de S1, que no incluye esa estampa, la imagen se inserta siempre en el mismo capítulo y momento de la narración: casi al principio del cuarto título, sobre la disputa con el segundo sabio. Sin embargo, salvo en B2, existe un enlace muy estrecho entre imagen y texto: la descripción/inscripción teórica siempre se halla a la derecha de la imagen y en una disposición bien resaltada para que el público lector pueda “leerlos” conjuntamente y comprender la simbiosis y la complementariedad que acerca los dos códigos semióticos. De hecho, en ese momento concreto de la narración, el texto no adquiere su sentido exclusivamente en relación con el orden de su discurso, sino también con la disposición espacial y tipográfico-iconográfica: texto e imagen, pues, son mutuamente interdependien-

tes en su manera de producir significado, a la que contribuye indudablemente la aportación de los agentes de publicación de la obra. La representación ofrecida en estas ediciones de la obra reflejaría, pues, lo que William Mitchell denomina “imagentexto” o “imagen-texto” refiriéndose respectivamente a la combinación de imagen y texto, y a la relación que se establece entre ellos, o sea entre lo visual y lo verbal (2015: 49). La unión entre el grabado y las inscripciones laterales tiene una función didáctica y explicativa muy fuerte, ya que recíprocamente ilustra, describe, adorna y complementa el contenido de cada aparato, o sea el de la ilustración y aquel del texto. En el momento de la enunciación-realización de la pintura por parte de la doncella, ambos elementos se integran recíprocamente, completándose en un espacio x –lo que el mismo Mitchell define posteriormente como “imagen x texto” (2018: 49-58)–, en la mente de quien escucha/observa y, por supuesto, lee dentro y fuera de la creación artística. A partir de la edición S2 y del claro vínculo con el *Repertorio de los tiempos*, cuya elección resultó acertada, visto el éxito que la obra había conseguido en el siglo XVI (33 ediciones a partir de finales del siglo XV), la imagen del hombre astral se inserta y se establece en la tradición impresa de la *Historia de la doncella Teodor* por mucho tiempo, convirtiéndose, junto con el soporte textual, en un modelo iconográfico orientado hacia las necesidades hermenéuticas del público lector.

Bibliografía citada

- BARANDA, NIEVES; INFANTES, VÍCTOR (1993-1994), “Post Mettmann: variantes textuales y transmisión editorial de la *Historia de la donzella Teodor*”, *La Corónica*, 22.2: 61-88.
- BREDEKAMP, HORST (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- DARBORD, BERNARD (1995), “La tradición del saber en la Doncella Teodor”, *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), ed. Juan Paredes. Granada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, I: 13-30.
- DARBORD, BERNARD; BREMOND, CLAUDE (1994), “Tawaddud et Teodor: les enjeux ludiques du savoir”, *L'Enciclopedia medievale*, ed. Michelangelo Picone. Ravenna, Angelo Longo Editore: 253-73.
- ECO, UMBERTO (2002), *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani.
- EISENSTEIN, ELISABETH (1986), *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, il Mulino.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, SONIA (2016), *Corazón y sangre. Su representación histórico artística y su simbología en el arte contemporáneo*, tesis doctoral dirigida por Mariano de Blas Ortega, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes.
- GREGORIO, DANIEL (2012), “De la astronomía a la astromagia, una aproximación alfonsí del saber de las estrellas”, *Miscelánea medieval murciana*, 36: 41-73.
- HARO CORTÉS, MARTA (1995), *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, Universitat de València.
- HARO CORTÉS, MARTA (2019), “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el *Repertorio de los tiempos*”, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, coord. Isabella Tomassetti, eds. Roberta Alviti; Aviva Garribba; Massimo Marini; Debora Vaccari. San Millán de la Cogolla, Cilengua, II: 1645-61.
- HARO CORTÉS, MARTA (2020), “La *Historia de la doncella Teodor* en la imprenta burgalesa: a propósito de una nueva edición del taller de Juan de Junta, c. 1535-1540”, *Revista de Literatura Medieval*, 32: 163-89.
- HARO CORTÉS, MARTA (2021), “Contexto editorial, cultural y sociopolítico de la edición príncipe de la *Historia de la doncella Teodor* (Toledo: Pedro Hagenbach, 1500-1501)”, *RILCE*, 37.2: 650-84.
- HARO CORTÉS, MARTA (2024), “Identificación tipográfica, adscripción cronológica y relaciones editoriales de una edición *sine notis* de la *Historia de la doncella Teodor*”, *Estudios Románicos*, 33: 109-37.
- HIDALGO OGÁYAR, JUANA (1989), “El hombre astral en los libros de horas impresos”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 2/3: 363-67.
- INFANTES, VÍCTOR (2002), “*Historia de la doncella Teodor*”, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, dir. Carlos Alvar Ezquerro; José Manuel Lucía Megías. Madrid, Castalia: 626-31.
- LEWIS, CLIVE (1964), *The discarded image. An introduction to medieval and Renaissance literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTOS, JOSEP LLUÍS (2014), “La *editio princeps* del *Repertorio de los tiempos* de Andrés de Li: el proyecto editorial y la recuperación del incunable”, *Texto, edición y público lector en los albores de la imprenta*, eds. Marta Haro Cortés; José Luis Canet. Valencia, Universitat de València, Publicaciones de la Universitat de València: 155-86.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1904), “La *Doncella Teodor* (un cuento de las *Mil y una Noches*, un libro de cordel y una comedia de Lope de Vega”, *Homenaje a D. Francisco Codera en su jubilación del profesorado. Estudios de erudición oriental*. Zaragoza, Mariano Escar: 483-511.
- METTMANN, WALTER (1962), *La historia de la doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs. Untersuchung und kritische Ausgabe der ältesten bekannten Fassungen*, Mainz, Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- MITCHELL, WILLIAM (2018), *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, trad. Federica Cavaletti, Milano, Johan & Levi Editore.

- PORCEL BUENO, DAVID (2015), “De nuevo sobre los modelos orientales de la *Historia de la donzella Teodor*”, *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés. Valencia, Universitat de València, I: 423-35.
- RICO, FRANCISCO (2005), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Barcelona, Ediciones Destino.
- SCHØLLHAMMER, KARL ERIK (2001), “Regimes representativos da modernidade”, *Alceu*, 1: 28-41.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO (1974), “La figura del hombre astral en la España del siglo XV”, *Traza y baza: cuadernos hispanos de simbología, arte y literatura*, 4: 121-23.
- SOMAINI, ANTONIO (2005), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Milano, Vita e Pensiero.
- SUCHIER, WALTHER (1910), *L'enfant sage (Das Gespräch des Kaisers Hadrian mit dem Klugen Kinde Epitus)*, Dresden, Max Niemeyer.
- WALKER, DANIEL PICKERING (1958), “The astral body in Renaissance medicine”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 1/2: 119-33.
- ZAPPELLA, GIUSEPPINA (2013), *Reimpiegghi, copie, imitazioni*, Roma, Vecchiarelli Editore.

Daniela Santonocito es doctora en Literaturas Hispánicas por la Universidad de Zaragoza y profesora de Literatura Española en la Universidad de Catania. Es miembro del grupo de investigación Clarisel (Universidad de Zaragoza) y codirectora de la colección editorial ArDiTeHis. Su ámbito de investigación se centra en la recepción de las obras medievales en el s. XVI, la novela corta del s. XVII y los poemas épico-caballerescos de los ss. XVI y XVII. Ha editado obras españolas tanto medievales (la príncipes del *Conde Lucanor*, *Diálogo de Epicteto* y *el emperador Adriano*) como barrocas (*Segunda parte de los casos prodigiosos* de Juan de Piña y *el Curioso y sabio Alejandro* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo).

daniela.santonocito@unict.it