UNIVERSIDAD DE JAÉN

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LAS EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE TERRITORIO Y PATRIMONIO HISTÓRICO

TESIS DOCTORAL

MITOLOGÍA, MÚSICA Y EMBLEMÁTICA

PRESENTADA POR:
Mª PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS

DIRIGIDA POR:
DR. D. PEDRO A. GALERA ANDREU

JAÉN, 16 DE MAYO DE 2006

ISBN 978-84-8439-462-4

Nombre y apellidos del autor:

Mª Paz López-Peláez Casellas

Título de la Tesis Doctoral:

Mitología, Música y Emblemática

I.S.B.N.:

978-84-8439-462-4

Fecha de Lectura:

16 de Mayo de 2006

Centro y Departamento en que fue realizada la lectura:

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Departamento de Territorio y Patromonio Histórico

Composición del Tribunal/Dirección de la Tesis:

Dirección de la Tesis	Dr. D. Pedro A. Galera Andreu
Presidente/a del Tribunal	Dra. Dña. Veronique Gerard-Powell
Vocales	Dr. D. Víctor Minguez
	Dr. D. Jesús Ureña
	Dra. Dña. Gema Pérez Zalduondo
Secretario/a	Dr. D. Miguel Ángel León Coloma

Calificación Obtenida:

Sobresaliente Cum Laude por Unanimidad.



Universidad de Jaén

tesis doctoral

Resumen

Gran cantidad de las teorías que con respecto a la música florecieron en la Antigüedad continuaron presentes, en mayor o menor medida, durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. La frecuente utilización tanto de imágenes como de terminología musical en los tratados que se escribieron en el Renacimiento y en el Barroco nos demuestran su vigencia y su conocimiento por parte de los diferentes intelectuales en general y de los emblemistas en particular. La visión que, como veremos, se ofrece de la música en la emblemática renacentista y barroca está ligada no sólo a relatos mitológicos antiguos sino también a una tradición teórica que se remonta, en algunos casos, a la escuela pitagórica. Las teorías musicales que hacen referencia al poder sobrenatural de la música y a su capacidad de curar enfermedades, su conexión con el mundo moral o con la divinidad, se mantendrán con menos cambios de los que quizá cabría esperar, si tenemos en cuenta todos los siglos transcurridos.

Estas antiguas teorías, al igual que los relatos de los dioses paganos en los que la música tenía un papel destacado, eran conocidas por los autores de los tratados de emblemas que se escribieron, especialmente, durante los siglos XVI y XVII. Consideradas como ciertas por los autores o tan sólo repetidas como vestigios de un saber lejano en el tiempo, los tratadistas se valieron de algunas de estas imágenes para transmitir determinados mensajes vinculados a las circunstancias económicas, políticas y religiosas de su entorno.

En nuestro convencimiento de que la presencia de la música en la emblemática, lejos de ser un elemento secundario, se erige como un factor de primer orden para analizar la sociedad y cultura europeas renacentista y barroca, hemos creído oportuno destacar las teorías que aparecen reflejadas de manera más o menos directa en los libros de emblemas y que son mencionadas con respecto a leyendas musicales concretas: las de Orfeo, Arión, las sirenas, Anfión, Argos y Mercurio o

Marsias y Apolo. Es decir, se trata de analizar aquellos conceptos musicales que fueron transmitidos y desarrollados durante la Edad Media y que fueron asumidos abiertamente por los emblemistas.

Nuestro objetivo con este estudio ha sido el de analizar el modo en el que la música era considerada en el género de la emblemática durante los siglos del Renacimiento y del Barroco. No hemos pretendido acceder a la realidad histórica a través de la música, es decir, no la hemos considerado tan sólo como un medio de conocimiento de las sociedades renacentistas y barrocas, sino que hemos intentado determinar la importancia y el valor que las cuestiones musicales tenían para los intelectuales de estas sociedades. Partimos de la consideración de que los tratados de emblemas, debido a sus especiales características, se muestran como un medio idóneo para analizar los cambios que se estaban operando en la "estructura de sentido" de una época, y de que la música, a pesar de haber sido frecuentemente infravalorada es, al igual que el resto de manifestaciones humanas, un buen indicador de la visión del mundo que impera en cada sociedad. También es cierto que, erróneamente, los investigadores de la música tienden a olvidar que las distintas corrientes musicales están inmersas en la sociedad y, por tanto, profundamente influidas por ella. Es por estas razones por lo que debe imponerse la interdisciplinariedad como único medio de analizar de forma correcta un momento determinado de la historia.

Como se destacará en este estudio, la interpretación que se realiza desde la emblemática estará más próxima a la de la época medieval que a la que se encontraba en los prototipos originales. Si las fuentes antiguas se referían a un Orfeo-mago, capaz mediante su música de encantar animales o convencer a los dioses del Averno para que resucitaran a su mujer, en los emblemas se encontrará una interpretación diferente. El tracio Orfeo, y en ocasiones también Anfión, nos será presentado como un sabio orador y un civilizador que, mediante una música que será interpretada como elocuencia, conducirá a los hombres incivilizados a la vida civil, a la sociedad establecida. Del mismo modo, Marsias, el fauno que se enfrentó al dios Apolo, será concebido como ejemplo del individuo que de forma temeraria se enfrenta a los poderes establecidos, es decir, se convertirá en un discurso de poder; mientras que Arión, a través de su salvación milagrosa, bien se erigirá como ejemplificación de la virtud o bien su relato será utilizado para plasmar la maldad humana. Sin embargo, debemos señalar que, estos significados, lejos de estar fijados, dependerán tanto de la idea que se pretenda transmitir como de la corriente de pensamiento desde la que se utilicen.

Como demostraremos, el enfoque que se les ha otorgado a los distintos mitos musicales desde la emblemática responde de forma directa a las circunstancias

que se estaban viviendo en la Europa de la época, en la que las continuas guerras territoriales y los conflictos religiosos estaban provocando un enorme desgaste económico y humano en los distintos países. Mantenemos, por tanto, que la visión que se ofrece de mitos como los de Orfeo, Arión, Anfión, Ulises y las sirenas, Mercurio y Argos o Apolo y Marsias, aunque parten de interpretaciones procedentes de la Edad Media o de finales de la Antigüedad, están estrechamente relacionadas con esas circunstancias.

En líneas generales se puede señalar que en la emblemática realizada durante el Renacimiento y Barroco se seguirá manifestando la ambivalente consideración hacia la música que dominó en el pensamiento occidental. Desde el comienzo de la era cristiana, los sonidos musicales habían estado vinculados tanto a Dios como al demonio, tanto a la virtud como al pecado. Si Cristo se rodeaba de un coro de ángeles que cantaba alabanzas hacia él, apropiándose de esta forma de la antigua música de las esferas de los pitagóricos, el demonio engañaba a los hombres y los atraía al pecado realizando unos sonidos vinculados estrechamente a la lujuria y a las pasiones humanas y utilizando preferentemente unos instrumentos, los de viento, dotados de importantes connotaciones sexuales. Al igual que ocurría entonces, y como se ha señalado en este estudio, la música que es utilizada en la emblemática rara vez es considerada desde el punto de vista hedonista sino que tanto ella como sus ejecutantes están fuertemente marcados, de forma más o menos importante, por valores morales. De acuerdo con esto, los sonidos musicales que eran realizados por los citaredos Orfeo, Anfión o Arión estarán vinculados a la música celestial y serán considerados un reflejo de aquélla, mientras que la música ejecutada por las sirenas o por Marsias se homologará a la realizada por los ministriles, será conectada al hombre y estará sujeta a sus pasiones y vicios. Al igual que las sirenas, la mujer o los placeres, este tipo de música responderá al concepto del "dulce amarum". Tras la armonía de la música, al igual que tras la hermosura de la sirena, de las sensaciones placenteras o de las dulces palabras de la adulación se ocultará la realidad que esconden y la amargura que provocan.

Abstract

Most of the theories on music that flourished during the Antiquity were still present, to a certain extent, during the Middle Ages, the Renaissance and the Baroque. In the treatises written during the Renaissance and the Baroque the frequent use of both musical images and terminology signals the importance that these treatises had among scholars in general and emblemists in particular. The vision, as we will see, that is offered of music in the study of emblems during the Renaissance and the Baroque is connected not only to mythological narrations but also to a theoretical tradition that dates back to the Pythagorics. The musical theories that deal with the supernatural in music and the ability to cure illnesses, their connection to the moral or divine world, remain with fewer changes than we may have expected if we take into account all the centuries that have elapssed or the profound epistemological changes experienced.

These ancient theories, as well as the narrations about pagan gods in which music had a prominent role, were known by emblemists during the 16th and 17th centuries. Presented as fixed truths by the authors or, at the very least, repeated as instances of some distant wisdom from the past, the authors of these treatises used some of these images in order to transmit certain messages related to the economic, religious and political matters of the times.

In our understanding that the presence of music in emblems, far from being a secondary element, stands as a first degree factor for analyzing the European Renaissance and Baroque society and culture, we believe it would be convenient to analyze those theories that appear to be reflected, more or less directly, in books of emblems and that are mentioned in relation to specific musical legends: those of Orfeo, Arion, the mermaids, Anfion, Argos and Mercurio or Marsias and Apolo. That is to say, it is a question of deciding those musical concepts that were transmitted and developed during the Middle Ages and that were openly accepted by the emblemists. Consequently, our main goal in this study has been that of deciding the way in which music was considered within the emblematic genre during the Renaissance and the Baroque. We did not intend to access a historical reality through music,

that is, we have not viewed it only as a means of understanding Renaissance and Baroque societies, but we have tried to determine the importance and value that musical matters had to intellectuals within these societies. We start from the belief that teatrises of emblems, due to their special characteristics, appear as an ideal means to analyzing those changes within the "structure of feeling", and that music even though it has been frequently underestimated is still, as it happens with other human expressions, a good indicator of the perception that every society has of the world. It is also true that, erroneously, music researchers tend to forget that different musical trends are part of society and that consequently it tends to be strongly influenced by them. It is because of all these reasons that we should follow an interdisciplinary approach in order to produce a correct analysis of a particular period within history.

As we will emphasize in this study, the interpretation made of the musical myths we will be analyzing is closer to that of the Middle Ages than to the one found in the original intellectual constructions. The old sources used to refer to a magical Orfeo, capable of enchanting animals with his music or convincing the gods of the Averno to resurrect his wife. However, it is in the emblems where we can find a different interpretation. Orfeo, and sometimes Anfion too, appears as a wise orator and civilizer, who through his music, viewed as eloquence, guides uncivilized men into civil life, to the already established society. In the same way, Marsias, the fauno that fought Apollo the God, will be conceived as an example of an individual that confronts, in a reckless way, the already established powers; at the same time, Arion, through his miraculous salvation, will be either an example of virtue or his narrative will be used to show human evil. Nevertheless, we need to underline that these meanings, far from being fixed truths, will depend on the idea that is intended to be transmitted or on the trend of knowledge that will be in use.

As the analyses of different myths will reveal, and being aware of the limitations this study may confront, we consider that the emblematic approach is a direct response to the circumstances that Europe had during those times, where territorial conflicts as well as religious ones were producing economic as well as human erosion. Therefore, we believe that the visions that are offered of Orfeo, Arion, Anfion, Ulises and the mermaids, Mercury and Argos or Apollo and Marsias, though based on interpretations dating back to Medieval times, are closely connected to all those circumstances. All the problems of the age are reflected in the art work of these emblems, as well as in the elaborate forms of the Baroque period.

Generally speaking, we could point out that in the studies of emblems of the Renaissance and Baroque periods the ambivalent view on music which dominated

western society during those times is still present. From the beginnings of the Christian era, musical sounds had been connected both to God and the devil, both to virtue and sin. Whilst Christ would appear surrounded by an angelical chorus that sang praises to him, making the music of the spheres of the Pythagorics their own music, the devil would lie to men and bring them to sin through the making of sounds closely related to lust and human passions, and using musical instruments, mostly wind ones, that were charged with sexual connotations. As it used to happen before, and as it has been pointed out in this study, the music represented in the emblems is rarely seen from a hedonistic point of view, but rather as being strongly charged by moral values, both the music and its players. According to this, the music created in the myths by the cithara player Orfeo, Arion or Anfion will be connected to celestial music and will be considered a reflection of it, whilst the music played by the mermaids or by Marsias will be equivalent to that created by the ministrils and will be connected to men and subordinated to their passions and vices. As with the mermaids, women or pleasures, this type of music will answer to the concept of "dulce amarum". Beyond the harmony of music, just as beyond the loveliness of the mermaid, of pleasant sensations or sweet flattering words, the reality they hide and the bitterness they bring appear hidden to us.



UNIVERSIDAD DE JAÉN

MITOLOGÍA, MÚSICA Y EMBLEMÁTICA

MARÍA PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS

tesis doctoral

A la memoria de mi padre

A mi madre

Indice

CAPÍTULO I. Introducción: Objetivos, estado de la cuestión y metodología 12

CAPÍTULO II. Los emblemas. Una aproximación general 33
Ilustraciones 49

CAPÍTULO III. La música 51
3.1. Concepción de la música 52
3.1.1. Jean Baudoin. "De la Musique, & qu'on ne peut la blasmer qu'injustement" 53
3.1.2. Juan de Solórzano. "Deliciae nimiae republicam perdunt".....64
3.2. Sobre la pervivencia de antiguas creencias y teorías musicales en la emblemática.....70
3.2.1. Daniel Meisner. "Musica sacra manet" 71
3.2.2. Lorenzo Ortiz. "No la una, sin las dos".....79
3.2.3. Cesare Ripa. "Apulia".....87
Ilustraciones 96

CAPÍTULO IV. Emblemas y representaciones del músico Anfión 103
4.1. En la órbita de Filóstrato: 104
4.1.1. Filóstrato *El Viejo* (Blaise de Vigenère). "Amphion".....104
4.1.2. Michel de Marolles. "Amphion" 117
4.2. El músico Anfión como imagen de concordia.....125

4.2.1. Petrus Costalius. "In Amphionem. Pax" 126
4.2.2. Claude-François Menestrier. "Concordia Construit Urbes" 133
4.2.3. Cesare Ripa. "Elocuencia" 134
4.2.4. Otho Vaenius. "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est" 136
"La firme amistad es querer y no querer lo mismo" 144
4.2.5. Anónimo (De la Feuille). "Complaisance" 147
4.2.6. Claude-François Menestrier. "Ibi est amor ubi est reciprocus" 150
4.3. Anfión como imagen del gobernante 151
4.3.1. Diego Saavedra Fajardo. "Omne tulit punctum" 151
4.3.2. Anónimo. "Suave modulamine mulcet" 155
Ilustraciones 157

CAPÍTULO V. Emblemas y representaciones del músico Arión 165
5.1. El relato de Arión como muestra de la maldad humana 167
5.1.1. El mito de Arión en el tratado de Alciato 167
"In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum" (1531) .. 170
"De ceulx qui ont bonheur par estrangeres" (1536) 176
"In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum" (1615) .. 181
5.1.2. Geffrey Whitney. "Homo homini lupus" 185
5.1.3. Michel de Marolles. "Arion" 193
5.2. Arión como ejemplo de virtud 200
5.2.1. Anónimo (Laurentius Haechtanus). "In homines impios" 200
5.2.2. Gabriel Rollenhagen. "Spernit pericula virtus" 204
5.2.3. George Wither. "Spernit pericula virtus" 210
5.2.4. Daniel Meisner. "Musica vel fera maris monstra mitigat" 215
5.3. Otras interpretaciones del relato del músico Arión 218
5.3.1. Cesare Ripa. "Favor". 218
5.3.2. Anónimo (De la Feuille). "Ame courtoise et traitable" 219
Ilustraciones 221

CAPÍTULO VI. Emblemas y representaciones del músico Orfeo 229
6.1. Orfeo se presenta como prueba del poder de la música 230
6.1.1. Filóstrato *el Joven*. "Orfeo" 231
6.1.2. Calístrato. "Estatua de Orfeo" 234
6.1.3. Nicolaus Reusner. "Musicae, et Poëticae vis" 235
6.1.4. Cesare Ripa. "Musica" 240
6.2. Orfeo y el poder de las palabras 243
6.2.1. Orfeo como elocuente y civilizador 243
6.2.1.1. Petrus Costalius. "In Orpheum. Vis eloquentiae quam Euripides reginam…" 244
6.2.1.2. Thomas Palmer. "The force of eloquence" 253
6.2.1.3. Cesare Ripa. "Elocuencia" 257
6.2.1.4. Geffrey Whitney. "Orphei Musica" 260
6.2.2. Orfeo como símbolo del gobernante 268
6.2.2.1. Henry Peacham. "Cedendum Apollini" 269
6.2.2.2. Henry Peacham. "Hibernica Respub" 278
6.2.2.3. Henry Peacham. "Hibernica Respub" 281
6.2.2.4. Julius Zincgref. "Peragit Tranquilla Potestas" 285
6.3. Orfeo, Cristo y la armonía celestial 292
6.3.1. Michel de Marolles. "Orphée" 295
6.3.2. *Imago Primi Saeculi*. "Communio generalis" 304
6.3.3. Agustine Chesneau. "Ultro veniunt, quod amore trahantur" 309
6.3.4. Claude-François Menestrier. 314
6.4. Interpretaciones inusuales de Orfeo 317
6.4.1. Dionysius Lebeus-Batillius. "Exitus ΚΑΚΟΖΗΛΙΑΣ" 317
6.4.2. Nicolaus Reusner. "Animun rege" 324
6.4.3. Jean Baudoin. "Des effets de la Philosophie" 331
6.4.4. Maurice Scève. "A tous plaisir & à moy peine" 337
6.4.5. Joannes Sambucus. "In secundis consistere laudabile quoque" 341
6.4.6. Claude-Francois Menestrier: "A tous plaisir & à moy peine" 347
6.4.7. Pallavicini. "La mort n'eteint point l'amour" 350
Ilustraciones 353

CAPÍTULO VII. El enfrentamiento entre Apolo y Marsias 369
7.1. Distintas interpretaciones del enfrentamiento 372
7.2. El enfrentamiento en la emblemática 380
7.2.1. Marsias como prototipo del hombre temerario 380
7.2.1.1. Filóstrato *el Joven*. "Marsias" 380
7.2.1.2. Nicolaus Reusner. "Tecum habita" 382
7.2.1.3. Joannes Mercerius. "Diffusum toto corpore vulnus habet. Sequitur sua poena superbos" 391
7.2.1.4. Juan de Horozco y Covarrubias. "Cum diis non contendendum" 397
7.2.2. Otras interpretaciones del enfrentamiento 406
7.2.2.1. Offelen/ De la Feuille. "Vindicat artes" 406
7.2.2.2. Claude-François Menestrier 412
7.2.2.3. Daniel Meisner. "Ut cantus sic auriculae" 415
7.2.2.4. Nicola Vicentino 419
Ilustraciones 424

CAPÍTULO VIII. La música y la adulación: la flauta, el ciervo, Mercurio y Argos 432
8.1. La música de la flauta como símbolo de la lisonja 436
8.1.1. Horapolo. "Comment ilz signifioient ung homme deceu par flaterie" 436
8.1.2. Pierio Valeriano "Ab Adulatoribus pessundatus" 442
8.1.3. Cesare Ripa. "Adulatione" 447
8.1.4. Jean Boudard. "Adulation" 450
8.1.5. George Richardson. "Adulation" 452
8.1.6. Anónimo (De la Feuille). "Flaterie" 453
8.2. El ciervo atrapado por los cazadores 454
8.2.1. Juan de Solórzano. "Adulatores fugiendi" 454
8.2.2. Andrés Mendo. "Adulatores fugiendi" 459
8.2.3. Antonio Novaes Campos. "Adulatores fugiendi" 462
8.2.4. Otros autores 465

8.3. El relato de Mercurio y Argos 467
8.3.1. Barthélemy Aneau. "Adulator" 467
8.3.2. Joannes Sambucus. "Dolus inevitabilis" 472
8.3.3. Juan de Horozco y Covarrubias 474
Ilustraciones 481

CAPÍTULO IX. Las sirenas. 492
9.1. La belleza de las sirenas y el engaño de los placeres sensoriales 495
9.1.1. Las sirenas voluptuosas y el engaño 495
9.1.1.1. Las sirenas de Alciato 495
Edición de Venecia de 1546 496
Barthélemy Aneau (Lyon, 1549) 501
Bernardino Daza (Lyon, 1549) 505
Giovanni Marquale (Lyon, 1551) 508
Diego López (Nájera, 1615) 509
9.1.1.2. Pierio Valeriano. "Perdition et ruine des biens" 513
9.1.1.3. Juan de Horozco y Covarrubias 516
9.1.1.4. Academia Altorfina. "Vestigia terrent" 520
9.1.1.5. Joachim Camerarius. "Mortem Dabit ipsa voluptas" 524
9.1.1.6. Michel de Marolles. "Sirènes" 528
9.1.2. Un diferente acercamiento 533
9.1.2.1. Geffrey Whitney. "Sirenes" 534
9.1.2.2. Joachim Camerarius. "Amor caussa omnium" 537
9.1.2.3. Daniel Meisner. "Nomina Sirenum" 541
9.1.2.4. Diego Saavedra Fajardo "Formosa superne" 546
9.1.2.5. Henri Offelen/ Daniel de la Feuille. "Formosa superne" 551
9.1.3. Las sirenas y el engaño. Los tratados de iconología 553
9.1.3.1. Cesare Ripa. "Piacere" 553
9.1.3.2. Anónimo (De la Feuille). "Plaisir ou Volupte" 556
9.1.3.3. Cesare Ripa (Jean Baudoin). "Fausseté d'amour" 557
9.1.3.4. Gravelot y Cochin. "Plaisir" 558
9.1.3.5. Jean-Baptiste Boudard. "Fausseté" 559

9.2. La música de las sirenas y la idea de engaño 562
9.2.1. Los religiosos ante el canto de las sirenas 563
9.2.1.1. Imago Primi Saeculi. "Vos canitis surdis, canitisque ligatis" ... 564
9.2.1.2. Claude-François Menestrier. "Oblectat ut opprimat" 572
9.2.2. El canto de las sirenas y la música religiosa 573
9.2.2.1. Alonso Remón. "Anthipathia Sirena dulcedo" 574
9.2.2.2. Jean Baudoin. "Des voluptez, & de leurs attraits" 580
9.2.2.3. "Cantus Exosa Prophanos" 586
9.2.3. El canto de las sirenas como adulación 589
9.2.3.1. Sebastián de Covarrubias Horozco.
"Atrum desinit in piscem" 589
9.2.3.2. Juan Baños de Velasco. "Inficit liniendo" 594
9.2.3.3. Otras referencias más breves 599
Vicenzo Cartari. "Sirenes" 599
Natalis Comes. "Des Serenes" 601
Andrés Ferrer de Valdecebro. "A deluctu naufragium" 603
9.3. Otras interpretaciones de las sirenas 604
9.3.1. Giulio Cesare Capaccio. "Vesvvii siren incendia mulcet" 604
9.3.2. Joachim Camerarius. "Contemnit Tuta procellas" 607
9.3.3. Pieter Cornelisz Hooft. "Verba dedit" 611
9.3.4. Henry Peacham. "Sepulchrum Isocratis" 614
Ilustraciones 620

CONCLUSIONES 642
Ilustraciones 662

BIBLIOGRAFÍA. RECURSOS DE INFORMACIÓN 665

Prefacio

PREFACIO

La idea de realizar un trabajo de investigación centrado en la emblemática musical procede del Dr. Pedro A. Galera. Fue él quien me propuso este tema tras la realización de los cursos de doctorado en el Departamento de Territorio y Patrimonio Histórico de la Universidad de Jaén. Su interés por la emblemática y la iconografía y su reconocido prestigio como historiador del arte influyeron de manera decisiva en mi decisión de comenzar una investigación de tanto alcance. Mi doble condición de especialista, como licenciada en Humanidades y poseedora del título de Profesor Superior de Solfeo y Teoría de la Música, Transporte y Repentización (asignatura de la que soy titular por oposición desde 1992) y del de Profesor de Piano, también han sido la causa de mi interés por el estudio de la iconografía musical.

Una investigación de estas características, que aúna elementos de historia, historia del arte, música y filosofía, e incluso que conlleva la utilización de distintas lenguas, no es posible, en modo alguno, sin la colaboración de distintas personas. Quiero agradecer al Dr. D. Macario Cámara de la Fuente, Jefe del Secretariado del Tercer Ciclo y Enseñanzas propias, el apoyo prestado en todo lo concerniente a los trámites burocráticos, imprescindibles en toda tesis doctoral y que resultan especialmente complejos para la realización de un doctorado europeo; asimismo, quiero expresar mi gratitud a los profesores del departamento de Territorio y Patrimonio Histórico que me impartieron los cursos del programa de doctorado y me iniciaron en la investigación. Debo agradecer la amable invitación que recibí por parte de los profesores de *Arizona State University*, el Dr. Aaron Baker, director del departamento de *Humanities*, y el Dr. Robert Bjork, director del *Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies* (ACMRS), a permanecer en dicha universidad en calidad de profesora investigadora durante los meses de julio y agosto de los años 2002 y 2004, respectivamente. Igualmente debo agradecer al Dr. William Gentrup, vicedirector del ACMRS, el interés que manifestó por este trabajo de investigación durante mi estancia en *Arizona State University*. Un agradecimiento muy especial a mi hermana, la Dra. Milagros López-Peláez Casellas, por ponerme en contacto con

estos profesores y por solucionar mis dudas durante mis estancias en Arizona. La invitación que recibí por parte del Dr. Alain Schnapp, Director General del *Institut national d'histoire de l'art* (INHA), hizo posible que pudiera continuar mi investigación en la excelente biblioteca de la institución que él dirige y en la que permanecí desde el 1 de diciembre de 2004 hasta el 5 de marzo de 2005, por lo que le estoy enormemente agradecida. Quiero resaltar igualmente su amabilidad e interés por el trabajo que estuve realizando en París. Mi gratitud hacia la Dra. Veronique Gérard-Powell, profesora de la *Université Paris-IV Sorbonne*, quien me ofreció muy valiosos consejos y me ayudó a orientar mi investigación durante mi estancia en dicha ciudad. La Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía me concedió una licencia de estudios totalmente retribuida de doce meses de duración (curso 2004-5) que resultó de enorme importancia para la finalización de la tesis doctoral. Gracias igualmente al grupo de Investigación "Arquitecto Vandelvira", perteneciente al Programa Andaluz de Investigación P. A. I. HUM-573 por el apoyo prestado. Mis amigos Raúl Manchón y Dolores Rincón, profesores de Latín de la Universidad de Jaén, que me ayudaron con varios textos latinos, y Luis Robledo, catedrático de Historia de la Música y Estética del Conservatorio Superior de Música de Madrid y experto en Emblemática Musical, que me hizo interesantes sugerencias, tienen (ellos lo saben) mi más sincero agradecimiento. Toda mi gratitud hacia Nadia Akalay y Anne Marie Lopp por su ayuda en la traducción de varios textos franceses y alemanes. Y, especialmente, quiero mencionar a mi hermano, el Dr. Jesús López-Peláez, profesor de Filología Inglesa en la Universidad de Jaén, a quien debo más de lo que pueda recordar. Por último, mi agradecimiento y respeto al Dr. Pedro A. Galera Andreu quien, sabiendo respetar mi independencia, ha dirigido mi camino y siempre ha tenido tiempo para mis consultas. Los aciertos de esta tesis son debidos a él, los fallos son sólo míos.

Todo mi cariño y admiración son para mi madre, mis hermanos Jesús y Milagros, para Nadia y para José, que ha sobrellevado con paciencia todos estos años. Sin sus palabras de aliento y su confianza en mí nada de esto habría sido posible.

Jaén, marzo de 2006

Capítulo I

Introducción: Objetivos, estado de la cuestión y metodología

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN: OBJETIVOS, ESTADO DE LA CUESTIÓN Y METODOLOGÍA

Gran cantidad de las teorías que con respecto a la música florecieron en la Antigüedad continuaron presentes, en mayor o menor medida, durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. La frecuente utilización tanto de imágenes como de terminología musical en los tratados que se escribieron en el Renacimiento y en el Barroco nos demuestran su vigencia y su conocimiento por parte de los diferentes intelectuales en general y de los emblemistas en particular. La visión que, como veremos, se ofrece de la música en la emblemática renacentista y barroca está ligada no sólo a relatos mitológicos antiguos sino también a una tradición teórica que se remonta, en algunos casos, a los pitagóricos. Las teorías musicales que hacen referencia al poder sobrenatural de la música y a su capacidad de curar enfermedades, su conexión con el mundo moral o con la divinidad, se mantendrán con menos cambios de los que quizá cabría esperar, si tenemos en cuenta todos los siglos transcurridos o los profundos cambios producidos en la "estructura de sentido" de las diversas épocas[1].

Estas antiguas teorías, al igual que los relatos de los dioses paganos en los que la música tenía un papel destacado, eran conocidas por los autores de los tratados de emblemas que se escribieron, especialmente, durante los siglos XVI y XVII. Consideradas como ciertas por los autores o tan sólo repetidas como vestigios de un saber lejano en el tiempo, los tratadistas se valieron de algunas de estas imágenes para transmitir determinados mensajes vinculados a las circunstancias económicas, políticas y religiosas de su entorno.

El deseo de los emblemistas por recuperar el saber de periodos anteriores y que se manifestó en el interés por el hermetismo y por los jeroglíficos, por el simbolismo medieval y por el arte de la memoria se vio reflejado en sus tratados de emblemas, hasta el punto de que, desde la crítica especializada, se haya

[1] Para una aproximación al concepto de la "estructura de sentido", o "structure of feeling", ver R. Williams, *Marxism & literature* (1977: 134-182). Similar es la consideración de Maravall cuando señala que la novedad no es incompatible con el mantenimiento (1984: 128-9).

admitido que en ellos no aparece nada que no se hubiera expresado con anterioridad. También es cierto que junto a esto hay que señalar la existencia de un material en parte inédito y que se revelaba en los textos y monumentos que se estaban descubriendo en la época[2]. Pasado y presente confluyen en los emblemas renacentistas y barrocos o, como dice John Manning, "The past was drawn into that present" (2002: 14). Habría que preguntarse por ello cómo un género de estas características llegó a alcanzar un éxito de tan grandes dimensiones y cómo en apenas dos siglos se publicaron un número tan elevado de tratados de emblemas.

En nuestro convencimiento de que la presencia de la música en la emblemática, lejos de ser un elemento secundario, se erige como un factor de primer orden para analizar la sociedad y cultura europeas renacentista y barroca, hemos creído oportuno destacar las teorías que aparecen reflejadas de manera más o menos directa en los libros de emblemas y que son mencionadas con respecto a leyendas musicales concretas: las de Orfeo, Arión, las sirenas, Anfión, Argos y Mercurio o Marsias y Apolo. Es decir, se trata de analizar aquellos conceptos musicales que fueron transmitidos y desarrollados durante la Edad Media y que fueron asumidos abiertamente por los emblemistas. De esta forma, en el comentario de algunos emblemas destacaremos teorías que tuvieron una gran repercusión a lo largo de los siglos, como la que afirmaba la existencia de una música cósmica o la que aludía a la influencia de la música en los seres humanos; señalaremos polémicas como la del enfrentamiento entre los instrumentos de cuerda y los de viento; y recordaremos creencias como la que afirmaba la existencia de un poder en la música que la hacía capaz de sanar enfermedades.

Aunque, como hemos señalado, durante el Renacimiento se mantuvieron conceptos procedentes de la Antigüedad clásica, también es cierto que éstos sufrieron modificaciones al ser dotados de una significación que no habían tenido antaño. Nos hemos valido, y partimos por tanto, del concepto de "pseudomorfosis" al que Erwin Panofsky se refiere en sus *Estudios sobre*

[2] No estamos de acuerdo con la opinión que al respecto expresa Pierre Laurens cuando se refiere a "l'introduction massive d'une matériel culturel inédit" [la introducción masiva de un material cultural inédito] en el tratado de Alciato (Alciato, 1997: 26).

iconología y con el que califica el proceso por el cual durante el Renacimiento se reinterpretaron leyendas y personajes de la Antigüedad, dando lugar a que fueran revestidos de nuevos significados que no habían sido considerados en los prototipos originales. Se trataría del resultado obtenido cuando antiguos tipos clásicos se modificaron al sintetizarse, en muchos casos, "el pasado pagano y el presente cristiano" (Panofsky, 1989: 93-4).

De esta forma, y como veremos, la interpretación que se realiza desde la emblemática estará más próxima a la de la época medieval que a la que se encontraba en los prototipos originales. Si las fuentes antiguas se referían a un Orfeo-mago, capaz mediante su música de encantar animales o convencer a los dioses del Averno para que resucitaran a su mujer, en los emblemas se encontrará una interpretación diferente. El tracio Orfeo, y en ocasiones también Anfión, nos será presentado como un sabio orador y un civilizador que, mediante una música que será interpretada como elocuencia, conducirá a los hombres incivilizados a la vida civil, a la sociedad establecida. Del mismo modo, Marsias, el fauno que se enfrentó al dios Apolo, será concebido como ejemplo del individuo que de forma temeraria se enfrenta a los poderes establecidos, es decir, se convertirá en un discurso de poder; mientras que Arión, a través de su salvación milagrosa, bien se erigirá como ejemplificación de la virtud o bien su relato será utilizado para plasmar la maldad humana. Sin embargo, debemos señalar que, estos significados, lejos de estar fijados, dependerán tanto de la idea que se pretenda transmitir como de la corriente de pensamiento desde la que se utilicen.

El objetivo de este estudio no es el de hacer una relación de todos los emblemas en los que aparece la música o de todas las obras en las que ésta es nombrada, sino el de analizar el modo en el que era utilizada en el género de la emblemática entre los más importantes intelectuales del Renacimiento y Barroco. Se pondrá de esta forma de manifiesto la que es una de las riquezas del género, la polisemia, en virtud de la cual un mismo tema tendrá distintas lecturas dependiendo de las circunstancias de las que esté rodeado.

Partimos de la definición que Maravall realiza del género de la emblemática como un tipo de literatura "en apoyo de unas ideas políticas, morales, sociales,

en la que se emplea a favor de ellas, no la fuerza demostrativa, sino la persuasión indicativa, [y que] pone en juego resortes psicológicos que mueven el ánimo y lo atraen" (1984 B: 215). La finalidad de nuestro estudio será, además de analizar el papel desempeñado por la música y, especialmente, la consideración que de ésta se tenía en la emblemática, determinar la forma en la que es utilizada para reflejar unas determinadas circunstancias históricas. Se trata de un periodo especialmente interesante en el terreno político; es la Europa de las monarquías absolutas y del Concilio de Trento, acontecimientos éstos que se verán plasmados en los tratados que analizaremos no sólo en la interpretación que se realice de los temas desarrollados en los emblemas, sino también en la estética dominante y en su sometimiento a determinados preceptos. Conocidas historias y teorías musicales plasmadas en los tratados de emblemas se erigirán como reflejo de las distintas circunstancias sociales. Serán utilizados como ejemplos que deben ser seguidos o evitados, imitados o rechazados, actuando, en este último caso, a modo de lo que Santiago Sebastián denomina "contra-ejemplo", es decir, a través de un ejemplo de lo que no se debe hacer (1995: 78). Esto se aprecia claramente en la mayor parte de los emblemas en los que se plasma el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, en los que, lejos de discutir la legitimidad del castigo infligido y la actitud del agresor, se nos advierte para que no actuemos como el agredido.

Con la finalidad de ofrecer una visión lo más exacta posible en nuestro estudio, aunque conscientes de las tremendas dificultades que plantea abarcar un marco espacio-temporal tan extenso, hemos comenzado nuestro análisis en 1531, fecha de la publicación del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato y lo hemos extendido hasta finales del siglo XVII, momento en el que Maravall considera que el género se extingue[3]. Muy aproximada es la fecha propuesta por Fernando Rodríguez de la Flor, quien se decanta por los comienzos del siglo XVIII por considerar que es entonces cuando "el discurso conceptuoso que establece nexos entre imágenes y

[3] Partiendo de la idea de que las generalizaciones nunca pueden ser exactas, en ocasiones nos hemos excedido de esos límites. Como se puede apreciar en la bibliografía, no hemos desechado el empleo ocasional de tratados escritos con posterioridad a estas fechas. Estas cuestiones, relativas a los límites temporales del género, serán abordadas con algo más de detenimiento en el capítulo siguiente.

palabras se da por agotado", es decir, el emblema se convierte en mero estereotipo (1995: 362-6).

Si estas fechas son las aceptadas en los estudios realizados sobre los libros de emblemas, diferente es la consideración que merecen los tratados de iconología. Como ya señaló Mario Praz, el descenso de calidad que se advierte en los libros de emblemas realizados en el siglo XVII, y especialmente en el XVIII, no afectó a los de iconología que, en este último siglo y tras el realizado por César Ripa, conocieron un gran éxito. Debido a ello, Praz llega a afirmar que el papel que jugaron los tratados de iconología en el neoclasicismo es similar al desempeñado por los tratados de emblemas durante el Barroco (1989: 225).

Con respecto al estado de la cuestión, debemos comenzar señalando que, aunque es cierto que en las últimas décadas se han desarrollado un gran número de estudios en torno a la emblemática y que son muchos los investigadores que, desde distintos ámbitos, se ven obligados a prestar atención a los tratados de emblemas, todavía no es ésta un área que sea valorada de forma suficiente por los historiadores del arte[4]. Como señala uno de los más activos estudiosos de la emblemática, John Manning, la problemática que lleva aparejada el estudio de esta disciplina está conectada en gran medida a unos problemas terminológicos que llegan incluso a la definición del término "emblema"[5], al gran número de obras publicadas, o a la escasez de estudios de los que ha sido objeto, tanto por lo que respecta a los autores como a las obras (2002: 16-24).

A esto hay que añadir que, al igual que ha ocurrido en otros muchos campos, los estudios que se han realizado en España centrados en la literatura emblemática han comenzado con posterioridad a los realizados en otros países. Estas

[4] El género de la emblemática está adquiriendo gran importancia dentro de los estudios interdisciplinarios realizados en los últimos años. Sus contribuciones han resultado fundamentales en la interpretación de algunas obras pictóricas, al tiempo que se constata su influencia en el género literario a través de la denominada *écfrasis*, o se analiza su presencia en manifestaciones de poder como las relacionadas con la "fiesta de Estado" (Rodríguez de la Flor, 1995: 73, 226).

[5] A este respeto, Manning señala lo artificial de formas como el *Idealtypus* al que se refiere parte de la crítica alemana por considerar que esa estructura ideal del emblema no llegó en realidad nunca a imponerse (Manning, 2002: 18-21).

publicaciones han consistido especialmente en ediciones facsimilares comentadas de tratados de emblemas que, casi con exclusividad, fueron realizados en España. Entre éstas destacan la *Idea de un Principe Politico Christiano* de Diego Saavedra Fajardo, realizada por Jesús María González de Zárate (1985), Díez de Revenga (1988) o, más recientemente, por Sagrario López Poza (1999); la *Idea de el Buen Pastor* de Francisco Núñez de Cepeda, con edición crítica de Rafael García Mahíquez (1988); las *Empresas Espirituales y Morales* compuestas por Juan Francisco de Villava y analizadas por Manuel Pérez Lozano (1997); las *Empresas Morales* de Juan de Borja, los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco y las *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto editadas todas ellas por Carmen Bravo-Villasante (1981; 1978; 1983) o la *Emblemata Regio-Politica* de Juan de Solórzano Pereyra, realizada por el mencionado González de Zárate (1987). No hay que olvidar las ediciones ya clásicas del *Amoris Divini Emblemata* de Otto van Veen o del *Emblematum liber* de Andrea Alciato, realizadas ambas por Santiago Sebastián (1985; 1993).

A diferencia de estos necesarios e interesantes acercamientos al género de la emblemática que se han venido realizando, el tipo de estudio que abordamos es mucho más minoritario. Supone el empleo de un gran número de obras ya que, debido a la variedad temática que caracteriza en su origen a los tratados de emblemas y que estableciera Alciato en su *Emblemata*, generalmente tan sólo se puede encontrar uno o dos emblemas en los que se plasman cuestiones musicales vinculadas a los mitos en cada uno de los tratados. Igualmente y debido al *corpus* manejado, se impone el empleo de una gran cantidad de información, ya que supone entrar en la situación política, cultural o religiosa no ya de un país sino de todo un continente durante un periodo de casi tres siglos, esto es, la "estructura de sentido". Se trata, en líneas generales, de un acercamiento al género de la emblemática similar a los realizados en las tesis doctorales elaboradas por José Julio García Arranz, *Ornitología Emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII* (1996) y con anterioridad por Rafael García Mahíquez, *Flora emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico* (1991).

Con respecto al método utilizado, debemos comenzar señalando que esa doble consideración de la emblemática como elemento iconográfico y literario, la más

que citada *ut pictura poesis* a la que se refiriera Horacio, motiva la necesidad, dadas las características del estudio que estamos realizando, de un doble acercamiento. Si por un lado ha sido necesario un análisis iconológico de las *picturae*, por otro se ha impuesto un análisis textual de cada uno de los epigramas así como de los motes[6]. A pesar de las obvias diferencias con las que pudieran abordarse ambos análisis, hemos intentado, dentro de lo posible, aunar estos dos acercamientos. Así nos hemos decantado tanto en el estudio iconológico como en el literario por el enfoque desarrollado por Erwin Panofsky (1985: 45-75). Hemos optado, por tanto, por la realización de una descripción, análisis e interpretación tanto de textos como de grabados como paso previo y necesario al establecimiento de las conclusiones. Es decir, tras un acercamiento iconográfico en el que se ha procedido a una clasificación y descripción de las imágenes, así como a una búsqueda de las fuentes iconográficas, literarias e ideológicas de las que proceden, se ha realizado un estudio iconológico destinado a interpretarlas, es decir, a analizar el valor semántico de los distintos elementos que las conforman.

Se ha procedido en un primer momento a realizar lo que Erwin Panofsky denomina "descripción pre-iconográfica" que se correspondería con el primer estadio del análisis y en el que tendría cabida lo que él denomina "contenido temático natural o primario" (1989: 15). En el plano iconográfico, esta fase, la más elemental del estudio, ha consistido en el reconocimiento de las distintas acciones, seres, objetos o instrumentos musicales que aparecen en los grabados.

[6] El término *pictura* es el adoptado por la crítica anglosajona y el que nosotros utilizaremos preferentemente al referirnos a las imágenes integrantes de los emblemas. Por otro lado estarían aquellos grabados que actúan como simples ilustraciones, y entre los que tendrán cabida los realizados, entre otros, por Michel de Marolles en su *Tableaux du Temple des Muses*. Otra parte integrante del emblema es el epigrama, también denominado *declaratio* o *subscriptio*, que se puede definir como una composición que, realizada frecuentemente en verso, y de extensión variable, estaba destinada a explicar e interpretar lo que era representado en la ilustración. Por último, y con respecto al denominado lema o mote, se puede decir que "suele ser una sentencia aguda y en cierto modo críptica, casi siempre en latín" (Saavedra, 1999: 32-3). Sin embargo, esto no significa que no se haya utilizado otros términos para referirse a las distintas partes del emblema. En *L'Art des Emblèmes* (Lyon, 1662), el tratadista y teórico Claude-François Menestrier los denominaba respectivamente "*la peinture, la sentence, & les vers*" (1979 A: 50). En cualquier caso, el emblema canónico o emblema *triplex* es el integrado por un grabado, un mote y un texto explicativo (Manning, 2002: 18).

Hemos incluido en este estadio la diferenciación y el análisis de las relaciones establecidas entre lo que Peter Daly denomina "primary and secondary motifs". Siguiendo a este investigador, hemos tenido en cuenta que los motivos secundarios pueden ayudar en la interpretación de lo que expresa el principal, ya que en ocasiones actúan a modo de ejemplo de éste o incluso pueden ampliar la información que transmite el motivo primario. Siguiendo también a Daly, hemos valorado con detenimiento cada detalle para poder determinar si actúa como lo que representa, como un símbolo o en ambas facetas a la vez (1980: 7-14, 19).

Por lo que respecta al reconocimiento de instrumentos antiguos, esta primera lectura supone en ocasiones serios problemas. Dejando aparte detalles fundamentales para su identificación, como el hecho de que en los instrumentos cordófonos no se aprecie en el grabado el número de cuerdas o la profundidad de la caja de resonancia, o la presencia o no de embocadura en los aerófonos, hay que contar en ocasiones con que el grabador podía copiar mal el instrumento (debido a su desconocimiento en cuestiones musicales o a su impericia), podía cambiar algunos detalles fundamentales o incluso llegar a inventar otros nuevos. Todos estos inconvenientes no sólo complican en gran medida el reconocimiento de algunos instrumentos, sino que en ocasiones lo hacen imposible. Los enormes problemas que presenta la iconografía musical han provocado que, en las últimas décadas, se hayan multiplicado los estudios. El musicólogo e historiador Richard Leppert, en su interesante análisis sobre la simbología musical en la pintura flamenca, destaca el hecho de que el pintor pudiera modificar un instrumento determinado para dotarlo de un significado simbólico (1977: 83). Este mismo aspecto es resaltado por Emanuel Winternitz, quien recuerda además que el hecho de que la construcción de instrumentos fuera manual hacía que éstos admitiesen muchas variantes de acuerdo con el gusto del constructor y del comprador, tanto en lo que respecta a la forma como a la decoración (1979: 91). Deben ser igualmente recordadas las frecuentes adulteraciones que se solían producir en las representaciones de instrumentos que se realizaban en las distintas ediciones de una obra y que iban destinadas principalmente a dotarlos

de un aspecto más atrayente conforme al gusto cambiante de cada época (1979: 33)[7].

Tampoco deben ser olvidados los importantes problemas etimológicos relativos a los nombres de algunos instrumentos. Esta tarea no se presenta fácil a tenor de las palabras del tratadista del siglo XVII Pierre Trichet. Al referirse a una de las cuestiones más señaladas de su época (y que frecuentemente encontraremos reflejada en este estudio), la de la confusión entre la lira y la cítara, acaba reconociendo que "les opinions sont si diverses qu'il y a bien de la peine de trouver la vérité" [las opiniones son tan diversas que apenas se puede encontrar la verdad] (1978: 130)[8]. Es el caso también de la lira renacentista que era denominada tanto "lira de spalla", "lira moderna", simplemente "lira" o incluso "viola", a pesar de las claras diferencias que existían en estructura, afinación o técnica instrumental con respecto a los instrumentos que se desarrollaron en esa época pertenecientes a la familia de las violas (Winternitz, 1979: 87, 93). Además, en el siglo XV y a comienzos del XVI, se solía confundir esta lira renacentista con el instrumento que era atribuido a los antiguos. De esta forma no son infrecuentes los anacronismos, como el que se encuentra en uno de los grabados del tratado *Hieroglyphica* escrito por Piero Valeriano (Basel, 1567), en el que lo que pretende ser un altar antiguo aparece decorado con una *lira da braccio*[9]. Ciertamente, se pensaba que era éste un instrumento antiguo debido a que alguna de sus características hacía recordar la lira de la que se hablaba en los tratados de la Antigüedad; nos referimos a que fueran siete el número de cuerdas o a que algunas de ellas sonasen en toda su longitud. Además se creía que el antiguo plectro de la lira y de la *kithara* era parecido al arco, lo que sería

[7] Estas interesantes cuestiones son destacadas por Emmanuel Winternitz en *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art* (1979: 33- 34) y por Ian Fenlon en "Music in Italian Renaissance paintings" (1992: 189-208).

[8] Con respecto a las traducciones realizadas al español de textos que aparecen recogidas entre corchetes, debemos señalar que, cuando éstas no aparezcan entrecomilladas deberá entenderse que han sido realizadas por nosotros. En caso contrario se indicará la procedencia en nota a pie de página.

[9] Hemos reproducido esta imagen en el capítulo dedicado al músico Anfión [**fig. 4**].

refutado a finales del siglo XVI por Vicenzo Galilei en su *Dialogo della musica antica e della moderna* (Winternitz, 1979: 86-7).

Volviendo a la "descripción pre-iconográfica" de Erwin Panofsky, y trasladado al epigrama, se ha procedido en primer lugar a realizar un análisis eminentemente formal destinado a señalar los recursos de los que se vale el autor para transmitir el mensaje, a saber: la lengua utilizada en el lema y en el epigrama y la presencia de determinados recursos figurativos. También se ha destacado en este apartado el hecho de que el autor repitiera o tradujera el lema en el texto, lo que según Cirilo García Román, estaría en estrecha conexión con el público al que iba dirigida la obra (2000 B: 101).

En segundo lugar se ha procedido al análisis iconográfico propiamente dicho. Para Erwin Panofsky éste incluye el contenido temático "secundario o convencional", que estaría estrechamente relacionado con el análisis de las fuentes tanto del epigrama como de la *pictura* (1989: 16-7). No sólo consiste en localizar la procedencia última de los elementos del grabado y del texto (ya se trate de mitología, historia sagrada, historia antigua o historia natural), sino también en determinar si se apela al conocimiento previo del lector como requisito para comprender el mensaje transmitido, lo que ocurre cuando se refleja una leyenda o un acontecimiento histórico. Resulta también interesante distinguir los casos en los que el autor indica de forma directa la procedencia de su narración, es decir, cuál es la fuente de la que toma los datos y, en el caso de que lo haga, comprobar la veracidad y exactitud de las referencias que incluye. Queremos señalar, sin embargo, que aunque consideramos necesarios los estudios de las fuentes, éstos tan sólo han sido prioritarios en nuestro análisis cuando afectaban de forma directa al significado o a la interpretación que debía otorgarse al emblema[10].

[10] Con respecto a las fuentes que son mencionadas por los tratadistas en los emblemas analizados y que han sido localizadas en sus obras originales, queremos señalar que en el caso de que no se indique la referencia cronológica de la obra utilizada debe entenderse que ha sido localizada en Internet. En este último caso, debido a los problemas que ocasionaría la reproducción de la dirección completa de las distintas páginas, hemos omitido la referencia, aunque sí las hemos incluido en la bibliografía.

Por último llegaríamos a la fase de interpretación iconológica, dirigida a lo que Panofsky denomina el "significado intrínseco o contenido" (1989: 23-5) y Ernst Cassirer "valores simbólicos" (cit. en Panosfsky, 1989: 18). Consistiría en determinar aquellos valores que el artista plasmó en la obra, incluso de forma inconsciente, y que son los causantes de que tanto el grabado como el epigrama o el mote se puedan adscribir a una corriente filosófica, religiosa o a una civilización determinada o, lo que sería lo mismo, por qué razón se eligieron unos motivos y no otros y qué razones subyacen a una presentación concreta. Significa ver los distintos símbolos como elementos integradores de una cultura e íntimamente conectados con ella. Finalmente, todos los datos obtenidos en este proceso interpretativo han sido enmarcados en lo que Panofsky denomina el "cosmos de la cultura", en el que se erige como prioritario el estudio tanto del lugar como de la época en el que se originó la obra analizada (1985: 22-3)[11].

Partimos por tanto de la consideración de que en el género de la emblemática están presentes muchas y variadas corrientes de pensamiento, a saber: neoplatonismo, neoestoicismo, hermetismo, el principio horaciano del *ut pictura poesis*, el arte de la memoria, la escolástica o la política de la Contrarreforma. Sin embargo, también hemos tenido presente que, como señala Maravall, el tono con el que los humanistas se aproximaron a la filosofía solió ser mayoritariamente superficial y que diferentes escritores latinos fueron interpretados de forma semejante durante los siglos XVI y XVII (1984 B: 84-5).

En nuestra opinión, el método de estudio de imágenes propuesto por Erwin Panofsky es apto para el estudio de emblemas, aunque debido a las características especificas de estas formas icono-verbales, a las que nos hemos referido al comienzo de esta exposición, se hace necesario un análisis complementario. En primer lugar, y en lo que se refiere al estudio de los textos, en muchos de los casos se ha debido realizar, como tarea previa debido al *corpus* manejado, una traducción al español. Dejando aparte los emblemas en los que aparecen traducciones del epigrama en distintos idiomas, como ocurre en tratados como el *Quinti Horatii Flacci Emblemata* de Otto Vaenius, la lengua en la

[11] En *El significado de las artes visuales* Panofsky califica este proceso como el de una "búsqueda de las significaciones intrínsecas" (1985: 58).

que está escrito el epigrama suele ser principalmente una. La mayor parte de los emblemas que hemos analizado no estaban escritos en español, sino que utilizaban otras lenguas, especialmente el latín, y en menor medida el francés, el inglés, el italiano y el portugués, con el obvio problema añadido de no tratarse de los idiomas actuales sino de los que se utilizaban en los siglos XVI, XVII y XVIII, lo que ha aumentado en gran medida la complejidad del análisis. La presencia de la lengua latina en muchas de estas obras está relacionada con su consideración como lengua de prestigio; ésta es la razón por la que, en ocasiones, tras la edición de una obra escrita en lengua vernácula se realizaba otra en lengua latina (García, 2000: 89). A esto habría que añadir los problemas que plantea el que nuestro estudio se realice en un marco espacio-temporal tan extenso. Se ha debido tener en cuenta las características de los emblemas no sólo en su conjunto como género, sino también de forma individualizada atendiendo a las diferencias geográficas y culturales[12].

Debido a que el emblema es un sistema de comunicación tremendamente complejo, resultado de aunar elementos verbales e iconográficos, cualquier estudio que se aborde debe comprender el análisis de la conexión existente entre las partes que lo forman. Así, ha debido tenerse en cuenta en cada uno de los emblemas la relación que se establece entre lo que narra el epigrama y lo que se ve en el grabado. Como nos ha demostrado el estudio de emblemas concretos, a pesar de que la finalidad tanto del texto como de la ilustración era la de plasmar un mismo mensaje, fuera en calidad de iguales o con la superioridad de uno sobre otro (García, 1996: 21), en ocasiones se han advertido divergencias. Este hecho estaría en relación con uno de los problemas fundamentales con los que se encuentra el investigador, ya que se analiza como un todo obras que en la mayor parte de las ocasiones estaban compuestas por dos personas diferentes. El mismo Alciato, el creador del género de la emblemática, escribió originariamente su tratado como un conjunto de epigramas y fue su editor el que, creyendo que las posibilidades comerciales de la obra serían superiores si iba acompañada de imágenes, las dotó de grabados.

[12] Sin embargo, debemos mencionar a este respecto que la procedencia de un artista o el lugar de impresión del libro no llevaba implícito que la obra estuviera destinada a un público concreto. Las ediciones políglotas o los problemas de impresión de los tratados en zonas geográficas concretas son muy esclarecedores a este respecto.

Debido a esta doble autoría, hemos debido tener en cuenta cuestiones que no estaban previstas en el análisis iconográfico realizado por Panofsky, a saber: si la *pictura* plasma de forma exacta lo que se expone en la parte literaria, si en lugar de ilustrar el texto lo desarrolla, y si ambos elementos se complementan o, lo que sería lo mismo, cómo el epigrama completa y explica lo que se ofrece en el grabado. Tampoco hemos querido obviar el importante papel desempeñado por el lema, la conexión que el autor establece entre este elemento y el grabado, o la forma en que posteriormente es ampliado el mote por medio del epigrama.

Por último, queremos añadir que, aunque todas estas lecturas del emblema serán tenidas en cuenta, no necesariamente se realizarán siguiendo el orden al que nos hemos referido y que se corresponde con el análisis de Panofsky. El método propuesto por este autor es eminentemente iconográfico por lo que no se puede aplicar sin más como método de estudio en un género, el de la emblemática, que se caracteriza por una estrecha fusión entre palabra e imagen, entre iconografía y texto literario. La complicada estructura de los emblemas en general, y las características de cada uno en particular, hará que las lecturas o planos del análisis desarrollado por Panofsky se confundan en ocasiones y se impongan los análisis complementarios a los que nos hemos referido en párrafos anteriores.

Además de la utilización del método propuesto por Panoksky, debemos señalar la influencia que ha ejercido en la primera fase de nuestro estudio el análisis de emblemas desarrollado por Peter Daly en *The European Emblem. Towards an Index Emblematicus.* A pesar de ir encaminado a un objetivo distinto al nuestro y que, como el título de la obra indica, es el de la realización de un índice, la forma en la que este autor acomete su estudio y procede a la descripción de cada emblema nos ha resultado muy enriquecedora[13].

Ya para finalizar estas referencias al método, queremos apuntar que hemos tenido en cuenta la pluralidad de significados que puede tener un único símbolo, y a la que se refiere Gombrich como la "falacia del diccionario". Como señala este

[13] Para obtener más datos remitimos a "The description of Emblems as the basis of the Index Emblematicus" (Daly, 1980: 5-14).

autor, al analizar símbolos no se puede pensar que se trata de un "código con una relación biunívoca entre signo y significación" (1983: 23-4) sino que, por el contrario, será el contexto en el que éstos se sitúen o, en nuestro caso, el mensaje transmitido por el lema y por el epigrama, el que nos oriente en una determinada dirección. Esta misma cautela debe primar en cualquier acercamiento a representaciones en las que los instrumentos musicales aparezcan con un valor claramente simbólico. Aunque pudiera parecer atractivo establecer un significado preciso y único para cada instrumento, compartimos la opinión de la musicóloga e historiadora Kathi Meyer-Baer cuando recomienda cierta reserva a la hora de hablar de simbología instrumental. En la misma línea que Gombrich, esta autora defiende la opinión de que debe ser el contexto el que establezca el significado preciso en cada caso (1974: 288-90). Sin embargo, y al igual que ocurre con cualquier otro objeto representado y plausible de ser interpretado como símbolo, gran número de instrumentos musicales han sido asociados a unos determinados valores. De esta forma, y durante siglos, en algunos sectores se relacionaba la vihuela o la viola de arco con la virtud, el arpa con la figura del rey, la flauta y el tamboril con la locura y la pasión, y el rabel con la paz (Lavado, 1991: 249-51). Como veremos más adelante, estos significados están estrechamente conectados con algunos de los relatos que analizaremos en este estudio, a saber: Orfeo, Anfión, Arión y Apolo como instrumentistas de arco y Marsias como intérprete del aulós, un instrumento típicamente dionisíaco. Sin embargo, y como veremos en el análisis de emblemas en el que se representan estos instrumentos, este significado supera el límite temporal que propone Pedro Lavado en el estudio citado, el siglo XVI.

Dejando aparte la estrecha conexión existente entre los relatos mitológicos y el simbolismo que se le ha otorgado a determinados instrumentos, la utilización que se ha hecho de estos últimos puede haber influido igualmente en su significado. Es el caso de las chirimías que, como señala José Rey, solían acompañar las manifestaciones de poder y la ostentación de cierta dignidad, por lo que eran parte integrante del conjunto de instrumentistas que componían las capillas de los grandes señores y de los cabildos catedralicios. Por esta razón, las chirimías eran las encargadas, con frecuencia, de subrayar mediante su sonido la aparición de Cristo o de la hostia en los autos sacramentales (Rey, 1997: 70).

Del mismo modo, las trompas, trompetas o clarines eran instrumentos que la plebe asociaba a la fama, a la guerra y al poder.

El hecho de que no todos los emblemistas consideraran de forma similar las características que debían primar en un emblema o la gran profusión de terminología existente, es la razón por la cual hemos superado la concepción original del emblema *triplex* de Alciato y hemos acogido en nuestro estudio no sólo esos emblemas sino también empresas, divisas, insignias o combinaciones de texto e imágenes en las que se han realizado interpretaciones interesantes de los temas objetos de estudio[14]. Siguiendo la teoría nominalista propuesta por Manning, hemos considerado como empresas, divisas o emblemas a aquellas formas que son denominadas como tales por sus creadores, independientemente de que, tras un análisis objetivo desde la actualidad, pudieran recibir otra denominación (2002: 24). Debe entenderse por tanto que, en las referencias generales que hagamos al género, incluimos esas otras formas señaladas. La emblemática fue un género caracterizado ante todo por la flexibilidad, razón por la que no se puede encasillar o definir con exactitud.

En referencia al material que hemos empleado para la realización de nuestro análisis, debemos comenzar destacando que, de entre todos los formatos que podía adoptar el género, y mediante los que se revela su importancia como manifestación cultural, nos hemos decantado por la aparición de la emblemática en tratados específicos de emblemas. No obstante, no hemos querido olvidar que ésta es sólo una de las formas con la que el género se manifestó durante los siglos del Renacimiento y Barroco, por lo que hemos incluido referencias a otros soportes tales como medallas, monedas, frontispicios de libros, capitales

[14] Las diferencias entre estas formas son difíciles de explicar, habida cuenta de los problemas que ya ocasionaron entre los distintos tratadistas durante los siglos XVI, XVII y XVIII. A pesar de que sus características fueron plasmadas en gran cantidad de tratados, no fueron siempre tenidas en cuenta por los propios autores. Sin embargo, y en líneas generales, se puede señalar que estas formas icono-verbales se diferencian entre sí en la longitud, idioma, valores que expresan o público al que iban dirigidas. Un claro ejemplo de la importancia que tenían estas cuestiones puede verse en el hecho de que uno de los grandes tratadistas del siglo XVII, Claude-François Menestrier, dedicara dos de sus obras a este objetivo. Nos referimos a las que fueron publicadas bajo el título de *L'Art des Emblemes* en Lyon en 1662 y en París en 1684.

iluminadas o gemas talladas[15]. Sin embargo, la dispersión a la que nos habría conducido el considerar todas las formas en las que se plasmó la emblemática ha sido la causante de que nos centráramos de forma prioritaria en los emblemas que nos han llegado a través del formato impreso en general y de los libros del género en particular.

El corpus manejado no es ni pretende ser exhaustivo. Los tratados utilizados se corresponden, en su inmensa mayoría, con obras humanistas fuertemente influidas por la retórica y por los *loci communes*. Se trata principalmente de libros de emblemas elaborados en lo que Mario Praz denomina el siglo de la emblemática (1989: 18) y que, manteniendo las características impuestas por Alciato en su *Emblematum Liber*, son generalistas en cuanto a su temática. Junto a las obras más importantes e influyentes del género, algunas de ellas en distintas ediciones, hemos incluido otras que, aunque menos populares en su época, nos han aportado datos valiosos acerca del modo en el que se trataban y consideraban las cuestiones musicales. Menor presencia en nuestro estudio tienen los que podríamos denominar tratados religiosos y devocionales, ya que en este tipo de obras los emblemas solían responder a unas similares características y en ellos es casi nula la presencia de la mitología.

Hemos intentado ante todo acceder a la edición de más relevancia de cada obra, a la considerada *editio optima*. Ésta no tiene porqué corresponderse con la edición príncipe ya que, en ocasiones, y pudiendo deberse a un éxito inesperado, los tratados se veían ampliados, bien por el propio autor o bien por terceras personas, tanto en el número de emblemas como en la longitud de la parte literaria. Valgan como ejemplo dos de las obras de mayor trascendencia: el tratado de Alciato o la *Iconología* de Cesare Ripa.

[15] Aunque Michael Bath se refiere a estas formas en general como "applied emblematics", la exacta concreción del significado de esta denominación no parece estar del todo definida. El mismo Bath admite que una figura alegórica pintada en una pared y dotada de una inscripción latina debe ser considerada propiamente como emblema (1994: 8-9). Para obtener más datos sobre los "applied emblematics", ver los estudios realizados por Höltgen, *Aspects of the Emblem* (1986: 92 ss.), y Daly, "English Emblem" (1988 B: 6-26).

Junto a estas obras, hemos considerado primordial el empleo de fuentes que, aun no tratándose con propiedad de libros de emblemas, nos han proporcionado interesante información. Es el caso de los tratados de iconología, o "science des Images", como la definieran Gravelot y Cochin (1972: I) y entre los que destacan la *Iconología* de Cesare Ripa, la *Iconologie* de Jean Boudard, el *Dictionnaire Iconologique* de Louis Prezel, *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive* de George Richardson o la obra de los mencionados Gravelot y Cochin, *Iconologie par Figures*[16].

Hemos de mencionar la gran problemática que, en lo concerniente a la bibliografía, ocasiona un estudio de estas características. La inexistencia de ediciones facsimilares de la mayor parte de los tratados de emblemática nos ha obligado a manejar ediciones originales, con las obvias dificultades que esto lleva aparejado, como la de la obligatoriedad de los desplazamientos para poder acceder a los libros, la dificultad añadida en la lectura e incluso la imposibilidad, en ocasiones, de obtener copias. Debemos destacar, no obstante, el importante papel que está desempeñando la digitalización de tratados de emblemas y su difusión vía internet, así como la realización de páginas que, elaboradas por profesionales de indiscutible autoridad en el campo de la emblemática y por prestigiosas universidades y bibliotecas, facilitan la labor del investigador. De entre todas ellas, queremos destacar lo beneficiosa que nos ha resultado el catálogo de la Biblioteca Nacional de Francia (Gallica) por la gran cantidad de libros de emblemas, franceses en su mayoría, que tiene digitalizados.

Volviendo al *corpus* utilizado queremos destacar la presencia de tratados de música de especial relevancia tanto de la Antigüedad como de la Edad Media o el Renacimiento, y de obras que, sin tratar de forma exclusiva de música, nos han aportado interesantes datos sobre cuestiones musicales. Nos referimos a tratados de Platón, Aristóteles, Plutarco, Quintiliano, San Agustín, Praetorius o Vicenzo Galilei. Todos ellos han sido fundamentales en el establecimiento de un marco teórico desde el que abordar la materia musical y las teorías que son reflejadas de forma más o menos directa en los distintos emblemas. Igualmente,

[16] Para conocer los datos relativos a las ediciones empleadas en cada caso remitimos a la bibliografía.

en un estudio como éste, con una presencia tan importante de relatos y leyendas de la Antigüedad, ha sido primordial la utilización de distintos tratados mitológicos. Siguiendo las pautas de Panofsky, Maravall o Seznec (Panofsky, 1989: 30-1; Maravall, 1986: 364-5; Seznec, 1985: 127-82), quienes consideran crucial el papel desempeñado por los tratadistas medievales en el mantenimiento de teorías y mitos griegos en el Renacimiento, hemos considerado oportuno incluir determinados tratados de la época medieval en nuestro análisis mitológico-musical. Así, hemos analizado el papel desempeñado por obras como las *Etimologías* de San Isidoro o por compendios de mitología, como los elaborados por Higinio, Estienne o Boccaccio. Todas estas obras han resultado fundamentales en el análisis de los mitos en general, y de los relacionados con la música en particular.

Ya por último debemos resaltar el importante papel que han desempeñado en nuestro análisis los estudios de iconografía, entre los que destacamos los debidos a Guy de Tervarent, Edgar Wind, Jean Seznec, Erwin Panofsky, van Marle y Emile Mâle, al igual que los referidos de forma especial a cuestiones musicales, como los realizados por Meyer-Baer, Emanuel Winternitz, Ildikó Ember o Sopeña y Gallego.

Por lo que respecta a la manera en la que se ha procedido a clasificar el material, debemos señalar que, una vez que los emblemas y las representaciones iconográficas han sido convenientemente recopilados y analizados, se ha llevado a cabo su clasificación. Como regla general, hemos dedicado a cada uno de los mitos, o de las imágenes musicales estudiadas, un capítulo que, a su vez, ha sido subdividido en apartados dependiendo de las distintas interpretaciones de las que ha sido objeto. Así hemos obtenido los capítulos dedicados a los músicos Anfión, Arión y Orfeo, el que narra el enfrentamiento entre Apolo y Marsias, el referido a las sirenas y el que desarrolla el tema de la lisonja (dentro del que hemos incluido el encuentro entre Mercurio y Argos). Dentro de cada uno de ellos, y como se ha indicado, hemos agrupado los emblemas atendiendo a la interpretación que, según nuestro análisis, fue la realizada por el autor, y estos a su vez han sido ordenados por orden cronológico. Debemos señalar que este ordenamiento no se ha realizado atendiendo a la edición príncipe del tratado, sino al momento preciso en el que ese emblema en concreto fue publicado. Estas

cuestiones resultan de importancia en el caso de haberse producido ampliaciones de la obra en distintas ediciones.

Un mayor detenimiento, por salirnos de este esquema general, debemos prestar al capítulo III, en el que hemos hecho referencia a distintas teorías musicales que fueron recogidas en emblemas concretos. En la primera parte del capítulo nos hemos acercado a la distinta y ambivalente consideración en la que se tenía la música a través de emblemas y referencias distintas e incluso opuestas, como son las provenientes de Jean Baudoin y Juan de Solórzano. En la segunda parte del capítulo hemos abordado temas más concretos referidos a la presencia de teorías musicales en la emblemática con el objetivo de encuadrar nuestro estudio en un marco teórico adecuado. De entre los numerosos ejemplos que se podían haber escogido nos hemos decantado por los procedentes de tratadistas pertenecientes a órbitas muy distintas como son el español Lorenzo Ortiz, el alemán Daniel Meisner y el italiano Cesare Ripa. Mediante su análisis hemos hecho referencia a creencias y teorías musicales muy presentes en la emblemática como las que afirman la capacidad de la música para influir en el alma o las que apelan a su poder para obrar todo tipo de maravillas.

En cada uno de los emblemas que hemos incluido en los distintos capítulos de este estudio, no sólo hemos analizado los elementos que los conforman ateniéndonos a la metodología expuesta en páginas anteriores, sino que los hemos puesto en relación con las teorías musicales aludidas en cada caso, ya fuera directa o indirectamente. Aunque en la mayoría de los casos hemos circunscrito estas explicaciones a las imágenes que las requerían, en otros, y por estar relacionadas con un número amplio de emblemas, hemos considerado conveniente aislarlas un tanto de los análisis. Nos referimos especialmente al capítulo dedicado al enfrentamiento entre Apolo y Marsias, en el que, debido a las repercusiones del tema desde el punto de vista musical, hemos creído conveniente elaborar un breve prólogo teórico. En esta introducción hemos analizado de forma especial las interpretaciones que desde la musicología actual se ha realizado del antiguo mito y en las que se han resaltado no sólo cuestiones musicales sino también relacionadas con la idiosincrasia del pueblo griego en la Antigüedad.

Ya para concluir, queremos señalar una vez más que nuestro objetivo con este estudio ha sido el de analizar el modo en el que la música era considerada en el género de la emblemática durante los siglos del Renacimiento y del Barroco. No hemos pretendido acceder a la realidad histórica a través de la música, es decir, no la hemos considerado tan sólo como un medio de conocimiento de las sociedades renacentistas y barrocas, sino que hemos intentado determinar la importancia y el valor que las cuestiones musicales tenían para los intelectuales de estas sociedades. Partimos de la consideración de que los tratados de emblemas, debido a sus especiales características, se muestran como un medio idóneo para analizar los cambios que se estaban operando en la "estructura de sentido" de una época, y de que la música, a pesar de haber sido frecuentemente infravalorada es, al igual que el resto de manifestaciones humanas, un buen indicador de la visión del mundo que impera en cada sociedad. También es cierto que, erróneamente, los investigadores de la música tienden a olvidar que las distintas corrientes musicales están inmersas en la sociedad y, por tanto, profundamente influidas por ella. Es por estas razones por lo que debe imponerse la interdisciplinariedad como único medio de analizar de forma correcta un momento determinado de la historia. En el estudio que proponemos, y con la intención de cubrir modestamente ese vacío, intentaremos llevar a cabo una doble aproximación a estas cuestiones: desde el campo de la historia del arte, es decir, mediante un análisis iconográfico e iconológico, y desde el campo de la teoría de la música, realizando un estudio de cuestiones y aspectos musicales. Dentro de los distintos acercamientos que se pueden realizar consideramos que un estudio de los más importantes mitos y teorías musicales y de la forma como son utilizados desde la emblemática es un medio muy atractivo de analizar todos los cambios que se estaban produciendo en la cultura occidental del Renacimiento y Barroco. Aunque en nuestro estudio nos hemos centrado de forma especial en una de las más importantes contribuciones del legado musical de la Antigüedad, el de la mitología musical, no hemos querido tampoco obviar las referencias que desde el género de la emblemática se realiza a antiguas teorías musicales que muestran de esta forma su vigencia muchos siglos después de su concepción.

Capítulo II

Los emblemas: Una aproximación general

CAPÍTULO II

LOS EMBLEMAS. UNA APROXIMACIÓN GENERAL

Aunque afortunadamente ya pasó el tiempo en el que habría habido que justificar un estudio de estas características, queremos comenzar este breve comentario sobre los libros de emblemas destacando la importancia que tiene el estudio iconográfico de lo que Sebastián denomina las "obras de pequeño formato", y entre las que nosotros incluimos estos tratados. Su éxito, como señala este autor, se vio favorecido por el papel desempeñado por la imprenta que, como principal medio de culturización de la época, fue la que se encargó de la producción a gran escala de estas obras y de su fácil difusión (1998: 11). En este sentido hay que recordar las palabras de Gállego cuando calificaba los tratados de emblemas como "obras deleznables cuyo mérito se nos escapa con el paso de los años, pero que han entusiasmado a una sociedad entera" (1991: 40, 81).

Además de estas razones, que hubieran resultado suficientes de por sí para justificar cualquier estudio sobre el género, debemos resaltar que los tratados de emblemas se muestran como un exponente de primer orden de la moral e ideología del momento. En los estudios pioneros realizados en España por Benito de la Llave (1907), ya se resaltó la presencia de la política en los tratados de emblemática, cuestión ésta que sería magistralmente expuesta por Maravall, quien apuntaba que

> por esa expansión numérica del público al que se destina el consumo de la literatura barroca y por el hecho de que esa ampliación dé lugar a que se alcancen con el libro individuos que ejercen su opinión con más libertad y posible discrepancia que los de los estamentos cultos de épocas precedentes, la forma de llegar a ellos con la doctrina que se quiere suministrarles ha de ser otra. Para unos nuevos grupos sociales mayores en masa, y para el nuevo tipo que en esas zonas de público se encuentra, hace falta servirse de nuevas formas de transmisión y de fijación de unos saberes, aunque éstos sean de carácter tradicional (1984 B: 221-2).

El código iconográfico y literario en el que consiste la emblemática la hacía un medio especialmente adecuado para esta transmisión de conceptos a la que aludía Maravall. En ella se plasmaba de forma certera la unión de lo útil y lo dulce, el *utile dulci* que Horacio desarrollara en el *Arte poetica*[1]. El aprender con placer como método, al que Saavedra se refiriera como "ut doceat, moveat, delectet" (Saavedra, 1999: 230) o Gracián como a "juntar lo útil con lo dulce" (cit. en Maravall, 1984 B: 216), hacía de la emblemática un medio adecuado para la educación de los jóvenes en general y de los príncipes en particular[2]. Es por ello por lo que el método de enseñanza a través de las imágenes que se manifiesta en la emblemática fue empleado en los colegios, tanto en los de jesuitas como en los de ideología protestante, y desarrollado teóricamente en algunos de los tratados más importantes que se escribieron sobre el género. La perfecta unión del "cuerpo" y del "alma" del emblema, es decir, de lo "dulce"de la imagen y de lo "útil" del texto, se revelaba como un método idóneo de aprendizaje[3].

[1] Para conocer la presencia de esta máxima en el arte renacentista, ver el estudio de Rensselaer Lee *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (1982: 59-62). Debemos señalar que la fórmula del *utile dulci* no estaba limitada a la emblemática, sino que se vinculaba igualmente a otra de las formas que destacaremos en nuestro estudio, las fábulas. Como afirma Pedro Sánchez de Viana, uno de los comentaristas de la obra de Ovidio,

> mezclando con lo util de la historia lo deleitable de la fabula, y lo intelectual de la alegoria de tal manera que siendo atrahida primero la fragilidad humana de la delectacion fabulosa, se les entrasse a los lectores con sagacidad en el entendimiento de la verdad de la sciencia, pues puede estar todo junto, lo uno en la corteza, y lo otro en el corazon (1589: Prólogo a los lectores).

[2] De entre las innumerables referencias que en la emblemática se realiza al *utile dulci*, se puede destacar la de Claude-François Menestrier y su "enseigner avec plaisir" (1979 A: 90), la de Juan Francisco de Villava y la necesidad de mezclar "lo util con lo dulce" (1613: "Aprovacion"; 42-3) o la de Saavedra Fajardo cuando la utiliza como mote de la empresa "Deleitando enseña" (1999: 230).

[3] La utilización de estos dos términos referidos a los emblemas requieren una aclaración ya que mientras que no existen divergencias en lo que se considera el "cuerpo" del emblema, que es asimilado por los tratadistas al grabado, sí las hay en torno al denominado "alma". Por un lado habría que situar a aquellos emblemistas que equiparan el mote al alma, y entre los que hay que

En este sentido, hay que señalar que la utilización de la alegoría como recurso para lograr ese enseñar deleitando al que apela la emblemática, seguía siendo muy bien recibida entre los intelectuales del Renacimiento[4]. Permitía utilizar los poemas mitológicos y actualizarlos para sacar de ellos todos los beneficios posibles, siendo entonces la parte literaria la que decidía la interpretación que debía ser realizada por el lector y reducía la polisemia propia de la imagen. No sólo la alegoría puede ser considerada un recurso pedagógico, sino también la agudeza. Gracián consideraba que la sorpresa que creaba en el lector el empleo de este recurso hacía que quedaran fijados más fuertemente en la memoria los conceptos transmitidos (Morán, 1982: 305). Como se verá en el presente estudio, del empleo de tanto uno como otro se valdrá la emblemática en su transmisión de conceptos.

El enorme éxito del que gozó el género estuvo motivado, según Maravall, por la reunión en la emblemática de tres recursos, a saber: plasticidad, ejemplaridad y un cierto hermetismo (1984 B: 217). Mediante estos factores y un cuarto, el de la búsqueda del asombro, el emblemista anhelaba un mismo objetivo: persuadir al lector y dirigirlo en una determinada dirección.

El recurso de la plasticidad, al que aludiremos al referirnos a la máxima horaciana del *ut pictura poesis*, venía dado en la emblemática por la reunión de los códigos iconológico y literario, que la convertían en una forma especialmente atractiva en la transmisión de mensajes; en este sentido, Saavedra señalaba acertadamente en la dedicatoria de sus *Empresas Políticas*, que el objetivo que

nombrar a Giovio (Canosa, 2000: 39), Horozco (1589: XVI) o Juan Francisco de Villava (1613: fol. 3); y por otro a los que consideran que el alma no debe ser el mote, sino el significado otorgado al conjunto. Ejemplos de esta última explicación los podemos encontrar en el tratadista Emmanuel Tesauro, para quien "(l)es deux parties essentielles de ce beau composé, sont les figures, & leur signification, ou leur sens moral, qui est l'ame de ces corps, & la forme, qui leur donne toute leur beauté" [las dos partes esenciales de esta bella composición son las figuras y su significado o su sentido moral, que es el alma de este cuerpo y la forma que le otorga toda su belleza] (cit. en Menestrier, 1979 A: 50) o en Hieronomy Ruscelli (Blount, 1646: 22).

[4] Para un análisis del papel desempeñado por la alegoría en la Academia de Ficino resulta muy interesante el estudio de Chastel *Marsilio Ficino et l'Art* (1996: 149-77).

buscaba con su obra era el de que "por los ojos y los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia de reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa" (1999: 169).

Por lo que se refiere al recurso de la ejemplaridad debemos señalar que aunque se remonta a la patrística griega, fue una fórmula habitual de transmitir conocimientos en la Edad Media. Se creía que toda la sabiduría estaba ya descubierta, por lo que se trataba sólo de que fuera transmitida de forma adecuada para ser asimilada por los demás. Consistía, por tanto, en "recoger, retener y recordar", y adoptaba la forma de proverbios, ejemplos (tanto históricos como apólogos) y fábulas que, utilizando el recurso de la alegoría, intentaban resumir o condensar la quintaesencia del saber. Todavía en los siglos XVI y XVII se seguían reeditando los repertorios de *loci communes*, debido al valor que se le concedía a los ejemplos concretos que, ordenados alfabéticamente, ofrecían principalmente consejos morales (Maravall, 1984 B: 205-6). Como ya estableciera Moss, la relación entre los *loci communes* y los emblemas fue estrecha y se produjo en las dos direcciones (2003: 7-8)[5].

El tercero de los recursos al que alude Maravall como propio del género de la emblemática, el de la oscuridad o la dificultad en la interpretación del mensaje, era más un aliciente que una barrera para la sociedad culta de las épocas renacentista y barroca. A la complejidad con la que se presentaba la parte literaria había que añadir el hecho de que frecuentemente, y en un principio, fuera el latín la lengua escogida, en parte debido a que se relacionaba con los saberes intemporales, frente a la cultura en lengua vulgar y que estaba destinada a las capas inferiores de la población (Maravall, 1986: 268). Además, se mantenía con fuerza en los tratadistas la consideración de los jeroglíficos

[5] Como señala Moss, junto a las numerosas referencias y ejemplos procedentes de estas fuentes que se pueden encontrar en los tratados de emblemas, hay que resaltar también el hecho de que obras como la *Emblemata* de Alciato o la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano se constituyeran en ayudas para la retórica y pasaran a engrosar las listas de los *loci communes.* Para obtener más datos sobre este tipo de obras, ver Ann Moss "Emblems into Commonplaces: The Anthologies of Josephus Langius" (2003: 1-17).

como antecedentes de los emblemas y como condensadores de una sabiduría ancestral. El mismo Alciato, al igual que hicieron humanistas de la talla de Marsilio Ficino o Pico della Mirandola (Praz, 1989: 24-6) o emblemistas como Claude-François Menestrier (1979 A: 4-7), admitían su deuda con la *Hieroglyphica* de Horapolo, obra que les proporcionó una importante fuente de material simbólico[6]. Todavía en los siglos XVII y XVIII, y a tenor de lo que nos indican el título de algunos tratados, se seguía aludiendo a ese parentesco; valgan como ejemplo la obra escrita por Dinet con el título de *Cinq Livres des Hieroglyphiques, ou sont contenus les plus rares secrets de la nature, & proprietez de toutes choses* (1614), o la anónima *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs; &c. Avec differentes Devises Historiques* (1736).

La influencia que ejercieron los jeroglíficos en los emblemistas se ha considerado fundamental no sólo por las referencias realizadas o las deudas admitidas por los propios autores, sino también por el lenguaje ideográfico empleado, por la transmisión de un mensaje hermético y didáctico-moral y por las similitudes en la estructura de ambos (García, 2002: 235-6). Sin embargo, si se acepta la idea de que Alciato no tenía ninguna intención de que su tratado se publicara con imágenes, el parecido de su obra con los jeroglíficos, en el ámbito formal al menos, decrece, mientras que aumenta el procedente de la *Antología Griega*[7]. Claudie Balavoine llega incluso más lejos en este sentido al considerar la posibilidad de que las primeras ediciones ilustradas de Horapolo se vieran

[6] Para un análisis de la importancia de los jeroglíficos y del papel desempeñado por el esoterismo y la oscuridad en la Academia de Careggi, ver André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art* (1996: 81-7, 154-70).

[7] De hecho, un tercio de los emblemas del tratado escrito por Alciato proceden de ella y tan sólo se diferencian en el mote y en el grabado, fuera este último pretendido o no por el autor. Esta antología consistía en una serie de poemas que, formando series, habían sido escritos por autores de la Antigüedad y de la Edad Media. Una de las versiones, la recopilada por el monje Máximo Planudes a finales del siglo XIII fue redescubierta durante el siglo XV y publicada en Florencia en 1494. Más extensa y utilizada en las ediciones modernas de la obra, resulta la versión que, conocida como "Palatina", se publicó con posterioridad en 1616 y procedía de un manuscrito del siglo X (www.mun.ca/alciato/ca090.html).

influidas por las imágenes de Alciato o por las que se incluyeron en otros tratados franceses y no al contrario como se ha venido considerando (García, 2002: 235).

Entre las distintas hipótesis que se han originado entre los investigadores con respecto a la presencia de grabados en la edición de 1531 del tratado de Alciato, parece claramente mayoritaria la opinión de que no fue intención del tratadista milanés inventar un género nuevo sino que consideró desde el principio sus emblemas como epigramas. El supuesto desinterés de Alciato ante la inclusión de grabados (por no tener constancia de su participación en la creación de las ilustraciones), el malestar que se trasluce de la carta que escribiera a Bembo en 1535 (en la que renegaba de la edición realizada por Steyner) o el hecho de que al final de su vida publicara sus obras sin grabados, son algunas de las razones esgrimidas por los investigadores (Balavoine, 1982: 49-53; Saunders, 1988: 17; Manning, 2002: 48)[8].

La dificultad o el hermetismo en la interpretación del emblema como uno de los recursos a los que se refiriera Maravall, debe ser conectada con la defensa realizada en la Edad Media de la oscuridad como medio eficaz de aprendizaje (Maravall, 1983: 226)[9]. Para Giovanni Boccaccio el método de la ocultación está presente en el arte de los poetas y está legitimado porque "las cosas dignas de recuerdo y veneración, para que no pierdan su valor por la excesiva familiaridad" deben ser ocultadas con artificio y alejadas "de los ojos de los torpes" (1983:

[8] A pesar de ser ésta la opinión mayoritaria, debemos mencionar la hipótesis defendida por Laurens en su edición crítica del tratado de Alciato, en donde se posiciona frente a ese pretendido desinterés del autor milanés hacia los tratados ilustrados. En su argumentación no sólo recuerda la existencia de distintas cartas escritas por el autor en las que solicitaba que otras obras suyas fueran acompañadas de grabados o que renunciara a publicar una de ellas ante la imposibilidad de hacerlo con ilustraciones, sino que además apunta la posibilidad de que los diseños de los grabados originales fueran realizados por Zenale, un amigo suyo (1997: 28-32).

[9] Como señalara Foucault en *Las palabras y las cosas*, el saber occidental hasta el siglo XVI se construyó sobre la base de lo que él denomina "las cuatro similitudes", a saber: *Convenientia*, *Aemulatio*, *Analogía* y *Simpatías* (1991: 26-34).

XIV, XII). Es ésta la misma idea a la que se refiere Luis Alfonso de Carballo cuando, en su obra *El Cisne de Apolo*, afirma que "de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder cierta atención" (1958: I 113-4) o Diego Saavedra cuando señala que los saberes eran ocultados tanto para hacerlos inaccesibles al vulgo como para "imprimill(o)s mejor en los ánimos por lo dulce y entretenido de las fábulas" (1999: 774)[10]. Fue en esta órbita en la que vio la luz una de las novelas más relacionadas con el género de la emblemática, la *Hipnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1499).

Junto a estas características, señaladas por José Antonio Maravall, queremos destacar un elemento que consideramos de importancia capital en el desarrollo del género; nos referimos a la capacidad de asombro. Fue tanto la falta de novedad en los tratados como los cambios que se operaron en la sociedad, las razones por la que en un momento determinado los lectores dejaron de sentirse atraídos por los emblemas. La repetición mecánica acabó convirtiendo el género en "una alegoría presuntuosa y fácil, lenguaje publicitario, imperioso y pobretón, abierto a todos" (Gállego 1991: 37) y el cambio de gusto que se operó al no valorar el lenguaje simbólico y hermético quedó reflejado en los tratados que se crearon. Un ejemplo muy esclarecedor de las modificaciones que se estaban produciendo se puede encontrar en el "Discours Préliminaire" que abre el tratado de los iconólogos de finales del siglo XVIII Gravelot y Cochin. Estos autores, en su *Iconologie par Figures*, censuraban características de los emblemas que en su origen habían sido una parte importante de su éxito y alabadas por tanto como logros; así, del tratado de Alciato criticaban su falta de claridad, de precisión o de conveniencia en la elección de las figuras, mientras que se lamentaban de que, en la obra de Ripa, las figuras se asemejaran a los enigmas de los egipcios o de que se plasmara figuras monstruosas que "doivent être proscrites dans la peinture" [deberían estar prohibidas en la pintura] (1972: ix-xi).

[10] Al hermetismo del emblema se refiere López Pinciano cuando advierte que no debe ser "tan claro que todos lo entiendan, ni tan oscuro que de muchos sea mal entendido" (cit. en Maravall, 1984 B: 221).

Por lo que respecta a la evolución sufrida por el género, debemos hacer referencia al hecho de que la emblemática no permaneciera inalterable con el paso del tiempo. Partiendo de la dificultad que plantea establecer límites cronológicos en un género tan escasamente definido como es el de la emblemática, debemos señalar que la opinión mayoritaria es la que marca su fin en torno a la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII[11]. Es en este periodo en el que, como indicamos en el capítulo anterior recordando a Rodríguez de la Flor, el emblema se convierte en un estereotipo (1995: 362-6) [**fig. 1**]. No obstante, debemos señalar la importancia que durante la Ilustración volvió a adquirir Alciato en España, y que se manifestó en un gran número de ediciones entre los años 1715 y 1781 (Gállego, 1991: 37), el renacer que conoció la emblemática durante la época victoriana (Höltgen, 1986: 141-196), el frecuente empleo de emblemas en las artes industriales y decorativas en el siglo XIX (Franch, 2002: 203-12) o el que para algunos investigadores la emblemática aún siga viva en los mensajes publicitarios (Daly, 2002: 151-61).

El cambio que se produjo en la emblemática a finales del siglo XVII y principios del XVIII debe ser enmarcado por la caída, o al menos el cuestionamiento, de uno de los grandes pilares en el que se había asentado el género, el de la ya mencionada máxima del *ut pictura poesis*[12]. La vaga conexión establecida por Horacio entre la pintura y la poesía en el *Arte Poética* (v. 361) había originado no sólo todo un cuerpo teórico, sino también numerosas referencias entre los emblemistas, que vieron en sus tratados la plasmación de la afinidad entre las dos artes. Aunque Aristóteles había equiparado la poesía y la pintura por la imitación que tanto una como otra podían hacer de la realidad, fue la máxima del poeta romano la que sería recogida por los tratadistas y reinterpretada de forma

[11] Para conocer los límites concretos establecidos por algunos de los más importantes investigadores, ver Murillo Ferrol (1957: 35), Rosemary Freeman (1967: 6, 204-28), Julián Gállego (1991: 37), Geneviève Beaudoux (Gállego, 1991: 83), Sagrario López (Saavedra, 1999: 6) o John Manning (2002: 153).

[12] Para un acercamiento al concepto de *ut pictura poesis*, ver el estudio de Rensselaer Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (1982).

errónea en sus obras. Es así como la encontramos en el prólogo del tratado de Otto van Veen (o Vaenius) *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (1612):

> la poesía y la pintura se consagran una a la otra con enorme fidelidad, y de este modo nuestro Horacio escribió aquello de que [será como pintura la poesía] *ut pictura poesis erit* y así Simónides (...) llamaba con agudeza a la pintura 'poesía callada' y, a la inversa, 'pintura elocuente' a la poesía (Vaenius, 1996: 20).

Igualmente esclarecedoras son las palabras del tratadista francés Claude-François Menestrier cuando en *L'Art des Emblèmes* (Lyons, 1662) afirmaba que "(s)i la peinture est une Poësie muette, & la Poësie une peinture parlante l'Embleme, qui a les beautez de l'une & de l'autre merite aussi ces deux noms" [si la pintura es una poesía muda y la poesía es una pintura parlante, el emblema, que posee la belleza de las dos, merece estos dos nombres] (1979 A: 78). Como señalara Gállego, el éxito de esta asociación se debía al hecho de que, para un intelectual del Siglo de Oro, ambas artes fuesen afines al ser la forma de acercarse a ellas similar. Para comprender el mensaje encerrado tanto en un cuadro como en un poema, había que conocer el código o el alfabeto que se había empleado al elaborarlo (1991: 155).

La conexión que se establece entre la pintura y la poesía en la emblemática no significa que éstas fueran consideradas igualmente importantes por parte de los tratadistas. La polémica que se originó sobre la primacía de una u otra en los emblemas, y que giraba en torno tanto a su distinto momento de creación como al papel desempeñado por cada una para atraer el interés del lector, tiene un claro exponente en obras como las de los hermanos Horozco. Como ya destacó Christian Bouzy, si el autor de los *Emblemas Morales*, Juan de Horozco, colocaba la parte pictórica en clara superioridad sobre la literaria, su hermano Sebastián de Covarrubias privilegiaba la literaria sobre la pictórica (Canosa, 2000: 41). El tratadista Claude-François Menestrier, a diferencia de casi todos los emblemistas que veían el origen de los emblemas en los epigramas, afirmaba que el género tuvo su origen en la pintura y que fue la preocupación de los intelectuales y de

los filósofos porque se entendiera el mensaje lo que les llevó a añadir "des petits mots pour les rendre intelligibles" [unas pocas palabras para hacerlas inteligibles]. Es por ello por lo que se puede considerar que "ces mots furent l'origine des sentences dont on accompagne les figures", es decir, estas palabras fueron el origen de los motes con los que se acompaña las figuras (1979 A: 54). Mientras que para Menestrier el grabado es fundamental, "la sentence & le vers", es decir, la parte textual, es accidental y prescindible, ya que la explicación del grabado puede ser realizada por el espectador (1979 A: 50). Minoritaria parece ser la opinión vertida por Saavedra Fajardo, quien al menos en lo concerniente a la atracción ejercida sobre el lector, colocaba ambas al mismo nivel al afirmar que "si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más fecundas" (1999: 208).

Unas controversias similares a las producidas entre los tratadistas para dilucidar la supremacía de la pintura o de la literatura en la emblemática, son las que se siguen produciendo entre los estudiosos del género al analizar de distinta forma la "interacción" entre las dos artes que integran el emblema. Frente a las distintas opiniones, nos posicionamos junto a Albert Schöne, para quien resulta secundario intentar establecer si fue creado primero el texto o el grabado sino que lo principal es determinar cuál de las dos partes es la que primero es percibida por el lector (Daly, 1980: 29-30). Según esto resulta que el grabado, el elemento que se solía realizar o se añadía en último lugar, es el primero analizado por cualquier persona que se acerque a un libro de emblemas.

Basándonos en las opiniones de los propios teóricos del género, creemos que se puede realizar una diferenciación en torno a dos tipos distintos de formas icono-verbales; por un lado estarían aquéllas dotadas de una interpretación conocida y unívoca, y por otro todas las que, o bien eran interpretadas libremente por el tratadista, o bien su significación no estaba lo suficientemente fijada. La parte pictórica demostraría su clara superioridad en el caso de tratarse de formas basadas en proverbios o en alegorías conocidas, en las que se podría prescindir del texto por ser parte superflua en el conjunto y no añadir nada novedoso. De acuerdo con esto Juan de Horozco admitía que, en ocasiones, no fuera necesario

añadir el mote, poniendo como ejemplo el grabado que se hace acompañar del *Festina Lente*, y que como él afirma de forma categórica "en parte estaba mejor sin letra" (1589: XV). Como reconociera el jesuita Menestrier, esta supresión de la parte textual, a la que él considera accidental, es posible, cuando "la connoissance du Proverbe ou de la sentence, qui leur sert de fondement supleé au defaut de l'explication", es decir, cuando son lo suficientemente conocidos el proverbio o el mote (1979 A: 51). En nuestra opinión, las apreciaciones de estos autores desbancan la realizada por Gállego cuando afirmaba que el grabado, por hermoso que fuera, tiene un papel secundario con respecto a la poesía en el emblema (1991: 83-4). Sin embargo, esta unicidad en la interpretación del grabado a la que aludimos, y que posibilita la carencia de la parte textual, no se produce ni mucho menos en todos los emblemas debido a la multiplicidad de significados que se les podía otorgar y de la que no escapan los mitos y fábulas de la Antigüedad. Por el contrario, la parte literaria sería imprescindible en aquellas formas icono-verbales en las que no existiera una interpretación establecida. El texto tendría una mayor relevancia que el grabado, ya que podía describir perfectamente la imagen sin necesidad de contemplarla.

Una vez señalados los caracteres generales y los recursos de los que se valió la emblemática para mantener esa posición privilegiada durante el Renacimiento y Barroco, debemos mencionar las similitudes que se advierten entre las distintas formas icono-verbales que se popularizaron. A las semejanzas entre ellas hay que añadir los problemas terminológicos existentes y el hecho de que no solieran ajustarse a un modelo fijo. Aunque las características que debían tener cada una de las partes integrantes de las distintas formas fueron establecidas por los teóricos (no sólo en tratados escritos expresamente con esa finalidad, sino que frecuentemente eran señaladas en los prefacios de sus obras), éstos solían repetir premisas a las que con posterioridad no se ajustaban. Muy esclarecedoras a este respecto nos parecen las palabras que Juan de Borja incluye en el prefacio de sus *Empresas Morales*:

> Aunque las leyes, que han publicado algunos nuevos Authores, de la manera de hazer las Empresas, son tan rigurosas, como las han querido

> hazer; añadiendo unos, y quitando otros à su beneplacito; no por esto me pareció, que obligavan a la observancia dellas, sino en quanto llevan razon, por no ser, ni la authoridad, ni la antigüedad de los Authores, tanta, que dexarlos de seguir, importe mucho; pues, ni aun los mismos Legisladores en las Empresas, que han hecho, han guardado sus leyes con el rigor, que las han escrito (1680)[13].

Fue a lo largo del siglo XVII cuando se multiplicaron los tratados que intentaban fijar los límites del género, dando lugar a obras teóricas como la del jesuita Claude-François Menestrier *L'Art des Emblemes* (Lyon, 1662)[14]. Sin embargo, y a pesar de ello, son frecuentes en los emblemistas las definiciones poco concretas o que hacen referencia a cuestiones generales que no aportan datos relativos a la construcción de las distintas formas. Según indica Thomas Blount en la traducción inglesa que hace de la obra de Henry Estienne, para el tratadista Scipione Ammirato, una "Devise", es decir, una empresa, "is no other thing, then an expression of our mind, or a declaration of our thoughts, veyled neverthelesse under a knotty conceit of words and figures" [no es otra cosa que una expresión de nuestra mente, una declaración de nuestros pensamientos que son plasmados

[13] Similar es la opinión que expresa Juan Francisco de Villava en las *Empresas Espirituales y Morales* (1613: fol. 3).

[14] Aunque no sea nuestro objetivo entrar en detalles acerca de las diferencias entre las numerosas y similares formas icono-verbales que se popularizaron en el Renacimiento y Barroco, creemos interesante señalar algunas de las características apuntadas por uno de los más importantes teóricos del género, el mencionado Claude-François Menestrier. Como indica este autor en *L'Art des Emblemes*, los jeroglíficos se caracterizan por simbolizar la naturaleza de personas, acciones o cosas, siempre que éstas tengan un carácter sagrado; los enigmas están compuestos por elementos incompatibles que dan como resultado figuras no existentes en la naturaleza y símbolos de muy difícil interpretación; las *chiffres*, o iniciales adornadas del nombre de una persona, incluyen figuras y formas que aluden al individuo al que están dirigidos; los blasones, referidos a personas ilustres y usados como el distintivo de una familia, aparecían normalmente exentos de palabras; las *devises* eran utilizadas para transmitir la heroicidad de personas de alto linaje; y, por último, las *empreintes*, o figuras y motivos grabados en los reversos de medallas, se utilizaban para realizar una alabanza a las personas o acciones por cuya razón se acuñaban (1979: 5-11, 19-21).

veladamente bajo un concepto de palabras y figuras] (Estienne, 1646: 10)[15]. Similares son las definiciones ofrecidas por Carlo Francesco Moles Trivulzio, para quien la empresa "habitualmente consiste en el dibujo de un par de objetos y en otras tantas palabras" o por el padre Le Moine en el primer libro de *De l'art des devises* (cit. en Praz, 1989: 70-2). Esta confusión llegaba incluso a afectar al propio título del tratado que, en ocasiones, era designado de forma errónea por su autor. Es el caso del escrito por Juan Baños de Velasco, *L. Anneo Seneca ilustrado en Blasones politicos y morales* que, a pesar de lo que indica su título, y como apunta Gállego, está formado por empresas (1991: 26).

Dentro de los tratados españoles, es la obra de Juan de Horozco *Emblemas Morales* una de la que más profundiza en la teoría del emblema. Para este autor la principal diferencia entre las dos formas más frecuentes, las empresas y los emblemas, tiene que ver con el hecho de que estén dirigidas a un particular o a la generalidad (1589: I fol. 9). Sin embargo, tampoco esta afirmación es aceptada sin reservas por todos los emblemistas, como nos lo demuestran las palabras que Juan Francisco Villava incluye en el prólogo de sus *Empresas Espirituales* (1613: fol. 3). Muy exhaustivo en su análisis se muestra el teórico francés Claude-François Menestrier, quien en su tratado *L'Art des Emblemes* (1662), además de enumerar las treinta y una condiciones que, según Emmanuel Tesauro, eran necesarias para construir una perfecta empresa, ofrece una síntesis que facilita la diferenciación entre ambas formas, a saber: el emblema debe procurar una enseñanza moral o doctrinal y es más libre en su composición que las empresas (1979 A: 19-30). Igualmente conciso en su diferenciación se muestra Francisco de la Torre y Sebil, quien en la segunda mitad del siglo XVII, apunta que

[15] Uno de los problemas terminológicos más frecuentes es el relacionado con la forma icono-verbal que en los tratados ingleses y franceses es denominada "devise" y que, a pesar de la traducción que se realiza en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, es una empresa. Thomas Blount, en su traducción del tratado de Henry Estienne, *L'Art de faire les Devises*, aclara este punto diciendo que "The Italians call Devise an Imprese, deriving it from the verbe Imprendere, which signifies, to undertake (Estienne, 1646: 9).

> se distinguen (por los bien entendidos) y diferencian claramente, *usando de los Emblemas para consejos, y doctrinas morales; de las Empresas, para significar el intento, y fin que cada uno pretende en sus acciones, y de los Hieroglyphicos como de letras* (a imitación de las antiguas, que los Egypcios llamavan sagradas) (cit. en Canosa, 2000: 37).

Quizá la restricción principal en la composición de empresas sea la referida a la limitación de la reproducción del cuerpo humano en el grabado. Las razones de esta prohibición se encuentran, según indica Maravall, en las reglas y doctrinas de la caballería. En un texto del siglo XV, la *Candira del honor* de Rodríguez de la Cámara, se afirmaba que la figura humana no podía ilustrar las armas del caballero porque el hombre debe usar las armas, no ser usado (Maravall, 1984 B: 205). Otro aspecto de la empresa que debe ser resaltado es el relacionado con el mote o lema; Menestrier recoge las condiciones que según los más importantes tratadistas debía tener este elemento, y así señala la importancia de que, para Tesauro, fuera breve, sutil, que procediera de un autor célebre o de que estuviera escrito preferentemente en latín (1979 A: 28-9). Este mayor grado de abstracción de la empresa quedaba claramente reflejado en el epigrama. Mientras que el del emblema estaba escrito en verso y su finalidad era eminentemente didáctica, la empresa no solía llevar poema y el tema era más bien de tipo heroico (Saavedra, 1999: 34).

Para concluir, y una vez establecidas las premisas generales que diferencian las principales formas utilizadas en los tratados, debemos apuntar que el emblema es la que más información aporta y, por tanto, la que se revela como idónea para la realización de nuestro análisis. En un estudio como el que aquí abordamos, en el que destacamos las distintas interpretaciones de mitos conectados con la música y la visión que se ofrece de ésta en la emblemática, la presencia única de la imagen no nos aporta apenas ningún dato excepto el de la iconografía del instrumento y las posibles divergencias en la plasmación iconográfica de los distintos mitos. Las tres partes del considerado emblema canónico o *triplex* se muestran, por tanto, necesarias para realizar una interpretación adecuada de las distintas versiones de los relatos míticos. Igualmente queremos recordar que, ya

se trate de emblemas, empresas o de cualquier otra forma de carácter similar, la interacción entre la parte textual y la iconográfica resulta especialmente problemática. Salvo casos excepcionales, no era el emblemista el que realizaba la ilustración sino que ésta era encargada a un grabador, siendo, en múltiples casos, desconocida la autoría de las *picturae*[16]. Aunque se supone que el tratadista debía comunicar directamente al grabador las características que debía tener el grabado que acompañara a la parte textual o incluso, como sugiere López Poza, que le facilitara algún bosquejo del mismo, lo cierto es que en la mayoría de las ocasiones no tenemos referencia de que esta comunicación se produjera (Saavedra, 1999: 51). A esto habría que añadir aquellas ocasiones en las que los grabados eran tomados de otras obras y el texto debía adecuarse a ellos. Como veremos, no son raras las ocasiones en las que lo que se dice en el epigrama no se corresponde de forma exacta con lo que se puede ver en el grabado. Debido a todo esto, los datos que puede ofrecer el epigrama, lejos de ser accesorios, resultan fundamentales en el estudio que hemos realizado, por encontrarse en él la principal información que el tratadista quería expresar.

[16] Uno de los pocos tratadistas de los que tenemos constancia de que se encargara personalmente de la realización de los grabados de su tratado, fue el inglés Henry Peacham, quien seguramente lo hizo movido por los enormes problemas que existían en torno a las artes del grabado en Inglaterra. Para conocer datos referidos a las características de los grabados en las obras de este autor, ver el estudio de Alan Young *Henry Peacham's manuscript Emblem Books* (1998: xii-xix).

Ilustraciones

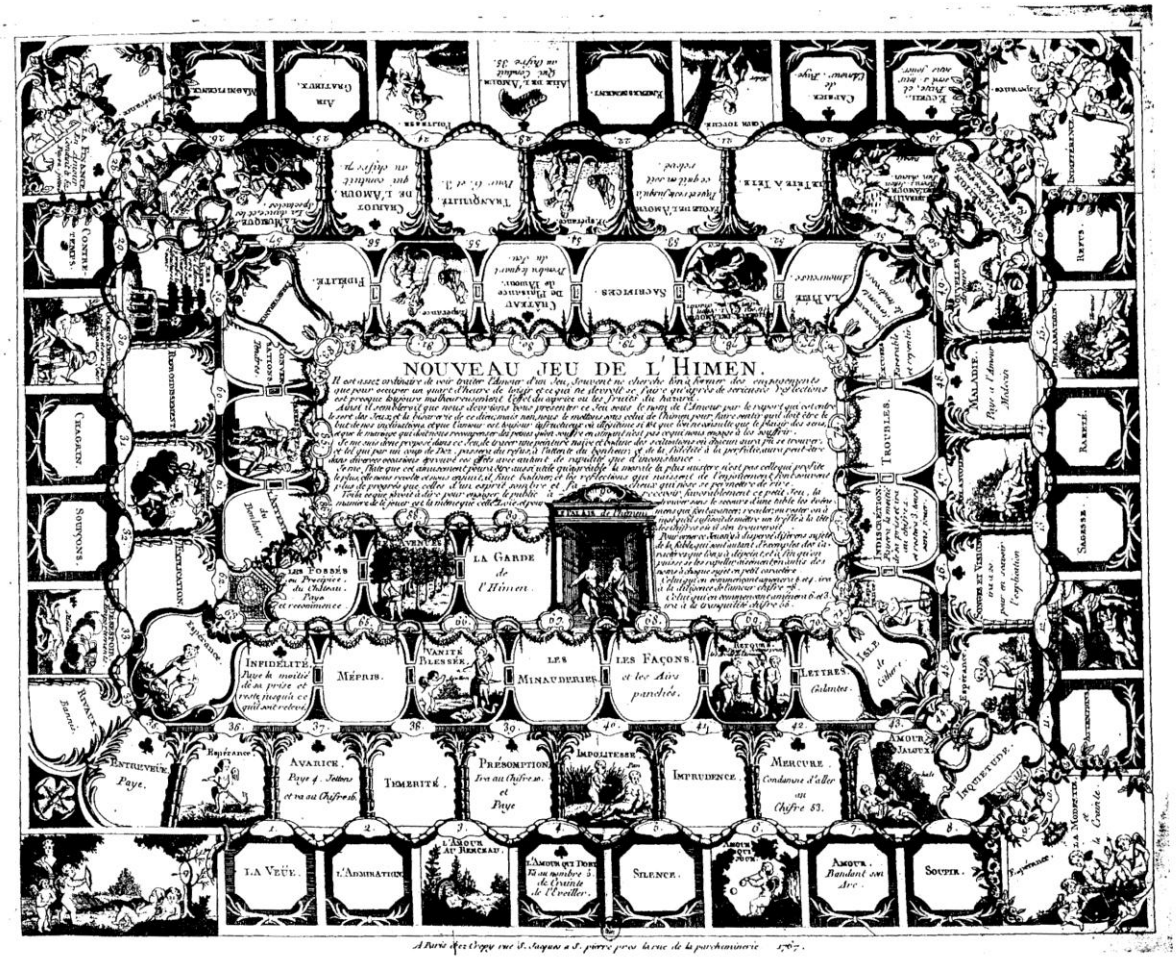


Fig. 1. "Nouveau Jeau de l'Himen". Grabado (París, 1787).

Capítulo III

La música

CAPÍTULO III

LA MÚSICA

3.1. CONCEPCIÓN DE LA MÚSICA

Dentro de este epígrafe hemos realizado un acercamiento a algunas de las más importantes teorías musicales a través de emblemas en los que éstas se ponen de manifiesto. De entre los numerosos ejemplos procedentes de la emblemática que podíamos haber escogido, nos hemos decidido por dos emblemas en los que se desarrollan las tendencias más repetidas hacia la música y que pondremos en conexión con las teorías y corrientes de opinión en las que se basan. Por un lado se destacará la defensa de la música llevada a cabo por el tratadista francés Jean Baudoin, mientras que por otro, y mediante un emblema del español Juan de Solórzano Pereyra, se analizará la condena que sufrirán los sonidos musicales por parte de determinados sectores al ser asociados al vicio y a la ociosidad.

La visión que de la música se ofrece en la emblemática oscilará principalmente entre esos dos posicionamientos; por un lado, partiendo de su consideración como música del cosmos o bien como reflejo de ella, será vinculada a la divinidad y se recordarán los poderes sobrenaturales que se le atribuyeron en la Antigüedad; por otro lado, en su faceta de música audible, será conectada a lo terrenal y a lo pasional y por lo tanto considerada pecaminosa.

3.1.1. Jean Baudoin. "De la Musique, & qu'on ne peut la blasmer qu'injustement"



Jean Baudoin. *Recueil d'emblêmes Divers, avec des discours moraux, philosophiques, et Politiques, Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes* (París, 1646-47)

Con el esclarecedor título "De la Musique, & qu'on ne peut la blasmer qu'injustement" [Sobre la música y sobre el hecho de que sólo se la pueda censurar de forma injusta][1], se ofrece un discurso que se erige como un buen ejemplo de una de las consideraciones que sobre la música se tenía en esta época, y en el que se recopilan algunas de las teorías musicales más importantes. Su autor es Jean Baudoin (c. 1590-1650), tratadista francés y autor de numerosas traducciones de libros a esta lengua. Valorado en su tiempo, Baudoin gozó de una buena posición económica y social durante su vida que no impidieron que acabara muriendo en la más completa miseria.

[1] Con respecto a las traducciones realizadas al español que aparecen recogidas en este estudio entre corchetes, debemos señalar que cuando éstas no aparezcan entrecomilladas deberá entenderse que han sido realizadas por nosotros; en caso contrario, además de estar limitadas por las comillas, se indicará la procedencia en nota a pie de página.

La obra en la que está incluido este discurso fue publicada por primera vez en París en 1638-39 bajo el título *Recueil d'emblêmes Divers, avec des discours moraux, philosophiques, et Politiques, Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes*. El tratado, dividido en dos volúmenes, conocería reediciones posteriores, como las realizadas en París en 1646-47, 1659-1660, 1679 y 1685. En algunas de estas ediciones se produciría una modificación en el título; así, en la realizada entre 1659-60 el tratado pasaría a denominarse *Emblêmes divers* y en la de 1685, además de incrementarse el número de volúmenes a tres, la obra sería publicada como *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales* (Landwehr, 1976: 145-9)[2].

El emblema que vamos a comentar está constituido por un grabado, un título y un extenso texto escrito en francés y mayoritariamente en prosa[3]. Incluido en el primero de los volúmenes, aparece con el número XII y con el título ya señalado, "*De la Musique, & qu'on ne peut la blasmer qu'injustement*" (1659: 132-53).

El grabado que abre el discurso se caracteriza por su simplicidad [**fig**. **1**]. Sobre una mesa cubierta con un elegante tapete, se ha colocado un instrumento musical. Se trata de un cordófono similar a una vihuela y dotado con un número indeterminado de cuerdas, además de trastes, clavijas frontales, puente bajo y rosetón. Sobre él vuela un insecto de grandes proporciones que podría ser una libélula, aunque el texto, con posterioridad, aclarará que se trata de una cigarra. El elemento que nos parece más interesante del grabado es el entorno en el que se sitúa. Creemos que la utilización artificiosa de la cortina y del tapete en el que está el instrumento, al igual que la columna o las borlas que cuelgan en la parte derecha del grabado, pretenden ensalzar el valor de la música. Queremos llamar la atención sobre el hecho de que la tela que cubre la mesa sea de un material

[2] Hemos accedido a este emblema a través de la edición publicada en 1646-7. En ella se reproducen los textos y los grabados de la *editio princeps*.

[3] Como indicamos en un capítulo anterior, para referirnos a cada una de las formas icono-verbales utilizaremos la denominación empleada por el autor en cada caso, independientemente de que responda o no a las características que, de forma objetiva, se puedan señalar en ella. Es debido a esta razón por lo que en esta ocasión denominamos "emblema" a la forma utilizada por Baudoin.

rico y esté profusamente bordada y decorada, siendo este elemento utilizado como símbolo de majestad en determinado tipo de composiciones pictóricas (Gállego, 1991: 218-20).

Quizá lo primero que llame la atención del grabado sea la poca originalidad en el diseño de la ilustración. Baudoin se inspiró de forma muy directa en uno de los emblemas de Alciato. El tratadista milanés, con una finalidad similar, había utilizado un insecto colocándolo sobre un instrumento musical en su emblema "Musicam Diis Curae Esse" ["Que la música está al cuidado de los dioses"][4] [**fig. 2**]. Como se puede apreciar, las similitudes entre ambos grabados son importantes y tan sólo se advierten modificaciones, creemos que sin demasiada importancia, en el instrumento y en el lugar en el que éste se coloca.

Baudoin desvela mediante el grabado, y como ya hiciera mediante el título del discurso, la opinión que le merece la música, adelantando de esta forma el contenido del comentario. En líneas generales se puede señalar que, en las veinte páginas que lo componen, realiza una ferviente defensa de los sonidos musicales. El autor rebate cada uno de los ataques que ha sufrido la música a lo largo de los siglos por parte de distintos autores y distintos pueblos y la ensalza por encima de cualquier otra actividad humana[5].

[4] Esta es la traducción que realiza Pilar Pedraza para el estudio del tratado de Alciato realizado por Santiago Sebastián (1993: 227).

[5] Por no haberlo encontrado recogido en ningún estudio realizado sobre este autor, queremos señalar la reproducción que, de la práctica totalidad de este emblema, realiza Andrés Ferrer de Valdecebro en su tratado *Gobierno General, Moral y Politico hallado en las aves mas generosas, y nobles* (1696). Dentro del Libro V, el dedicado a las "Propiedades del Cisne", y en concreto en la "Digression X. Del Principio, y excelencias de la musica", Valdecebro se limita a traducir al castellano el comentario que aparece en el tratado de Baudoin (1696: 161 y ss.). La única variación que se produce entre ambos capítulos afecta a las dos últimas páginas del comentario del emblemista francés, que son sustituidas en el tratado de Andrés Ferrer por apreciaciones referidas al cisne.

El comentario comienza mencionando la imagen que se aprecia en el grabado y conectándola con las fuentes de las que proviene. Recuerda así que la presencia del insecto sobre el instrumento hace referencia al concurso que enfrentó a dos grandes músicos, Éunomo y Aristón, que recogiera el geógrafo e historiador griego Estrabón en su tratado *Geographia* (VI, 1, 9)[6]. El acontecimiento que recuerda Baudoin tuvo lugar cuando a Eunomo se le rompió una cuerda del instrumento mientras tocaba y una cigarra acudió en su ayuda produciendo el sonido que ésta debía realizar[7]. Esta especie de preámbulo, en el que comenta el significado de la imagen del grabado, nos parece especialmente interesante porque, como señala el autor, pone de manifiesto la estima en la que se debe tener la música. Como señala Baudoin, el relato de Eunomo recuerda que no sólo fue protegida por los dioses sino también muy estimada entre los antiguos[8]. Sin embargo y a pesar de que con esto debería quedar establecida de forma clara la superioridad de la música, algunos autores la calumnian con objeciones que no pueden ser calificadas más que de frívolas, falsas y ridículas, en palabras de Baudoin[9].

Es a partir de este momento cuando el autor comienza una larga exposición destinada, en primer lugar, a mencionar esas críticas calumniosas para, a continuación, rebatirlas. La mayor parte de las opiniones que recoge en el tratado debían ser muy conocidas para sus lectores, ya que fueron repetidas por

[6] Como ya señalamos con anterioridad, en el caso de no incluir el año de la edición al mencionar una fuente primaria, debe entenderse que la cita ha sido recogida o comprobada en una de las páginas de internet que incluimos en la bibliografía. Nos ha movido a tomar esta decisión los obvios problemas que supondría reproducir en cada ocasión la dirección completa.

[7] "...une corde de son Cistre venant à se rompre, comme il en ioüoit, une Cigale y estant volee dessus, supplea fortuitement à ce defaut" (1647: 133-4).

[8] Baudoin afirma en el texto que esta antigua historia "monstre clairement combien on doit priser la Musique, soit pource qu'il semble que les puissances celestes l'ayent particulierement en leur protection, soit pour la merueilleuse estime où elle a toujours esté parmy les Anciens" (1647: 134)

[9] "... objections qu'ils font contre elle, qui ne me semblẽt pas moins friuoles qu'elles sont fausses & ridicules" (1647: 134).

distintos autores al tratar sobre la música. Así, recuerda las palabras recriminatorias que Alejandro, siendo príncipe, recibió de su padre Filipo de Macedonia por haber cantado demasiado bien en presencia de otras personas; que Alcibíades el ateniense calificara la música como "une profession indigne d'une ame libre" [una profesión indigna de un alma libre]; la opinión que hacia ella tenía el propio Platón y que le llevó a rechazarla en la *República*; las palabras que incluyó Homero en la *Iliada* al hacer que Héctor le recordara a Paris que había enamorado a Helena tan sólo mediante "ses chants lascifs" [sus cantos lascivos]; el que la diosa Palas rompiera su instrumento tras haberlo creado; o el rechazo que hacia la música manifestó san Jerónimo cuando se mostró contrario a la presencia de esta disciplina en la educación de la hija de Leta. También incluye opiniones más generales, e igualmente negativas hacia la música, como las provenientes de los reyes de Persia, de los egipcios, o la referida a las mujeres ciconias que, en su opinión, mataron a Orfeo para que con su música no corrompiese a los hombres (1647: 135-8)[10].

Una vez mencionadas estas críticas, Baudoin se propone rebatirlas una a una con sólidos argumentos; no niega la veracidad de las opiniones vertidas ni las dulcifica, sino que realiza una interpretación diferente de ellas. Así afirma que el despreciable era Nerón, y no la música que tocaba; que las críticas de Filipo a su hijo se debían a que éste se despreocupaba totalmente de los asuntos de gobierno; que los ataques de los persas, los egipcios o las mujeres ciconias respondían a las prácticas musicales de su tiempo y no se pueden generalizar a la totalidad de la música; que Héctor con sus palabras pretendía recordarle a Paris la importancia de manifestar el valor mediante las armas para conseguir el amor de una dama; o que san Jerónimo no rechazaba toda la música sino tan sólo un determinado tipo de ella (1647: 138-40).

[10] Una parte considerable de estas opiniones se encuentran recogidas en el capítulo que, con el título de "*Enel* [sic] *qual se trata dela Musica en quãto grado es buena para Principes: y quando es dañosa*", está incluido en el tratado *Philosophia Moral de Principes* del jesuita Juan de Torres (1596: 290-4). Este autor reproduce, entre otras, la opinión que los egipcios y los persas tenían de la música, las citas de Alcibíades, la reprimenda de Filippo a su hijo Alejandro o la afición de Nerón.

Realizadas todas las aclaraciones oportunas con respecto a la música, Baudoin pasa a señalar lo que la hace superior. La conexión de los sonidos musicales con la divinidad o con la antigüedad mítica era uno de los medios que frecuentemente se empleaba en los tratados para ensalzar su valor. De acuerdo con esto, Baudoin recuerda cómo para algunos tratadistas el origen de la música estaba vinculado a Anfión o al dios Mercurio, a pueblos como los acadios o a destacados personajes como el bíblico Túbal o Pitágoras (1647: 141-3). Este matemático griego fue el primero que, según la tradición, mediante el golpe de martillos y el sonido que resultaba de hacer sonar unas cuerdas extendidas, realizó apreciaciones relativas a los acordes y la armonía musical[11]. También fueron conocidos por su afición a la música dioses y personajes mitológicos entre los que cita a Apolo, Aquiles, al centauro Quirón o a algunos de los filósofos más respetados, como Sócrates (149-152). Como afirma Baudoin, desde el momento en el que se inventó esta excelente disciplina contó con la aprobación de todo el mundo[12]; esto se puede constatar en la importancia que le concedían los acadios, que estaban obligados a aprenderla desde su infancia y eran rechazados socialmente en caso de que no lo hicieran o en la importante presencia de la música en acontecimientos de distinta índole en la Antigüedad. Refuerza sus palabras recordando, de forma general, la opinión de algunos de los más destacados pensadores, como Platón, Aristóteles, Filóstrato, Ptolomeo o san Isidoro. Así señala que para san Isidoro, "sans elle aucune discipline ne peut estre parfaite" [sin ella ninguna disciplina puede ser perfecta] o que Platón la consideraba "une Sciuence entieremẽt necessaire au vray Politique" [una ciencia completamente necesaria para el verdadero político] (145)[13].

[11] Como señala Baudoin, "du battement des marteaux, & du son que rendent les cordes astenduës en long, s'aduisa de tirer en consequence les concerts ou les accords qui se forment de l'Harmonie" (143). Resume de esta forma los experimentos realizados por la escuela pitagórica con las cuerdas musicales y que darían como resultado la reducción de los principales intervalos musicales a proporciones matemáticas [**fig. 3**].

[12] En palabras del autor, "l'on eut à peine inventé cette excellente discipline, qu'elle fut approuuee & suiuie du commun consentement de tout le monde" (143).

[13] La referencia que realiza de las *Etimologías* se corresponde con la afirmación realizada por este santo de que ninguna ciencia puede alcanzar la perfección sin la música (1983: III 15-47). Lo

Baudoin no cuestiona en ningún momento la veracidad de las distintas teorías que atribuían un poder sobrenatural a la música; se refiere a la conexión entre los sonidos musicales y el comportamiento humano (que sería desarrollada en la "teoría de los afectos"), al poder sanador de la música o a la existencia de una música cósmica. Menciona la vinculación entre los sonidos y el alma mediante algunas historias, aunque sin detenerse demasiado en ello; así recuerda cómo Pitágoras consiguió que le volviera la cordura a un joven "par un seul changement de voix" [mediante un solo cambio en la voz] o que Terpandro "auec la douce Harmonie de sa voix il appaisa plusieurs fois les courages des Lacedemoniens portes á la sedition" [con la dulce armonía de su voz calmó varias veces los ánimos de los lacedemonios inducidos a la sedición] (146, 148). Destaca también la utilización de la música para curar enfermedades señalando cómo "par l'artifice de la Musique le Medecin Pronus guerit un malade que les plus experimentez de son temps auoient abandonné" [gracias a la música el médico Pronus curó a un enfermo al que los médicos más experimentados de su tiempo habían ya abandonado] (146)[14].

Una de las teorías mencionadas por Baudoin en este comentario, y que debe ser destacadas por la importancia que tuvo en el pensamiento occidental, es la denominada "música de las esferas". Baudoin conecta esta creencia a autores no sólo de la Antigüedad (y especialmente pertenecientes a la escuela pitagórica)[15],

---

general de la cita que vincula a Platón hace que sea imposible determinar a qué fragmento del filósofo griego se refiere; en cualquier caso, remitimos a la *República* y a la importancia que concedía este pensador a no introducir novedades en la música debido a las repercusiones que este hecho tendría en la legislación (1972: 424b).

[14] A la teoría del *ethos* o de la influencia de la música en el comportamiento humano y a la creencia que afirma la existencia en ella de un poder sanador nos referiremos más adelante.

[15] "...les Pytagoriciens ont tiré de l'Harmonie la naissance de l'Uniuers. Aussi à vray dire leur opinion n'est pas sans raison, ny sans fondement. Car les Cieux (…), sont vne maniere de concert harmonieux en leur mouvement" [...los pitagóricos vieron el origen del universo en la armonía musical. A decir verdad, esta opinión no carecía de fundamento porque los cielos crean un concierto armonioso con su movimiento] (140).

sino también de su época; así, cita a Platón, Macrobio o Cicerón, y a Ficino o Beroalde[16]. El ya mencionado Ferrer de Valdecebro, dentro del libro que dedica a las "Propiedades del Cisne" (y que como hemos señalado no es más que una mera traducción del capítulo que estamos comentando), se mostraba más escéptico acerca de la existencia de estos sonidos al afirmar que la música celestial no es otra que la que "exercitan de noche, y de dia los Angeles en el Cielo, cantando con vozes incessables à Dios" (1698: 142).

Aunque como señala Baudoin la teoría procede de los pitagóricos, debemos señalar que su difusión se debió, en gran medida, a Aristóteles y a su obra *De Coelo*[17]. Aludía a la creencia de que los planetas, al moverse en el cielo, producían una música cósmica y perfecta que, sin embargo, era completamente inaudible para los hombres. Una excepción de ello fue Pitágoras que, según pensadores como Jámblico o Porfirio, podía alcanzar a oír los sonidos del

[16] Aunque no indica las obras ni los fragmentos en los que estos autores plasman estas creencias, creemos que se debe referir a la *República* de Platón (1972: 530d-531c), al *Comentario del Sueño de Escipión* de Macrobio (II 584), a la *República* de Tulio Cicerón (1989: VI XVIII (V) 18) y al *Compendium in Timaeum* de Marsilio Ficino (Chastel, 1996: 109-16). No hemos podido determinar a qué tratado concreto del escritor francés François Beroalde de Verville se refiere Baudoin.

[17] Como afirmaba el estagirita:

> Se infiere, pues, de quien diga que la armonía se origina del movimiento de los astros, por cuanto que el movimiento de éstos produce sonido y tales sonidos son consonantes, que habla sin duda con singular elegancia, aunque no diga verdad. Hay quien cree que, al moverse cuerpos tan grandes como ésos, se genera sonido, dado que el sonido se produce como consecuencia del movimiento de los cuerpos que están aquí abajo también. Los cuales, sin embargo, son menos grandes y veloces que los astros, que son tan numerosos y tan enormes y se mueven a mucha velocidad. De la manera descrita es como piensan, y así mismo creen que las proporciones que se observan entre la velocidad con que se mueven los astros y las distancias que hay entre éstos, sean idénticas a las que presentan los acordes musicales, motivo por el que dicen que es armónico el sonido emitido por cualquier astro en rotación. Después de justificar el hecho de que tal clase de sonido nosotros no lo oigamos, arguyen que la causa de ello se halla en algo que se da siempre, desde el instante mismo de nuestro nacimiento: la carencia de todo contraste con el silencio, es lo que nos impide distinguir éste, a pesar de que sonido y silencio se puedan discernir el uno del otro, justamente, por ser contrarios (cit. en Fubini, 1991: 48-9).

universo, la armonía creada por las esferas y los astros (Buffière, 1973: 473). Recogida por los más importantes pensadores de la Antigüedad, esta teoría se encuentra en *La República* de Platón (1972: 530d-531c), en el tratado de Plutarco (1987: 1147, 15-20) o en el de Arístides Quintiliano. Como afirmaba este último autor en su tratado *Sobre la Música*, aunque

> nuestros oídos no son adecuados para ello, ya que, debido a la gran distancia y a la mezcla con el cuerpo, están demasiado turbios (...) los hombres virtuosos y sabios, aunque en raras ocasiones, participan generosamente de tal honor y buenaventura (1996: III 120).

Siglos más tarde, Severino Boecio, en *De Institutione musica*, distinguiría entre tres tipos de sonidos armoniosos: los procedentes de la música mundana o cósmica, de la música humana y de la música instrumental. Según el propio Boecio, la primera de ellas

> se debe observar, especialmente, en aquellos fenómenos que se ven en el cielo, o en el conjunto de los elementos, o en la variedad de las estaciones. ¿Es posible que un organismo tan veloz se mueva con un movimiento tan oculto y silencioso? (cit. en Fubini, 1991: 93).

Del mismo modo, san Isidoro, en sus *Etimologías*, afirmaba que "no sólo el mundo se dice que está compuesto de cierta armonía de sonidos, sino que también el propio universo se mueve al compás de la armonía" (1983: III 15-47). La importancia que tenía la música en la Edad Media y el hecho de que fuera considerada más una ciencia que un arte o que estuviera unida más a cuestiones matemáticas que estéticas, hizo que fuesen muchos los teóricos que se refirieran a las teorías de la música celestial. De entre ellos se puede recordar a Aureliano, Grosseteste, Regino de Prüm, Adam de Fulda, Jacobo de Lieja o a Honorio de Autum (Tatarkiewicz, 1990: 139-146; Eco, 1999: 47). La investigadora Kathi Meyer-Baer, al referirse a la influencia que ejercieron estas teorías en el pensamiento cristiano, recuerda los tratados atribuidos a Alejandro de Efeso, a Nicómaco y a Ptolomeo o, ya en el siglo XIV, a Nikephoros Gregoras. En todos

ellos se hacían corresponder planetas, dioses y sonidos musicales, aunque con notables divergencias (1974: 70-4)[18].

La música fue también una parte importante tanto en las teorías de la Academia neoplatónica liderada por Marsilio Ficino como en el pensamiento de los humanistas del Renacimiento en general (Godwin, 1993: 164-9). La analogía entre las proporciones visibles y las audibles, más que una mera especulación teórica, traducía una creencia profunda en la estructura armónico-matemática del universo. Una de las plasmaciones más originales de la "música de las esferas", y que pone de manifiesto la importancia que adquirió entre los teóricos, fue su utilización en la arquitectura renacentista. Partiendo de la consideración de que a la planta de un edificio de prestigio no se le podía aplicar un sistema de referencias cualquiera, algunos arquitectos utilizaron las proporciones musicales en la arquitectura. Buscaron esas relaciones numéricas en los estudios de Pitágoras y de Platón, lo que se tradujo, además de en una planta circular, en una proporción determinada para la relación longitud-anchura (Wittkower, 1996: 131-8). Como señala Wittkower, uno de los ejemplos más interesantes es el que se encuentra en el programa platónico realizado por Francesco Giorgi para la iglesia de San Francesco della Vigna en Venecia y en la que se plasmó la relación 9/27 que, en términos musicales, equivale a una octava más una quinta (1996: 130)[19].

En el Barroco siguió existiendo ese interés por la música de los planetas. El astrólogo Johannes Kepler, quien sabía que los planetas giraban alrededor del sol y no de la Tierra y descubrió además que los astros se movían en órbitas

[18] Los planetas se veían vinculados a distintos sonidos dependiendo del tratado; es el caso del planeta Mercurio, que es conectado al sonido "la" en el tratado de Nicómaco, al "fa" en el de Alejandro de Éfeso o al "mi" en el de Nicéforo Grégoras (Meyer-Baer, 1974: 70-4).

[19] El interés por las proporciones musicales no se produjo sólo en Italia, sino también en Francia, Inglaterra y España. Un ejemplo de esto se puede encontrar en el *Compendio de Arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano* (1681), tratado escrito por Simon Garcia (1996: 131). Para un análisis detallado de estas cuestiones remitimos al interesante estudio de Wittkower, *Les Principes de l'Architecture à la Renaissance* (1996: 125-69).

elípticas, no sólo creía en la música de las esferas sino que se propuso demostrar la existencia de los intervalos musicales en el sistema solar (Godwin, 1993: 221-3). También Robert Fludd, médico apasionado por la alquimia y por la hermenéutica, se sintió profundamente atraído por la música especulativa, a la que dedicó buena parte de su *Utriusque Cosmi Historia* (Godwin, 1993: 236-249).

Resumiendo lo expuesto hasta el momento, podemos destacar que, el comentario de Baudoin, cuya finalidad era la de realizar una alabanza a la música, nos muestra que algunas de las creencias que, referidas a ella, se originaron en la Antigüedad seguían presentes en la obra de los emblemistas renacentistas y barrocos; aunque se trataba en general más de una mera repetición de datos y citas que de una creencia profunda, las teorías que afirmaban el poder sobrenatural y místico de los sonidos musicales seguían siendo repetidas por buena parte de los teóricos. Sin embargo, junto a ellas coexistían otras de muy diferente signo que vinculaban la música al pecado. Es esta visión la que, en cierta medida, se desarrolla en el emblema que comentamos a continuación[20].

[20] A las otras dos teorías que menciona Baudoin en su comentario, la que señala la conexión entre los sonidos y el alma y la que afirma el poder curativo de los sonidos musicales, nos referiremos más adelante.

3.1.2. Juan de Solórzano. "Deliciae nimiae republicam perdunt"



Juan de Solórzano Pereyra. *Emblemas regio-politicos* (1658)

Nacido en Madrid en 1575 y muerto en 1655, Juan de Solórzano Pereyra ha pasado a la posterioridad especialmente como jurista y como hombre con una sólida preparación humanística. En 1653 se publicó en latín su único tratado de emblemática, *Emblemata Centum, Regio Politica*, que posteriormente sería traducido al castellano con el título de *Emblemas regio-politicos*, y ampliado en una edición de diez tomos entre 1658 y 1660 (Rodríguez de la Flor, 1995: 69)[21]. Esta obra sería parcialmente plagiada por Andrés Mendo al hacerse este autor con ochenta de los grabados originales de Solórzano[22].

[21] Gállego ofrece la fecha de 1651 como la de la edición príncipe de la obra de Solórzano y, aunque reconoce desconocer quien fue el impresor, considera que debió salir de las prensas de Amberes o Lyon (1991: 107). No obstante debemos señalar que esta edición no es citada ni por Rodríguez de la Flor (1995: 69) ni por Pedro Campa (1990: 126). El que, como Santiago Sebastián menciona (1987: XIII), la edición de 1653 fuera realizada en 1651 puede ser el origen de lo que creemos que es una confusión por parte de Gállego.

[22] Nos resulta incomprensible que John Landwehr, en la reseña que dedica a la *Emblemata centum regio politica* afirme, refiriéndose a los cien grabados que se encuentran en la obra, que parte de ellos derivan del tratado de Mendo (1976: 693). Este dato se encuentra en clara contradicción con

El emblema que vamos a analizar está incluido en la década IV, es decir, en el cuarto de los diez volúmenes en los que se dividió el tratado, y fue publicado en 1658 [**fig. 4**][23]. Con el número XXXV, el emblema consta de un mote latino, "Deliciae nimiae republicam perdunt" que, como se puede apreciar, aparece en una filacteria dentro de la imagen, y por su traducción al castellano en la parte superior de la ilustración, "El sobrado deleite echa a perder la Republica"; a continuación está dispuesto el epigrama, formado por dieciséis versos escritos en castellano y por un extenso comentario en esta misma lengua (1658: 148-92).

El grabado recoge el momento principal de la historia que se narra en la parte textual: el enfrentamiento entre dos ejércitos enemigos. Como se puede ver en la imagen, mientras que los soldados colocados en las primeras filas de la izquierda hacen sonar sus instrumentos musicales (laúdes y sonajas), los caballos de los soldados situados a la derecha se ponen a danzar y arrojan por el suelo a algunos de los jinetes.

El epigrama, estrechamente conectado a la imagen del emblema, narra la historia representada y señala la moralización que se debe extraer de ella. Cuenta de esta forma cómo el ejército de los Sibaritas enseñó a bailar a sus caballos de guerra siguiendo los sones de la música y cómo al enfrentarse a sus enemigos, los Crotoniatas, éstos, conocedores de las habilidades de los caballos, empezaron a tocar música, ocasionando la derrota del ejército de los Sibaritas[24]. La enseñanza que se desprende del relato resulta por tanto muy obvia:

> *Dexemos pues los deleites,*
> *Porque Venus engañosa,*

---

las fechas de publicación, ya que los grabados de Solórzano son anteriores cronológicamente a los que ilustran la obra de Andrés Mendo.

[23] Es ésta edición que hemos utilizado para nuestro análisis.

[24] Ya Plinio resaltó el amor que los caballos de los Sibaritas sentían hacia la música en su *Historia Natural* (2003: VIII 42, 157).

No a Marte, sino a la muerte
Conduce en lo que provoca (1658: 147).

El desarrollo de la historia ocupa el centro del comentario, estando las partes que le anteceden y suceden encaminadas a aportar datos que apoyen la enseñanza que transmite. Tras mencionar "los sobrados excessos, y licenciosas profanidades de los Sibaritas" (1658: 156), Solórzano recuerda cómo se desarrollaron los acontecimientos que finalizaron con la pérdida de su república[25]. Este no es el único ejemplo del que se sirve el autor para apoyar su argumentación, sino que con anterioridad a la exposición del relato había hecho referencia a las licenciosas costumbres de los "(p)uercos del rebaño de Epicuro", quienes "colocan el sumo bien en el deleite, y haz(en) burla de la esperanza de la otra vida" (152-3); a Sardanápalo, quien para él era "mas deshonesto q˜ cualquier ramera, dado a todo desorden, y lascivia" (161); al pueblo romano, quienes "desvanecidos con prosperas vitorias, y opulentos con sus despojos, se apartaron de la antigua templança, introduciendo en su republica los excesos del Asia, y las delicias de otras gentes vencidas" (163-4); o a Aníbal que "con luxurias, y deleites, diò causa al soldado que le venciò" (177). Incluso se llega a preguntar Solórzano si ese no sería el fin al que estaría conduciéndose España, que "por la conquista de las Indias, y riqueza, q˜de allà nos viene, se ha

[25] Es en el comentario colocado tras el epigrama donde Solórzano explica de forma detallada la victoria de Crotona sobre Sibaris:

> ...introducían en los combites los caballos de tal suerte adiestrados, q˜en oyendo el son de los instrumentos se enarbolavan, valiendose de las manos para hazer ademanes, dançando, y bailando con mucha destreza. Pero como un Musico, afrentado por ellos, se pasasse a los de Crotona, sus enemigos, a quien los Sibaritas poco antes vencierõ en batalla: prometiòles (...) poner en su mano todos los caballos de los Sibaritas, y su misma Republica (...) les enseñò el son a que los caballos dançavan; y quando le pareciò tiempo a proposito saliò a buscar el enemigo; (...) los Sibaritas (...) salen a travar la batalla, y èl dando la seña, de repente, todos los musicos empieçan a tañer, y al mismo punto conociendo los caballos el son, y musica domestica, levantanse sobre los pies, derribando a los montados en ellos, y los saltos, y bueltas que avian aprendido en casa (...); asi fueron vencidos todos los Caballeros, que yacian por el suelo, y los caballos quedaron prosiguiẽdo su baile, ò dança (1658: 158-9).

introducido entre nosotros semejante desorden, tanto, que mas parece aver conquistado daño, que provecho" (168).

Como resumía de forma perfecta el mote, es el exceso de deleites el que ocasiona la destrucción de los reinos. Recordando unas palabras de Laercio, el autor afirma que "(e)n las Ciudades en primer lugar se introducen las delicias, luego los desordenes, despues las violencias, y al fin la ruina" (169). La vía correcta que se debe escoger no es la seguida por estos pueblos, sino justo el contrario, "*(q)ue la virtud es todo aquello que no es vicio; el bien, todo lo que no es mal; la sabiduria, todo lo que no es necedad; enfrenar la ira, domar el apetito, reprimir la luxuria, y ultimamente no pecar*" (148).

Aunque al referirse a los deleites Solórzano no alude de forma exclusiva a la música, parece claro el lugar que ocupa en su jerarquía de valores. Se trata tanto de la lujuria, y "el exceso en galas, banquetes, olores, y otras delicias semejantes" (149), como de las danzas o del "lisonjea(r) los oidos con apacibles instrumentos" (150). Todo ello es reprobable porque, como él afirma recordando a Horacio, "*La virtud huye del vicio,/ Y toda sabiduria/ Carece de boveria*" (148).

Como se desprende del texto de Solórzano, son dos los caminos que se pueden seguir en la vida: uno, el que ejemplifican los Sibaritas con su actitud y su forma de vida y que, necesariamente, conduce a la destrucción; el otro, el encomiable y el que huye de los excesos y los placeres. Estas dos vías son similares, en nuestra opinión, a las que propusieron a Hércules Kakia y Aretê (el Vicio y la Virtud) en el conocido relato que situaba al héroe en una encrucijada. El primero es el seguido por los Sibaritas, un camino fácil y lleno de placeres que conduce a la muerte; el segundo, el que debe seguir quien espere alcanzar la vida eterna [**fig. 5**][26]. Creemos por tanto que el emblema de Solórzano no es más que una variación de este conocido tema en el que, en lugar de presentar las dos vías y los beneficios e inconvenientes que pueden proporcionar a quienes las elijan, se

[26] Este tema es detalladamente analizado en el estudio de Panofsky *Hercule à la croisée des chemins* (1999: 57-62). Además de la imagen que incluimos en el apéndice de este capítulo, remitimos a una de las que reproducimos en el capítulo de Orfeo [**fig. 3**].

ofrece un relato que actúa a modo de contraej€emplo, al mostrarnos los irremediables perjuicios que conlleva seguir la vía equivocada. Frente a la posibilidad de elección que se ofrecía ante los ojos de Hércules, en este emblema se elimina uno de los caminos; para el cristiano que pretenda salvarse no puede existir otra vía a seguir.

El lugar que ocupa la música está plenamente establecido en una de las vías: la que lleva a la ruina [**fig. 6**]. Aparece vinculada a la lujuria, a la vida fácil y sin dificultades mientras que, por el contrario, la existencia llena de privaciones y falta de alegrías se vincula a la vida virtuosa. Erwin Panofsky estudia este tema y señala no sólo su presencia en la Biblia, en concreto en los testamentos de Mateo y Lucas, sino que se remonta a la mística de la escuela de Pitágoras y al conocido símbolo de la "Y pitagórica"[27]. Será esta alegoría la que, a partir del siglo V, dará lugar al tema de Hércules en el cruce de caminos (Panofsky, 1999: 57-62).

Aunque Solórzano no realiza ningún tipo de distinción con respecto a la música, parece obvio que no se refiere a toda ella. En su crítica no están incluidos los cantos de alabanza a Dios, la música que se realizaba en las Iglesias, sino que tan sólo debe referirse a la música profana que se ejecutaba como divertimento, como mero entretenimiento para el tiempo de ocio y que, por tanto, estaba vinculada a la vida licenciosa. Ejemplificaba de forma perfecta, según el pensamiento de los sectores menos permisivos, el engaño que se esconde tras el "puro deleyte" (Torres, 1596: 766). Es a este tipo de música a la que se refiriera el jesuita Juan de Torres cuando advertía que hay que:

> guardarse de musicas vanas, las quales llama san Ephren, fiestas del diablo, porque como nota san Basilio, la suavidad de la voz mueve el anima a pensamientos y desseos lascivos, y si una razon torpe dicha simplemente hace gran riza en el coraçon, que hara siendo cantada? (1596: 763).

[27] Erwin Panofsky vincula la moralización extraída de esta letra del alfabeto al pseudo pitagorismo y apunta que no existen testimonios de su existencia con anterioridad al siglo I (1999: 58).

Los distintos autores, para evitar relacionarse con una práctica que no fuera la adecuada o bien con un pernicioso exceso en ésta, establecían en sus obras limitaciones en el ejercicio de la música. En esta línea se pueden situar las palabras de Juan de Horozco cuando, en su tratado *Emblemas morales*, afirmaba que la música es "como se dize cosa del cielo, y admirable quando con moderación se trata y exercita", aunque señala que "la gente grave (...) deve emplearse en las cosas que son de su edad, o de su oficio no se ha de ocupar en aquellas que la mocedad y la ociosidad suelen introduzir en los moços libres y desocupados", y finaliza advirtiendo que sus resultados pueden ser la "pestilencia mortal de los ánimos" (1589: II 170). Era una opinión bastante extendida que la música "era entretenimiento permitido a la naturaleza cansada, para alivio de sus trabajos: no para ocupación perpetua y officio de altos coraçones" (Torres, 1596: 293).

La crítica hacia la música que encontramos en estos tratados nos obliga a recordar nuevamente la división que estableciera Boecio en *De Institutione musica* con respecto a los tres tipos de música: mundana, humana e instrumental. Es la última de ellas, la música instrumental, la peor considerada y la que estaba de forma constante bajo sospecha al igual que el encargado de ejecutarla, el ministril. El rechazo provenía en su origen, según indica Page, del hecho de que se necesitase habilidades propias de un esclavo para su realización: un fuerte brazo derecho y agudeza visual (1992: 74). Era muy diferente por tanto la consideración en la que se tenía al *musicus* y al *cantor*, es decir, al músico-teórico encargado del estudio de la música especulativa, y al ministril o instrumentista encargado de la música audible. Esta diferente valoración se encuentra recogida en distintas obras a lo largo de la Edad Media; así en la mencionada obra de Boecio, en *De harmonica institutione* de Regino de Prüm o en *Regulae Rytmicae* de Guido de Arezzo (Tatarkiewicz, 1990: 141-5). Este último teórico, en una cita clásica, afirmaba que "(e)s inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores; éstos cantan, aquéllos conocen cuanto constituye la música. Al que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia" (cit. en Fubini, 1991: 107).

La negativa consideración del ministril afectará incluso el significado con el que se dotará uno de los mitos musicales más importantes de cuantos hayan existido, el de Orfeo. En la interpretación que Fulgencio realizó de este relato, y que es recogida por Boccaccio y por Sánchez de Viana (1983: V XII; 1589: 193), Eurídice simbolizaba el juicio y Orfeo la buena voz. La bajada de Orfeo en búsqueda de su esposa, representaba al ministril que intentaba alcanzar el contenido teórico del auténtico músico, poniendo de manifiesto la separación existente entre estas dos facetas de la música.

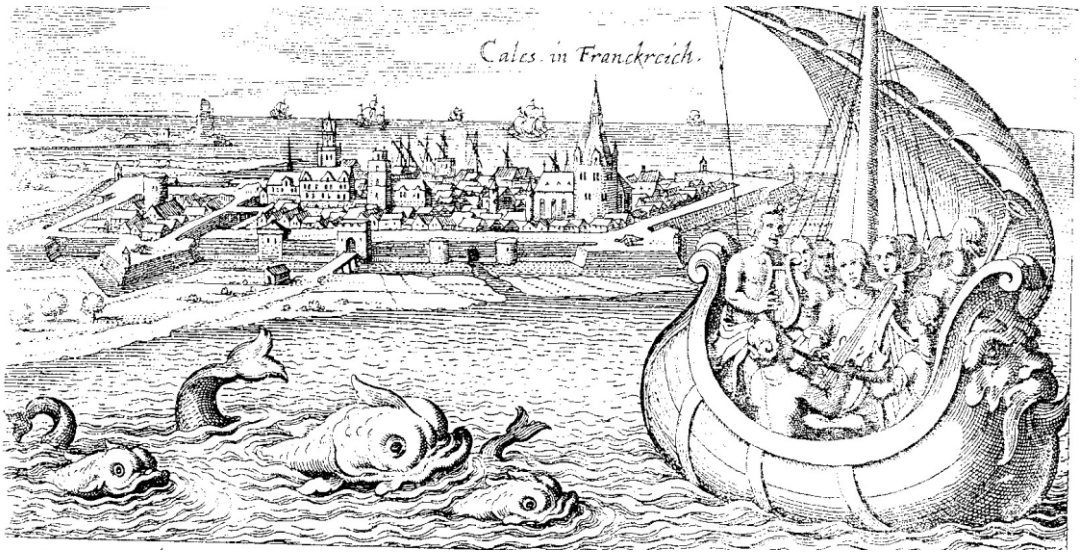
A modo de conclusión, podemos señalar que en la negativa valoración que se realiza de la música, y que se advierte en el tema de Hércules en la encrucijada o en el emblema de Solórzano que estamos comentando, confluyen tanto la mencionada consideración hacia el ministril y la música instrumental, como la sensación agradable que provocan los sonidos y que hacen que irremediablemente deban ser conectados al placer y a la vida pecaminosa. Será esta misma visión de la música la que se ofrezca a través de algunos relatos míticos que serán analizados en este estudio, como el del enfrentamiento entre Ulises, entendido como virtud y representante de la música sacra, y las sirenas como símbolo del placer y de la música profana.

3.2. SOBRE LA PERVIVENCIA DE ANTIGUAS CREENCIAS Y TEORÍAS MUSICALES EN LA EMBLEMÁTICA

Las antiguas teorías que con respecto a la música se originaron en la Grecia de Pitágoras pasaron a la Edad Media y fueron recogidas en los tratados de los más importantes pensadores. Boecio o san Isidoro reflejaron, en mayor o menor medida y convenientemente cristianizadas, las antiguas creencias que se habían originado en la antigüedad clásica. Esta misma tendencia es la que se producirá siglos más tarde en el Renacimiento y Barroco y, en concreto en la emblemática.
Sin pretender agotar, ni mucho menos, el estudio de las antiguas teorías musicales griegas que más presencia tuvieron en los periodos renacentista y barroco, nos centraremos en el comentario de algunas de ellas, las más

recurrentes. Nuestra finalidad será la de crear un marco teórico desde el que desarrollar el que será el tema primordial de este estudio: la presencia de la mitología musical en la emblemática. Para ello comentaremos emblemas extraídos de entornos diferentes. Así, junto a uno de los emblemas topográficos que forman parte del tratado de Daniel Meisner *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein*, comentaremos una de las empresas que el jesuita Lorenzo Ortiz incluyó en su tratado *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político* y una de las alegorías del más importante iconólogo del Barroco, Cesare Ripa.

3.2.1. Daniel Meisner. "Musica sacra manet"



Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1625-6 y 1627-31)

Publicado originariamente en Frankfurt entre 1623 y 1631, el *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* es un extenso tratado de emblemas que se sale de lo habitual en el género. De su autor, Daniel Meisner (c. 1585-1625) son pocos los datos que se conocen, apenas se puede indicar que fue poeta y que vivió cerca de Frankfurt. De su colaboración con el editor y grabador Eberhard Kieser resultaría la mayor parte del tratado aunque no la totalidad, ya que tras la muerte de Meisner, y debido al éxito que conoció la obra, se elaboró

un segundo volumen. A pesar de ello, Daniel Meisner es considerado el autor del tratado en su conjunto (Landwehr, 1972: 426-9)[28]. Tras la muerte del editor, se haría con las planchas de los grabados Paul Fürst quien, introduciendo algunas variaciones, volvería a publicar las imágenes entre 1637 y 1638, dando lugar a una nueva obra, *Sciographia Cosmica, dass ist Newes Emblematisches Buchlein* (Choné, 2001: 113-8).

Estas ampliaciones y reutilizaciones de parte del tratado ocasionan que deban ser considerados distintos elementos. Por un lado, que la fecha de publicación se extienda durante un largo periodo de tiempo (1623-1631) y por otro, la diferente autoría, ya que tras la muerte de Meisner, la obra fue continuada por Kilian Lieboldt y H. Kornman. A esto hay que añadir el hecho de que el título de la obra varíe en los dos volúmenes que la componen; mientras que en el primero al encabezamiento *Thesauri Philopolitici, hoc est* le sigue *Emblemata sive moralia politica...*, en el segundo, el título se completa con *Oder Politisches Schatz-Kästleins Zweyten Buchs...*[29].

El tratado contiene un total de ochocientos treinta emblemas que aparecen distribuidos entre los dos libros que componen la obra y las ocho partes en las que se divide cada uno de ellos. Cada grabado representa en un segundo término la imagen de una ciudad con un distinto grado de detalle. Mientras que en ocasiones se nos ofrece el perímetro completo y, a modo de plano, se distinguen los edificios primarios y las calles más importantes, en otros tan sólo se reproduce alguna de las construcciones más significativas. En todos los casos se ofrece el nombre de la ciudad, que aparece, bien incluido en una filacteria bajo el mote o simplemente escrito en el grabado.

[28] Hemos tenido acceso a este tratado a través de una edición facsimilar que reproduce la publicada en Frankfurt entre 1625-6 y 1627-31 (1972).

[29] Para conocer las características de cada una de las partes en las que se divide el tratado o los complicados datos referentes a su publicación, remitimos al estudio de John Landwehr, *German Emblem Books.* 1531-1888 (1972: 426-9).

La precisión con la que se recoge el trazado de las ciudades es, en casos como el que vamos a analizar, bastante considerable. Muchas de estas vistas fueron copiadas de grabados precedentes, aunque el editor asegurara en la obra que la mayoría de las ciudades nunca se habían grabado. Es esta ambientación la que ocasiona que, como señala Paulette Choné, las ilustraciones se puedan considerar tanto *vedutas* adornadas con composiciones emblemáticas, como emblemas morales ambientados en paisajes urbanos (2001: 113, 124).

El emblema que vamos a comentar, y al igual que el resto de los que son incluidos en el primer volumen de la obra, está acompañado por dos tipos distintos de textos. Mientras que junto al grabado están dispuestos el mote latino y dos breves epigramas escritos en latín y alemán respectivamente, con antelación y abriendo el segundo libro en el que está incluido el emblema, están colocados otros dos textos, escritos nuevamente en latín y alemán, aunque en esta ocasión en prosa. Con el mote "Musica sacra manet" [La música sagrada permanece] y con el número diez, el emblema que vamos a comentar está incluido en el segundo libro del primer volumen del tratado y situado en "Cales en Franckreich", es decir, en la ciudad francesa de Calais [**fig. 7**]. Utilizando una ligera perspectiva "a vista de pájaro", el grabado ofrece en la imagen una ciudad costera fortificada en la que se intuyen seis grandes baluartes y un ancho foso. En su interior, la ciudad parece estar dividida en dos partes dotadas de su propio sistema defensivo y que se corresponden con la ciudad medieval, a la izquierda del lector, y la renacentista, a la derecha. Por estar situada en una pequeña península, la fortificación no rodea todo el perímetro de la ciudad sino que parece limitarse a las zonas menos protegidas, es decir, las que no están abiertas al mar. La ciudad se corresponde con bastante exactitud, aunque con algunas diferencias, con el núcleo urbano que Calais debía tener en el momento en el que se publicó el tratado, a principios del siglo XVII [**fig. 8**][30]. El mar abierto que se ve al fondo debe corresponderse con el Canal de la Mancha, mientras que las

[30] Para ver planos antiguos de la ciudad de Calais, www.theotherside.co.uk/tm-heritage.

ruinas que se vislumbran en un saliente costero a la izquierda del grabado aluden al fuerte Risban[31].

En un primer plano de la imagen se desarrolla una escena musical. Sobre una pequeña embarcación, un reducido grupo de músicos toca sus instrumentos ante la mirada atenta de lo que parece ser un delfín. Las características de la embarcación y de las personas que están a bordo nos indican que no se trata de un barco de pescadores. Es la parte textual la que nos aclara la identidad de los personajes; se trata de Apolo y de las nueve musas. El dios, colocado en una posición algo más elevada que las jóvenes, tan sólo puede ser identificado por la lira que parece tocar. Aunque es esa música celestial y sobrenatural la que atrae a los delfines, la mezcla de timbres no parece demasiado adecuada y nos hace suponer que el grabador no estaba demasiado versado en cuestiones musicales. Los instrumentos que se aprecian con más claridad son tres cordófonos y dos aerófonos. Entre los primeros se encuentra una lira, que parece constar de cinco cuerdas y resulta del todo anacrónica, una pequeña arpa y un tipo de viola; por lo que respecta al aerófono situado en un primer plano, creemos que se debe tratar de una especie de corneta, instrumento que alcanzó su mayor esplendor en los siglos XVI y XVII.

Bajo el grabado, de forma rectangular, está colocada la sentencia latina: "Musica quid possit, sensit citharoedus Apollo: Dum sequitur blandam bellua blanda chelijm" [el citaredo Apolo comprobó cuál era el poder de la música cuando un monstruo siguió cariñosamente su cítara persuasiva]. En la parte inferior y dispuesto en dos columnas se vuelve a hacer referencia a la misma idea

[31] Tras un largo asedio, esta ciudad, perteneciente al Condado de Borgoña, fue tomada por los ingleses. Fueron ellos quienes construyeron el fuerte Risban para defender la ciudad de ataques por el mar; sin embargo, no pudieron evitar que en 1558 Calais fuera tomado por los franceses, quienes consiguieron hacerse con el mencionado fuerte. Enrique IV decidió mejorar las fortificaciones de la ciudad de futuros ataques, siendo el ingeniero Jean Errard quien la reconstruyó siguiendo cánones italianos. Además de fortalecer las murallas y construir los baluartes angulares, creó una ciudadela en el oeste de la ciudad dotada de su propio foso. En el siglo XVII, y con Luis XIV, sería el prestigioso ingeniero Sébastien de Prestre de Vauban quien se encargara de la modernización de los baluartes de Calais (www.theotherside.co.uk/tm-heritage).

mediante unos versos escritos en alemán; dicen, según nuestra traducción, que lo que la música puede conseguir nos lo indica Apolo en la imagen, en la que se puede ver cómo una bestia con ansia y sin queja sigue el toque de las cuerdas.

Como indicamos en un párrafo anterior, el emblema está completado por un breve comentario escrito en latín y en alemán en el que se menciona una vez más el poder sobrenatural que los sonidos armoniosos ejercen sobre los hombres. En el primero de ellos se asegura que la música no sólo los atrapa y los empuja a amarla, sino que incluso excita y cambia un estado de ánimo. Se refiere entonces a Orfeo, quien puso en movimiento las piedras y las fieras con su lira, y con su música calmó el corazón del sombrío Plutón haciendo posible que se modificara un vaticinio inexorable; a Anfión, que con la armonía de su música convocó a los árboles y a las fieras para construir Tebas; y a los delfines de la imagen, que voluntariamente siguen la nave que conduce a las Musas y a Apolo.

Ninguna variación se observa en el texto alemán que está colocado algunas páginas detrás, en el que quizá tan sólo se pueda señalar una modificación en el orden en el que es expuesto el contenido. En esta ocasión el texto comienza describiendo la imagen del grabado, haciendo referencia a la presencia, en el barco, de Apolo y de las nueve musas y a cómo mediante la música que creaban atraían todo tipo de animales y fieras marinas. Es en la parte final en la que realiza apreciaciones más generales y se destaca la atracción que siempre han sentido y sentirán todo tipo de seres por la música.

Aunque en el texto se menciona el poder de la música, no se aporta ningún elemento que sea realmente de interés, ni ninguna información que nos indique el porqué se situó la escena en la ciudad de Calais. Aunque esto último entra dentro de la lógica de la obra, en la que se aseguraba que no existía ninguna correspondencia entre la ciudad y la escena que se situaba ante ella, Paulette Choné señala que Daniel Meisner tuvo que defenderse frecuentemente de las protestas de los habitantes de algunas de las ciudades ante su descontento por las asociaciones que ellos adivinaban (2001: 117, 124). La lectura de la obra

muestra de forma clara que el grado de complejidad de las asociaciones que se producen y que, por otra parte, no han sido del todo estudiadas, es de muy distinto signo; entre las más obvias se puede señalar las referencias realizadas a personajes, acontecimientos célebres y las de la mitología vinculada a la ciudad así como la reproducción de detalles de la heráldica. Sin embargo, ese no es el caso del emblema que analizamos en el que creemos que la conexión puede ser mucho más sutil[32].

Lo que parece cierto, sea cuál sea la conexión entre la ciudad y la escena que se representa, es que la consideración en la que Meisner tiene la música en este emblema es la que dominaba, en un principio, en los más importantes mitos musicales. Tanto Orfeo, como Arión o Anfión conseguían los mayores prodigios gracias al poder de la música que ejecutaban, al igual que hace Apolo en el grabado. Sin embargo, y a diferencia de los emblemas que analizaremos, la música prodigiosa del dios no se convierte en esta ocasión en una alegoría ni la figura del citaredo está dotada de un significado alejado de su condición de instrumentista. Apolo no es identificado con el hombre elocuente que, mediante su música-palabra atrae a los hombres salvajes; tampoco representa a Cristo ni al hombre virtuoso que convence gracias a su bondad. Mediante su figura tan sólo se nos habla de la música y de un tipo concreto de ella, la sagrada. Es esta música, la identificada con la virtud, la que tiene el poder de persuadir y de conseguir los mayores prodigios, los mismos que lograban los músicos míticos. Frente a ella se podría colocar otro tipo de música, la profana, la vinculada con la

[32] La relación que establece Meisner entre la ciudad y la escena colocada delante de ella podría proceder, en nuestra opinión, de su mismo nombre, Calais, y del hecho de que coincidiera con el de uno de los dos gemelos que tuvo el viento del Norte, Boreas. Fue en la expedición de la nave Argos donde el joven conoció a Orfeo, aunque no fue hasta la muerte de Eurídice cuando comenzó una relación sentimental con el tracio que se mantuvo hasta que éste fue despedazado por las ménades. Esta versión de la leyenda, muy poco conocida, procede del escritor griego Estobeo (V d. C.) y de su tratado *Florilegium* o *Sermones* (64). Según esta explicación, la conexión entre la ciudad francesa de Calais y la imagen del músico, aludiría a la relación que mantuvieron los dos jóvenes. Esta vinculación de Orfeo con el denominado "pecado nephando" (Sánchez de Viana, 1589: 193) será señalada en el capítulo dedicado al músico, en concreto cuando se mencionen las causas por las que fue asesinado.

voluptuosidad del mundo y la que, mediante su fuerte poder de persuasión, busca atraer para destruir. El antagonismo existente entre estos tipos de música será plasmado de forma perfecta, y como veremos, en algunos de los relatos que analizaremos en este estudio.

El poder que Meisner atribuye a la música en este emblema es similar al que le otorgaran algunos de los más importantes teóricos de la música. A finales del siglo XV Johannes Tinctoris plasmó de forma perfecta ese potencial del sonido en su conocida relación de los efectos de la música; así, junto a consecuencias tales como las de "Alegrar a Dios" o "Adornar las alabanzas a Dios", colocaba otras como "Poner en fuga al diablo" o "Sanar a los enfermos" (cit. en Fubini, 1991: 123)[33]. Un siglo más tarde Vicenzo Galilei, en su *Dialogo Della Musica antica et della Moderna*, seguía ofreciendo una relación de los poderes de la música bastante similar. Entre los efectos variopintos que incluía, se puede citar el de la curación de la mordedura de la serpiente, la recuperación de la audición a los sordos y de la castidad a los lujuriosos o la eliminación de los malos espíritus (1581: 86)[34]. Estas consideraciones fueron recogidas de forma bastante similar por distintos teóricos; así las encontramos en el *Traité des Instruments de Musique* del tratadista barroco Pierre Trichet (1978: 16-8) o en *Ocios Morales*,

[33] Para una lectura de los veinte efectos producidos por la música según este teórico, remitimos al estudio de Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1991: 123).

[34] El que este interesante texto no suela ser incluido, a diferencia del anteriormente mencionado de Tinctoris, en las ediciones y estudios realizados sobre la música de la época, es la razón por la que nos hemos decidido a reproducirlo. Los efectos que para Galilei tendría la música son los siguientes:

> Conservava la pudicitia; faceva mansueti i feroci; inanimiva i pusillanimi; quietava gli spiriti perturbati; inacutiva gli ingegni; empieva gli animi di divino furore; racchetava le discordie nate trai popoli; generava negli huomini un habito di buon costumi; restituiva l'udito a sordi; ravvivava gli spiriti smarriti; sccanciava la pestilenza; rendeva gli animi opressi, lieti & giocondi; faceva casti i lussuriosi; racchetava i maligni spiriti; curava i morsi de serpenti; mitigava gli infuriati, & ebbri; scancciava la noia presa per le gravi cure, & fatiche; con l'essempio d'Arione possiamo ultimamente dire (lasciandone da da parte molti altri simili) che ella liberava gli huomini dalla morte; oltre alle altre ammirabili sue operationi (1581: 86).

obra del emblemista del siglo XVII Lucio Félix Espinosa y Malo. Este autor afirmaba refiriéndose a ese poder de la música que

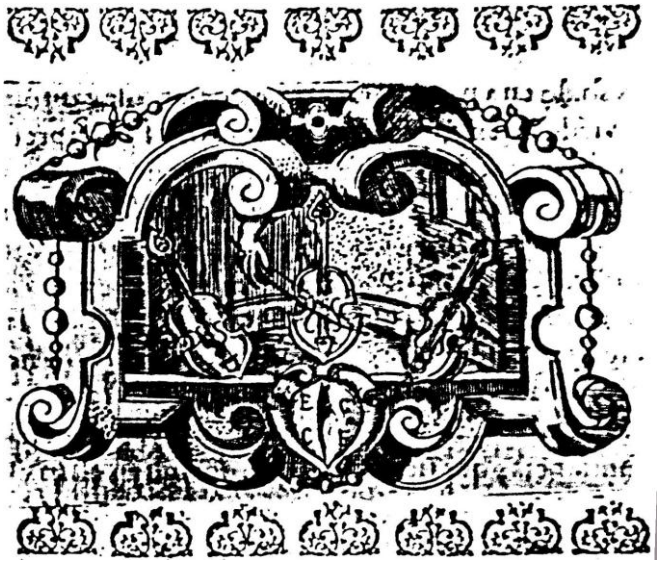
> ...no tiene lazos, y aprieta los afectos; no tiene cadenas, y aprisiona los corazones; dispuesta à la melodia en varios concentos, y passages, suspende el ayre, detiene el agua, acaricia el fuego, perfuma la tierra, edifica Thebas, atormenta Canzerveros, aplaca abismos (1691: 49).

Todavía en el siglo XVIII se pueden encontrar reminiscencias de estas creencias en teóricos como Pablo Nassarre. Como señala en su tratado *Escuela Música según la práctica moderna*, la música

> (i)nflama los corazones, infunde deseos de las cosas eternas, destierra los vicios, enfrena las pasiones, aumenta las virtudes, quita la tristeza, infunde alegría, aplaca las fiebres, mitiga dolores, hace oir a los sordos, cura frenéticos, expele demonios, hace dormir al desvelado, mueve a osadía y pacifica al airado (cit. en León, 1974: 95-6).

Todas estas referencias provienen de la consideración que de la música se tenía en la antigua Grecia y de la creencia en la existencia de un poder sobrenatural en los sonidos musicales. Ésta era la música a la que se aludía originariamente en los mitos que analizaremos y que se creía capaz de ablandar las piedras o devolver la vida a los muertos.

3.2.2. Lorenzo Ortiz. "No la una, sin las dos"



Lorenzo Ortiz. *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo Moral, y en lo Politico* (Sevilla, 1677)

Muy interesantes nos parecen las referencias musicales que son realizadas en una de las empresas del jesuita sevillano Lorenzo Ortiz de Buxedo (1632-1698). Maestro de primeras letras en distintos colegios andaluces, Ortiz fue también ayudante de procurador de Indias en Sevilla y posteriormente titular de la procuraduría. Hombre erudito y con aficiones humanistas, escribió y tradujo al castellano obras de temática muy variada entre las que destacan los dos tratados de emblemas que compuso, *Memoria, Entendimiento y Voluntad* y, diez años más tarde, *Ver, Oir, Oler, Gustar, Tocar*[35]*.* De su mano salieron incluso los grabados que ilustraron el primero de estos dos tratados, el que vamos a comentar, *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*. Esta obra tan sólo conoció una única edición, la realizada por el impresor Juan Francisco de Blas, en Sevilla en 1677[36].

[35] Para conocer más datos de su vida y obra, ver www.studiolum.com/es/cd01-ortiz.htm.

[36] Es esta edición la que hemos utilizado para nuestro comentario.

La empresa que vamos a comentar aparece incluida al final del tratado, dentro de la "Conclusion de la obra" (1677: fol. 103-7) [**fig. 9**]. Está formada por un mote, un grabado y un texto escrito en castellano en el que se combina el verso y la prosa. El mote difiere de la colocación usual al estar dispuesto con posterioridad a la ilustración. Es por tanto con el grabado con el que se abre la empresa. En ella se ofrece una imagen muy utilizada en estas formas icono-verbales en las que, por estar prohibida la utilización completa del cuerpo humano, se solía hacer una reproducción parcial del mismo. En esta ocasión, y como se puede apreciar, es un brazo el que desciende para tocar uno de los tres instrumentos musicales que están colocados en el suelo de una habitación. Se trata de un instrumento típicamente renacentista, la *lira da gamba* o *lirone*. A pesar de no distinguirse el número de cuerdas del instrumento, la existencia o no de bordones fuera del mástil o de trastes en el diapasón, la forma de hoja del clavijero y la colocación en él de las clavijas, o el rosetón que parece vislumbrarse entre los dos oídos, no nos dejan lugar a dudas en su identificación.

Como hemos señalado, la parte literaria está constituida además de por el enigmático mote, "No una, sin las dos", por un comentario de ocho páginas que, en su primera parte, está escrito en prosa. La explicación del mote, y la que se debe encontrar al emblema en su conjunto, es desvelada en las primeras líneas, en la que se nos dice que

> (c)on ser tres diferentes Potencias del Alma, la MEMORIA, el ENTENDIMIENTO, y la VOLUNTAD son en ti tan enlazadas, y dependientes, que no se puede tocar en la una, sin que el golpe dexe de resonar en algo en las otras (1677: fol. 103).

Las tres potencias del alma, representadas por los tres instrumentos, son aplicadas por el autor a distintos ejemplos procedentes de la Antigüedad (como los proporcionados por Catón o Filipo de Macedonia) y a distintos tipos de personas (el iracundo, el noble o el ocioso), para ilustrar un argumento que no es otro que el de que "del uso, y empleo de las Potencias, depende la excelencia, ò indignidad de un hombre en esta vida, y la felicidad, ò desventura eterna en la otra" (1677: fol. 104). La memoria le recordará la brevedad de la vida, el entendimiento le hará comprender que el cuerpo debe ser tratado con "el ayuno,

con la disciplina, con el silencio, con toda mortificacion" y la voluntad le hará escoger esta vía para lograr la salvación (1677: fol. 105-6). Es en el "*santo exercicio de la oracion*" en donde "mas noble, mas gustoso, mas digno, mas devido, mas combeniẽte, y en fin, (...) mas perfecto empleo, pueden, (...) aun deven tener nuestras Potencias" (1677: fol. 104-5).

El epigrama, dispuesto a continuación, no hace sino repetir los mismos conceptos. Escrito en verso, y con un total de cincuenta y uno, hace referencia al proceso que desencadena esa resonancia en las liras del grabado para, a continuación, aconsejar que:

> Si quieres que sonora, y dulcemente,
> Todas tres se respondan,
> Y en la accion, y en la voz se correspondan;
> Procura diligente,
> Que estèn todas templadas,
> Y unas con otras siempre concertadas (fol. 106)

Los versos que sirven de cierre a la obra actúan a modo de conclusión de lo expuesto:

> Tu, pues, de tal manera bien templado,
> Usa de tus Potencias, acordado,
> Que a tu MEMORIA, ponderando atẽto
> Siga tu ENTENDIMIENTO,
> Y que à los dos conforme,
> Docil la VOLUNTAD se te uniforme (fol. 106-7).

A una necesidad de concordancia similar a la de estas tres potencias ya se había referido Lorenzo Ortiz en *Ver, Oir, Oler, Gustar, Tocar*, cuando aconsejaba que "...han de ser las propias voces. *Unos indicios sensibles de la armonia y concierto interior"* (1687: 118). También Saavedra Fajardo había recogido esta misma idea en sus *Empresas Politicas* cuando, al hablar de los lisonjeros, señalaba la necesidad de que el hombre practicara la verdad y de que se produjera entre la lengua y el corazón "un mismo movimiento y una igual consonancia" (1999:

286) o Juan de Borja quien, con el mote "Non impedire", hablaba de la "perfecta consonancia" que debía producirse entre la música interior y la exterior existente en el hombre (1680: 252-3)[37].

En los primeros versos del epigrama, Ortiz reconoce la posibilidad de que esa consonancia no se produzca. Distingue entonces, en referencia al distinto empleo de las potencias por parte de los hombres, el "golpe de la diestra mano" y la "bien templada lira", de la disonancia y la "inexperta Mano que le oprime". Es decir, frente a la armonía y el comportamiento idóneo coloca el sonido desentonado y la incorrecta forma de proceder[38]. La mano que desciende de los cielos, y que no deja lugar a dudas en cuanto a su identidad divina, haría referencia a una forma correcta de tañer las cuerdas, y por tanto de resonar en el individuo, originando una música armoniosa aunque inaudible. A ella ya se había referido Lorenzo Ortiz en una empresa anterior cuando señalaba que "es la Voluntad un instrumẽto, en donde, como cuerdas, todos los afectos, han de concurrir uniformes, a perficionar una bien templada armonia; porque cualquiera, que disuene basta à destẽplarlo todo" (1677: fol. 81). Es una música similar a la que resulta de "la Republica bien concertada de las virtudes" a la que se refiere Núñez de Cepeda en su *Idea de el Pastor*, cuando en la empresa XIX afirmaba que "(u)na cuerda, que se destemple en el instrumento disuena todo: y una pasion destemplada, que haga ruido en el coro de las virtudes, descompone el texto de su armonia" (1683: 311).

Cuando el hombre, como indica Ortiz, está "bien templado", su forma de proceder es la correcta y la perfección que puede alcanzar es superior a todo lo conocido. Si la actuación es la debida, "Templaran tus Potencias en el suelo,/ Lira

[37] En la mencionada empresa, Juan de Borja afirma que "la mejor musica, y la mejor consonancia que ay, es, quando la musica interior, y exterior estàn bien concertadas; y esto es, quando las obras, y las palabras concordan entre si, de manera que hazen perfecta consonancia; Esta es la verdadera musica" (1680: 252).

[38] Como comentaremos en el capítulo dedicado a la adulación, la asociación contraria será la aludida cuando se trate de la lisonja; de esta forma, el sonido consonante será el que se identifique con la mentira y el disonante con la verdad.

mejor, que la que brilla en el Cielo". De acuerdo con esto, la imagen representada en el grabado haría referencia a cómo resuenan las potencias cuando, bien afinadas, son ejercitadas en la oración. Es una mano divina la que hace que se desencadene el proceso, por lo que el sonido que se produzca será una alegoría de ese buen hacer en el hombre.

La razón por la que Ortiz se decantó por la lira, que ya se encontraba en esa época en pleno declive, pudo deberse a la conexión que entre este instrumento y la vida humana se había establecido en algunos de los tratados más importantes, como el debido a Pierio Valeriano (1615: 615 y ss.). La armonía resultante de la consonancia y concierto entre las tres liras convertiría al hombre en una suerte de microcosmos en el que la música sería una imagen de la celestial y su armonía un reflejo de la armonía divina. A esto hay que añadir el que fuera la lira un instrumento que, debido a su timbre, se consideraba especialmente apropiado para fomentar la devoción. Esta era la consideración en la que lo tenía uno de los grandes teóricos de la música del momento, Marin Mersenne en su obra *Harmonie Universelle* (Bragard y Hen, 1973: 86). De este teólogo francés pudo tomar Ortiz tanto la idea de utilizar el instrumento como los conocimientos de acústica que se reflejan en el texto.

El tipo de vibración al que se alude en la empresa al afirmar que "no se puede tocar en la una, sin que el golpe dexe de resonar en algo en las otras" (fol. 103) se remonta a la Antigüedad y procede de los experimentos matemáticos llevados a cabo por Pitágoras con las cuerdas musicales. Sus estudios en el monocordio dieron como resultado no sólo las proporciones musicales, sino que revelaron un determinado tipo de vibración que desempeñaría un importante papel en la teoría y práctica de la música: la denominada vibración por simpatía. Se asimiló esta forma de resonar los sonidos, en virtud de la cual podía sonar una cuerda que estaba colocada junto a otra que era pulsada, con la forma de actuar la música sobre el individuo (Court, 1995: 13-4). Se basaba en la correspondencia que, ya desde la antigua Grecia, se había establecido entre el alma y los sonidos

musicales, y a la que se refirieron los más importantes pensadores[39]. Si el alma era armonía parecía lógico pensar que resultara conmovida y resonara al oír los sonidos musicales.

Creemos que en su comentario Lorenzo Ortiz hace referencia a esta forma de vibración a dos distintos niveles; uno, el práctico, del que nos hablan tanto el mote como el grabado mediante dos instrumentos cuyas cuerdas sonarán cuando lo hagan las del primero (es decir, mediante la vibración simpática); otro, el espiritual, en el que partiendo de esa proximidad entre la música y el alma, se conecta la vibración de las cuerdas a la de las distintas potencias.

Con respecto al primer punto debemos señalar que, en la época en la que Ortiz escribió su tratado, era muy valorado el tipo de sonoridad proporcionado por la vibración simpática. Era ésta la razón por la que bajo las cuerdas de algunos instrumentos se solían colocar otras realizadas en latón o en acero con la única finalidad de provocar esa resonancia; es el caso de instrumentos como la viola de amor o la variedad de viola bastarda utilizada en Inglaterra (Praetorius, 1980: 47). Estas prácticas son mencionadas, además de en el tratado *Sintagma Musicum* de Michael Praetorius (1980: 47-8), en las *Reflexions* de Marin Mersenne, en *Sylva Silvarum* de Francis Bacon o en *Musurgis Universalis* de Athanasius Kircher (Jaquier, 1995: 103-10).

Por otro lado, al afirmar que los sonidos musicales tienen capacidad para hacer vibrar el alma de una forma determinada e imprimir en ella un carácter y un sentimiento concretos, se alude a la "teoría de los afectos", cuyos orígenes se

[39] De la correspondencia entre los sonidos musicales y el alma han quedado importantes referencias de la Antigüedad. Como Platón señalara en el *Timeo*, los movimientos de "la armonía (...) son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma" (1972: 47c); en el mismo sentido se expresaba Aristóteles cuando, recogiendo la tradición pitagórica, afirmaba en *Política* "que el alma es armonía" o "que tiene armonía (1991: 1340b) o Arístides Quintiliano, cuando en *Sobre la Música*, señalaba que "las armonías (...) se asemejan a los intervalos que en ellas predominan o a los sonidos que los determinan; y los sonidos, a su vez, a los movimientos y afecciones del alma" o que "el alma es una cierta armonía, y una armonía de números, y que la armonía musical está constituida por esas mismas proporciones" (1996: II 80, II 86, 20).

remontan a la Antigüedad griega. Partiendo de la vinculación entre los sonidos y el alma, los más importantes pensadores griegos asociaron cada uno de los distintos modos musicales a una pasión determinada. Como señaló Aristóteles en la *Política*, el hecho de que la naturaleza de los modos musicales fuera diferente, era la razón por la que los oyentes "no t(enían) el mismo estado de ánimo respecto a cada uno de ellos". Así, según Aristóteles, el modo dorio, especialmente austero, inducía a pensar que producía en el ánimo una sensación de recogimiento, lo que lo hacía idóneo en la educación; el mixolidio producía una sensación de tristeza en los oyentes; y el frigio, con su carácter apasionado y excitante, era relacionado con la flauta y con el culto de Dioniso, razones suficientes para que no fuese considerado apto en la educación (1991: VIII V, 1340a)[40].

La "teoría de los afectos" o de la correspondencia entre sonidos y alma, se mantuvo con fuerza en la Edad Media gracias a pensadores como San Agustín, quien la expuso en su tratado *Sobre la Música* (1988: VI 4, 7, VI 9, 24), Boecio (Tatarkiewicz, 1990: 92), Casiodoro (Meinecke, 1971: 68) o san Isidoro. Este último pensador señalaba en las *Etimologías* que "(l)a música mueve los afectos y provoca en el alma diferentes sensaciones (...) incluso cuando hablamos, y también las íntimas pulsaciones de nuestras venas, muestran por sus ritmos cadenciosos su vinculación a las virtudes de la armonía" (1983: III 17, 1-3).

En el Renacimiento y Barroco se seguía haciendo referencia a esta teoría en los tratados. Es esa vibración simpática, el "muovere gli affetti" (cit. en Fubini, 19912: 133), la que buscará la *Camerata fiorentina* cuando intente recuperar la antigua música griega y su mítica capacidad para influir en el hombre. Es la búsqueda del *ethos* de la música que tanto preocupará en el entorno del conde Bardi. Vicenzo Galilei, uno de los más destacados miembros de la *Camerata*, recogió en su *Dialogo Della Musica antica et della Moderna* todas estas

[40] A las características de los distintos modos y a su idoneidad, o no, de incluirlos en la educación se refiere, entre otros, Aristóteles en la *Política* (1991: VIII VII, 1341b-42b) y posteriormente Arístides Quintiliano en su tratado *Sobre la Música* (1996: II 81, 10).

consideraciones acerca de la música y de su poder para influir en el individuo[41] y el propio Descartes, a mediados del siglo XVII, dedicaba uno de sus tratados a analizar, como su propio título indica, *Les passions de l'âme*[42]. Aunque la "teoría de los afectos" obedece más a un convencionalismo que a una respuesta real en el individuo, su análisis, como indica Antonio Martín, resulta crucial para entender la estética barroca (2003: 343).

Ya para finalizar este comentario, queremos destacar la importancia que alcanzó este tipo de vibración y que se constata fácilmente en las numerosas referencias que recibió desde la emblemática. El jesuita Menestrier lo utilizó en uno de los emblemas que describe, aunque de manera menos compleja que la que encontramos en Ortiz. Tras referirse a la imagen, en la que un laudista al tocar su instrumento hace sonar otro situado junto a él, coloca el mote, "Unum qui tangit, tangit utrumque" [Quien toca a uno toca a ambos] y lo vincula al hombre que se interesa por un amigo (1979 A: 123); similar es la interpretación realizada por el emblemista Jacobus Boschius en su tratado *Symbolographia* (1702: III, IX) [**fig. 10**]. Cats utiliza este tipo de vibración en el emblema "Quid non sentit Amor", y que él traduce como "Ceux qui s'entre ayment, s'entre entendent" [Los que se aman se entienden]. En el epigrama este tratadista resalta la simpatía existente entre las cuerdas del laúd y la conecta con la concordancia que se produce entre los corazones de dos amantes[43].

---

[41] Aunque el tratado en su conjunto aborda esta temática, remitimos de forma especial a las páginas 81 y 82 (1581).

[42] En "Música, Razón, Pasión: la Teoría de los Afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro", Antonio Martín hace un estudio diacrónico de esta teoría que comienza en la Antigüedad y finaliza en el Barroco con la obra de Descartes, Kircher, Pedro de Ulloa o Pablo Nassarre (2003: 321-60). Fundamental resulta igualmente el estudio de John Neubauer *La emancipación de la música. El alejamiento de la estética en la mímesis del siglo XVIII* (1992: 71-96).

[43] El poema de Cats señala de forma clara esta conexión:

> Remarque en ton esprit l'estrange simpathie
> Des chordes de ces luths, & puis va t'en m'amie,
> Pour contempler par la des deux amants le coeur
> Simbolisants tousiours en un esgal humeur (1627: 255).

3.2.3. Cesare Ripa. "Apulia"



Cesare Ripa. *Iconologia* (Siena, 1613)

Este prestigioso tratadista, cuyo nombre real fue Giovanni Campani (Perugia, 1560-ca. 1620), es el autor de uno de los tratados más relevantes en el campo de la iconografía. Miembro de la *Accademia degli Intronati* en Siena, trabajó como mayordomo jefe del Cardenal Salviati, quien mantenía una de las cortes más cultivadas y refinadas de su tiempo. Fue en ese ambiente en el que comenzó la que sería su gran obra, *Iconologia*, cuyo éxito le llevó a ser nombrado caballero por el duque Carlos Emmanuel de Saboya (Bath, 1994: 95). La *Iconologia* se publicó por primera vez sin ilustrar en Roma en 1593 por los herederos de Giovanni Gigliotti. Fue el gran éxito que experimentó el tratado el que motivó que Ripa sacara en 1603 una edición ilustrada y considerablemente ampliada[44]. Los primeros grabados de esta obra, que sería publicada con el título *Iconologia overo Descrittione di Diverse Imagini cauate dall' antichità, & di propria inuentione*, fueron realizados en madera y estuvieron basados en diseños de Giuseppe Cesari, quien conocido como Cavaliere d'Arpino, fue uno de los pintores más importantes del momento (Bath, 1994: 95).

[44] Hemos encontrado importantes divergencias entre los autores con respecto a las primeras ediciones del tratado de Ripa. Así, mientras que para Alison Saunders (2000: 12) y Rosemary Freeman (1966: 79) la edición ilustrada de 1603 es la segunda que conoció el tratado, Landwehr (1976: 162), Michael Bath (1994: 95) o Edward Maser (Ripa, 1971: ix) señalan la existencia de otra edición anterior que fue publicada sin ilustraciones, la de Milán de 1602.

Según Mason Tung, la importancia e influencia de la obra de Ripa se puede equiparar a la que ejerciera la anteriormente realizada por Alciato. La *Iconologia*, al igual que le ocurriera al *Emblematum Liber*, fue comentada por numerosos estudiosos entre los que destacaron Pietro Paolo Tozzi, Giovanni Zaratino Castellini, Jean Baudoin, George Richardson o Abbot Cesare Orlandi; la gran diferencia con la obra del milanés estribaría en que, mientras que los comentaristas de Alciato mantuvieron intactos los emblemas originales del autor, los de Ripa aumentaron el número de personificaciones tras su muerte (Tung, 1988: 109)[45].

La alegoría de Cesare Ripa que vamos a analizar, la de la región italiana de Apulia, es una de las doscientas que aparecían en el tratado que fue publicado en Siena en 1613[46]. Consiste en un grabado, un título y un texto en prosa escrito originariamente en italiano e intercalado de algunas citas latinas [**fig. 11**]. Comienza Ripa describiendo el grabado, cuya imagen principal es la de una dama acompañada de los distintos atributos que sirven para caracterizar esta región italiana: la corona de olivo que lleva en la cabeza, la rama de almendro y el haz de espigas que sostiene con sus manos, o la serpiente colocada a su lado y que es sujetada por una cigüeña. El aspecto de la dama también hace referencia a las características de esta zona de Italia, en concreto a la aridez y al calor.

[45] Para conocer el elevado número de ediciones que tuvo el tratado, su traducción a otras lenguas o la ampliación en el número de las alegorías, remitimos a los estudios realizados por John Landwehr, *Emblem Books in the Law Countries.* 1554-1949 (1970: 568-71) y *A Bibliography French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems.* 1534-1827 (1976: 162-6). Nos parece igualmente muy interesante el prefacio realizado por Masen para la edición de *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations* (1971).

[46] Nos hemos decidido a utilizar esta edición en detrimento de las otras tres que hemos manejado de Ripa por ser la primera publicada en la que aparece esta alegoría. Debemos señalar que ésta fue suprimida en las posteriores de Baudoin (Ámsterdam, 1698) y Hertel (1758-60). Hemos tenido acceso a la obra que fue publicada en Siena a través de una edición moderna y traducida al español (1996).

De entre todos estos elementos los que nos interesan de forma especial son los que están conectados con la música; son los instrumentos que están junto a sus pies, y que son calificados por Ripa como un pífano y un tamborcillo (y a los que habría que añadir la presencia de unas sonajas), la postura de danza con la que es representada la dama en el grabado, y principalmente las "tarántulas o grandes Arañas" que están colocadas sobre su vestido. Los diferentes colores con los que, como señala Ripa, están pintados estos insectos hacen referencia a la diversidad de venenos[47]. Es esa diferente toxicidad en ellas de la que se deriva

> los diversos y muy extraños accidentes, ya que unos cantan, otros ríen, otros gritan o lloran, y aún hay quien duerme, quien vela, quien salta, quien tiembla, quien suda y quien padece otros diversos accidentes, haciendo mil locuras y comportándose como si estuvieran borrachos; todo lo cual no procede sino de las muy diversas naturalezas que se dan en los dichos animales, influyendo además en esto el que las víctimas de dichas arañas hayan sufrido su picadura en unos u otros días o en unas u otras horas (1996: I 563).

Sin embargo, y como indica el autor italiano en su comentario, sea cual sea la actitud que el veneno provoque en el enfermo, éste "universalmente se vence y se mitiga con el sonido de la música" (1996: I 564). La alegoría que presenta Ripa se asienta por tanto, y como se deduce de lo anterior, en la creencia de un poder sanador en la música. Se basa en la idea de que la pérdida de equilibrio que en el hombre ocasiona ser infectado con el veneno de la araña puede ser contrarrestada con la armonía de los sonidos. Como el mismo Ripa afirma: "con la larga duración de los sonidos y con el mucho bailar (que por esto se pinta bailando esta figura), se logra vencer gallardamente la malignidad del veneno" (1996: I 564).

Se trata de una utilización de la música que nos retrotrae necesariamente a la antigüedad griega. La enfermedad era considerada una momentánea desaparición de la armonía que debía existir entre los órganos del cuerpo, y la música el medio por el que reinaría nuevamente esa armonía perdida. La

[47] Aunque los grabados nunca fueron realizados en color, este tratadista italiano realiza frecuentes alusiones a las tonalidades en sus descripciones.

curación consistía, por tanto, en una utilización terapéutica de los sonidos que tendría como base esa vibración simpática a la que nos referimos páginas atrás. El teórico barroco Antonio Rodríguez de Hita, resumió esta faceta de la música en su tratado *Diapasón instructivo* al afirmar que "(l)a concertada música es universal medicamento para todo dolor (...) y por esta naturaleza simpática de la música con el hombre se puede muy bien creer que sanó de la peste, curó las opilaciones, las cuartanas, etc." (cit. en León, 1974: 220)[48].

La música estuvo vinculada desde la Antigüedad a la curación de enfermedades; Platón en *Las Leyes* la calificaba como "medicina del alma" (1972: II 664) y Aristóteles en la *Política* la consideraba catártica o purificadora (1991: 1341b-1342a). Del físico Asclepiades, que vivó en Bitinia en el I a. C., se decía que curaba la locura mediante la música (Brumble, 1998: 357) y de Taletas de Creta, según testimonio de Plutarco en su tratado *Sobre la Música*, que había curado a los lacedemonios de la peste gracias a los sonidos musicales (1987: 1146B 25). Un empleo similar de la música lo encontramos en la Biblia, en el *Primer Libro de Samuel* cuando David tocaba el arpa "siempre que asaltaba el mal espíritu a Saúl" (1972: 16, 23), o en la Edad Media, cuando san Isidoro en las *Etimologías* afirmaba que eran muchas las enfermedades "que, como puede leerse en los libros, han sido tratadas utilizando esta disciplina" (1983: IV 13, 3).

Fueron numerosas las composiciones musicales que, según señala Henry Sigerist, se crearon para curar determinadas enfermedades. De entre ellas, este investigador cita la que dio lugar al conocido himno a san Juan Bautista (del que Guido d`Arezzo obtuvo la denominación de los sonidos musicales) que tenía como objetivo la curación del resfriado, o las obras elaboradas para las purgaciones del Papa Bonifacio VIII, para la sífilis de Francesco Gonzaga de Mantua o la música compuesta en honor de san Sebastián como protección a la plaga de la peste (1971: 96-9). El poder profiláctico de la música fue resaltado

[48] Similar es la opinión que le merecen estas cuestiones al también teórico Juan Francisco de Sayas (León, 1974: 230-1) o al emblemista inglés Henry Peacham, tal como expresó en uno de los tratados que no dedicó al género de la emblemática, *The Compleat Gentleman* (Strunk, 1950: 332-3).

en la prestigiosa universidad de París, en la que se recomendaba como forma de defensa ante la plaga de peste negra que asoló Europa en el siglo XIV (Carapetyan, 1971: 129-30).

Los pensadores más importantes del Renacimiento y Barroco recogieron estas creencias en sus tratados. El conde Giovanni de Bardi y Vicenzo Galilei, probablemente los dos diletantes más importantes de la denominada *Camerata* florentina, fueron fervientes seguidores de esta teoría (Strunk, 1950: 293); Zarlino, Descartes, Mersenne (Carapetyan, 1971: 142-3) o Pierre Trichet (1978: 17) les dedicaron parte de sus tratados; Erasmo y Rabelais creían en el poder terapéutico de la música (Gaillard, 1968: 27); Shakespeare se refería al poder sanador de los sonidos musicales en dos de sus obras más importantes, la *Tempestad* y *El rey Lear* (Brumble, 1998: 358) y el tratadista del siglo XVII Athanasius Kircher recogía composiciones creadas para tal fin en su obra *Magnes sive de Arte Magnetica Opus Tripartitum* (Carapetyan, 1971: 153). El emblemista español Andrés Ferrer de Valdecebro tenía una fe ciega en los poderes de la música y la creía capaz de curar enfermedades tales como la ciática, la gota, el delirio, la peste, los dolores en los muslos o incluso de sanar a enfermos desahuciados (1696: 169-70). En ocasiones, esta teoría se complicaba sobremanera al ser asociada a otras creencias; así la encontramos en la obra del teórico Pablo Nassarre, quien establecía reglas de aplicación de la música según las enfermedades y los planetas que rigieran en ese momento de la siguiente forma: "si el mal fuere en el pecho, sobre el que domina Mercurio, será el caso del cuarto tono" (cit. en León, 1974: 115)[49].

Es en este entorno en el que hay que enmarcar la creencia a la que alude Ripa en su alegoría, la de la curación de la picadura de la tarántula mediante la música. La eliminación del veneno por parte del enfermo se conseguía mediante un baile determinado, el de la tarantela, o "sonata con que se despierta del adormecimiento y languor en que caen los mordidos de la tarántula (...) muy

[49] Este tipo de conexiones están presentes en otros teóricos; entre ellos se puede destacar a Juan Francisco de Sayas (León, 1974: 230-1, 94-6).

propio para excitar a los ya moribundos infectos del veneno del referido animal", en palabras de Francisco Xavier Cid, médico de finales del XVIII (cit. en León, 1974: 426)[50]. Esta pieza, que solía ser tocada por una pareja de músicos, normalmente estaba escrita en compases de 6/8 ó 3/8 y alternaba los modos mayor y menor (Schwandt, 1980: 575). Los instrumentos que más frecuentemente resultaban escogidos para ejecutar estas composiciones musicales eran la vihuela, el violín o la guitarra, aunque en ocasiones podían utilizarse trompetas o instrumentos de percusión (Schneider, 1948: 99-101)[51]. Uno de los principales tratadistas que en el siglo XVII se ocuparon de la picadura de este insecto y de su curación mediante la música fue Athanasius Kircher quien, en *Magnes sive de arte magnetica*, incluyó ocho melodías destinadas a la curación de la enfermedad (Schwandt, 1980: 576).

El hecho de que Ripa conectara este tipo de arañas con la región de Apulia no es casual, ya que esta zona de Italia era especialmente conocida por la profusión de tarántulas, lo que se atribuía, en parte, al calor de los meses de verano. Es por ello por lo que tanto el nombre de la capital de Apulia, Tarento, como el de su danza, la tarantela, procedían etimológicamente del nombre del insecto. Estos datos son expuestos claramente por Sebastián de Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua Castellana*; refiriéndose a la tarántula el emblemista español señala que

[50] Son numerosas las fuentes que hacen referencia a la picadura de la araña y a su curación mediante un tipo determinado de música; así, se puede encontrar en la *Philosophia Moral de Principes* escrita por el jesuita español Juan de Torres (1596: 292-3) y en la *Institución armónica o doctrina músico teórica y práctica que trata del canto llano y de órgano*, del teórico y músico barroco Antonio Ventura Roel del Río (León, 1974: 196). Dentro de la emblemática, una breve referencia a la tarántula y a la curación mediante la música se encuentra en el tratado de Filippo Picinello *Mundus Symbolicus* bajo el mote LENIT MUSICA MORSUS [La música calma el dolor] (1729: 495).

[51] Para el musicólogo Marius Schneider, en la elección de los instrumentos que intervenían en la ejecución de la tarantela no se tenía en cuenta el timbre de los instrumentos sino su conexión con los temperamentos humanos (1948: 99-101). El complicado análisis que realiza este musicólogo parte de la correspondencia que, en la medicina griega y árabe, se establecía entre los temperamentos y los elementos. Para conocer más detalles sobre estas correspondencias, ver *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales* (1948: 135-42).

> se cría en la Apulla y en todo el reyno de Nápoles, y particularmente en Taranto, de donde tomó el nombre. A los que muerde causa diversos accidentes, y cúrase al son de instrumentos, porque el paciente, moviéndose al compás del son, disimula su mal (1977: 952).

Las curaciones debían producirse todas de una forma bastante similar. Uno de los médicos que trataron la enfermedad en 1782, Juan Marín, escribió lo siguiente acerca de una de ellas:

> José Pintado, de cuarenta y dos años, era tan torpe de movimientos que se le conocía con el apodo de 'el ceporro': no había bailado ni aún en los días de sus dos bodas, pero al oír la tarantela interpretada por una vihuela se arrojó de la cama y 'parecía ser bailarín de profesión', suscitando la admiración de sus vecinos que le ofrecían sus limosnas. El pastor de yeguas Jerónimo Pinedo, de veinte años, danzó también con inesperado primor, mostrándose sensible a los cambios que voluntariamente, y como prueba, introducía el tañedor (cit. en León, 1974: 427).

Similar fue la curación del paciente Manuel de Córdoba, al que le tocaron fandanguillos, seguidillas y otros ritmos, pero solamente reaccionó con la tarantela, "riéndose la gente de ver bailar a un hombre al que jamás habían visto bailar y llevar el compás con tanta perfección" (cit. en Schneider, 1948: 19).

Como señala Sigerist, bajo esta supuesta enfermedad se ocultaban en realidad danzas y ritos orgiásticos que tan sólo de esta forma podían perpetuarse dentro de una cultura profundamente cristiana. Los bailes, la música e incluso la letra de la composición se caracterizaba por una fuerte connotación sexual y una total falta de pudor en el baile que llegaba incluso a que algunos de los afectados quisieran despojarse de la ropa. También apunta en esta dirección el hecho de que los ya curados del veneno recayeran cada verano sin explicación aparente (1971: 106-114)[52].

[52] Muy interesante resulta la hipótesis que Schneider desarrolla en *La danza de espadas y la tarantela* según la cual mediante este baile los danzantes originariamente se identificaban con las arañas, a las que consideraban encarnaciones de los espíritus de los muertos (1948).

A ese componente sexual presente en la enfermedad creemos que podría referirse el tratadista Claude-François Menestrier en uno de los emblemas que incluye en *L'Art des Emblemes*, tratado publicado en Lyon en 1662 (1979 A: 71). Su breve comentario se limita a describir la imagen de la *pictura*, "un petit Amour est mordu de la Tarantule, qui le fait mourir en dansant" [Un amorcillo ha sido mordido por una tarántula y esto le hace morir bailando] y a reproducir el mote, "La volupté fait le mesme. *Et Risu necat*" [La voluptuosidad hace lo mismo. Acaba con la risa]. Aunque creemos que el emblema haría referencia a cómo actúa la voluptuosidad y a cómo tras el baile acaba finalmente infectando el veneno de la tarántula, no parece que sea casual que Menestrier utilizara esta imagen para transmitir el mensaje[53].

Para concluir queremos hacer referencia a un curioso error terminológico que se encuentra en uno de los comentarios de la *Emblemata* de Alciato, en concreto en el realizado por Diego López. Es ésta la única explicación que se puede encontrar a las referencias a las tarántulas que realiza este autor en su *Declaracion Magistral*, en concreto en el emblema que tiene por mote "In fraudulentos" ["Sobre los embaucadores"][54]. Aunque en su tratado Alciato se había referido de forma bastante clara a la salamandra, Diego López centra su comentario en torno a la tarántula y mezcla las noticias que se conectaban tanto con uno como con otro animal. Afirma en su comentario que "no es la Tarantola lo que nosotros llamamos lagarto, aunque en la forma le sea semejante, porque el lagarto no es tan enemigo nuestro, como la Tarantola" (1615: fol. 158). Las dudas que podrían surgir ante la visión de un grabado en el que se representa un animal distinto al descrito, son en parte subsanadas por el autor asegurando que las tarántulas tienen forma de lagartos y otorgándoles las características que se consideraban propias de la salamandra, como la del poder medicinal de su piel. Sin embargo, y al mismo tiempo, se ve López en la necesidad de hacer referencia a la

[53] La descripción de este emblema es recogida por Menestrier en el otro tratado que escribió con un título prácticamente similar y que fue publicado en París en 1684 (1979 B: 307-8).

[54] Según la traducción efectuada en la edición de Sebastián (1993: 85).

peligrosidad de su mordedura y a su curación mediante la música, datos éstos que, como se puede suponer, no estaban incluidos en el emblema original de Alciato. Asegura que "es el remedio comun la musica, la qual mientras dura, cada uno vuelve en si mismo, y parece que no tiene mal alguno, y en cessando la voz, o los instrumentos, vuelve a su propia locura" (1615: fol. 158)[55].

A modo de conclusión, y dejando a un lado cuál fuera el alcance real de esta enfermedad, la solución que se ofrecía como remedio procedía de la mencionada antigua teoría que resaltaba el poder sanador de la música. Partiendo de la conexión existente entre el alma y los sonidos, y de la capacidad de éstos para hacer vibrar el alma, la curación de la picadura de la tarántula mediante la música se asentaba en la creencia de que los sonidos melodiosos podían devolver la armonía al cuerpo enfermo que la hubiera perdido.

[55] Hemos localizado esta misma confusión en la *Philosophia Secreta*, en donde Juan Pérez de Moya define la tarántula como una pequeña lagartija (1996: 459-61). El origen de este extraño error procede, como indica Sagrario López, de la denominación latina de un tipo específico de estelión, la *tarantola mauritanica* (Saavedra, 1999: 567).

Ilustraciones



133

De la Muſique, & qu'on ne peut la blaſmer qu'injuſtement.

DISCOVRS XII.

CEt Embleme me ſemble tiré de Strabon, qui dans ſa Geographie parlant du Muſicien Eunomius dit, que pour ſon grand ſçauoir en ce bel Art, il merita que ceux de Locres luy dreſſaſſent vne Statuë, tenant à la main vn Ciſtre, ſur qui ſe voyoit vne Cigale. Ce qu'ils creurent auoir raiſon de faire, pour memoire d'vn accident remarquable, qui luy aduint en vn défi par luy fait au Muſicien Ariſton, lors qu'vne corde de ſon Ciſtre venant à ſe rompre, com-

I iij

Fig. 1. Jean Baudoin. *Recueil d'emblemes divers avec des discours moraux, philosophiques, et politiques. Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes* (París, 1647).

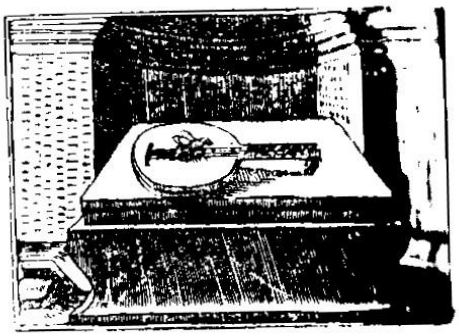


Fig. 2. Andrea Alciato (Diego López). *Declaracion Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera, 1615).



Fig. 3. Franchino Gaffurio. *Theorica musice* (Milán, 1492)[1].

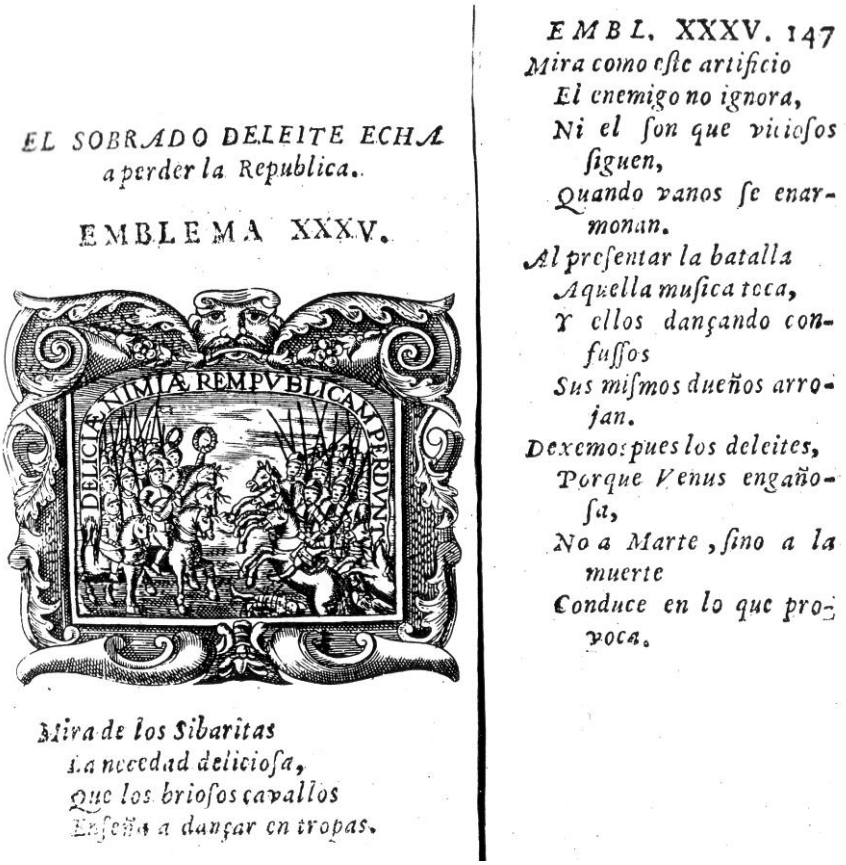


Fig. 4. Juan de Solórzano. *Emblemas regio politicos* (Valencia, 1658).

[1] Imagen extraída del estudio de Emmanuel Winternitz *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* (1979).



Fig. 5. Christoph Murer. Grabado. St. Gallen, Historisches Museum (1595)[2].



Fig. 6. Sebastian Brant. *Stultifera Navis* (Bâle, 1497)[3].

[2] Hemos tomado esta imagen del estudio de Thea Vignau-Wilberg, *Christoph Murer und die 'XL Emblemata Miscella Nova'* (1982).

[3] Reproducimos este grabado de la *Voluptas* del estudio de Erwin Panofsky *Hercule à la croisée des chemins* (1999).



Fig. 7. Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1623-1631)[4].

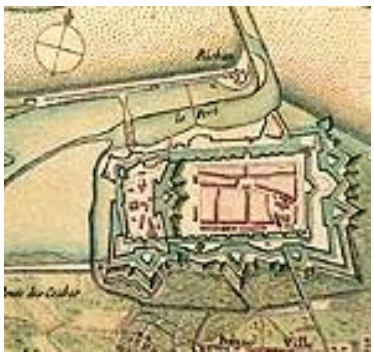


Fig. 8. Plano de la ciudad de Calais (Francia). Siglo XVII[5].

[4] Reproducimos este emblema desde la edición facsimilar preparada por Klaus Eymann (1972).



CONCLVSION DE LA OBRA.

No la vna sin las dos.

CON ser tres diferentes Potencias del Alma, la *MEMORIA*, el *ENTENDIMIENTO*, y la *VOLVNTAD* son en ti tan eslazadas, y dependientes, que no se puede tocar en la vna, sin que el golpe dexe de resonar en algo en las otras, y sea exemplo. Traìa Caton vn anillo, (1) y

y [illegible] MORIA escrito en el Amigo de vno (aqui resonava la *VOLVNTAD*) enemigo de ninguno (aqui hazia Eco el *ENTENDIMIENTO*) Filipo Padre de Alexandro, (2) andando a caça, resbalò en vna Ladera, y cayò en tierra, levantòse y viò de la señal que en el barro avia dexado impressa de su cuerpo, exclamò (dispertando su *ENTENDIMIENTO* ponderativo, este afecto en su *VOLVNTAD*) ò, Dioses! aspiramos a posseer todo el Orbe, quando tan poca tierra le basta à nuestro cuerpo! y aqui sonò la *MEMORIA* de la muerte. Qualquiera cosa que aya de querer, ò no querer la *VOLVNTAD*, ha de traer al lado izquierdo la *MEMORIA* de lo que es, y de las circunstancias que tiene, y al lado derecho, el *ENTENDIMIENTO*, examinando la bondad, ò la malicia, que encierra, para ser, ò nò querida. Dispiertase en el Iracundo vn deseo de vengança, comiença la *MEMORIA*, representandole el agravio, prosigue el *ENTENDIMIENTO*, ponderàdo la malicia, y acaba la *VOLVNTAD* encendida en colera. Trae à la *MEMORIA* el Noble (sin acordarse de sì), à sus antepassados, adulador su *ENTENDIMIENTO* le pondera la gloria de sus accio-

Fig. 9. Lorenzo Ortiz. *Memoria, Entendimiento y Voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo Moral, y en lo Politico* (Sevilla, 1677).



Fig. 10. Jacobus Boschius. *Symbolographia sive de Arte Symbolica Sermones Septem* (Augsburg, 1702)[6].

[5] Este plano de la ciudad de Calais ha sido obtenido de www.theotherside.co.uk/tm-heritage

[6] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar publicada por la Akademische Druck y la universidad de Verlagsanstalt (1972).

APULIA

Mujer seca de tez y vestida con traje de sutilísimo velo, viéndose sobre éste algunas tarántulas o grandes Arañas, yendo además pintada de diversos colores. Aparecerá dicha figura en actitud de bailar, llevando en la cabeza una Corona de Olivo cargada con sus frutos; y mientras con la diestra sostiene graciosamente un haz hecho de espigas, sujetará con la siniestra una rama de Almendro, con sus frutos y hojas. A uno de sus lados se ha de poner una Cigüeña que sujete una Serpiente con la boca, pintándose del lado contrario diversos instrumentos musicales, en especial un Pífano junto con un Tamborcillo.

Llamaron los Antiguos a esta Provincia Apulia en memoria de Apulo, antiquísimo Rey de estas Regiones, quien vino a habitarlas y colonizarlas mucho tiempo antes de la Guerra de Troya. Se hace seca de rostro y con muy sutil velo como traje, para mostrar el gran calor y sequedad que se dan en la Apulia, por cuya razón se vio obligado Horacio a escribir en su *Oda* III: *Siticulosae Apuliae...,** calificándola



de tal, por verla tan sedienta y tan reseca, coincidiendo con él Persio, en su *Sátira* primera, cuando dice:

*Nec linguae quantum sitiat canis, Apula tantae**

Las tarántulas que lleva sobre el vestido, pintadas de muy diversos y variados colores, se ponen por ser estos animales muy propios y representativos de la Provincia de Apulia; poniéndose además para mostrar (según refiere Matiolo, a propósito del libro II de Dioscórides) la diversidad de sus venenos; pues mordiendo a las gentes estas arañas, vienen a sucederles diversos y muy extraños accidentes, ya que unos cantan, otros ríen, otros gritan o lloran, y aún hay quien duerme, quien vela, quien salta, quien tiembla, quien suda y quien padece otros diversos accidentes, haciendo mil locuras y comportándose como si estuvieran borrachos; todo lo cual no procede sino de las muy diversas naturalezas que se dan en los dichos animales, influyendo además en esto el que las víctimas de dichas arañas hayan sufrido su picadura en unos u otros días o en unas u otras horas.

La diversidad de los instrumentos musicales muestra que el veneno de estas ali-

Fig. 11. Cesare Ripa. *Iconologia di Cesare Ripa Perugino* (Siena, 1613)[7].

[7] Reproducimos esta alegoría de Cesare Ripa desde la edición moderna traducida al español y realizada por Joan Sureda (1996).

Capítulo IV

Emblemas y representaciones del músico Anfión

CAPÍTULO IV

EMBLEMAS Y REPRESENTACIONES DEL MÚSICO ANFIÓN

4.1. EN LA ÓRBITA DE FILÓSTRATO

4.1.1. Filóstrato *El Viejo* y Blaise de Vigenère. "Amphion"



Blaise de Vigenère. *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture* (París, 1597)

Nos hemos decidido por comenzar nuestro acercamiento al músico Anfión comentando uno de los relatos que aparecen en las *Icones Philostrati* de Filóstrato *el Viejo*, al que hemos accedido a través de la revisión del texto y la traducción que, siglos más tarde, realizara un tratadista francés, Blaise de Vigenère. La obra de Filóstrato, sofista griego que vivió entre el siglo segundo y tercero de nuestra era, no sólo desempeñó una gran influencia sobre los

tratadistas de los siglos XVI, XVII y XVIII, sino que además constituye un valioso testimonio de la Antigüedad en el que el autor desarrolla el recurso de la *écfrasis* retórica, entendiendo por ella, y como señala Françoise Graziani, no sólo la descripción de obras de arte, sino toda aquella que integre un desarrollo literario (Filóstrato, 1995: vi)[1].

A pesar de que el manuscrito de la obra era conocido en los ambientes humanistas con anterioridad, no fue hasta 1503 cuando se realizó la primera edición. A ella le seguirían una traducción al italiano, en 1510, y otra al francés, en 1578, siendo éstas, en gran medida, responsables del éxito que conociera la obra entre los siglos XVI y XVII. De la traducción francesa se encargaría el mencionado Blaise de Vigenère (1523-96), mitógrafo, amante de la alquimia y de la kábala y traductor de obras de distintos autores (Filóstrato, 1995: xxxviii)[2]. Según la opinión de los especialistas, la traducción que él realizara del texto de Filóstrato es la más sugestiva tanto por su empleo del lenguaje como por la acertada comprensión de los distintos efectos buscados por el filósofo griego con la lengua (1995: xxxviii).

A la *editio princeps* de la traducción francesa de Vigenère, publicada en 1578 en París con el título de *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture*, le siguió en 1597 una nueva edición, aumentada y corregida. Es esta última, aparecida nuevamente en París, la considerada *editio optima* y la que nosotros hemos utilizado a través de la edición crítica realizada por Françoise Graziani (1995). Esta investigadora hace acompañar el texto de la edición de 1597 de los excelentes grabados con los que fue publicado el tratado en 1615 y que son los que utilizamos también en nuestro análisis[3]. Los sesenta y cinco grabados que

[1] Es ésta la consideración que se tenía de la é*cfrasis* en los primeros siglos de la era cristiana (1995: vi).

[2] Para conocer datos biográficos de este autor, remitimos a la excelente introducción con la que Graziani hace anteceder su edición (1995: xl-l).

[3] Como indica Graziani, los grabados que aparecieron en la edición de 1615 son idénticos a los de la edición anterior de 1614, la primera que estuvo dotada de ilustraciones.

fueron realizados para ilustrar los relatos de Filóstrato, se distribuyeron entre los dos libros en los que se dividía la obra, de forma que treinta y uno fueron incluidos en el primero y treinta y cuatro en el segundo (1995: I, xii; II, 977). Se desconoce el nombre del autor de la totalidad de los grabados, ya que quien estaba encargado de su realización, Antoine Caron, quien quizá fuera el más importante artista de la Francia de la época, murió antes de acabar el trabajo, no quedando constancia de lo avanzado del proyecto en ese momento ni de los autores que se encargaron de finalizarlo. Sí se conoce, por el contrario, el nombre de quien escribiera los epigramas que acompañan las ilustraciones en la edición de Vigenère. Como se indica en el frontispicio mismo del tratado, los versos, escritos en francés, fueron realizados por "Thomas Artus, Sieur d'Embry". Colocado en la parte inferior de cada grabado, el breve poema tenía como finalidad concretar el sentido que debía buscarse a cada episodio. Vigenère sería el encargado de la realización del extenso comentario colocado a continuación, la tercera y última de las partes que integra cada una de las *icones*.

Bajo el título que desvela el nombre del protagonista del episodio, está dispuesto un grabado en el que se representa una escena con un importante contenido musical [**fig. 1**]. En primer plano está situado un joven tocando un instrumento de cuerda; se trata de Anfión, de quien se decía que era tan buen músico, que las fieras y las peñas le seguían "por oyr su dulce canto, no menos que a Orpheo" (Sánchez de Viana, 1589: 130). Aunque una primera mirada podría sugerirnos que nos encontramos ante una imagen de la Antigüedad, un examen algo más minucioso nos muestra importantes incongruencias que afectan a la casi totalidad del grabado. El joven músico, vestido con una indumentaria clásica consistente en una túnica y unas sandalias, está sentado junto a una muralla y rodeado de piedras. Son éstas las que, según la leyenda, se movieron solas al sonido de la música realizada por el joven y crearon de esta forma las murallas de la ciudad. Los edificios reproducidos en el grabado forman una extraña mezcla de estilos; junto a una especie de templo romano de planta circular, está colocado un supuesto obelisco egipcio sobre un pedestal, un acueducto o unos extraños edificios de los que no nos atreveríamos a precisar su función. Incluso las murallas no parecen tales, en parte por su reducido tamaño. Si aceptamos las

numerosas referencias transmitidas a lo largo de los siglos, sólo ellas son atribuibles a Anfión[4].

Además de la arquitectura de la ciudad, es el instrumento musical el elemento que llama más la atención de todos los que se observan en la imagen. El grabador reproduce en la ilustración un instrumento de arco más propio del siglo XVII que de la Antigüedad. Está dotado de cinco órdenes, dos de ellos dobles[5], y provisto de un rosetón en la parte central de la caja de resonancia, a modo del que tienen los instrumentos de la familia del laúd[6]. Además, se observa en el mástil la división en trastes, lo que aproxima el instrumento, además de al mencionado laúd, a la familia de las violas. Debemos señalar igualmente el hecho de que el número de clavijas que se aprecian en el clavijero no se corresponda con el del número de cuerdas del instrumento y que la colocación de éstas sea similar a la de las violas[7]. Creemos por todo ello que, aunque el objetivo del grabador era el de reproducir un instrumento de la familia de las violas, posiblemente una *viola da braccio,* no debía estar demasiado familiarizado con los instrumentos musicales y cometió incorrecciones desde el punto de vista técnico. En cualquier caso, lo que resulta cierto es que el grabador se aleja de la descripción que realizara el propio Filóstrato del instrumento que tocaba Anfión; como afirma el autor griego, y recoge Vigenère, el joven estaba

[4] A la creación de las murallas mediante la música ejecutada por el joven se refieren, entre otros, Apolodoro en *Biblioteca* (1985: III 5,5), Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos* (1983: V XXX) o Balthasar de Victoria en el *Theatro de los dioses de la gentilidad* (1620: 236-7).

[5] "Esta voz indicaba el número de cuerdas del instrumento. (...). *Órdenes dobles* eran las cuerdas dobles" (Owen, 1984: II 948).

[6] En la tapa armónica de un instrumento de cuerda se pueden encontrar distintas aberturas cuya situación, trazado y longitud además de condicionar en parte el timbre del instrumento, pueden ser, elementos decorativos. Así encontramos en los violines "oídos" en forma de 'C' y en forma de "f" o una abertura única y de dimensiones mayores, el rosetón, en instrumentos de cuerdas punteadas como el laúd (Tranchefort, 1991: 340).

[7] Es principalmente la posición de las clavijas y la forma del clavijero la que nos impide considerar que la finalidad del grabador fuera la de reproducir una *lira da braccio*.

> assis en lieu haut, battant la mesure du pied contre terre, pour venir à la cadence, pendant que de la droicte touchant les cordes, il chante & sonne tout ensemble. Mais l'autre tient les doigts estendus tout droict, pour y donner à son tour (1995: 163).

Es decir, Anfión estaba, en ese preciso momento, sentado sobre un montículo, marcando el ritmo con el pie y golpeando las cuerdas con la mano derecha. El joven músico, por lo tanto, y según esta descripción, tañía con las dos manos y sin la ayuda del plectro.

Bajo el grabado, y dividido en dos columnas, está dispuesto el epigrama cuya finalidad, mediante los doce versos que lo forman, es la de ofrecernos la explicación que debemos buscar en el relato. En concreto el epigrama francés dice,

> C'est une harmonieuse Lyre,
> Alors qu'une Ame ne desire
> Que la iustice & la raison:
> Sa volonté n'est point pressée,
> Et les desseins de la pensee
> Ne sont iamais hors de saison.
> Amphion est l'intelligence,
> Qui luy donne par sa science,
> Et le mouvement & la loy:
> Et qui par cette melodie
> La remplit d'esprit & de vie
> Attirant ainsi tout à soy.

[Es una armoniosa lira cuando un alma no desea más que la justicia y la razón. Su voluntad no es presurosa y los contornos de su pensamiento no son nunca inoportunos, Anfión es la inteligencia que le concede por su ciencia y el movimiento y la ley: y quien por esta melodía la llena de espíritu y de vida atrayendo todo hacia sí].

En el comentario colocado a continuación, Vigenère trata distintas cuestiones relacionadas con el joven y con la música en general. Comienza recordando la

práctica totalidad del relato mítico de Anfión; no se limita a exponer los detalles trágicos de su nacimiento y del de su hermano Zethus, del que por otra parte tan sólo recuerda el nombre, sino que se extiende hasta los que acontecieron tras su boda con Niobe[8]. Con variaciones de pequeña importancia que afectan a sus progenitores y en los que se endurece la actitud hacia la desafortunada Antiope, no se modifica el relato en el contenido musical: la construcción de las murallas de Tebas, la "ciudad de las siete salidas", tal como la definiera Homero en la *Odisea* (1990: XI, 263). Como señala Vigenère recordando la *Descripción de Grecia* de Pausanias, Anfión se convirtió en un excelente músico, e incluso en un mago, y se encargó de la construcción de las murallas de la ciudad. Gracias al sonido de su lira, conseguía que las piedras cambiaran de sitio y se colocaran en el lugar que les correspondía hasta acabar creando una muralla de siete puertas, tantas como las cuerdas que tenía el instrumento[9]. Sin embargo, Pausanias iba

[8] Como recuerda Vigenère, tras quedar embarazada de Zeus, Antiope se vio obligada a escapar de la ira de su padre y especialmente de su tío, el rey Lycus. Fue éste último quien la persiguió, asesinó al hombre que se había casado con ella y fue la causa de que se viera obligada a abandonar en el monte a Anfión y a Zethus, sus dos hijos pequeños. Atormentada durante años por Lycus y por la mujer de éste, Dyrcé, Antiope consiguió finalmente escapar para reencontrarse con sus hijos. Dyrcé, que la siguió hasta el monte, fue asesinada en venganza por los dos hermanos. Aunque la intención de éstos era la de acabar también con Lycus, el dios Mercurio los persuadió de lo contrario y consiguió que el rey abdicara. Fue entonces cuando los dos hermanos se encargaron del gobierno de Tebas y cuando Anfión edificó las murallas de la ciudad con sólo el sonido de su lira. Debemos señalar que, aunque Vigenère recoge la versión más extendida de la leyenda, son numerosas las variantes que conoció el relato; Pausanias en la *Descripción de* Grecia afirma que Zeto era el nombre del padre de ambos y que el hermano de Anfión se llamaba Neis, en alusión a la cuerda inferior de la lira, la denominada *nete* (1994: IX 8,4) y Balthasar de Victoria, entre otros autores, fecha el reinado de Lico de Tebas en el año 1627 tras la creación del mundo y recoge dos distintos desenlaces para la historia (1620: 234-5). Variaciones similares se encuentran en la versión que Pedro Sánchez de Viana incluye en su tratado de mitología (1589: 125).

[9] Como afirma el autor en el comentario,

> Amphion devenu un excellent Musicien, ou plus tost Magicien, comme dir Pausanias en ses Eliaques, bastit les murailles de Thebes, par cette estrange voye que vous voyez ici depeinte; induisant au son de sa lyre les pierres et rochers à se mouvoir de leur place, pour se venir d'eux-mesmes arranger en l'ouvrage de maçonnerie (...) toutes accourent à

más lejos en su comentario, ya que además ofrecía una conexión entre el nombre otorgado a cada de las puertas y el de las cuerdas de la lira; así, por ejemplo vinculaba la cuerda denominada *nete* con una puerta concreta de la muralla (1994: II 6,4, IX 8, 4, IX 17, 7)[10].

Las referencias más interesantes del comentario de Vigenère son las dedicadas al instrumento con el que Anfión realizó estos prodigios, la "lyra ou Cithare, que Mercure inventa le premier" [la lira o la cítara que fue inventada por Mercurio][11]. Llama la atención debido a ello, la poca coordinación que se observa entre la descripción que realizara Filóstrato y que recoge Vigenère, y el grabado. Entre los datos que proporcionaba el tratadista griego sobre el instrumento mencionaba, entre otros, la madera que debía utilizarse en su construcción[12], la

sa musique, & l'escoutans attentivement, s'arrengent & deviennent muraille (...) En fin la muraille a sept portes, tout autant qu'il y a de tons en la lyre" (1995: 161, 163).

[10] Fue la posición de la mano y de los dedos al tocar la lira, la que dio nombre a algunas de las notas en el sistema musical griego; en concreto con *nete*, que procede de *neaton* o el último, se hacía referencia tanto a la última nota del tetracordo como a la cuerda inferior del instrumento (Grout y Palisca, 1992: 25). Lejos de ser un dato secundario, todavía seguiría siendo recordado siglos más tarde en algunos tratados de música, como el escrito por el teórico del Barroco Pierre Trichet (1978: 123). La vinculación entre las puertas de Tebas y las cuerdas de la lira fue igualmente recogida por Pierio Valeriano en su *Hieroglyphica* (1615: 631).

[11] Son numerosos los tratadistas que, al igual que hiciera Horacio en las Odas, consideran al dios Hermes como "padre de la corva lira" (1973: I 10); de entre ellos destacamos, por su importancia, a san Isidoro en las *Etimologías* (1983: III 22, 8). Este dato todavía seguía siendo recordado en el *Dictionaire Iconologique* del tratadista barroco Louis Prezel (1756: 173) o en la obra del mencionado teórico Pierre Trichet (1978: 130-1).

[12] Según él, el material debía extraerse del boj, árbol que Alciato también conectaría con la música, aunque a través de otro instrumento, la flauta. En el emblema que tiene como mote "Buxus", el emblemista milanés afirmaba que "Unde est disparibus fistula facta modis", es decir, a partir del boj se construyen flautas.

concha de tortuga con la que estaba formada parte de la lira[13] y un material que nos parece muy interesante por cuanto sería recogido en la emblemática, "la corne d'une bondissante chievre, dont le musicien se sert à la lyre; & l'archer en ce qui luy est propre" (1995: 162); es decir, el cuerno de un chivo que tanto era usado por el músico para construir su lira como por el arquero para elaborar su arco[14]. Aunque no creemos que Vigenère buscara introducir ningún dato más que al que alude directamente, el del material de construcción del instrumento, encontramos que este tema es plasmado con distintas variantes y con cierta frecuencia en los tratados del género. El emblemista español Sebastián de Covarrubias, bajo el mote "Eisdem trahimur, et laedimur" ["Somos seducidos y heridos por lo mismo"][15] nos ofrece un emblema que parte de este concepto. Presenta en el grabado al dios Apolo sosteniendo en una mano una lira y en la otra el arco, su instrumento de guerra, y nos dice [**fig. 2**]:

> Faltò una cuerda à Phebo de la lira,
> Y puso en su lugar otra, tomada
> De el arco vitorioso, con que tira.
> La flecha, en sãgre de Phytò templada:
> Guardaos de su furor, y de su ira,
> Gozad de su armonia moderada,
> Que el encendido rayo, claro y fuerte,
> Luz, y calor nos da, y à vezes muerte (1610: I 76).

Aunque el emblema de Covarrubias trata del sol y de sus distintos efectos, no creemos que sea casual que el autor utilice el símil musical para desarrollarlo.

[13] A la conexión del instrumento con la tortuga y a la forma en la que es denominado frecuentemente en los tratados, nos referiremos al comentar la representación que, del músico Anfión, se incluye en el tratado de Michel de Marolles.

[14] Para Pierio Valeriano también de este animal procede el material de construcción del instrumento (1615: 631).

[15] Esta es la traducción ofrecida por Antonio Bernat y John Cull en la enciclopedia de *Emblemas españoles ilustrados* (1999: 340).

Tanto esta referencia de la cuerda musical como la del cuerno de la cabra que se encuentra en el texto de Filóstrato responden a una misma idea: la de la estrecha conexión existente entre la vida y la muerte y cómo la música participa en grado sumo de esa ambivalencia. En el mismo relato de Anfión, tal y como nos ha llegado de la Antigüedad o como es recogido en el emblema de Vaenius que comentaremos más adelante, se señalaba que mientras que el joven era un apasionado de la música, su hermano Zeto lo era de la caza.

La música puede dar movimiento a las piedras, puede otorgarles vida, puede crear, pero también puede destruir. De entre los muchos ejemplos que podrían ilustrar esta afirmación nos parecen muy interesantes, por la conexión que guardan con el relato de Anfión, los emblemas y las representaciones en los que se plasma un episodio del Antiguo Testamento; nos referimos al que se narra en el libro VI de Josué y que dio como resultado la caída de las murallas de Jericó [**fig. 3**][16]. Es a este potencial del sonido al que se refiere Balthasar de Victoria cuando recuerda que Tebas "tenia un encanto particular, que como avia sido edificada con musica, no se podia destruyr sino es con ella, como tambien sucedio en los muros de Gerico" (1620: 238).

Sin embargo, ninguna de estas referencias se encuentra en el texto de Vigenère. Por su contenido, el comentario se presenta más como un documento dirigido a dilucidar algunos de los principales problemas organológicos que, referidos de forma especial a los instrumentos cordófonos, se debatieron en el Renacimiento y Barroco. El comentario de Vigenère es por tanto más teórico-técnico que mitológico y apenas contiene ninguna referencia al que se puede calificar como el hecho más sobresaliente del relato: el de los efectos prodigiosos de la música realizada por Anfión. No obstante, Vigenère recuerda episodios procedentes de la mitología relacionados con el instrumento del joven, como el del encuentro que tuvo lugar entre Mercurio y la tortuga y por el que el dios le concedió al animal el honor de que, tras morir, pudiera hacer música; el que una vez creado el

[16] Este relato es reflejado en la empresa "Hic Tutior" de Diego Saavedra (1999: 395), "Hunc Timete" y "Salva nos, perimus" de Juan de Borja (1680: II 374-5, II 328-9) o en "Fulmen ab ore venit" de Núñez de Cepeda (1683: 412-34).

instrumento Mercurio se lo entregara a Anfión; o las diferencias de opinión con respecto al número de cuerdas que le eran atribuidas: nueve, por el número de Musas, o tan sólo siete, por el de Atlántides (1995: 164-5).

Los comentarios de más valor que se encuentran en el texto son, en nuestra opinión, los referidos a las características del instrumento; Vigenère se pregunta por la semejanza existente entre la lira y la cítara o sobre la existencia en la Antigüedad del plectro y de los instrumentos tocados con arco. Es únicamente para aclarar estas cuestiones para lo que recuerda episodios de la antigüedad procedentes de autores como Homero, Eliano, Plutarco o Pausanias (1995: 165-71)[17]. Las dudas con respecto a estas cuestiones eran considerables, si tenemos en cuenta referencias como la proveniente de Eliano, quien afirmaba que Hércules mató a Lino de un golpe de plectro (1995: 168). Los temas que Vigenère aborda en este sentido están conectados tanto con las confusiones terminológicas, motivadas en gran medida por las contradicciones existentes entre los tratadistas, como con cuestiones iconográficas referidas a la diferenciación de instrumentos de similar aspecto (1995: 167-76). Con respecto a esto último, el tratadista Pierre Trichet, en su *Traité des Instruments de Musique*, apuntaba como uno de los principales problemas el que ningún autor de la Antigüedad hubiera descrito de forma exacta la cítara (1978: 139).

A pesar de realizar un análisis pormenorizado de estas cuestiones y de utilizar como referentes las autoridades más importantes tanto de la Antigüedad como de su época, Vigenère se muestra incapaz de asegurar si la lira y la cítara recogidas en las fuentes antiguas son un mismo instrumento. Una lectura detenida de su comentario nos muestra cuáles eran algunos de los problemas con los que se encontró en su análisis; por un lado, el que partiera de la errónea apreciación de que ambos instrumentos tenían mástil (171); y por otro, el que considerara que el instrumento cordófono que Pierio Valeriano incluía en su tratado *Hieroglyphica*, y que él también reproduce en su tratado, procedía de la Antigüedad [**fig**. **4**]. Este grabado, en el que un supuesto altar antiguo es

[17] Por lo que respecta a las citas aludidas debemos señalar que la procedencia exacta de todas ellas es indicada a pie de página en el estudio realizado por Graziani.

decorado con una *lira da braccio*, fue tomado por muchos autores como prueba indiscutible de que en la Antigüedad había existido instrumentos de arco parecidos a las violas (1995: 174-5). Aunque Vigenère advirtió que el instrumento no era similar a los reproducidos en mármoles y monedas de la Antigüedad, zanjó la cuestión afirmando que en un principio coexistieron dos tipos distintos de lira; una, que se asemejaba a las reproducidas en las esculturas y representaciones antiguas, y otra que tenía las características de la recogida por Valeriano. A pesar de esta diferenciación, la idea dominante en su comentario es la de que "la lyre ancienne ressemble à la violle, ou aux lyres maintenant en usage", es decir, que la lira antigua se asemejaba a la viola o a las liras que se tocaban en su época y que el plectro del que hablaban las fuentes antiguas era, en realidad, un arco "de violle ou de lyre" (168-9)[18].

La otra parte que debemos destacar del comentario de Vigenère es la dedicada al análisis de la música ejecutada por Anfión[19]. Las referencias al poder de la música, a los sonidos armoniosos realizados por los planetas o la conexión de los sonidos musicales con la magia y los misterios son bastante escasas y Vigenère tan sólo las utiliza para señalar nuevamente los problemas organológicos. Así, advierte que mediante las siete cuerdas de la lira de Anfión se mostraba "l*'harmonie & accords des planettes*" (179) y que "(l)es sept cordes nous marquent les sept Planettes, qui par le mouvemens produisent tous ces Tons et armonies" [Las siete cuerdas nos remiten a los siete planetas, que por el

[18] Las conclusiones a las que llega Vigenère son muy parecidas a las que, con posterioridad, alcanzara el teórico Pierre Trichet. Este tratadista, quien también se valiera de las apreciaciones referidas a los instrumentos musicales incluidas en las descripciones de Anfión y Orfeo que aparecían en los tratados escritos por Filóstrato *el Viejo* y Filóstrato *el Joven*, diferenciaba la lira de la cítara por el empleo del plectro, elemento que, según él, podía ser sustituido por un arco. En su opinión, la cítara y la lira debieron ser similares a la viola de su época (1978: 131-40).

[19] Esta parte de su exposición aparece agrupada en torno a los epígrafes "*Les pierres accourent à sa musique, & l'escoutans attentivement s'arrengent & deviennent muraille*" (177-8), "*En fin la muraille a sept portes*" (178-9) y "*Tout autant qu'il y a de tons en la lyre*" (179-84).

movimiento producen estos tonos y armonías] (182)[20]. Vincula igualmente el número de cuerdas del instrumento al número de elementos, humores, estaciones, metales, planetas o sentidos corporales, convirtiendo de esta forma la música en una especie de microcosmos (180-3). Es la lira de siete cuerdas, la tocada por Anfión, la que le merece más atención, aunque las incorrecciones que comete nos muestran que su conocimiento de la música no debía ser demasiado profundo:

> (l)esquelles cordes en nombre de sept, laissent six intervalles ou spaces qui sont les six Tons de la Musique, à sçavoir cinq complets, et deux demy-tons, qui equipollent à un entier: Diatessaron, Diapente, Diapason, Diapason et Diatessaron, Diapason et Diapente, et Disdiapason: autrement Sesquitierce, Sesquialter, Double, double Sesquitierce, double sesquialtere, et Quadruple (1995: 182).

En este complicado texto, Vigenère comienza mencionando las siete cuerdas de la lira y los seis intervalos que crean (cinco enteros o tonos y dos medios tonos o semitonos) para a continuación, y sin ninguna explicación, aumentar el número de éstos a siete. Se refiere a ellos mediante sus términos griegos, a saber: *diapason*, *diapente* y *diatessaron* (o lo que es lo mismo: octava, quinta y cuarta). A cada uno de ellos les añade una octava, dando como resultado una octava más una cuarta, una octava más una quinta y una doble octava para, por último, finalizar utilizando otra terminología que se corresponde, según nuestro análisis, con la que se encuentra en el tratado de Arístides Quintiliano *Sobre la Música*. Este autor señalaba que "la razón del intervalo de cuarta es la sesquitercia [4/3], la de la quinta la sesquiáltera [5/4], la de la octava la duple [2/1], y la del tono la sesquioctava [9/8]" (1996: 1 7, 11)[21].

[20] A esta teoría ya nos referimos en el capítulo anterior, en concreto dentro del discurso de Jean Baudoin que tiene como título "De la Musique, & qu'on ne peut la blasmer qu'injustement".

[21] Creemos que la afinación del instrumento propuesta por Vigenère sería, partiendo de un sonido cualquiera "mi", la siguiente: MI-LA-SI-mi-la-si-mi 1**.** El que este autor no especifique la época en la que se pudo utilizar esta afinación para las cuerdas aumenta la dificultad; en cualquier caso, esta disposición no se corresponde con la que, según el musicólogo Thomas Mathiesen, pudiera ser la de las primeras liras, tal como recoge Nicómaco en su tratado *Manuale harmonices*. Como señala

Finaliza el comentario refiriéndose a la gran estima y a la elevada consideración en la que tiene la música. Partiendo de una cita que se encuentra en los *Fastos* de Ovidio (1984: I, 250), recuerda cómo el instrumento "est allée placer là haut au ciel, avec tous ses accords, consonances, proportions, et esgalitez", y añade que "ne nous ont laissé icy bas que noises, contentions, et discords; avec iniquitez, injustices, inegalitez et autres telles mauvaises denrées"; es decir, cuando el instrumento, símbolo de la armonía, fue trasladado a los cielos, en el mundo quedaron tan sólo las injusticias y las discordias (1995: 183-4). Del mismo tipo son las últimas palabras que Vigenère incluye en el comentario; mediante un fragmento inspirado de la *República* de Platón, el tratadista francés desvela cuál debe ser la auténtica finalidad de los sonidos musicales "Car c'est un vray sacrilege selon que dit Platon, de les tirer à autre fin que pour eslever sa pensée et son esprit à Dieu, là où gist tout le comble et la perfection de nostre souverain bien"; es decir, la auténtica finalidad de la música debe ser la de acercar el individuo a Dios (1995: 183-4).

Suponemos que son estas últimas palabras de Vigenère las que se deben enlazar con el epigrama que se encuentra colocado bajo el grabado. La lira, o bien la música en general, es fuente y origen de armonía y por tanto identificable con el alma humana, mientras que el músico representa la acción de la razón y de la inteligencia sobre ella. La base de esta equiparación se encontraba en el mismo Platón quien, recogiendo una antigua teoría pitagórica afirmaba en el *Timeo*, y como señalamos en un capítulo anterior, que los movimientos de "la armonía (...) son de la misma especie que las revoluciones regulares de nuestra alma" (1972: 47 c). Vigenère equipara el alma noble con el instrumento bien afinado hasta el punto que la marcha del instrumento al cielo se puede considerar un símbolo de la falta de justicia en el mundo.

A pesar de dar la sensación de poca coherencia a lo largo de las más de veinte complicadas páginas que componen el comentario, el texto de Vigenère parece

---

este autor griego, las siete cuerdas del instrumento formaban dos tetracordos teniendo cada uno de ellos una extensión de un intervalo de cuarta; sería Pitágoras quien se encargara de añadir la octava cuerda de la lira (Mathiesen, 1999: 243-6).

estar encaminado a resaltar y dilucidar temas musicales muy en boga en su época. Partiendo del relato mitológico de Anfión, y dando la sensación de utilizarlo en ocasiones como mera excusa, se acerca a cuestiones de índole más técnica. Se podría concluir señalando que su comentario está principalmente dedicado a abordar problemas técnicos como los vinculados a la afinación o a la forma de distintos instrumentos musicales; tanto los antiguos episodios míticos que narra a lo largo del comentario, como las citas y las referencias que reproduce o la misma leyenda que da título al capítulo, parecen ser tan sólo una forma de acercarse a estas cuestiones. Aunque en su discurso recuerda con todo lujo de detalles el mito de Anfión, deja en un segundo plano el tema que originariamente tenía más relevancia en él: el poder de su música para crear.

4.1.2. Michel de Marolles. "Amphion"



Michel de Marolles. *Tableaux du temple des Muses* (París, 1655)

En la órbita de las *Imágenes* de Filóstrato vio también la luz la obra debida a Michel de Marolles (1600-1681) titulada *Tableaux du temple des Muses*. Quien

fuera abad de Villeloin, sintió un profundo interés por el arte que le condujo a reunir más de cien mil grabados y que le llevó con posterioridad a ser considerado prototipo del coleccionista. Fue igualmente un entusiasta traductor de tratados, aunque no pudo evitar ser criticado por sus contemporáneos a causa de su poco rigor[22].

A pesar de que Marolles es considerado tradicionalmente como el autor de esta obra, el proyecto en realidad no fue obra suya. Como indica en el "Advertissement" que antecede a los distintos capítulos en la edición de 1655, fue Monsieur De Favereau, "Conseiller du Roy en sa Cour des Aydes à Paris", quien alrededor de 1620 gestó la idea de realizar comentarios y ejercicios de *écfrasis* sobre grabados en los que se plasmaban leyendas mitológicas. Al no poder finalizar el proyecto debido a su muerte, Marolles retomó la obra y acabó publicándola en 1655 con el título de *Tableaux du Temple des Muses tirez du Cabinet de Mr Favereau* (...) *et gravez en tailles-douces par les meilleurs maistres de son temps pour représenter les Vertus et les Vices, sur les plus illustres Fables de l'Antiquité, avec les Descriptions, Remarques et Annotations composees par M. Michel de M. Abbé de Villeloin*[23].

[22] Muy interesante fue su *Histoire auguste*, obra en la que reunió las biografías de treinta emperadores romanos y de la que se valió Marguerite Yourcenar para escribir las *Memorias de Adriano* (lelibraire.com/din/tit.php?Id=3567).

[23] Todos los datos señalados son claramente expuestos en el prefacio de la edición de 1733 de Ámsterdam:

> l'invention de ces Tableaux est dûe à Mr. Favereau lui-même, qui les fit graver par les plus habiles Maitres de son tems, après les avoir fait peindre en grand pour les placer dans une Gallerie. Son dessein étoit de faire un Sonnet sur chaque Fable, & d'y joindre des Explications très étendues. Mais la mort l'ayant enlevé dans le tems qu'il étoit occupé à ce travail, l'Abbé de Marolles se chargea de mettre en oeuvre les Gravures, qui étoient toutes faites. Il ne crut pas néanmoins devoir subiré le Plan de l'Inventeur: il suprima les Sonnets, & se contenta de faire sur chaque Planche, des Discours & des Remarques (1733: Preface).

Con respecto al número de ediciones que conoció la obra, debemos señalar que, aunque Landwehr tan sólo indica la existencia de dos de ellas, ambas realizadas en el siglo XVII, hemos tenido acceso a una tercera y conocimiento de la existencia de una cuarta. Así, a las dos ediciones mencionadas por este investigador, la príncipe, que se imprimiría en París en 1655 en la imprenta de Sommaville, y la posterior de París de 1676 (Landwehr, 1976: 132), habría que añadir otra publicada en Ámsterdam en 1733 por Antoine de Labarre de Beaumarchais. Es en el prefacio de esta última donde se señala la existencia de una edición anterior realizada también en Ámsterdam en 1676 y que habría sido publicada por Abraham Wolfgank[24].

En cada uno de los capítulos que componen el tratado, Marolles hace una presentación de las distintas leyendas. Tras narrar los hechos más importantes de los distintos relatos, introduce la opinión que cada uno de los episodios le merece y que adopta la forma de una conclusión moralizante cargada de un fuerte sentimiento religioso. En el apartado colocado a continuación, el denominado *Annotations*, indica cuáles fueron sus fuentes y qué grandes autores plasmaron en sus obras la leyenda o hicieron una interpretación de la misma en sus tratados. Aunque el texto está escrito en prosa, Marolles no renuncia al verso cuando se trata de reproducir citas de otros autores e, igualmente, aunque el libro está escrito en francés, son frecuentes las interpolaciones latinas. Cada capítulo va precedido de un grabado que, sin ser una *pictura*, es decir, una imagen emblemática, tiene como finalidad ilustrar de forma clara los aspectos más relevantes de la historia que acompaña. Se incluyen debajo de cada grabado unos versos tomados de un poeta clásico que, escritos en su lengua original, hacen referencia a un momento especialmente relevante de la historia.

La representación que Michel de Marolles ofrece del músico Anfión en los *Tableaux du temple des Muses* (1976: 338-46) [**fig. 5**], guarda un gran parecido

[24] Hemos de señalar, sin embargo, que es ésta la única noticia que tenemos de la mencionada edición de 1676. Por lo que respecta al análisis que hemos llevado a cabo del tratado, nos hemos centrado exclusivamente en la *editio princeps* del tratado, a la que hemos tenido acceso a través de una edición facsimilar (1976).

con la anteriormente analizada de Blaise de Vigenère. Son tantas las similitudes entre los distintos capítulos que Françoise Graziani llega a calificar el tratado de Marolles como "une sorte de plagiat" (Filóstrato, 1995: lxv). Aunque las semejanzas son obvias en el plano formal, un análisis más detallado mostrará, en nuestra opinión, que el acercamiento a los relatos que realizan ambos tratadistas difiere en gran medida.

En la ilustración colocada junto al capítulo puede verse a un músico tocando un instrumento musical con cara extasiada, similar a las que veremos en los jóvenes Arión y Orfeo que se reproducen en este tratado y que serán analizados en capítulos posteriores. La figura del músico pretende remontarnos a la Antigüedad, al igual que la arquitectura de los edificios que lo rodean. Su indumentaria consiste, al igual que en la imagen de Vigenère, en una túnica que le deja manos y torso desnudo y en unas sandalias aunque, en esta ocasión, parece llevar además una corona sobre la cabeza en alusión a su condición regia. Aunque los edificios guardan también parecido con los que se representaban en la traducción francesa de Filóstrato (además de un edificio circular hay un acueducto al fondo de la composición), la sensación de serenidad que transmite es mucho menor que en el anterior grabado no sólo debido a la mayor aglomeración de edificaciones sino también al hecho de que las piedras estén en movimiento.

El grabado se completa en la parte inferior con una cita latina procedente, según se indica, de la epístola de Horacio *Ad Pisones*:

> Dictus et Amphion Thebanae conditor arcis
> Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
> Ducere quo vellet.

["se dijo de Anfión, fundador de la urbe tebana,/ que movía rocas de la tortuga al sonido y con ruego/ blando llevaba a do quería"] (Horacio, 1974: 391-6).

Aunque en ella se hace una clara referencia al "sono testudinis", es decir, al sonido de la lira, en el grabado está representado un instrumento de la época de Marolles, el violín. Pueden distinguirse sus cuatro cuerdas y se adivinan los oídos en forma de "f" del instrumento actual, pareciendo tan sólo un tanto forzado el clavijero. Este fuerte anacronismo en la representación del instrumento puede responder a distintas razones: a un escaso interés por parte de quien diseñara la composición hacia las cuestiones musicales, a los ya mencionados problemas existentes en torno a los instrumentos cordófonos o a un intento de hacer más próximo al lector la narración de un relato alejado en el tiempo.

Según sostiene la musicología moderna (Mathiesen, 1999: 237-49) y se encuentra en fuentes antiguas como la anteriormente analizada de Filóstrato, las primeras liras fueron construidas con el caparazón de una tortuga; es por ello por lo que en ocasiones este instrumento será denominado tanto *chelis* como *testudo*[25]. Es ésta la denominación que se encuentra en obras como las *Etimologías* de san Isidoro (1983: III 22, 8), el *Thesauri Linguae Latinae* de Robert Estienne (1573: 469) o el tratado del teórico barroco Pierre Trichet (1978: 130-71)[26].

Las primeras palabras del capítulo recogen de forma bastante precisa el momento de la leyenda que se plasma en el grabado. Tras explicar qué es lo que

[25] Ésta es la razón por la que, en nuestra opinión, en representaciones mucho más modernas del músico Orfeo se coloca en ocasiones este animal a sus pies. Es esto lo que ocurre en el cuadro de Gustave Moreau que lleva por título *Joven tracia con la cabeza de Orfeo* (París, Museo d'Orsay) en la que el autor coloca dos tortugas en uno de los ángulos del cuadro en clara alusión al instrumento del joven músico.

[26] Un tanto extrañas resultan las palabras que Balthasar de Victoria le dedica a este asunto; así, al referirse a la creación de la citara "ò vihuela" cuenta cómo el dios Mercurio encontró una tortuga muerta que tenía los nervios secos y cómo "empeçolas a tocar y sanaronle [sic] bien, y assi de alli començo a perfeccionarse el instrumento, y ponerse en mejor modo", sin embargo, a continuación, añade: "(o)tros dicen que no hizo del galápago, sino una çampoña o albogues, componiéndole las manos, y el cuello, y añadiéndole unos cañones o cañas, y junto con ello nueve cuerdas" (1623: 21-2).

puede verse en la ilustración[27], Marolles se remonta a la infancia del joven para, a partir de la historia de su vida, ofrecer una explicación de los motivos que condujeron al momento que se representa en la imagen. Aunque con pequeñas variaciones, la narración no se aparta en lo fundamental de la anteriormente mencionada de Vigenère; añade, sin embargo, datos novedosos, como el que fueran los pastores los encargados de la enseñanza de los dos hermanos o que más tarde fueran sustituidos por las Musas, quienes se ocuparon de enseñarles música. Sería el dios Mercurio quien le proporcionara el instrumento musical que él mismo había inventado y fabricado a partir de una tortuga (1976: 339-340).

Las características que Michel de Marolles otorga a la música producida por Anfión, y que le posibilitó la construcción de las murallas de Tebas, son similares a las que, como veremos, se suelen atribuir a los sonidos producidos por Orfeo[28]. Como señala Marolles, la música que ejecutaba con su lira de siete cuerdas sonaba con una armonía tan perfecta que conseguía todo tipo de prodigios; atraía a los tigres y a los bosques, detenía los ríos o hacía que las rocas le obedecieran[29].

Marolles no se limita a señalar en su narración que las piedras se colocaran mágicamente, sino que además apunta que éstas lo hacían bajo unos cánones establecidos, "selon les diuers ordres d'Architecture" [siguiendo los distintos órdenes arquitectónicos], hasta el punto de causar admiración por su "belle disposition". Es decir, presenta a Anfión no sólo como un músico y un

[27] Como señala Marolles, "Amphion fait que les pierres s'émeuvent d'elles-mémes au son de la lyre, en bastissant les murailles de Thebes; il les meine où il veut par la douceur de ses airs" [Anfión hizo que las piedras se movieran por ellas mismas al sonido de la lira para construir las murallas de Tebas; él las llevaba por donde quería gracias a la dulzura de sus melodías] (1976: 339).

[28] Esta semejanza entre la música de ambos jóvenes, que ya fue señalada en la Antigüedad por autores como Pausanias (1994: IX 17, 7), continuó siendo resaltada siglos más tarde; un ejemplo de ello lo encontramos en el comentarista de Ovidio Pedro Sánchez de Viana (1589: 130).

[29] Dirigiéndose al músico (y de acuerdo con lo anterior), el autor afirma: "attirer les tigres & les forests apres toy, & arrester le cours des riuieres: il n'y a rien qui ne cede à la douceurs de tes airs, & les rochers mesmes s'y rendent obeyssants" (1976: 345).

constructor, sino también como un arquitecto preocupado por la belleza de las formas. Con esta afirmación contraviene una de las principales fuentes de la Antigüedad, la proporcionada por Pausanias. En su *Descripción de Grecia*, este autor señalaba que las rocas que habían seguido el canto de Anfión no habían sido "trabajadas con esmero" (1994: IX 17, 7). Aunque se podría considerar que Marolles, al vincular la música de Anfión a las características arquitectónicas, pretendía hacer referencia a la creencia renacentista de una conexión entre las proporciones visibles y las audibles como traducción de la estructura armónico-matemática del universo, el que no vuelva a referirse a este asunto nos hace creer lo contrario[30]. Ciertamente, el tratamiento que recibe la teoría de la música en el texto de Marolles es mucho más superficial que en el anterior de Vigenère.

Dentro del apartado denominado *Annotations*, Marolles hace una profusa relación tanto de los autores que se refirieron al relato de Anfión en sus obras como de los cambios que se produjeron en las distintas versiones del mito. Entre otros cita a Horacio, Ovidio, Lucano, Propercio o Virgilio, dando buena muestra de la vasta cultura que ya se le atribuyó en su época[31]. Sin embargo, pone de manifiesto una cierta ignorancia en temas musicales que también se advertirá en los capítulos que dedica a Arión y a Orfeo. Así, las referencias que realiza a la música de Anfión o al instrumento que tocaba son muy superficiales. Entre los

[30] En *Les Principes de l'Architecture à la Renaissance*, Wittkower hace un análisis de los aspectos más destacados de estas interesantes teorías (1996); a ellas ya nos referimos en el apartado segundo del capítulo III.

[31] Tras localizar las citas latinas que reproduce Marolles, hemos de indicar que la inmensa mayoría son exactas. Tan sólo hemos encontrado un pequeño error en la cita que reproduce de Propercio que comienza como "Testis erit Dircé tam vero..." y que se corresponde con la elegía número 15 y no con la 14 que indica Marolles (1976: 343). A esto habría que añadir la presencia de algunas referencias y citas poco exactas; entre ellas destaca la denominación del *Artis Amatoriae* de Ovidio como "livre de l'art" o la reproducción de unos versos de Lucano, "Atque olim Larissa potens...", que Marolles no vincula a ninguna obra en concreto y que hemos localizado en la *Pharsalia* (VI 345-6). El resto de citas latinas que ofrece son las siguientes: *Epístolas* (1974: I 18), *Arte Poética* (1974: 391-6) y *Odas* de Horacio (1973: III 11); *Églogas* de Virgilio (II 23-4); *Elegías* de Propercio (1983: III 15, I 9, I 7, II 9); *Thebaida* (I 1-22, I 23-33, II 453-55, VII 665, VIII 233) y *Silva* (III 16-7) de Estacio; *Arte de Amar* de Ovidio (1997: III 325-6); y *Pharsalia* de Lucano (VI 355-9).

datos que reproduce, recoge uno que manifiesta ese poder creador-destructor de la música que mencionamos páginas atrás. Nos referimos al relato que recuerda cómo Alejandro Magno tuvo que hacer que un tocador de sistro ejecutara música lúgubre para poder destruir las murallas que Anfión había anteriormente creado con los sonidos de su instrumento (340)[32].

Por las palabras que incluye tras la narración del relato, y mediante las que expone la enseñanza que extrae de la historia, parece que tuviera presente la imagen de Anfión a la que se refiriera Horacio en el ya mencionado *Arte Poética* (391-6). Afirma que las personas con carácter tranquilo y dulce, amantes de los encantos de la elocuencia, de la música, de la piedad, de la justicia y del valor, pueden conseguir las más grandes maravillas. Interpreta el poder sobrenatural de la música que realizaba Anfión como una alegoría destinada a enfatizar los grandes beneficios que se pueden lograr mediante una actitud dulce y armoniosa (340). El significado que encuentra al relato enlaza con la interpretación que coloca hacia el final de su exposición. En ella Marolles analiza la construcción de las murallas no como un acto sobrenatural sino como una acción consentida en la que habrían participado los hombres que se habrían acercado a Anfión para escuchar su música. A cambio de poder disfrutar de ella, habrían ayudado al músico en la construcción de las murallas de la ciudad[33]. Esta lectura nos parece muy interesante ya que significa no sólo rechazar una explicación sobre la construcción de las murallas que no sea la racional, sino que también podría apelar a la faceta civilizadora del joven músico. El sonido de su instrumento aludiría a la actitud conciliadora de Anfión, mientras que el relato de la

[32] Esta historia alcanzó una relativa popularidad que hizo que fuera recogida en tratados como el debido a Natale Conti; este tratadista señala además que el tocador de sistro era el músico Ismenias (Baudoin, 1627: 902).

[33] Como afirma en el comentario,

> Quelques-unes voulant expliquer le sens de la Fable d'Amphion qui bastît les murailles de Thebes au son de sa lyre, ont dit que (...) il y employa tous ce qui le venoient chercher de fort loin pour l'oüir, & luy obeïssoient avec plaisir, à condition quìl voulust toucher les cordes de son luth (1976: 345).

construcción de Tebas haría referencia a cómo a través de ella condujo a los hombres a la civilización que, en este caso, se simbolizaría con la construcción de las murallas. El cambio producido en los hombres por la música de Anfión estaría representado no sólo en los individuos que fueron atraídos por los sonidos sino también en el movimiento de las mismas piedras. Ciertamente no le debían ser desconocidas a Marolles la equiparación que numerosos tratadistas medievales y renacentistas, y entre los que destaca Giovanni Boccaccio, realizaron entre éstas y los hombres ignorantes[34]. En cualquier caso, lo que parece obvio es que Marolles, al hablar de la música en la interpretación que realiza del mito, no hace referencia a los sonidos musicales *per se* sino que los considera un símbolo. Se trata de una alegoría en la que se anula el poder subversivo que la música tenía en el antiguo mito griego para en su lugar interpretar esos maravillosos sonidos musicales como la actitud idónea en el individuo. Creemos que aunque Marolles pudo verse influido en su interpretación por el *Arte Poética* de Horacio, la lectura que ofrece del mito no se corresponde de forma absoluta con ella y, como se verá a continuación, difiere de la que será realizada por los autores que sigan de forma clara la obra de Horacio.

4.2. EL MÚSICO ANFIÓN COMO IMAGEN DE CONCORDIA

La narración del relato de Anfión se presenta especialmente adecuada para ser utilizada como símbolo de la concordia. Las bases sobre las que se puede realizar esta comparación son firmes y variadas; por un lado, habría que citar la mencionada interpretación que Horacio realizara del mito en el *Arte Poética*, en la que el músico se erigía como un civilizador y un pacificador y que, en ocasiones, es conectada a la figura del monarca; por otro lado, sería el propio

Natale Conti, en su tratado de mitología, realizaba una interpretación similar del relato, aunque consideraba que el instrumentista no fue sólo Anfión sino también su hermano Zeto (Baudoin, 1627: 902).

[34] A estos autores y a sus interpretaciones nos referiremos en el análisis del emblema de Petrus Costalius que viene a continuación; datos similares se encuentran en el capítulo que analiza la interpretación horaciana de Orfeo.

relato el que serviría como pilar a la asociación de ideas al enfatizarse la actitud conciliadora de Anfión hacia su hermano Zethus. Ya por último, aunque no menos importante, habría que señalar su condición de instrumentista cordófono y la conexión que, de forma tradicional se realizó entre los instrumentos de cuerda y la concordia. De acuerdo con la antigua teoría griega del *ethos* (fundada en la creencia de que los sonidos musicales podían afectar y alterar el comportamiento de los individuos), la acción pacificadora de Anfión sería el resultado de aunar la ejecución de un tipo determinado de música y una respuesta en su auditorio. Todos estos elementos serán los resaltados, en mayor o menor medida, en los emblemas que hemos agrupado bajo este epígrafe.

4.2.1. Petrus Costalius. "*In Amphionem*. Pax"



Petrus Costalius. *Pegma, cum narrationibus philosophicis* (Lyon, 1555)

Petrus Costalius, también conocido como Pierre Coustau, es el autor del tratado *Pegma, cum narrationibus philosophicis*. Este tratadista francés, del que se desconocen los datos biográficos, debió dar el visto bueno a la traducción francesa de su tratado, originariamente escrito en latín, y que sería puesto a la venta muy pocos días después de que lo fuera la edición latina. Ambas obras serían publicadas en 1555 por Macé Bonhomme, encargándose de la traducción al francés un tal Lanteaume de Romieu "gentilhomme d'Arles", como se indica en el frontispicio. La edición francesa de la obra de Cousteau volvería a ser

publicada por Bonhomme en 1560 (Chatelain, 1993: 83)[35]. El tratado está integrado por noventa y cinco emblemas constituidos por un mote, un epigrama, un comentario y, en la mayoría de las ocasiones, un grabado. Con respecto a este último debemos señalar que las sesenta y ocho *picturae* que habían sido realizadas en madera por Pierre Eskreich para el tratado latino se mantuvieron también en la traducción francesa[36].

El emblema al que nos vamos a referir en primer lugar, el de la edición latina, tiene un mote que se presenta antecedido por unas palabras escritas con un tipo de letra diferente, "*In Amphionem*. Pax" [**fig. 6**] (1555: 312-4). La finalidad de esas palabras preliminares, "*In Amphionem*", podría ser, según señala Chatelain, un intento de evitar los errores que se pudieran cometer en la impresión por no asociar debidamente la parte textual y la iconográfica. Su importancia podría, sin embargo, ser aún mayor ya que al informar acerca de lo que está recogido en la imagen destruyen parte del misterio sobre el que se asienta la emblemática (Chatelain, 1993: 83).

Bajo el mote, y enmarcado al igual que él en una orla de estilo renacentista, se disponen el grabado y el epigrama. La *pictura* ofrece la imagen de un rey tocando un arpa a las puertas de una ciudad. No hay dudas acerca de su identidad; es el músico Anfión que se nombraba en el mote a pesar de que haya elementos en el grabado que no concuerden con el relato que protagoniza. Por un lado se presenta a Anfión tocando el instrumento ante unas murallas que ya han sido creadas, lo que en principio no parece demasiado lógico ya que si lo que se pretende es evocar un acontecimiento maravilloso, éste se debería plasmar en la ilustración. El hecho de que en el grabado los muros de la ciudad estén ya

[35] Aunque para nuestro análisis nos hemos servido principalmente de la edición latina del tratado, hemos utilizado también la traducción francesa. De esta última nos hemos decidido por la edición de 1560 en lugar de por la anteriormente publicada en 1555 por considerar que se trataba de la *editio optima*. A diferencia de la primera edición francesa, la de 1560 incluía las narraciones filosóficas, tratándose por tanto de una traducción completa de la edición latina del tratado.

[36] www.humi.keio.ac.jp

construidos nos hace pensar que esa tarea ya ha sido cumplida y que la interpretación que se le debe otorgar a la escena es otra. Por otro lado, tampoco parece ajustarse a las fuentes la fisonomía con la que se representa al joven músico en el grabado[37].

Debemos señalar igualmente algunas cuestiones referidas al instrumento que se representa en la *pictura* y que tienen que ver, una vez más, con errores en su fisonomía. A esto habría que añadir la postura antinatural con la que está siendo tocado por el instrumentista. Sin embargo, quizá lo más importante sea el desconocimiento del grabador hacia el instrumento que intenta reproducir. Mirando con detenimiento el arpa se observa cómo todas las cuerdas se dirigen a un mismo punto que, aunque oculto por la rodilla de Anfión, se adivina en el ángulo inferior del instrumento. Con ello se elimina una de las características principales del arpa y que la diferencia de la lira, a saber: la "desigual longitud de las cuerdas -decrecientes- que se extienden oblicuamente entre la caja de resonancia y uno de los montantes" (Tranchefort, 1991: 103). A esto habría que añadir que el instrumento que se pretende representar en el grabado, el arpa, no se corresponde con el que, como veremos, se nombra en el poema, la cítara.

El epigrama está formado por seis versos escritos en latín en los que el autor parece referirse en dos sentidos distintos a la música realizada por Anfión. Comienza recordando la faceta más conocida del antiguo mito, la que narra cómo el músico construyó las murallas de la ciudad gracias al sonido de su instrumento, para finalizar realizando una interpretación completamente diferente de la historia.

> Musicus Amphion citharam dum pectine pulsat,
> Septifores Thebas condidit ad numerum:
> Praestitit hoc concors modulatae gratia chordae,
> Moenibus vt populum cingeret ille ferum.
> Sic diuina statum concordia continet vrbis,

[37] En los emblemas ya comentados se ha hecho repetidamente referencia a cómo tanto Anfión como Zethus se enfrentaron a Lycus en su temprana juventud.

Et ligat vnanimi barbara fide (1555: 312)

[Mientras el músico Anfión toca la cítara fundó Tebas, la de las siete murallas, con su ritmo. Fue fundamental la armonía de su melodiosa cítara para poder rodear con murallas a ese pueblo cruel. De este modo, la armonía divina mantiene la tranquilidad en la ciudad y une los corazones bárbaros con una fidelidad absoluta].

El comentario latino colocado a continuación no parece aportar nada realmente novedoso al emblema y se limita a repetir lo ya expuesto en el epigrama. Tras comenzar refiriéndose a la maravillosa música que era capaz de crear Anfión, que arrastraba las piedras y las conducía para construir la muralla de la ciudad[38], vuelve a reiterar que sacara de los bosques a los hombres salvajes que vivían como animales y los instruyera[39]. Como señala Costalius, si la voluntad y la razón consiguen la unión y la prosperidad, las luchas civiles, el odio y la ambición son los que destruyen los imperios. La idea que se desarrolla en el emblema está por tanto centrada en la paz que instauró Anfión y que es simbolizada mediante la construcción de las murallas de la ciudad. La labor a la que se dedica el músico en el grabado no es por tanto la de construir las murallas de Tebas sino la de reunir a los pueblos incivilizados y mantenerlos en una actitud de concordia y armonía.

La traducción francesa del emblema no se aparta demasiado del original latino, al menos en el mensaje que transmite aunque, como es habitual en los tratados de este tipo, las traducciones distan mucho de ser literales (1560: 385-8). La parte del emblema que nos parece más interesante es el mote. Al igual que ocurría en la obra original, una breve descripción lo antecede; así, bajo "*Sur Amphion*", el lacónico "Pax" latino es sustituido por un mote más complejo, "Par concorde choses petites croissent" [Las cosas pequeñas crecen con la armonía].

[38] "Amphionem Mercurii filium cantu & fidibus tam praestantem fuisse fabulae retulerunt, ut summa illa numeroum suauitate saxa raperet, eaque ad muros urbis Thebanae construendos in locum unum modorum flexionibus deduceret" (1555: 313).

[39] "...barbaros homines & ferarum more in sylvis degentes moenibus sepserit, & ad societatem vitae reuocarit" (1555: 313).

Hemos localizado estas palabras en una obra de Salustio, la *Guerra de Yugurta*, en la que se ampliaba la idea diciendo "(c)oncordia res Parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur" [las cosas pequeñas crecen con la armonía y las más grandes caen con la discordia] (10), es decir, la unión significa la fuerza y la desunión, la debilidad[40]. A esto habría que añadir la utilización consciente que realiza de la palabra "concorde" y que hace referencia al instrumento cordófono que es tocado en el grabado[41].

La interpretación de Anfión que realiza Costalius responde a la perfección al significado que le otorgara Horacio en su *Arte Poética*. Para el poeta romano no sólo Anfión, sino también Orfeo, debía ser considerado prototipo del héroe civilizador. Es ésta la explicación que, en su opinión, se debía buscar a los efectos sobrenaturales atribuidos a su música:

> A hombres salvajes Orfeo, sagrado y de dioses intérprete,
> apartó de matanzas y nefanda comida; por esto
> de él díjose que tigres ablandaba y rabiosos leones;
> y se dijo de Anfión, fundador de la urbe tebana,
> que movía rocas de la tortuga al sonido y con ruego
> blando llevaba a do quería. Un tiempo ésta fue la sapiencia:
> de público apartar lo privado, de profano lo sacro,
> alejar del concúbito errante, a los esposos dar las leyes,
> construir ciudades, leyes grabar en el leño.
> Así el honor y el renombre a los vates divinos
> Y a los poemas llegó (1974: 391-6).

Esta interpretación del músico como elocuente y civilizador estuvo muy extendida durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, y se encuentra con relativa frecuencia en la emblemática. Si Esopo vinculaba en una de sus

[40] Este adagio cobraría mucha fama en el ambiente humanista debido a su aparición en la *Hypterotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Bouzy, 2001: 57-8).

[41] A la vinculación etimológica entre "concorde" y "corde" nos referiremos en el emblema que comentaremos a continuación.

Fábulas al citaredo con el orador (1978: 121), Boccaccio se refería de forma más concreta al músico cuando afirmaba que Anfión "con sus melifluas palabras convenció a los hombres ignorantes, rudos y crueles y que vivían por separado, para que se reuniesen en un mismo lugar y vivieran civilizadamente" (1983: V XXX). Esta misma interpretación es la que se encuentra en las *Anotaciones* de Pedro Sánchez de Viana:

> Fingen que llevava tras si las bestias fieras y las piedras, por ser tan excelente musico, porque era tan eloquente rethorico, que con la suavidad de sus razones ablandava y bolvia mansos y tratables a los duros y agrestes hombres de su tiempo, y les persuadia a edificar ciudades, y vivir debaxo de leyes y justas constituciones (1589: 130)[42].

Creemos que el mensaje que se transmite en el texto pudiera verse ampliado por el aspecto con el que Anfión es representado en el grabado. Como ya indicamos al describir la imagen, en lugar del joven músico del que hablan las fuentes, se presenta a un rey en plena madurez. Tanto el arpa como la corona, la barba poblada o la postura de su cuerpo son elementos que encontramos, casi de forma idéntica, en las representaciones habituales que se han realizado de otro personaje mítico, el rey David [**figs. 7** y **8**]. Al igual que Anfión, David se valió de la música para, como señalara san Isidoro, "calma(r) los espíritus agitados"; es así como "liberó del espíritu maligno a Saúl valiéndose del arte de la melodía"

[42] Ya en el Barroco la encontramos ampliamente desarrollada en el *Theatro de los Dioses de los Gentiles* del español Balthasar de Victoria:

> esto de atraer Anfion las piedras, y detener las corrientes de rios, no se ha de entender literal, ni materialmente: sino que los hombres precipitados, y despeñados, con coleras, y demasias, los reprimia, y enfrenava con sus cuerdos, y avisados consejos: y no que atraxesse a las piedras, que esso no cabe en razon humana: pero con la suya, y con su mucha prudencia, edificava las Ciudades, dandoles leyes, y razon de estado, con que pudiessen vivir, urbana, y politicamente. Y lo que se dize, que Anfion amansava la fiereza de los Leones, y de los animales bravos. Es que los hombres que vivian como bestias fieras, y animales brutos, los reduzia, y atraya a vivir vida politica y sociable (1620: 238).

(cit. en Fubini, 1991: 97)[43]. Es decir, tanto uno como otro realizaron prodigios mediante los sonidos que obtenían con su instrumento cordófono y, en cierta medida, "civilizaron", en el sentido de que eliminaron la barbarie y la crueldad[44]. No creemos por tanto que la semejanza que se advierte en el grabado entre estos personajes sea casual, sino que Costalius se pudo servir de esta similitud para referirse a un determinado tipo de unión entre los hombres civilizados.

Aunque el desconocimiento de datos de la vida de Costalius nos impiden ir más lejos en nuestro análisis, creemos que tanto el texto como la imagen podrían llevar implícitas algunas connotaciones religiosas, aunque éstas se muestren de forma superficial. Al mencionado aspecto físico de Anfión habría que añadir que en el epigrama se hable de la armonía divina, de la "sacrée concorde" en la traducción francesa (1560: 385), y de cómo gracias a ella se pudo mantener la tranquilidad y la paz en la ciudad. Aunque se podría considerar que de manera sutil se alude a la necesidad de unidad en una misma creencia ante los problemas religiosos de la época, pudiera ser también que el grabador simplemente hubiese utilizado una imagen del rey bíblico como modelo iconográfico del músico Anfión. Es cierto, sin embargo, que la idea de la unidad en las creencias fue frecuente en una época de tan grandes vicisitudes religiosas como ésta. Es éste uno de los pensamientos que dominan en la obra del tratadista Diego Saavedra Fajardo; de forma tajante el emblemático español afirmaba que "no puede haber concordancia ni paz entre los que sienten diversamente de Dios", o que "(l)a ruina de un Estado es la libertad de consciencia" (1999: 708).

[43] Este relato es narrado en el Antiguo Testamento, en concreto en el *Primer Libro de Samuel* (XVI 23).

[44] Aunque al hablar del rey David como instrumentista se haga referencia al arpa no era éste el instrumento que realmente tocaba. Como señalan Federico Sopeña y Antonio Gallego en *La Música en el Museo del Prado*, el instrumento que tocaba este rey bíblico era el *kinnor*, similar a la *khitara* de los antiguos griegos (1972: 48). Muy interesante resulta el análisis iconográfico que realiza Irène Mamczarz del rey David en su artículo "Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle" (1988: 79-97).

Se produzca o no en este emblema una identificación con el rey David, el papel que desempeña la música es similar. En ambos casos se puede considerar que los sonidos creados al pie de las murallas de la ciudad simbolizan la armonía y la paz instaurada por el rey, ya sea Anfión o David, tan necesaria para el mantenimiento de los imperios. Si la música del antiguo mito se caracterizaba por su poder subversivo, por poseer una fuerza que la hacía capaz de realizar lo imposible, con la interpretación horaciana se modifica por completo su significado; la música crea la concordia y unifica actitudes y caracteres en los hombres, es decir, la música pierde todo el poder que se le atribuía en la Antigüedad. Es debido a ello por lo que, en nuestra opinión, el tratadista no considera necesario realizar ningún comentario acerca del carácter sobrenatural que se le atribuía a la música.

4.2.2. Claude-François Menestrier. "Concordia Construit Urbes"

Una interpretación similar del músico Anfión es la que se encuentra en el tratado *L'Art des Emblemes* del emblemista Claude-François Menestrier (1631, Lyon-1705, París). Este tratadista fue un hombre dotado de una prodigiosa memoria y autor de más de ochenta obras; educado en un colegio de jesuitas, ejerció como profesor de humanidades y retórica para, posteriormente, encargarse con éxito de la dirección de fiestas reales y, años más tarde, trabajar en la biblioteca de Lyon.

La edición de *L'Art des Emblemes* en la que se encuentra la descripción que vamos a comentar es la publicada en París en 1662[45]. No se trata por tanto de un emblema sino de un comentario o un resumen sobre uno anterior y del que el autor no indica la procedencia. Con el mote "Concordia Construit Urbes" [La concordia construye las ciudades], este emblema es incluido por Menestrier

[45] Hemos tenido acceso al tratado a través de la edición facsimilar realizada en 1979 por Stephen Orgel.

dentro de su categoría de *Emblemes Fabuleux*[46]. Prácticamente este jesuita no aporta ningún dato de interés ya que se limita a realizar una escueta descripción del grabado del que tan sólo señala que "Amphion qui bastit la Ville de Thebes en ioüant du Luth" [Anfión construyó la ciudad de Tebas tocando el laúd].

El dato que nos parece más interesante es la conexión que se produce entre la música emitida por el instrumento cordófono y la paz y la armonía que crea en los que lo escuchan. Para ello se realiza un previsible juego de palabras que se basa en la proximidad etimológica de "corde" [cuerda] y "concordia". De esta forma, la ciudad, como indica el mote, habría sido creada tanto por la armonía existente entre los hombres como por los sonidos producidos por las cuerdas del instrumento. Esta conexión ya fue claramente expresada en la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano; este autor afirmaba que "la concorde vient de ce que diverses cordes s'accordent en une harmonie" [la concordia se origina cuando las distintas cuerdas se acuerdan en armonía] (1615: 628). La paz se presenta no sólo como el medio idóneo de construir ciudades y mantener las repúblicas sino estrechamente vinculada a la música, en especial a la producida por los instrumentos de cuerda (1979 A: 145).

4.2.3. Cesare Ripa. "Elocuencia"

Cesare Ripa (1560-ca. 1620) es el autor de una de las obras más relevantes en el campo de la iconografía, *Iconologia*[47]. En la edición del tratado que vamos a utilizar a continuación, la que fue publicada en Siena en 1613, Ripa se refiere al

[46] Menestrier se había referido con anterioridad en este mismo tratado a esta categoría de la siguiente forma: "est appuyé sur l'application des mysteres de la gentilité, à nos moeurs, aux mysteres du Christianisme, & aux autres choses semblables"; es decir, es la que está referida principalmente a los misterios de los gentiles, a las costumbres y a los misterios del cristianismo (1979 A: 88).

[47] Datos referentes al autor y a su tratado ya fueron expuestos en el capítulo III al comentar la alegoría de la región de Apulia.

músico Anfión en la última entrada de la voz "Elocuencia" (1996: I 315)[48]. El título tan sólo va acompañado de una descripción, ya que la alegoría no está ilustrada con ningún grabado. Como es usual en el tratado, el autor establece de forma muy precisa la idea que pretende transmitir, aunque en esta ocasión no ofrece ninguna fuente.

El iconólogo italiano ofrece una imagen de Anfión como elocuente que conecta con la mencionada interpretación que del músico realizara Horacio en su *Arte Poética*. Para el tratadista italiano el que en la mitología antigua se afirmara que Anfión mediante su música atraía "hacia sí gran cantidad de peñascos que aparecen por todas partes esparcidos", hacía en realidad referencia al modo en el que la elocuencia actuaba sobre los "hombres duros, ariscos e ignorantes, quienes, aunque antes estuvieran esparcidos y separados, habitando en lugares muy diversos, gracias a su llamada se reúnen, viviendo civilmente unos con otros" (1996: I 315). De esta forma Ripa conecta la música armoniosa con la elocuencia y las piedras inertes con los hombres ignorantes.

Creemos que es muy interesante que el tratadista italiano afirme que sea "la dulce armonía del lenguaje que emplea la elocuencia" la que atraiga a esos hombres ignorantes. Parece, según esto, que no es válido cualquier sonido para producir ese efecto encantador, sino que son sólo efectivas las palabras elocuentes, la dulce armonía de los sonidos, entendiendo éstos como una cierta "retórica musical", en palabras de Antonio Martín (2003: 322). No hay más que recordar lo que le pasó a Neanthus cuando quiso sustituir a Orfeo sin tener la suficiente preparación[49]. La música armoniosa representa por tanto las palabras

[48] La representación de la "Eloquence" que se encuentra en las otras tres ediciones del tratado de Ripa que hemos utilizado (y que recogemos en la bibliografía) se aleja completamente de la que vamos a comentar a continuación. Hemos tenido acceso al tratado publicado en Siena en 1613 a través de una edición moderna y traducida al español (1996).

[49] Al relato de Neanthus o Neanto nos referiremos más adelante al tratar un emblema de Lebeus-Batillius relacionado con el mito de Orfeo. En líneas generales, este relato narra cómo Neanthus se hizo con la lira de Orfeo tras su muerte pretendiendo obtener un sonido tan maravilloso como el

elocuentes, y es a través de ellas como el músico-orador consigue lo que se propone. Sin embargo, junto a esta positiva consideración de la música agradable al oído, y que es utilizada como símil de la elocuencia, encontramos otra, completamente contraria, que pone de manifiesto la gran complejidad que encierran las cuestiones musicales[50].

4.2.4. Otho Vaenius. "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est"



Otho Vaenius. *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Amberes, 1612).

El tratadista Otho Vaenius, también conocido como Otto van Veen (1556-1629), fue un justo merecedor de su fama ya que no sólo fue un emblemista con una

que conseguía el tracio. Sin embargo, no sólo no lo consiguió, sino que molestó tanto a unos perros que, enfurecidos, lo despedazaron.

[50] Esta consideración de la música armoniosa será la analizada en los capítulos dedicados a la adulación y a las sirenas.

sólida preparación cultural, sino también un reconocido pintor. Fue él quien se encargó de la formación de Rubens, a quien tuvo como alumno y a quien trasladó no sólo su amor por la emblemática sino también por la corriente neoestoica, de la que era un ferviente seguidor (Sebastián, 1995: 260-1). Además de la obra a la que pertenece el emblema que vamos a comentar, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, Vaenius compuso otras dos de especial relevancia dentro del género de la emblemática, *Amorum Emblemata* (1608) y *Amoris Divini Emblemata* (1615).

Las dos versiones del emblema que vamos a analizar tienen su origen en un mismo tratado, el titulado *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Sin embargo, mientras que el primero de ellos, "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est", procede del tratado original, publicado por Otho Vaenius en Amberes en 1607, el segundo, "La firme amistad es querer y no querer lo mismo", procede de la posterior edición española de la obra, impresa en Bruselas en 1672 por Francisco Foppens y publicada bajo un título diferente, *Theatro Moral de la vida humana*. Este último tratado es en realidad una reedición del que apareciera en Bruselas en 1669 bajo otro título, *Theatro Moral de toda la Philosophia de los Antiguos Y Modernos*, y de cuya impresión se encargó también el mencionado Foppens. Ambas traducciones incluirían los mismos ciento tres grabados de la edición original (Landwehr, 1976: 736-9)[51].

Tanto estas traducciones como las numerosas reediciones que conoció la obra durante el siglo XVII muestran la enorme popularidad de la que gozó. A las diferentes ediciones políglotas del tratado, que incluían un distinto número de lenguas, hay que añadir la versiones francesas, que serían publicadas como *La doctrine des moeurs* (1646) y *Le Theatre Moral de la Vie Humaine, representee*

[51] Santiago Sebastián afirma que la traducción española de la obra de Vaenius publicada en Bruselas de 1672 tiene como título *Theatro Moral de toda la Philosophía de los Antiguos y Modernos*, y que lleva como apéndices el *Enchiridion* y la *Tabla de Cebes* (1995: 260). Sin embargo, estas características coinciden con el tratado publicado en 1669 y no con el de 1672, como indica este investigador (Landwehr, 1970: 683). En cualquier caso no hay constancia de la existencia de este tratado en ninguno de los repertorios bibliográficos que hemos utilizado.

en plus de cent Tableaux divers, tirez du Poëte Horatio (1672) y una posterior versión inglesa, *The Doctrine of Morality* (1721). Lo más llamativo de todas estas ediciones, tanto de las españolas como de las francesas o de la inglesa, es que en ninguna de ellas figura el nombre del que fuera el autor real de la obra, Otho Vaenius (Saunders, 2000: 171-3)[52].

El éxito del tratado se debió a distintas circunstancias, aunque quizá la principal fuera que se integrara de forma perfecta en la ideología de la Contrarreforma. No sólo estaba dedicado a Horacio, poeta del que se afirmaba que había anticipado algunos de los preceptos que luego expondría Cristo, sino que además Vaenius incluía en él numerosas citas de este autor romano (Sebastián, 1995: 262-3). Estaba enmarcado, por tanto, en el neoestoicismo, corriente hacia la que la Contrarreforma se había mostrado favorable hasta el punto de considerarla un modelo de comportamiento (Vaenius, 1996: xii-xiv). A esto hay que añadir la excelente calidad de los grabados que integran la obra y en los que se aúna la perfección técnica a la complejidad en el diseño. Parece ser que las ilustraciones fueron realizadas por el conjunto de grabadores que trabajaban en el estudio de Vaenius, entre los que destacaron Cornelis Boel, Cornellis Galle y Pieter de Jode I (Landwehr, 1970: 678)[53]. Ya para concluir esta breve introducción sobre la obra, debemos señalar que la parte iconográfica de *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, a diferencia de lo que ocurre en la mayor parte de los tratados, está colocada con posterioridad a la literaria; es decir, tanto el mote como el epigrama e incluso los comentarios escritos en distintos idiomas, están dispuestos con anterioridad al grabado[54].

[52] Para una relación de las distintas ediciones que conoció la obra, ver Landwehr, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems* 1534-1827 (1970: 678-693; 1972: 147-8).

[53] Frente a esta opinión, Sebastián apunta que fue el propio Vaenius quien dibujó los grabados y que su hermano Gijsbert se encargó de grabarlos (Sebastián, 1995: 261).

[54] La edición que vamos a utilizar de *Quintii Horatii Flacci Emblemata* es una facsimilar de la políglota realizada en Amberes en 1612 en la que los emblemas están escritos en cuatro lenguas (1996: 142-3).

Bajo un mote latino, que el autor conecta en el margen a la *Guerra de Catilina* de Salustio, "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est" (20, 4), están colocados fragmentos escritos en diferentes lenguas que, tanto por su contenido como por su disposición en la página, parecen constituir dos grupos [**fig. 9**]. El primero está integrado por textos latinos escritos en prosa y en verso que, en su mayoría, proceden de autores conocidos; el segundo está formado por poemas escritos en cuatro lenguas diferentes.

Tras la breve referencia a Salustio, "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est" [Querer y no querer lo mismo, esa es, en verdad, la verdadera amistad], Vaenius reproduce un fragmento de una epístola de Horacio, en concreto de la número 18 del primer libro, que enlaza de forma clara el mote con el relato del músico Anfión:

> Nec tua laudabis studia, aut aliena reprendes
> Nec, cunt venari volet ille, Poëmata panges.
> Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis, atque
> Zethi dissiluit: donec suspecta severo
> Conticuit Lira, fraternis cessisse putatur
> Moribus Amphion (1996: 142).

["Ni loarás tus aficiones ni reprenderás las ajenas,/ y no, cuando cazar quiera él, harás tú poemas./ Así el acuerdo de los hermanos gemelos Anfión y/ Zeto rompióse, hasta que -sospechosa al severo-/ calló la lira. Se cree que cedió a las fraternas/ costumbres de Anfión"] (1974: I 18, 40-44).

A continuación está colocado un texto escrito en prosa de origen desconocido, que el investigador Alan Young vincula al propio autor (1988: 163), en el que se recuerda nuevamente cómo los problemas de los hermanos sólo pudieron ser zanjados cuando Anfión cedió a los gustos de Zethus y dejó la música por la caza; por último se incluye otro fragmento, en esta ocasión procedente de *De Oratoria* de Cicerón, en el que se citan ejemplos paradigmáticos de amistad y entendimiento, el tema sobre el que versa el emblema.

Separados de los textos anteriores, Vaenius coloca los poemas. Escritos en distintas lenguas, en concreto en español, holandés, italiano y francés, se alterna en ellos distintos tipos de grafías[55]. Aunque con una diferente extensión, la forma en la que desarrollan todos ellos su contenido es similar y se dirige de lo particular a lo general. Mientras que los primeros versos comienzan recordando y resaltando la diferencia existente entre los dos hermanos en cuanto a sus gustos para, de esta forma, enfatizar la amistad que les unía, en la parte final se desvinculan en cierta medida de la narración del relato para hablar de la amistad en general y de las obligaciones que ésta conlleva[56]; se recuerda cómo en ocasiones para tener una buena relación se debe anteponer el interés y el gusto del amigo al propio.

Uno de los detalles que llaman más la atención en los epigramas es el de las diferencias que se advierten en la denominación que recibe el instrumento de Anfión en los distintos poemas y que, como veremos, alcanza igualmente a la forma con la que es plasmado en el grabado. Aunque estas incongruencias ocurren con una cierta frecuencia en este tipo de textos, en esta ocasión pudiera

[55] Para conocer el nombre de los autores que se encargaron de la realización de los epigramas en distintas lenguas, ver el estudio de John Landwehr, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devises and Emblems.* 1534-1827 (1976: 186). Con respecto a la disposición del epigrama escrito en francés, creemos que tanto la búsqueda de la simetría en la disposición del texto como el aprovechamiento del espacio son las razones que llevan a disponer la parte final del epigrama en dos columnas.

[56] En el epigrama español se afirma que

> Siendo su hermano Zetho tan diuerso
> En profesión, porque siguió la caça,
> Como Amphion la cithara y el verso.
> Pudo hazer la amistad que los enlaza
> Que este dexe la suya, y de su hermano
> Siga con gusto, la que el gusto abraça,
> Dandonos un exemplo soberano,
> De la conformidad à que se obliga,
> El que de amigo dio una vez la mano,
> Que es, al si y no de aquella mano amiga.

deberse a la diferente autoría de los epigramas a la que hemos hecho referencia. El instrumento es denominado tanto cítara como arpa o lira, lo que no tiene ninguna relevancia en el desarrollo y significado del emblema.

El grabado, como ya hemos señalado, es el mismo en las dos ediciones que vamos a comentar. Nos muestra la imagen de dos jóvenes que se disponen a salir de caza; ya lo tienen todo preparado, por lo que uno de ellos, indolente, deja caer su instrumento musical al suelo, una lira de cuatro cuerdas. Aunque es cierto que tenemos noticias de la existencia de liras con tan escaso número de cuerdas, éstas se corresponden con un primer estadio en el desarrollo del instrumento y se caracterizan por resultar de una ejecución extremadamente fácil[57]. El instrumento es abandonado junto a un libro abierto, en el que se supone que estaban escritas las melodías que debía estar cantando Anfión hasta ese momento. La vestimenta de ambos deja ver claramente sus aficiones: uno es cazador y el otro, con la cabeza coronada, suponemos que con laurel, músico. En segundo plano puede verse una ciudad amurallada en referencia a la que fuera construida por el joven con los sonidos emitidos por su instrumento.

La utilización que se hace del relato de Anfión en este emblema se aparta de las representaciones analizadas anteriormente. El músico aparece junto a su hermano, ya que el objetivo del emblema es el de hacer referencia a la amistad y a la concordia a través de la armoniosa relación que existía entre ambos. Así se dice que si era maravillosa la armonía que se originaba con la lira de Anfión, mayor aún era la que existía entre los dos jóvenes. Frente a la conocida animosidad de hermanos como Caín y Abel, a quienes las diferentes ocupaciones acabaron enemistándolos (*Génesis* 4, 1-16), Anfión y Zetho se presentan no sólo como contrapartida, sino también ofrecen la solución para eliminar esa enemistad. Para ello, Vaenius utiliza un grabado en el que se abandona un instrumento cordófono, el que de forma tradicional ha sido utilizado para simbolizar la concordia y que no puede ser más que una forma de resaltar la

[57] Para obtener datos sobre lira y sobre el simbolismo con el que se la dotó, resulta interesante el tratado del teórico del Renacimiento Michael Praetorius, S*yntagma Musicum* (1980: 3-4).

armoniosa relación existente entre ambos[58]. Para plasmar su idea creemos que Vaenius no sólo se valió de la imagen de los dos jóvenes, sino que además utilizó otros elementos que, aunque menos visibles, resultan igualmente definitorios. Como han señalado reputados especialistas, Vaenius, gran conocedor de la tradición iconográfica, no necesariamente mencionaba en la parte literaria todos los elementos que utilizaba en sus grabados; a esto hay que añadir además que él fuera uno de los emblemistas que tuvieron bajo su control tanto la parte literaria como la pictórica (Daly, 1980: 71). Es este predominio de la imagen sobre la palabra en un tratado en el que los grabados apenas tienen elementos accesorios, el que nos lleva a considerar la posibilidad de existencia de significado simbólico en los elementos que vamos a señalar a continuación.

El primero, y más obvio de esos detalles del grabado a los que aludimos, es el de que ambos jóvenes se cojan de la mano. Aunque no se trata de la imagen canónica en la que deben unirse las manos derechas de cada personaje, no se puede pasar por alto la amistad que se deriva del gesto. Se trataría de un acto bastante más informal que el que presenta, entre otros, Sambucus en su emblema "Vera Amicitia" (1564: 16). Creemos que Vaenius podría haber pretendido ampliar el concepto de amistad que se encuentra en estos emblemas; mediante la utilización de los dos hermanos, podría aludir a cómo la amistad debe afrontar la adversidad, cómo debe permanecer imperturbable en la vida y en la muerte. Estas ideas, la de vida y muerte, estarían representadas en las aficiones de ambos jóvenes, ya que si Anfión daba la vida con las cuerdas de su

[58] Entre las numerosas citas que se podrían recordar en las que se vincula este tipo de instrumentos con la concordia, y que son fruto de una larga tradición iconográfica, nos parece muy interesante la que se encuentra en la obra del tratadista español Lorenzo Ortiz, *Memoria, Entendimiento y Voluntad*. Este autor no considera por igual todos los instrumentos cordófonos, sino que realiza valiosas apreciaciones sobre ellos:

> (t)odos los demas instrumentos, aunque suenan bien, no suenan verdad, una voz, ò un sonido tiene en ellos cada cuerda, pero casi nunca suena lo que es; porque el arte en los trastes, y la opresion de los dedos, haze que sirva de muchos; y esto ya es doblez; ya no es amistad. El Arpa, por lo contrario, no admite que llegen à sus cuerdas, sino es para armonia, y ellas desde luego dicen lo que son; assi han de ser, y assi son las vozes de los amigos, dulces, claras, verdaderas (1677: 108) .

lira, Zheto la quitaba con su arco. Es la misma ambivalencia a la que aludimos páginas atrás y que se reunía en la figura del dios Apolo[59].

El mensaje de Vaenius podría estar reforzado por un detalle apenas perceptible que se observa en el grabado pero que creemos de una gran importancia. Nos referimos a la imagen de los árboles cuyos troncos se cruzan y que se dejan ver detrás de la mano del joven músico [**fig. 9b**]. Este detalle, de gran tradición iconográfica, haría referencia al afecto y la armonía reinante entre los dos hermanos. Imágenes similares, aunque frecuentemente utilizando un olmo y una vid, fueron utilizadas por un gran número de tratadistas, de entre los que se puede destacar al mismo Alciato y su emblema "Amicitia etiam post mortem durans". El tratadista milanés se refería mediante esta imagen a la amistad en la prosperidad y en la adversidad: "tales nos quaerere amicos,/ Quos neque disiungat foedere summa dies" ["busquemos unos amigos tales que no nos falte su socorro en el día supremo"][60].

El mensaje que transmite el emblema sería el de la existencia de una amistad duradera y sin condiciones. Quizá por ello toma tanto protagonismo en el grabado el instrumento de música, que es plasmado en movimiento, en el mismo momento en el que está siendo abandonado. Se trata de un instrumento cordófono, el mismo tipo de instrumento al que se suele aludir para hacer referencia a la armonía. Con su abandono por parte de Anfión, Vaenius puede querer transmitir la idea de que por muy grande que fuera la armonía del instrumento, era muy superior la que reinaba entre los dos hermanos.

[59] Aunque como puede observarse en la imagen, Zetho en esta ocasión no caza con arco sino con lanza, sigue llevando implícita la idea de la muerte.

[60] Reproducimos la traducción realizada por Pilar Pedraza para la edición crítica de Santiago Sebastián (Alciato, 1993: 201).

"La firme amistad es querer y no querer lo mismo"

Por lo que respecta a la versión española del tratado de Vaenius, debemos comenzar señalando que nos hemos servido del *Theatro Moral de la vida humana, en cien emblemas*, en la edición publicada en Bruselas en 1672. Los cambios que se realizaron en ella con respecto al original de Vaenius se limitaron a modificar la parte literaria. Además de la traducción del mote, colocada encima del grabado, en esta edición se incluye al comienzo del emblema un texto escrito en castellano y en prosa y unos versos que, dispuestos bajo el grabado, están compuestos en esta misma lengua [**fig. 9c**]. Se mantiene el fragmento de la epístola de Horacio que se recogía en la edición anteriormente comentada y uno de los cuatro epigramas escritos en lengua vernácula, en concreto el español.

El texto en prosa que abre el emblema de la edición de Foppens, continúa en esta misma línea al recordar que las diferencias entre Anfión y Zethus más que separarles les unían. Ninguno de los dos hermanos dudaba en renunciar a lo que realmente amaba por complacer al otro:

> por una harmonia verdaderamente amorosa; y por una mutua y fraternal complacencia, condescendiendo Amphion à la voluntad de Zetho; suspende la Citara, quando el hermano quiere entonar su trompa, y se va con el à la caza; y lo mismo Zetho, con Amphion, quando con la dulzura de su Musica, fabricò los Muros de la insigne ciudad de Tebas: que todo es facil al Amor (1672: 48).

Quizá la mayor variación que se observa en el comentario sea la de la adjudicación de un instrumento musical a Zetho, la trompa, lo que sin duda se debe a la vinculación entre este instrumento y la gran afición del joven, la caza.

Como hemos señalado, además del mote latino, "Idem Velle atque idem nolle, ea. Demum firma Amicitia est", se incluye su traducción al castellano, "La firme amistad es querer y no querer lo mismo". El autor del nuevo texto da muestra nuevamente de la adscripción neoestoica de la obra, tal y como se recogía en la original que escribiera Vaenius o en otras de autores de la época. Dentro de las *Empresas Morales*, el jesuita español Juan de Borja incluye una empresa que,

con el mote "Amicitia post mortem", parece mantener una estrecha conexión con el emblema de la edición de Foppens. En ella Borja afirma que la amistad consiste en "querer, y dexar de querer, lo que el amigo quiere" (1680: 114-5)[61].

Bajo el grabado se incluye el último de los textos del emblema. Se trata de un breve epigrama formado por cinco versos en el que, además de referirse a las aficiones de ambos jóvenes, se resalta un concepto que no parecía estar presente en el emblema de Vaenius, el del control de las pasiones. Aunque el autor no había mencionado directamente este aspecto, sí había destacado la importancia de la renuncia en la amistad, de la necesidad de no contradecir y de la conformidad con los deseos del amigo. Este mensaje es el que se resume en las mencionadas palabras con las que se acompaña el grabado en la edición de Foppens:

> Aunque ama la Caza Zetho,
> Y la Citara Amphion;
> Son hermanos en effecto,
> Y no reyna la pasion,
> Donde el Amor es perfecto (1672: 49)

El tratadista del siglo XVII, Albert Flamen, en su obra *Devises et Emblesmez d'Amour Moralisez* (París, 1658), se había referido a esta misma cuestión bajo el mote "Aeterno perque puro" [Es eterno porque es puro]. Refiriéndose a las amistades afirmaba que "elle seront sans doute éternelles, pourvou qu'elles soient épurées de tous ces objets bas, de tous ces principes objets; en un mot, de toutes ces pensées qui tiennent du terrestre", es decir, que las amistades serán duraderas si se despojan de todo lo terrenal (1989: 27). Al igual que en este emblema de Albert Flamen, en el que estamos analizando de Vaenius se destaca tanto la necesidad de controlar las pasiones y mantenerse en el justo medio, como la importancia de la templanza, la moderación y la paciencia. Es la idea de la temperancia que aparece plasmada, no sólo en otros emblemas de la

[61] Debemos señalar que en el grabado que forma parte de esta empresa de Borja se ofrece la imagen de un árbol abrazado por una parra que recuerda, en gran medida, la de los árboles entrelazados que se aprecian en este grabado de Vaenius (1680: 115) [**fig. 9b**].

misma época como en *Minerva Britanna* de Henry Peacham (1612: 93), en la *Iconologia* de Cesare Ripa (1698: 241-2) o en los *Tableaux du Temple des Muses* de Michel de Marolles (1976: 68), sino que, como señala Mason Tung, fue uno de los consejos que el rey Jacobo I dio a su hijo Henry, "(m)ake Temperance the queene of all other virtues within you" [Convierte la templanza en la reina de todas tus virtudes].

Creemos que el concepto de armonía al que se aludía en el tratado de Vaenius es ampliado en éste con el de temperancia. Si el primer emblema enfatizaba el saber adaptarse a los deseos del amigo y estar dispuesto a abandonarlo todo por él, en éste se añade además que en la verdadera amistad y en el perfecto amor no "reyna la passion". Parece que el mensaje de este segundo epigrama habla más de guardar un equilibrio y una moderación en las actuaciones, de mantener un control sobre la amistad y quizá de una cierta desconfianza hacia ella[62]. Se produce de esta forma una vinculación entre la moderación y la música que debe proceder de la que señalaran los antiguos filósofos griegos entre los sonidos armoniosos y el alma[63]. Si la música está conectada al alma, parece lógico que se emplee un instrumento bien afinado para simbolizar un espíritu también equilibrado[64]. Sin embargo, una vez más, el equilibrio y la moderación existente

[62] Esther Galindo hace interesantes apreciaciones acerca del papel de la amistad en la emblemática española y recoge emblemas y máximas en los que se pone de manifiesto el recelo al que aludimos. Entre los que esta estudiosa cita, nos parecen muy ilustrativos los que se encuentran en la obra de Francisco Garau, *El sabio instruido de la naturaleza* y entre los que destacamos "No ay que fiar de la apariencia en la amistad", "Mucho importa una prudente cautela", "No todo lo que luze es oro" o "Los amigos al uso, si te assisten en las dichas, te faltarán en los riesgos" (2000: 880). También hemos encontrado este tipo de referencias en el tratado escrito por Audin, *Fables Heroïques*; en esta obra, Audin previene diciendo que "On ne doit pas prendre pour amis tous ceux qui semblent faire profesion d'amitié, & qui neantmoins n'ont d'autre but, que de faire leurs affaires" [No se debe tener como amigos a todos los que dicen serlo, ya que en ocasiones éstos no tienen otros objetivos que sus propios intereses] (1648: 301).

[63] Remitimos al comentario del emblema de Lorenzo Ortiz que es incluido en el capítulo III de este estudio.

[64] Una similar vinculación entre las ideas de temperancia y música es la que se encuentra en el grabado que, con el título "Alegoría de la Moderación", fue realizado por Martín de Vos [**fig. 10**]. A

entre los dos hermanos es superior a los que pueda transmitir el instrumento musical.

El papel que desempeña la música en este emblema se desliga en cierta medida del relato mítico vinculado a Anfión. Aunque se vale de la consideración del joven como músico excepcional y de su amor hacia su instrumento, la idea que se transmite no procede directamente de los acontecimientos sobrenaturales que se vinculaban a él. La lira, el arpa o la cítara del joven son utilizados para enfatizar una idea de armonía que no procede directamente de la música sino de la amistad.

4.2.5. Anónimo (Daniel de la Feuille). "Complaisance"



Anónimo (Daniel de la Feuille). *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs* (La Haya, 1736).

La extraordinaria similitud que existe entre el grabado que acabamos de analizar de la obra de Vaenius y el que encontramos incluido en el tratado *La Science des Hieroglyphes* bajo el mote "Complaisance" hace que consideremos idóneo analizarlos seguidos, a pesar de ser grande la distancia temporal existente entre ambos.

---

este tema volveremos a referirnos en el capítulo dedicado al músico Orfeo, en concreto en el análisis del emblema de Nicolaus Reusner "Animum Rege".

Con el título de *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs*, este tratado, al que hemos tenido acceso a través de la edición de 1736, fue publicado de forma anónima en La Haya. Sin embargo, en su estudio bibliográfico John Landwehr lo conecta a Daniel de la Feuille y señala que tras esta edición, la príncipe, se publicó otra en 1746 similar en todos los detalles excepto en el título, que pasaría a ser el de *Science hiéroglyphique, ou Explication des Figures Symboliques des Anciens, avec différents Devises Historiques* (1976: 435-6)[65]. El tratado consiste en una reproducción de imágenes que ya habían aparecido en obras de otros autores.

Aunque viendo las ilustraciones, un total de cuarenta y cinco, resulta obvia la participación de más de un grabador, tan sólo se las ha vinculado a un tal K. De Kaarsgieter (Landwehr 1976: 435). Gracias a la numeración de cada uno de los grabados y al título colocado dentro de ellos se puede localizar la parte literaria que le corresponde y que se sitúa en una página aparte [**fig. 11**]. Se trata, por tanto, de un diccionario del mismo tipo que el de Ripa, en el que los contenidos que lo integran (y que son denominados por el autor "emblêmes") se suceden en orden alfabético.

El elemento que primero llama la atención del emblema que vamos a analizar, el que tiene como mote "Complaisance", es el grabado (1736: 99, 101). La imagen que recoge no puede ser más que el resultado de una mera copia del anterior emblema de Vaenius, aunque con una calidad notablemente inferior. Como

[65] Si tenemos en cuenta la opinión poco favorable que, sobre la obra, se incluye en el "Advertissement" sorprende que volviera a ser publicada:

> Quant aux vers, ils n'ont, ni le sublime de Corneille, ni le délicat de Racine, ni l'exactitude de Boileau, ni la richesse de rimes de Mr. Rousseau; il y a des rimes negligés que l'on pourroit justifier par l'example de Mr. Voltaire (1736: V).

[En cuanto a los versos hay que señalar que no tienen lo sublime de los de Corneille, ni la delicadeza de los de Racine, ni la exactitud de los de Boileau, ni la riqueza de rimas de los del señor Rousseau; en su lugar hay rimas descuidadas más propias del señor Voltaire].

puede observarse, carece de la profundidad, de la precisión de las líneas y de la extremada delicadeza que advertíamos en el grabado de Vaenius. La imagen se limita a plasmar las aficiones de ambos jóvenes tras eliminar todo lo que al grabador le pareció accesorio. Quizá sea el instrumento de Anfión el que resulte más modificado ya que, frente a la sencillez del resto de los elementos que integran la imagen, el instrumento gana en aparatosidad con respecto a la reproducción que de él se realizara en el emblema de Vaenius.

La parte literaria que acompaña al grabado y que, como hemos señalado, está dispuesta en otra página, aparece dividida en dos partes. Comienza por un poema compuesto por cuatro versos que se ven ampliados por una parte escrita en prosa en la que se aclara aún más lo que se puede ver en la imagen, modificándose el orden usual en el que se suele presentar este tipo de composiciones. De esta forma se puede leer, en primer lugar, unas referencias más generales:

> Les Amis doivent tour à tour,
> Se témoigner leur déferance,
> Ceux-là n'ont pas beaucoup d'amour,
> Qui n'ont pas gueres de complaisance (1736: 101).

[Los amigos deben manifestarse entre sí su deferencia; no hay amor entre amigos que no intenten complacerse].

El texto en prosa colocado a continuación concreta el contenido del grabado al revelarnos que representa a dos hermanos dotados de un distinto temperamento; uno ama el ejercicio del cuerpo, Zetho, y tan sólo se siente atraído por la caza y por el sonido de su trompa, y el otro, Anfión, ama el ejercicio del espíritu y es un diestro tocador de lira. Sin embargo, cuando están juntos "la complaisance fait qu'ils quitent leur plaisir", es decir, no dudan renunciar a sus gustos por agradarse (1736: 101).

No hay ninguna complejidad en el comentario de este emblema. Carente por completo de cualquier rastro de hermetismo, se limita a reproducir, en los

aspectos más generales, el mensaje que anteriormente se transmitiera en el anterior de Vaenius[66]. La música, sin embargo, ve reducido de forma considerable su papel al estar completamente limitada y presentarse como una afición similar a la de la caza. No hay ninguna referencia a la armonía y la concordia que podía lograr el instrumento y que hacía que el abandono del mismo por parte de Anfión tuviera relevancia.

4.2.6. Claude-François Menestrier. "Ibi est amor ubi est reciprocus"

El jesuita francés Claude-François Menestrier recoge el emblema de Vaenius en su tratado *L'art des emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)[67]. Esta obra es muy diferente de la que, años antes, publicara Menestrier con el mismo título (y a la que ya nos hemos referido en este capítulo). Así, mientras que el tratado de 1662 se puede calificar más como un ensayo en el que se estudian las distintas características de los emblemas y otras formas afines, el publicado en 1684, y en el que está incluido el emblema que vamos a mencionar, está dedicado a codificar, ilustrar y analizar el uso de los símbolos iconográficos y de las fábulas paganas en distintos ambientes sociales.

La breve descripción del emblema al que nos vamos a referir forma parte de una serie integrada por treinta y seis y que fue tomada por Menestrier de la obra de Vaenius. Sin embargo, a este autor pertenecen tan sólo los breves resúmenes de los emblemas, ya que los grabados (en el que caso de que los posean) no provienen del tratado del emblemista flamenco. En esta ocasión se trata de tan sólo una breve reseña que es encabezada con las palabras "Il faut aimer pour estre aimé" [Es necesario amar para ser amado] y su traducción "*Ibi est amor*

[66] Sin embargo, por algunos de los datos que son expuestos en el texto (el que se hable de ejercicios del cuerpo y del espíritu o se vincule a Zeto a la trompa), creemos que el autor no tuvo acceso a la obra original de Vaenius, sino a alguna de sus traducciones.

[67] El tratado que hemos manejado de *L'art des Emblemes* es una edición facsimilar que reproduce la de París de 1684.

ubi est reciprocus". A esto añade Menestrier tan sólo una frase latina, "*Fraternis cessisse putatur moribus Amphion*" (1979 B: 93). Aunque no lo indica, esta frase procede de una de las epístolas de Horacio, en concreto de la número 18 del primer libro (443-4). En ella, tras recordar las aficiones de ambos hermanos, el poeta romano señalaba que "(s)e cree que cedió a las fraternas/ costumbres Anfión" (1974: 443-4); es decir, que el joven músico se acomodó a las costumbres de su hermano y no dudó en abandonar sus propias aficiones.

4.3. ANFIÓN COMO SÍMBOLO DEL BUEN GOBERNANTE

4.3.1. Diego Saavedra Fajardo. "Omne tulit punctum"

Aunque no son frecuentes las alusiones a músicos legendarios y a los acontecimientos sobrenaturales que se vinculaban a ellos dentro de la emblemática realizada por españoles, Diego Saavedra Fajardo (1584-1658) realiza una breve referencia a dos músicos míticos dentro de su empresa "Omne tulit punctum", incluida dentro de su *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas* (Saavedra, 1999: 519)[68].

De importancia capital en el desarrollo de la emblemática europea, esta obra fue dedicada por el autor al heredero de la corona, el joven príncipe Baltasar Carlos, razón por la que el tratado se enmarca dentro de la tradición de los "espejos" o "regimientos de príncipes". Intelectual muy influyente en su época, Saavedra alcanzó los más importantes cargos en política exterior durante los reinados de Felipe III y Felipe IV, lo que le obligó a residir buena parte de su vida en el extranjero. Ya en su vejez y de vuelta a España, se vio negativamente afectado por la caída del Conde Duque de Olivares que le privó de su reconocido merecimiento (Saavedra, 1999: 13-5, 23-4).

[68] A pesar de que ese fue el título con el que la obra se publicó por primera vez en 1640, ya desde su aparición empezó a ser conocida como *Empresas políticas* (Saavedra, 1999: 17).

Las dos ediciones críticas que hemos utilizado del tratado de Saavedra Fajardo reproducen la edición realizada en Milán en 1642 y no la príncipe, publicada en Munich dos años antes, en 1640. La razón de ese aparente olvido hacia la *editio princeps* está motivada por los cambios que sufrió el tratado por parte del autor en esta segunda edición, movido seguramente por los cambios políticos que se habían producido en la España del momento[69].

Con respecto a las modificaciones formales realizadas por Saavedra en la edición de Milán de 1642 hay que destacar el establecimiento de una secuencia en el orden de las empresas y el aumento de éstas en número, así como los cambios producidos en algunos de los motes y *picturae* de la obra. Los cien grabados realizados para la edición de Munich, y que salieron del taller de los Sadeler, fueron sustituidos por otros realizados en Milán (Saavedra, 1999: 36-8, 93-5). Las *picturae* originales, que se caracterizaban por un estilo manierista, especialmente marcado en las cartelas que rodeaban la imagen, fueron cambiadas por otras en las que dominaba un estilo más barroco aunque en ellas se mantenían los diseños de las primeras.

La *Idea de un principe politico christiano* no es un tratado de emblemas sino de empresas. Sin embargo, las diferencias que se podrían establecer entre este tratado y uno de emblemas no son demasiadas si tenemos en cuenta que ambas no sólo son formas afines sino que además las normas de construcción que las diferenciaban, relativas a la *pictura*, al epigrama y al mote, no solían ser generalmente cumplidas por los tratadistas[70]. Sin embargo, Saavedra se muestra

[69] La proximidad que se advertía en el tratado de Saavedra hacia el pensamiento de Maquiavelo, las abundantes citas a Tácito, y sus simpatías y elogios hacia el Conde Duque de Olivares son los elementos que principalmente resultaron modificados en la nueva edición (Saavedra, 1999: 74-5, 88-93). Para un análisis de las diferencias entre las dos ediciones de la obra de Saavedra, remitimos al estudio de Sagrario López, "Variantes en las portadas y en las *picturae* de las dos versiones de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo" (2000 B: 619-46).

[70] De las diferencias entre estas formas icono-literarias ya tratamos en el capítulo segundo de este estudio.

como un perfecto conocedor de las normas de construcción de estas formas icono-verbales ya en la misma elección del mote, "Omne tulit punctum" ["Llevó todos los puntos"][71]. No sólo está escrito en latín, es decir, en una lengua distinta a la del resto de la parte literaria sino que, tal como se señalaba para este tipo de construcciones, es breve, sutil y preferiblemente equívoco (Saavedra, 1999: 34). Además, el lema ha sido extraído de un autor clásico, ya que procede de un verso del *Arte Poética* de Horacio: "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci" (Horacio, 1974: 343) ["Quien mezcló lo útil con lo dulce ganó todos los votos"] (Saavedra, 1999: 518)[72].

Saavedra menciona a los músicos Anfión y Orfeo en un breve fragmento de esta empresa y no vuelve a aludir a ellos ni en la *pictura* ni en el mote (Saavedra, 1999: 518-23). Los recuerda al señalar la necesidad de que el príncipe mezcle la dulzura con la severidad en el gobierno del pueblo. Para ello se vale de una interpretación de estos músicos que proviene de la misma fuente que el mote, el *Arte Poética* de Horacio. Saavedra interpreta de forma racional las maravillas de estos músicos al afirmar que

> En esto consiste el arte de reinar. Ésta fue en el mundo la primera política. Así lo dio a entender la filosofía antigua, fingiendo que Orfeo traía a sí los animales, y que las piedras corrían al son de la arpa de Anfión, con que edificó los muros de la ciudad de Tebas, para significar que la dulce enseñanza de aquellos grandes varones fue bastante para reducir los hombres, no menos fieros que las fieras y con menos sentimiento de razón que las piedras, a la armonía de las leyes y a la compañía civil (1999: 519).

[71] Esta es la traducción que se ofrece del mote en la edición crítica de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo que hemos utilizado de forma preferente, la realizada por Sagrario López (1999: 518).

[72] Una traducción más libre de esta cita de Horacio fue realizada por Luis Alfonso Carvallo en el *Cisne de Apolo*: "*Llegó al pu[n]to excelente y sumo grado, / quien con gracias lo util ha mezclado*". Es utilizada por este autor para referirse al poeta que adorna sus obras con "gracias y doctrinas" (1958: 116).

La labor educadora de los dos músicos debe ser imitada por el buen príncipe y se erige como metáfora de la actitud con la que debe dirigir a su pueblo. Esto le lleva a añadir que "destas artes han usado todas las repúblicas para instruir el pueblo, mezclándole la enseñanza con lo dulce de los juegos y regocijos públicos". Se trata de la fórmula del *utile dulci* de Horacio a la que alude el mote o, como señala el propio Saavedra, de la conveniencia de que en el gobierno del pueblo se mezclen "la dulzura con la gravedad y las burlas con las veras" (1999: 520-2).

Aunque la utilización que Saavedra realiza de estos dos músicos parte de la interpretación de Horacio, va aún más lejos. Mediante las figuras de los músicos Orfeo y Anfión no se hace tan sólo referencia al sabio elocuente y civilizador sino incluso al mismo príncipe que gobierna de forma correcta a su pueblo. Las abejas que protagonizan el grabado simbolizarían no sólo la utilidad y la dulzura de la que habla el mote sino también, siguiendo el significado que les otorgaran a estos insectos Pausanias y Virgilio, la elocuencia y la monarquía (González, 2000 A: 158-9)[73]. La abeja-músico, en la que se reúne tanto la dulzura como la utilidad, representaría al monarca; su música simbolizaría la que debiera ser su actitud en el gobierno, y, en el mismo orden de cosas, el comportamiento de quienes escuchan a estos músicos se debe corresponder con el de los súbditos.

Aunque no es frecuente la identificación del músico Anfión con la figura del rey, tampoco es del todo inusual. Se basa en su actitud conciliadora y civilizadora para con el pueblo, en la elocuencia y la armonía que creaba y en su condición de citaredo. Mucho más frecuente será la vinculación que, como veremos, se establezca entre el rey y el músico Orfeo.

[73] Esta conexión se mantendría con fuerza en los tratados escritos en el Renacimiento y Barroco, como nos lo demuestran las referencias que hemos encontrado en el tratado de Pierio Valeriano (1615: 323) o en el del jesuita Claude-François Menestrier (1979 A: 121).

4.3.2. "Suave modulamine mulcet"

Para finalizar este capítulo, queremos señalar la asociación que se realiza nuevamente entre Anfión y el monarca en la obra que tiene como título *Abregé Historique de la Naissance, de la Vie, & et de la Mort de Marie II. Du Nom Reine d'Angleterre de Glorieuse Memoire*[74]. Este tratado consiste en una exposición de los datos más relevantes de la vida de esta dama, María II de Inglaterra, a través de emblemas. Junto al mote latino, "Suave modulamine mulcet", que el autor traduce como "Pour son humeur engageante & Pacifique" [Por su carácter comprometido y pacífico], se ofrece un grabado en el que se representa una lira vinculada estrechamente a la monarquía. Haciendo las veces de corona real, el instrumento está colocado en un pedestal y delante de un cortinaje. Es esta lira, que podríamos calificar de real, la que habla en el epigrama:

> *De la discorde les efforts*
> *Cedent à ma douce harmonie,*
> *Par le charme de mes accord,*
> *Autrefois Thebes fut bâtie:*
> *D'un Peuple divisé j'assure le bonheur,*
> *Les unissant par ma duceur* (1736: 145).

[Los esfuerzos de la discordia ceden ante mi dulce armonía; gracias al encanto de mis acordes, Tebas, en otro tiempo, fue construida; aseguro la felicidad a un pueblo dividido ya que lo vuelvo a unir gracias a mi armonía].

El texto incluido a continuación aclara aún más la conexión que se establece. Tras recordar que Anfión edificó la ciudad de Tebas gracias a la música de su lira

[74] Este tratado está incluido en el mismo volumen en el que se encuentra *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs; &c. Avec differentes Devises Historiques*, por lo que los datos de editor, lugar y año de publicación siguen siendo los mismos (La Haya, 1736). La numeración de las páginas continúa la del tratado anterior, por lo que comienza en la página número 117. Debemos llamar la atención al hecho de que carezca de frontispicio y a que en su "Advertisement" el editor no haga ninguna mención a este tratado sino tan sólo al que le precede.

y a sus palabras, y que su dulzura era tal que "*charme & unit tous les coeurs*" [encantaba y unía todos los corazones], compara la actuación del músico a la de la reina, afirmando que su majestad también unía las diferentes inclinaciones de los pueblos que gobernaba. Es decir, vincula al músico, interpretado bajo la óptica horaciana, a la reina inglesa y equipara las maravillas atribuidas a ambos.

Creemos que ha quedado demostrado mediante los emblemas analizados en las páginas anteriores que es la interpretación de Anfión como elocuente y civilizador que estableciera Horacio la más aludida en la emblemática al hacer referencia a este músico. Desde esta perspectiva su música es analizada como elocuencia y es ella la que consigue reunir y pacificar a los pueblos que vivían como bárbaros. Partiendo del significado otorgado a los instrumentos cordófonos que se suelen poner en sus manos, de la etimología de la palabra "concordia" y de una posible semejanza entre el joven citaredo y el bíblico rey David, Anfión se erige como pacificador y elocuente. Sin embargo, y como han puesto de manifiesto los dos últimos emblemas analizados, en ocasiones la máxima de Horacio se ve ampliada en su significado y da lugar a que el joven músico sea también identificado al monarca y su actitud se ofrezca como ejemplo a seguir por el gobernante. En cualquier caso, y como hemos señalado, la música que se vincula a Anfión, es asimilada a los más importantes valores: la concordia, la armonía, la temperancia o la elocuencia. No se trata por tanto de cualquier tipo de sonido, ya que una música de estas características sólo puede ser un reflejo de la música celestial, de los sonidos melodiosos que emite el cosmos.

Ilustraciones



Fig. 1. Blaise de Vigenère. *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture* (París, 1597)[1].

[1] La imagen que reproducimos proviene de la edición preparada en 1995 por Françoise Graziani en la que junto al texto de 1597 se reproducen las ilustraciones que aparecieran en 1614.





Fig. 2. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas Morales* (Madrid, 1610).

Fig. 3. Juan de Borja. *Empresas Morales* (Bruselas, 1680).

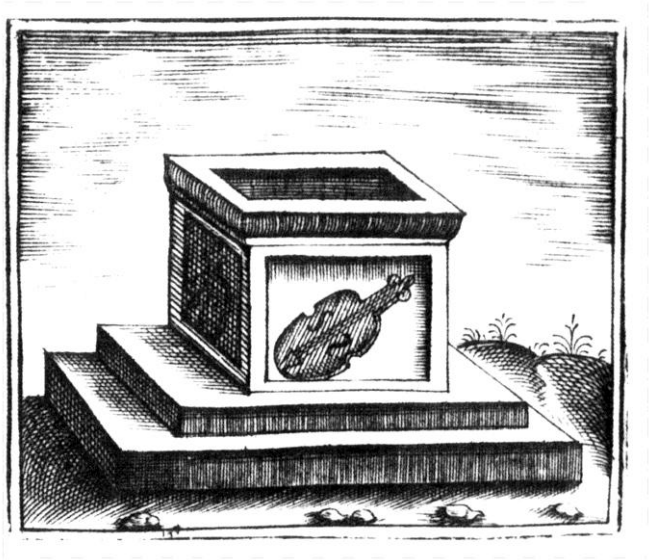


Fig. 4. Blaise de Vigenère. *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture* (París, 1597)[2].

[2] Esta imagen procede de la edición facsimilar realizada por Françoise Graziani (1995).



Amphion. *Dictus et Amphion Thebanæ conditor arcis*
Saxa mouere sono testudinis, et prece blandâ
Ducere quò vellet. —
Horatius ad Pisones.

339

AMPHION. XLIII.

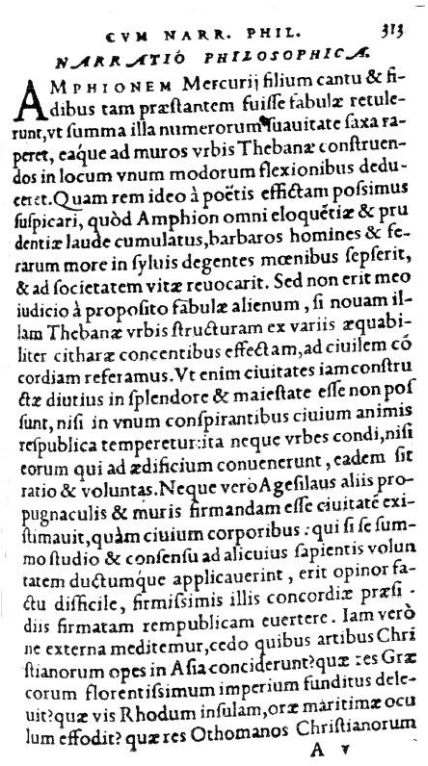
AMPHION fait que les pierres s'émeuuent d'elles-mémes au ſon de ſa lyre, en baſtiſſant les murailles de Thebes; il les meine où il veut par la douceur de ſes airs. O ſçauante Lyre à ſept cordes, qui reſonnes auec tant d'harmonie, & dont les charmes auſſi bien que les tons eſtoient autresfois ignorez; mais qui depuis ont eſté connus aux Temples & aux tables des Grands, fay-nous des accords qui attirent à les ouïr les oreilles les plus obſtinées. Tu peux attirer les tigres & les foreſts apres toy, & arreſter le cours des riuieres: il n'y a rien qui ne cede à la douceur de tes airs, & les rochers meſmes s'y rendent obeyſſants. Amphion petit-fils de Nyctée Roy des Beociens fut éleué du commencement parmy des Bergers, qui le recueillirent auec ſon frere Zethus, quand par les ordres de Lycus leur oncle, l'vn & l'autre de ces petits jumeaux furent abandonnez aux beſtes ſauuages pour eſtre deuorez, & que leur mere Antiope qui les auoit conceus des careſſes de Iupiter déguiſé en Satyre, ſe fut deliurée d'eux, en paſſant ſur le mont de Citheron, comme on l'amenoit par force de Sicyone où elle s'eſtoit retirée pour éuiter la colere de ſon pere. Mais depuis, les Muſes ayant pris ſoin de ſon éducation, & de celle de ſon frere à la priere de Iupiter, luy firent connoiſtre la nobleſſe de ſon extraction, luy enſeignerent toutes les belles connoiſſances dont elles ſont remplies, principalement la muſique, & la methode de bien joüer de toute ſorte d'inſtruments, & Mercure meſmes luy fit preſent de la lyre qu'il auoit inuentée, ſi bien qu'eſtant deuenu grand, & ſon courage égallant ſon adreſſe, il trouua moyen auec ſon frere d'aſſembler des peuples dans la Beocie, pour vanger les injures que ſa mere auoit receuës de Dircé femme de Lycus, & de Lycus luy-meſme: & apres auoir chaſtié Dircé, qu'il fit attacher à la queuë d'vn Taureau, où elle fut miſe en pieces, il contraignit Lycus de prendre la fuite, & ſe reſtablit au Royaume de ſa

Vu

Fig. 5. Michel de Marolles. *Tableaux du temple des Muses* (París, 1655)[3].

[3] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar realizada por Stephen Orgel (1976).




CVM NARR. PHIL. 313

NARRATIO PHILOSOPHICA.

AMPHIONEM Mercurij filium cantu & fidibus tam præstantem fuisse fabulæ retulerunt, vt summa illa numerorum suauitate saxa raperet, eaque ad muros vrbis Thebanæ construendos in locum vnum modorum flexionibus deduceret. Quam rem ideo à poëtis effictam posimus suspicari, quòd Amphion omni eloquëtiæ & prudentiæ laude cumulatus, barbaros homines & ferarum more in syluis degentes mœnibus sepserit, & ad societatem vitæ reuocarit. Sed non erit meo iudicio à proposito fabulæ alienum, si nouam illam Thebanæ vrbis structuram ex variis æquabiliter citharæ concentibus effectam, ad ciuilem cõcordiam referamus. Vt enim ciuitates iamconstructæ diutius in splendore & maiestate esse non possunt, nisi in vnum conspirantibus ciuium animis respublica temperetur: ita neque vrbes condi, nisi eorum qui ad ædificium conuenerunt, eadem sit ratio & voluntas. Neque verò Agesilaus aliis propugnaculis & muris firmandam esse ciuitatē existimauit, quàm ciuium corporibus: qui si se summo studio & consensu ad alicuius sapientis voluntatem ductumque applicauerint, erit opinor factu difficile, firmissimis illis concordiæ præsidiis firmatam rempublicam euertere. Iam verò ne externa meditemur, cedo quibus artibus Christianorum opes in Asia conciderunt? quæres Græcorum florentissimum imperium funditus deleuit? quæ vis Rhodum insulam, oræ maritimæ oculum effodit? quæres Othomanos Christianorum

A v

Fig. 6. Petrus Costalius. *Pegma, cum narrationibus philosophicis* (Lyon, 1555)





Fig. 7. *Salterio Dawidów* (Cracovia, 1579)[4].

Fig. 8. George Wither. *A Collection of Emblemes…* (Londres, 1635).

[4] Esta imagen procede del estudio realizado por Irene Mamczarz "Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle" (1988).

142 *Sall. in Catill.* IDEM VELLE ATQVE IDEM NOLLE, EA DEMVM FIRMA AMICITIA EST.

Lib. 1. Epist. 18.

Nec tua laudabis studia, aut aliena reprendes:
Nec, cùm venari volet ille, poëmata panges.
Gratia sic fratrum geminorum, Amphionis, atque
Zethi dissiluit: donec suspecta seuero
Conticuit lyra. fraternis cessisse putatur Moribus Amphion.

Amphion, & Zethus, Iouis & Antropæ filij, diuersi studij fuêre: Amphion cytharæ; Zethus autẽ venationi, ac ruralibus exercitijs deditus cùm esset, magna inter eos animorũ dissensio exstitit, nec antè desijt, quàm abiectâ Amphion cytharâ suâ, fraternis institit vestigijs.

Valer. Max. li. 8. c. 8. Cic. 2. de Orat.

Par veræ amicitiæ clarissimum Scipio & Lælius, cùm amoris vinculo, tum etiam omnium virtutum inter se iuncti societate, vt actuosæ vitæ iter æquali gradu exsequebantur; ita animi quoque remissioni communiter acquiescebant. Constat namque eos Caietæ & Laurenti, vagas litoribus conchulas, & vmbilicos lectitasse: idque se L. Crassus ex socero suo Q. Scæuóla, qui gener Lælij fuit, audisse sæpenumerò prædicauit.

Siendo su hermano Zetho tan diuerso
En profession, porque siguio la caça,
Como Amphion la cithara, y el verso,
Pudo hazer la amistad que los enlaza
Que este dexe la suya, y de su hermano
Siga con gusto, la que el gusto abraça,
Dandonos vn exemplo soberano,
De la conformidad à que se obliga,
El que de amigo dio vna vez la mano,
Que es, al si y no de aquella mano amiga.

Amphion scheyde van sijn Lier
Om Zethus wille menichweruen/
Wiens lust was op de iacht te zweruen
Door 't wilde wout na menigh dier/
Seer ongheschick van staet sy waren/
Maer seer vercent door 't zients chaps cracht:
Door eyghen lust (die men laet varen)
Wiens wil moet dickwils sijn volbracht.

Amphion bon harpeur suit Zethus à la chasse
Differens en estats, mais vniz d'amitie,

Il sonoro Anfion lasciò la cetra,
Per seguir à la caccia il fratel Zeto,
E tal hor gradì l'arco, e la faretra,
Per aggradir'à cacciator sì lieto.
Dal voler del'amico non s'aretra
Il vero amico, placido, e discreto,
Tal hor discorde à se, concorde à lui,
Anteponlo souente à i gusti sui.

Comme Amphion quitoit parfois sa lyre,
Pour suiure son frere chasseur:
De mesme la bisarre humeur
De son amy ne doibt-on contredire;
Mais qu'à son gré nostre vouloir se vire,
Il faut sentir au fond du cœur,
S'il fronce le front de douleur:
Lors qu'il s'esgaye, auec luy faut-il rire.

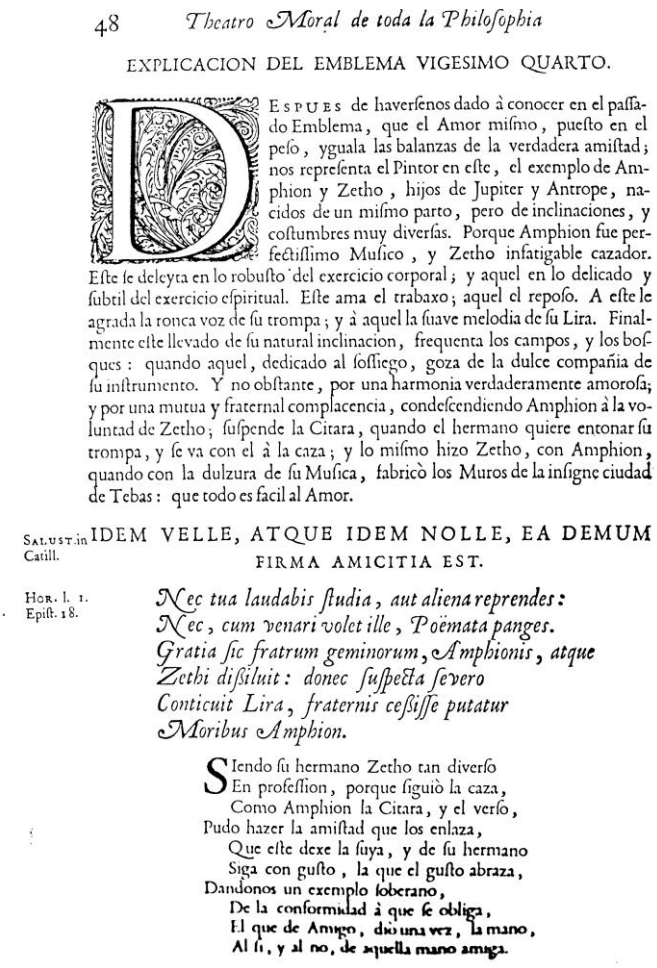
L'amy doibt à l'amy si fort estre lié,
Que l'vn pour l'autre doibt abandonner sa place.



Fig. 9. Otho Vaenius. *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (Amberes, 1612)[5].

Fig. 9b. Detalle del grabado de Vaenius.

[5] Reproducimos este emblema de la edición facsimilar realizada por Stephen Orgel (1979).



48 *Theatro Moral de toda la Philoſophia*

EXPLICACION DEL EMBLEMA VIGESIMO QUARTO.

DESPUES de haverſenos dado à conocer en el paſſado Emblema, que el Amor miſmo, pueſto en el peſo, yguala las balanzas de la verdadera amiſtad; nos repreſenta el Pintor en eſte, el exemplo de Amphion y Zetho, hijos de Jupiter y Antrope, nacidos de un miſmo parto, pero de inclinaciones, y coſtumbres muy diverſas. Porque Amphion fue perfectiſſimo Muſico, y Zetho infatigable cazador. Eſte ſe deleyta en lo robuſto del exercicio corporal; y aquel en lo delicado y ſubtil del exercicio eſpiritual. Eſte ama el trabaxo; aquel el repoſo. A eſte le agrada la ronca voz de ſu trompa; y à aquel la ſuave melodia de ſu Lira. Finalmente eſte llevado de ſu natural inclinacion, frequenta los campos, y los boſques: quando aquel, dedicado al ſoſſiego, goza de la dulce compañia de ſu inſtrumento. Y no obſtante, por una harmonia verdaderamente amoroſa; y por una mutua y fraternal complacencia, condeſcendiendo Amphion à la voluntad de Zetho; ſuſpende la Citara, quando el hermano quiere entonar ſu trompa, y ſe va con el à la caza; y lo miſmo hizo Zetho, con Amphion, quando con la dulzura de ſu Muſica, fabricò los Muros de la inſigne ciudad de Tebas: que todo es facil al Amor.

Sallust. in Catill. IDEM VELLE, ATQUE IDEM NOLLE, EA DEMUM FIRMA AMICITIA EST.

Hor. l. 1. Epiſt. 18.

Nec tua laudabis ſtudia, aut aliena reprendes:
Nec, cum venari volet ille, Poëmata panges.
Gratia ſic fratrum geminorum, Amphionis, atque
Zethi diſſiluit: donec ſuſpecta ſevero
Conticuit Lira, fraternis ceſſiſſe putatur
Moribus Amphion.

SIendo ſu hermano Zetho tan diverſo
En profeſſion, porque ſiguiò la caza,
Como Amphion la Citara, y el verſo,
Pudo hazer la amiſtad que los enlaza,
Que eſte dexe la ſuya, y de ſu hermano
Siga con guſto, la que el guſto abraza,
Dandonos un exemplo ſoberano,
De la conformidad à que ſe obliga,
El que de Amigo, dió una vez, la mano,
Al ſi, y al no, de aquella mano amiga.

Fig. 9c. Otho Vaenius (Francisco Foppens). *Theatro Moral de la Vida Humana* (Bruselas, 1672).



Fig. 10. Martin de Vos. *Alegoría de la Moderación* (1679)[6].

[6] Hemos reproducido este grabado del artículo de Albert Mirimonde "Les Allégories de la Musique" (1968).



Fig. 11. Anónimo (Daniel de la Feuille). *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs* (La Haya, 1736).

Capítulo V

El músico Arión

CAPÍTULO V

EL MÚSICO ARIÓN

La importancia que tuvo el mito de Arión en la Antigüedad se constata en las preguntas que Ovidio realiza en *Fastos* sobre el músico "¿Qué mar no conoce a Arión? ¿Qué tierra le ignora?" (1984: II 79). Como recuerda este poeta romano, los efectos que su música causaba entre los que le escuchaban eran tan grandes que podía conseguir con sus sonidos que se parara el curso del agua, que el lobo se detuviera en la persecución de la oveja y la oveja en su huida del lobo, que las liebres y los perros permanecieran juntos bajo la sombra de un árbol, que la cierva y la leona compartieran una misma roca o que la paloma descansara junto al gavilán (1984: II 79-118).

En este capítulo realizaremos un análisis de la presencia del músico en la emblemática, centrándonos en las distintas interpretaciones que se han realizado sobre él. Como se verá, el episodio elegido en estas representaciones se corresponde, casi de forma casi exclusiva, con el ataque que sufrió el joven músico por parte de unos marineros cuando regresaba a su patria después de una estancia en el extranjero. Su viaje, gracias a testimonios como el de Heródoto, puede ser enmarcado dentro de los cambios políticos y sociales acaecidos en torno al año 600 a. C. en Grecia[1]. En cortes como la de Periandro se desarrollaba un importante mecenazgo de las artes que tenían como objetivo tanto engrandecer la *polis* como la propia consideración de sus poderosos patrones. Estas cortes ejercían una importante atracción para artistas venidos de toda Grecia que no dudaban en trasladarse de unas a otras en busca de beneficios económicos. Uno de ellos fue Arión, quien con su viaje a las costas italianas buscaba, al igual que el resto de artistas, enriquecerse y adquirir fama (Barker, 1990: 58).

[1] Heródoto relacionaba al músico con la corte del rey Periandro, por lo que se puede situar cronológicamente entre los siglos VII y VI a. C. (I 23-24).

5.1. EL RELATO DE ARIÓN COMO MUESTRA DE LA MALDAD HUMANA

La afirmación que realiza Maravall con respecto a la situación dominante en el Barroco creemos que refleja de forma perfecta el tratamiento que recibe el mito de Arión desde la emblemática: "si el mundo es malo y adverso, puede tener también manifestaciones de bueno y favorable, no porque de un lado sea una cosa y de otro la contraria, sino porque de una misma cualidad pueden sacarse efectos muy diversos" (2002: 324). Como desarrollaremos en este epígrafe, la maldad dominante en el mundo y de la que es una clara muestra la actitud de los marineros y su intento de asesinar al músico, es contrarrestada con la bondad del extraño, el delfín. Un mismo acontecimiento servirá para destacar estos dos efectos tan distintos y opuestos.

5.1.1. El Mito de Arión en el Tratado de Alciato

Andrea Alciato, el más importante tratadista del género de la emblemática, nació cerca de Milán en 1492 y murió en Pavía 1550. Jurista de profesión, estudió leyes en Bolonia e impartió clases en Italia y Francia. Alcanzó gran popularidad en vida y estuvo en contacto con los más importantes intelectuales de su tiempo, llegando a adquirir incluso el nombramiento de protonotario apostólico del Papa Pablo III[2].

El tratado de emblemas que escribió, el *Emblematum Liber*, es la obra más conocida y analizada de cuantas integran el género. Aunque algunos epigramas ya habían aparecido de forma previa en 1529 bajo el título de *Selecta Epigramata*, la obra que le hizo famoso, el *Emblematum Liber*, no fue publicada

[2] Para obtener más datos de la vida de Alciato remitimos al estudio de Bimbenet *Alciat et Le Livre des Emblêmes* (1887: 3-20). Creemos que ésta es la única parte que sigue siendo válida de la obra de Bimbenet ya que, debido a su antigüedad, este estudio ha sido ampliamente superado, especialmente en lo que concierne al número de ediciones que tuvo el tratado de Alciato.

hasta 1531[3]. La labor de creación de los emblemas le ocupó a Alciato buena parte de su vida, ya que desde aproximadamente 1517, en que debió comenzar su composición, no dejó de dedicarse a ellos hasta el mismo año de su muerte (Alciato, 1996: x). Un gran número de ediciones del tratado se publicaron en vida del autor, como las de París de 1534, 1536, 1539, 1540, 1542 y 1544; las de Lyon de 1543, 1544, 1547, 1548 y 1549, o la de Venecia de 1546 (Landwehr, 1976: 12-33)[4]. Como ya indicamos en un capítulo anterior, no está del todo definido el papel que desempeñó el autor en las ediciones que conoció de su obra. Así, mientras autores como John Manning consideran que Alciato debió intervenir en la toma de decisiones y que presumiblemente a instancia suya se corrigieron algunos de los innumerables errores en los que incurrieron los grabadores (2002: 43)[5], otros investigadores como Laurens, afirman que las decisiones que afectaban a la obra fueron exclusivamente tomadas por los editores (1997: 35).

Las dificultades que encuentra el investigador al acercarse al *Emblematum Liber* proceden del elevado número de ediciones que conoció la obra, de las frecuentes modificaciones de los grabados, de las traducciones a distintas lenguas o de las

[3] Aunque ésta es la fecha considerada como la de la publicación de la *editio princeps*, no ha sido la única propuesta. A pesar de no haberse encontrado ninguna edición anterior, Leite de Vasconcellos afirma que la obra debió ser publicada un año después de que Alciato la finalizara, en 1522, y que la edición debió realizarse en la ciudad de Milán. Se apoya en distintos datos, como el que la obra esté dirigida a Maximiliano Sforza o que fuera Milán la ciudad natal de Alciato (Alciato, 1975: 13). Aunque nos parece interesante esta hipótesis, creemos que el hecho de no haber encontrado ninguna noticia que la corrobore hace que sea más una remota posibilidad que un dato a tener en cuenta.

[4] Para una relación de las ediciones que conoció la obra de Alciato remitimos a John Landwehr, *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems* (1976: 12-105), *German Emblem Books* (1972: 23-32) y *Emblem Books in the Low Countries* (1970: 8-22). También resulta útil la página de internet www.mun.ca/alciato/bibl1.html

[5] Rafael Lamarca apunta además la posibilidad de que Geoffroy Tory, uno de los diseñadores de los grabados, hubiera conocido a Alciato en Bourges, en cuya universidad ejercieron como alumno y profesor respectivamente (1997: 421).

ampliaciones en el número de emblemas. Todo esto ha sido la causa de que frecuentemente se incurriera en graves errores con respecto al tratado. Es el caso de Bimbenet, quien, en el estudio ya citado, afirmaba que la edición realizada por Steyner contenía ciento noventa y siete emblemas (1887: 24) o de la edición supuestamente facsimilar realizada por Montero y Soria, en la que estos autores señalaban que la cifra definitiva de emblemas fue de doscientos once, dato que precisaría una aclaración que ellos no ofrecen (Alciato, 1975: 14). En realidad, en la edición príncipe del tratado, la realizada por Steyner, se incluyeron ciento cuatro de estas formas, aunque sólo noventa y ocho de ellas estuvieron dotadas de *picturae*. Su número fue aumentando de forma gradual hasta la última edición publicada en vida del autor, la realizada por Mathias Bonhomme en Lyon en 1550, que ya aparecería con los doscientos doce emblemas definitivos. Si tenemos en cuenta las palabras del impresor, esta edición fue supervisada por el propio autor (Selig, 1990: 14).

De forma más concreta, y ya con respecto al emblema que Alciato dedica al músico Arión, tenemos que comenzar señalando que, debido a las variaciones que tanto en la parte literaria como en la pictórica se produjeron en las ediciones que conoció el tratado, hemos considerado interesante para nuestro estudio utilizar algunas de las más significativas. Nos hemos detenido de forma especial en la edición príncipe (Augsburgo, 1531), en la traducción al francés realizada por Jean Lefèvre (París, 1536) y en la española realizada por Diego López (Nájera, 1615)[6].

[6] Aunque, como se puede apreciar en la bibliografía, son muchas más las ediciones de Alciato que hemos utilizado, hemos considerado apropiado, dado el volumen del presente estudio, interesante mencionar tan sólo aquellas en las que se aportaba algún dato que pudieraeda resultar de interés en el análisis de este mito musical.

Andrea Alciato. "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur"



Andrea Alciato. *Emblemata* (Augsburgo, 1531)

El emblema que Alciato dedicó al músico Arión, el que tiene como mote "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum" ["Sobre los avaros, o de que a veces se portan mejor con uno los extraños"][7], es uno de los que se publicaron en la edición príncipe del tratado y uno de los que estaba además ilustrado en ella con una imagen [**fig. 1**][8]. Realizadas en planchas de madera, como se puede apreciar por su rusticidad, las ilustraciones fueron obra de Jörg Breuil, grabador de la escuela de Augsburgo (Landwehr, 1972: 23). La *pictura* que ilustraba este emblema en la edición de 1531 seguiría siendo utilizada en las posteriores ediciones de Augsburgo de 1531, 1532, 1533 y 1534[9]. Sin embargo, y como veremos, tanto este grabado como el resto de los que integraban el tratado en la edición príncipe, pronto serían sustituidos por otros en los que no sólo se produciría una mejora en la calidad sino también una modificación en el diseño de una buena parte de ellos.

[7] Ésta es la traducción que Pilar Pedraza realiza del mote que se incluye en la edición de los *Emblemas* de Alciato preparada por Santiago Sebastián (Alciato, 1993: 124).

[8] Hemos accedido a este emblema a través de la recopilación realizada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne (1996: 1608).

[9] Tras la edición príncipe, publicada el 28 de febrero, se realizó otra el día 6 de abril del mismo año (Laurens, 1997: 36).

Bajo el mote se encuentra el grabado, de forma rectangular y carente de marco ornamentado. Representa, con cierta rusticidad, la figura de un niño desnudo tocando un arpa mientras surca las aguas montado en un delfín. El aspecto con el que se presenta el músico debió hacer necesario en un principio la lectura del epigrama para conocer su identidad. Sólo así se puede saber que se trata de Arión, el famoso citaredo que, tras viajar durante años, regresaba finalmente a su patria. La narración más importante que nos ha llegado del relato, la de los *Fastos* de Ovidio, aclara la imagen plasmada en la *pictura*:

> (e)l renombre de Arión había llenado las ciudades sicilianas, y las costas Ausonias habían sido conquistadas por los sones de su lira. Intentando regresar desde allí a su patria, Arión se embarcó. Transportaba consigo las riquezas ganadas con su arte. Quizá, desdichado, tenías miedo de los vientos y de las olas, cuando en realidad el mar era para ti más seguro que tu propia nave. En efecto, el timonel se presenta ante Arión con la espada desenvainada; el resto de la tripulación, arma en mano, es su cómplice. ¿Para qué quieres esa espada? Dirige el rumbo de tu insegura nave, marinero: no son estas armas las que debes sostener en tus manos. Arión, paralizado de terror, dice: 'No trato de escapar de la muerte con mis súplicas, sino que se me permita tomar la lira e interpretar algunas melodías'. Le conceden permiso y se ríen de esta dilación. Toma una corona que podría, oh Febo, ser digna de tus cabellos (...) Las cuerdas, pulsadas por sus dedos, emitieron sus sonidos acostumbrados, como el cisne que, habiéndole atravesado las blancas sienes una cruel flecha, lanza su canto de melancólica armonía. De repente, engalanado como estaba, se arroja en medio de las olas (...) Cuentan -cosa que supera lo verosímil- que entonces un delfín ofreció su curvada espalda a aquella insólita carga. Sentándose en él y llevando en sus manos la lira, Arión entona sus cantos como pago de su viaje, y con su melodía amansa las olas del mar (1984: II 79-118)[10].

[10] El testimonio que Heródoto plasmó en *Historia* es prácticamente similar al de Ovidio; tan sólo añade que el canto que el citaredo entonó antes de arrojarse al mar era un *nomo* en honor del dios Apolo (1977: I 24); este dato, siglos más tarde, se convertiría en una "canción triste y fúnebre" (Victoria, 1620: 336-7). Por otra parte, el que su canto estuviese dirigido a este dios conecta de forma perfecta con el hecho de que fuera un delfín el animal que le socorriera, ya que, según fuentes de la Antigüedad, éste estaba consagrado a Apolo; así se puede leer en las *Odas* de Píndaro (13, 25) o en la *Electra* de Eurípides (435).

El aspecto con el que Arión se muestra en el grabado no es el propio del músico afamado que volvía enriquecido a su patria, sino el de un niño de pocos años que más parece sostener a duras penas el arpa que tocarla. No va vestido con sus mejores galas ni con una corona en sus cabellos, tal como decía Ovidio, sino desnudo, acrecentando con ello nuestra percepción de su corta edad.

El breve epigrama que lo acompaña, formado por cuatro versos latinos, es una sucinta explicación del significado del grabado. Nos informa de que el episodio que se refleja pertenece al relato del músico Arión, aquél que condenado a morir ahogado por la avaricia de los hombres fue salvado gracias a la bondad de los delfines[11]. Debemos señalar que el poema no es completamente original de Alciato, sino que el tratadista lo elaboró partiendo de uno de los epigramas que integraban la denominada *Antología_Griega* (9.308). En este poema no sólo se cuenta la historia de forma similar a como lo hace el tratadista milanés sino que además se encuentra en ella la misma moralización: la de la superioridad de las bestias sobre los hombres[12]. Además de por la mencionada *Antología*, Alciato pudo verse influido por una de las *Odas* de Horacio, en concreto por la que tiene como título "In avaros", y por las *Noches Áticas* de Aulio Gelio (Alciato, 1996: 97).

[11] Bajo el mote "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur", estaba colocado el epigrama realizado por Alciato:

> Delphini insidens vada caerula sulcat Arion,
> Hocque aures mulcet, fraenat & ora sono.
> Quam sit avari hominis, non tam mens dira ferarŭ est:
> Quique uiris rapimur, piscibus eripimur.

["Montado en un delfín, surca Arión las ondas azuladas y le acaricia los oídos y pone a su cabeza el freno de este canto: 'El alma del avaro es más dura que la de las fieras: fui robado por hombre y me ayudan a escapar los peces'"] (Alciato, 1993: 124).

[12] Para conocer el texto, aunque traducido al inglés, remitimos a la página realizada por el Departamento de Inglés de la Universidad de Newfoundland (www.mun.ca/alciato/ca090.html).

El primer aspecto que debe ser resaltado es el de la poca importancia que se concede a la música que se atribuye a Arión, hasta el punto de hacerla parecer un detalle completamente anecdótico. Al igual que ocurría en la mencionada antología, en el epigrama escrito por Alciato no se realiza ningún comentario acerca de la calidad como instrumentista de Arión, ni tampoco se afirma que fuera mediante los sonidos que el joven era capaz de producir como se salvara de morir ahogado. Tan sólo se cuenta que el músico iba cantando la perfidia de los hombres a lomos del delfín, sin que se haga referencia en el poema a que su canto fuese acompañado con un instrumento musical. A pesar de ello, y como se puede apreciar en el grabado, Arión sostiene un arpa. Debemos señalar a este respecto que no es éste el instrumento que debía colocarse en las manos del músico ya que, al igual que Orfeo o Anfión, el joven era normalmente vinculado a la lira o a la cítara[13]. Como ya señalamos páginas atrás, la confusión entre estos tres instrumentos (arpa, lira y cítara) e incluso los posteriores laúd, lira renacentista, viola y violín, se produce frecuentemente en la literatura emblemática.

El momento plasmado en el grabado se corresponde con el de la salvación del músico, tal y como se menciona en el epigrama, y no con el intento de asesinato por parte de los marineros. Cabría suponer que tanto el aspecto aniñado como la desnudez de Arión son un recurso por el que el grabador o el propio autor (en el caso de que éste hubiese intervenido en el diseño de las ilustraciones) intentó resaltar no sólo la pureza e inocencia del joven sino también la maldad de la acción cometida hacia él[14]. Arión simbolizaría al ser desvalido que, como indica el mote, tan sólo ha podido salvarse gracias a la bondad de un extraño.

[13] Mientras que en los *Fastos* de Ovidio se le califica como tocador de lira (1984: II 79-118), en la *Historia Natural* de Plinio (2003: IX 8, 28) o en el posterior *Thesauri linguae Latinae* de Robert Estienne se le relaciona con la cítara (1573: I 242).

[14] El significado que ha recibido la desnudez ha sufrido modificaciones a lo largo de la historia. Junto al desnudo pecaminoso que se cita en la *Biblia* (*Génesis*, 3 7) y , la conexión con la vergüenza en el arte de la Alta Edad Media en donde, como señala Raimond van Marle, devino en un símbolo de pobreza e inferioridad (1931: 492), habría que señalar la vinculación entre la desnudez y las ideas de inocencia y verdad que se encuentra principalmente en obras renacentistas

Pudiera ser igualmente que la apariencia con la que Arión es reflejado en el grabado del emblema hubiera estado influida por alguna de las representaciones que se hicieron del pequeño dios Eros en el mundo clásico, donde era el encargado de transportar las almas a la vida del más allá. Con un aspecto muy parecido al de Arión se presenta el joven dios en una gema que, encontrada en Nápoles, fue tallada en la Roma imperial. En ella puede verse a Eros sosteniendo un tridente con una de sus manos y montado sobre lo que creemos que es un delfín, a pesar de que Gisela Richter defina al animal como a un monstruo del mar (Richter, 1971: 43) [**fig. 2**]. Del mismo tipo es la imagen que se halla representada en una moneda de la época de Augusto, en la que se ve al dios montado sobre un delfín, tocando en esta ocasión un doble aulós (Richter, 1920: 103-4) [**fig. 3**][15]. Jörg Breu se pudo haber limitado a utilizar la imagen del popular dios Eros como modelo para su grabado en lugar de diseñar una nueva, sirviéndose para ello de representaciones como las que hemos destacado. Lo que parece fuera de toda duda es que el grabador poseía conocimientos

y barrocas como; un ejemplo de este significado puede encontrarse la *Philosofia Secreta* del giennense Pérez de Moya (1996: 1 II, VIII). Sin embrago, y frente a ella, hay que señalar la conexión con la vergüenza en el arte de la Alta Edad Media, en donde, como señala Marle, devino un símbolo de pobreza e inferioridad (1931: 492). Tras el Concilio de Trento, la presencia de desmudos en obras de arte dio lugar a prohibiciones y actuaciones como la conocida del Papa Pablo IV en la Capilla Sixtina (Mâle, 1932: 2). Es frecuente la utilización de vestimentas en representaciones iconográficas como forma con la que simbolizar valores morales. Es éste el alcance que Albert Mirimonde encuentra en la utilización de los ropajes en el enfrentamiento entre las Piérides y las Musas que se produce en el cuadro atribuido a Rosso *Le défi des Pierides*. Como señala este investigador, en esta composición la desnudez sirve para diferenciar las Musas de las Piérides y para resaltar la superioridad de las primeras, desnudas, con respecto de las segundas, vestidas (1973: 175). Muy distinto es el significado que, como se verá más adelante, habrá que otorgar a la desnudez de otras figuras mitológicas, las sirenas. Para un estudio de la ambivalencia de la desnudez en la iconografía, remitimos a losver los *Estudios sobre Iconología* de Erwin Panofsky (1989: 212-7) y a *L'Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures* de Raimond van Marle (1931: 492- ss).

[15] Aunque desgraciadamente Gisela Richter no indica en su catálogo la fecha en la que se encontraron ninguna de las dos gemas grabadas que hemos mencionado, el hecho de que señale la existencia de otras similares del mismo periodo nos hace considerar que el motivo debía ser bastante conocido.

complementarios a los que aportaba el epigrama ya que, como se ha visto, no se hace referencia en la parte literaria a que el joven tocase un instrumento (y menos aún a que éste fuese de cuerda).

Por otra parte, y fuera o no el pequeño dios Eros el modelo del grabador, el diseño de este emblema sería completamente modificado pocos años más tarde, quizá debido al descontento que la obra en su conjunto provocó en Alciato[16]. Como se podrá apreciar en el análisis que incluimos a continuación, en la nueva ilustración se representa el momento inmediatamente anterior y se modifica de forma sustancial el aspecto del protagonista, bien para evitar que el arrojado por la borda fuese un niño o bien para resaltar otros aspectos del relato por encima de la inocencia del músico. En cualquier caso, lo que parece fuera de toda duda es que la *pictura* que ilustraba la edición príncipe del tratado se ajustaba perfectamente al epigrama excepto en lo concerniente a la edad de Arión. El énfasis de la imagen, al igual que el del poema, estaba puesto en la salvación del músico. Frente al mote, que resultaba el elemento más pesimista del emblema, el mensaje transmitido tanto por el grabado como por el epigrama no era tan negativo como el que se popularizaría en ediciones posteriores de la obra.

[16] Como ya mencionamos con anterioridad, la principal muestra del descontento en Alciato se encuentra en la carta que en 1535 el autor escribiera a Bembo, en la que renegaba de las ediciones realizadas por Steyner debido a la gran cantidad de errores que contenía y al hecho de que se hubiese realizado sin su consentimiento (Alciato, 1999: 28).

"De ceulx qui ont bonheur par estrangeres"



Andrea Alciato (Jean Le Fèvre). *Livret des Emblemes de maistre Andre Alcita mis en rime francoyse* (París, 1536)

La primera traducción francesa del tratado de Andrea Alciato fue la realizada por Jean Le Fèvre o Lefèvre (1493-1563). La obra, publicada en París en 1536 con el título *Livret des Emblemes de maistre Andre Alciat mis en rime francoyse*, contaba con nuevos grabados realizados por Mercure Jollat y Geoffroy Tory[17]. En esta ocasión el impresor sería Christian Wechel, quien quizá se hubiera aprovechado del descontento de Alciato ante la edición realizada por Steyner en 1531[18]. De la alianza entre Wechel y Alciato resultarían los tratados publicados desde 1534 a 1542 y entre los que se incluiría, además de la traducción francesa de Le Fèvre, la realizada al alemán por Wolfgang Hunter (Alciato, 1996: xi). La importancia de esta obra es doble ya que no sólo se trata de la primera

[17] Las ilustraciones que acompañan la edición de Lefèvre eran las que habían sido creadas para la anterior edición latina publicada en París en 1534 (Landwehr, 1976: 12-17) y se repetirían en numerosas ediciones posteriores, como las de París de 1535, 1536, 1538, 1540, 1542, 1544 y 1545 (Laurens, 1997: 36-7). Debemos señalar que es la edición de 1536 la que hemos utilizado en nuestro análisis.

[18] Como otros muchos aspectos de la obra de Alciato, no están del todo claras las razones que movieron a Wechel a embarcarse en este proyecto. Para conocer más datos, remitimos al análisis realizado por Alison Saunders en *The sixteenth-century...* (1988: 103).

traducción al francés de la obra de Alciato, sino que además en ella se plasma la reciente ampliación que en el número de emblemas se había llevado a cabo en la anterior edición latina de París de Christian Wechel (1534). Esta modificación había supuesto pasar de los ciento cuatro emblemas originales de la edición de 1531 a ciento trece.

En nuestra opinión el mote anuncia de forma clara los cambios que se han producido en la traducción de este emblema al francés [**fig. 4**]. El originario "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum", es colocado por Jean Le Fèvre junto a "De ceulx qui ont bonheur par estrangeres" [Sobre los que obtienen su felicidad de los extraños] (1536: fol. 15). Pone el énfasis en la bondad del desconocido y en la felicidad que puede reportar y no hace mención a la maldad de los hombres.

Con respecto a la *pictura* dedicada a Arión en este tratado, debemos comenzar señalando la obvia mejora que se produce en la técnica de grabación. Se trata de una *pictura* más sofisticada y elaborada que la que apareciera en la edición de 1531. El cambio afecta incluso al formato del grabado que, dotado de una mayor verticalidad, posibilita la perspectiva de la que carecía el anterior. De esta forma, la *pictura* nos ofrece dos planos diferentes. Ocupando la posición principal puede verse al músico siendo arrojado a las aguas por unos marineros bajo la atenta mirada de un delfín. Es de suponer que el animal ya había sido atraído con la música del arpa, la misma que flota en las aguas del mar. Al fondo y a la izquierda de la imagen, está representado el mismo Arión, ya subido al delfín salvador. El grabador, quizá para acentuar el dramatismo de la escena, no sigue la versión que Ovidio ofrece en *Fastos*, según la cual fue el propio Arión el que, como ya se señaló, "se arroj(ó) en medio de las olas" tras finalizar su canto, sino que hace que sean los marineros los que arrojen al joven músico por la borda.

Se plasma de esta forma los dos grandes momentos del relato: el intento de asesinato, que aparece en primer plano y como elemento principal de la

composición, y la salvación, que aparece más como un episodio secundario[19]. Aunque no sabemos las razones por las que el grabador modificó en tan gran medida la idea original, el hecho de que represente de este modo la parte más dramática del relato nos parece un intento de resaltar la negativa consideración hacia el ser humano. La maldad y la avaricia del hombre se convierten en el mensaje que es recibido con mayor fuerza.

Esta forma de representar la historia, en la que la perspectiva está dotada de valor temporal, no es demasiado utilizada en la emblemática[20]. El grabador nos ofrece una sucesión de hechos correlativos enmarcados en un único espacio y en la que los acontecimientos que se sitúan al fondo de la imagen son los últimos que acontecen. La representación de dos escenas sucesivas en el grabado supone llevar la temporalidad propia de la poesía a un arte que carece de ella como es la pintura, por lo que se podría considerar una perfecta plasmación del *ut pictura poesis*[21].

Por lo que respecta al epigrama hay que señalar que permanece más fiel al relato que transmitió Ovidio en los *Fastos* que al que plasmara Alciato en su poema latino. Escrito en francés y formado por un total de ocho versos, cuenta cómo Arión, al ver que iba ser arrojado al mar, pidió que le dejaran entonar una melodía con su arpa y que fue así como se acercó el delfín que lo salvaría montándolo en su lomo. Finaliza el epigrama con dos versos que actúan como moraleja de la historia, "Ainsi la Beste ayde desplye/ Contre le mal que l'homme

[19] Utilizando la terminología de Lord Shaftesbury, esta forma de plasmar el mito de Arión no respeta la regla de la consistencia ("rule of consistency") ya que plasma en una única representación acontecimientos que estuvieron separados en el tiempo (cit. en Freeman, 1966: 12).

[20] No estamos ni mucho menos de acuerdo con Montero y Soria cuando afirman que este procedimiento "es característico" de los tratados de emblemas, sino que por el contrario, nos parece que se trata más de una excepción que de una norma (1975: 18-9).

[21] Debido a ello quizá no habría que verlo como una reminiscencia del arte medieval sino como la plasmación de un tema que estaba en pleno auge en la crítica. Estaríamos tratando con la "pintura con pretensiones literarias" que con tanta convicción rechazara en el siglo XVIII Lessing (Lee, 1982: 41-2).

apporte" [así las bestias traen su ayuda frente al mal que el hombre crea]. Este mensaje, más negativo que el que transmitía el mote francés, está más próximo a las palabras con las que se abría el emblema del original latino: "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum" ["Sobre los avaros, o de que a veces se portan mejor con uno los extraños"]. Parece lógico pensar que fue el nuevo grabado, que ya había aparecido en la edición latina publicada en París dos años antes, el que provocó los cambios en el epigrama francés. La secuencia de los hechos que se plasmaba en el grabado, habría pasado a ser recogida en la parte literaria, abandonándose el momento único que evocaba Alciato en su epigrama.

Por otra parte, encontramos novedosa la relación que se establece entre el nuevo texto traducido y el grabado. Frente a la edición de 1531 en la que el elemento de más dureza, y por tanto el más impactante, era el mote, en la edición de 1536 se suaviza en gran medida éste y es el grabado el elemento que más alude a esa maldad de los hombres, más aún al incluirse el detalle de ser el músico arrojado al mar por los marineros. Las diferencias que encontramos entre esta traducción francesa y el emblema que formara parte de la edición príncipe son numerosas, hasta el punto de parecer más una nueva creación. No se hace mención a la avaricia ni en el mote ni en el epigrama, por lo que creemos que se puede afirmar que se desvirtúa en gran medida el contenido del emblema original del tratadista milanés.

A diferencia de lo que ocurre en esta traducción, en la que con posterioridad realizara Barthélemy Aneau nuevamente al francés (Lyon, 1558), se volvería a incluir las referencias a la avaricia. El esclarecedor mote "Contre les Avaricieux, ou pour ceux ausquelz meisleure condition est offerte par les estrangiers" [Contra los avariciosos o sobre aquellos que son mejor tratados por los extranjeros], sería acompañado de un texto tajante: "L'hõme auaricieux est plus cruel que beste nulle ou de terre, ou de mer" [El hombre avaricioso es más cruel que ninguna bestia, sea de tierra o de mar] (1549: 111). Tampoco se producirían variaciones de importancia, con respecto a la edición de 1531, en la traducción que realizara Hunger al alemán (París, 1542), en la que el emblema

de Arión tendría como mote "Wider die geytzigen, oder von den, welchen beβer stand von frembden angeboten" [Contra el hombre avaricioso o sobre aquellos que son tratados mejor por los extranjeros]; en la realizada por Bernardino Daza al español (Lyon, 1549), que estaría encabezada por "Contra los avarientos. De los que son mejor tratados de los estraños que de los suyos" (1549: 30)[22]; o en la de Giovanni Marquale al italiano, realizada en Lyon en 1551, "Negli avari, o vero in quelgli, che hanno miglior ventura appresso li forastieri" [Sobre los avaros o sobre aquellos que tienen mejor fortuna entre los extranjeros][23].

[22] Creemos necesario hacer una mención sobre la supuesta edición facsimilar que, del tratado de Daza, se reproduce en el estudio realizado por Manuel Montero y Mario Soria (1975). Sin ofrecer ninguna explicación en su introducción, estos investigadores sustituyeron los grabados que ilustraban el tratado de Daza (el que pretenden reproducir en edición facsimilar) por los que aparecieron en la posterior edición de Plantin de 1608. Esta modificación, además de ocasionarnos grandes problemas en nuestro análisis (y suponemos que en el de otros muchos estudiosos del género), ha sido la causa de errores de envergadura, como el que se encuentra en la edición realizada por Santiago Sebastián (quien creyendo que se trataba de los grabados de Daza los reprodujo en su edición de la *Emblemata*) o, más recientemente, en la edición de la obra de Alciato preparada por Moffit (2004). La razón del cambio se debió, como hemos podido conocer con posterioridad, a que según los mencionados Montero y Soria, los grabados no poseían la suficiente calidad (Zafra, 2004: 681-2). Con el fin de que se puedan cotejar las *picturae* que formaban parte del emblema "Contra los avarientos. De los que son mejor tratados de los estraños que de los suyos" tanto en la edición de Daza como en la supuesta edición facsimilar que publicó la Editora Nacional,, los incluimos ambos emblemas en el apéndice [**figs. 5** y **6**].

[23] Hemos accedido a las mencionadas traducciones alemana e italiana del tratado del Alciato a través del compendio preparado por Peter Daly *Andreas Alciatus. Emblems in Translation. Index Emblematicus* (1985: 90).

"In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertur"



Diego López. *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera, 1615)

La *Emblemata* de Andrea Alciato sería objeto de una nueva revisión en Nájera, en 1615, en casa de Juan de Mongastón, que daría lugar a la *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*. Esta obra contiene los comentarios del humanista y profesor de latín Diego López, miembro de la Orden de Alcántara. Dedicada al rey Felipe III, la obra incluye doscientos diez emblemas en los que se mantienen tanto los motes como los epigramas originales de Alciato, siendo el elemento novedoso el aportado por el extenso comentario escrito en prosa que los acompaña y que estaba influido por los realizados con anterioridad por Sánchez Brozas *el Brocense* y Claudio Minois[24]. Tampoco resultan innovadores los grabados, ya que su diseño había aparecido en ediciones anteriores, siendo tan sólo novedoso el elevado grado de rusticidad que poseen. Por esta razón, Sebastián los considera no sólo obra de "un

[24] A diferencias de éstos, el tratado de López estaba escrito en castellano lo que probablemente, como señala Sebastián, fue la causa de que en menos de treinta años conociera tres ediciones: las realizadas en Valencia en 1655, 1670 y 1684 (Alciato, 1993: 23).

improvisado y rudo grabador" sino también "una versión popular y provinciana" del tratado de Alciato (1993: 253).

Bajo el mote latino del emblemista milanés, y con el número 88, presenta Diego López el emblema que dedica al músico Arión (1615: fol. 235-7) [**fig. 7**][25]. El grabado que contiene mantiene el diseño que apareciera por primera vez en la edición realizada por Christian Wechel en la edición de París de 1534. En la mayoría de los grabados que se incluyen en el tratado de López, y entre los que se encuentra el que analizamos, tan sólo se produce la inversión del grabado con respecto al que le sirviera de modelo.

Pocos son los datos de interés que Diego López aporta con su comentario al emblema. Desde el comienzo pone de manifiesto su desconocimiento hacia ediciones de la obra de Alciato que no hubieran sucumbido a la sistematización realizada por Barthélemy Aneau, es decir, a la edición en la que se produjo la agrupación de los emblemas "en lugares comunes". Esa podría ser la razón de las palabras con las que comienza el comentario, "(a)caba Alciato las Emblemas de la auaricia", y de las que se deduce esa ignorancia hacia el ordenamiento original de los emblemas al que aludimos (1615: fol. 235). Tras realizar una traducción literal del epigrama, y que intercala en su comentario con los versos originales latinos, se remonta a la narración que del relato realizara Aulio Gellio en las *Noches Áticas* (XVI, 19). Quizá el elemento más interesante que introduce sea la mención que realiza a una amistad no correspondida; primero, a la supuestamente existente entre los marineros y Arión, que no impidió que éstos intentasen matarle, y después a la del músico con el rey Periandro, quien no sólo dudó de sus palabras y creyó que el músico lo quería engañar, sino que además lo mandó encerrar hasta que fuera probada la verdad de su historia (1615: fol. 236-7)[26]. Aunque en todo momento el tema en torno al que gira el emblema es

[25] La edición que hemos utilizado para realizar nuestro comentario es la príncipe, publicada en Nájera en 1615.

[26] Como señala López en el comentario,

el de la avaricia, López lo conecta a la amistad, para afirmar que el ansia de dinero y de poseer riquezas destruye las alianzas entre los amigos[27]. Vincula también la avaricia, a la que considera "el sumo mal", con actitudes no menos nefastas como lo son "el robo, el juramento falso, la mentira, la traición, y aun el matar los padres, que nos engendraron" (1615: fol. 237). La cita que realiza de Cicerón, procedente de *Pro P. Quinctio Oratio* (VI) y que el mismo López traduce, resume el principal contenido del emblema, a saber: "ningũ oficio ay tan santo, y solemne, que no acostũbre desminuyrle la auaricia, y luego toda justicia es menospreciada, y las cosas agenas se ocupan por injuria" (fol. 237).

Además de referirse a la avaricia, Diego López destaca las excelencias del delfín y su generosidad para con los hombres; recuerda la historia, repetida hasta la saciedad en los tratados, que narra cómo uno de estos animales salvó a Telémaco de morir ahogado y ofrece una explicación, un tanto extraña, del porqué al príncipe de Francia se le llamaba el "Delphin" (fol. 237). Ninguna mención recibe la música que ejecutó Arión, y que hizo que el animal se acercara, o el instrumento del que el joven era tan consumado tañedor. Leyendo su narración de la historia, parece que la música es tan sólo el medio, como podría haberlo sido cualquier otro, por el que Arión se ganaba la vida.

Se puede concluir sobre los emblemas analizados señalando, una vez más, que la utilización que Alciato realiza del mito de Arión no tiene por finalidad resaltar las excelencias de la música ni la condición de artista del joven. Creemos que, en su lugar, el mito es utilizado para hacer referencia a la situación que se estaba

---

> Arion fue muy gran musico, y amigo de Periandro Rey de Corintho (...) se embarco en un nauio de vnos amigos suyos al parecer de Arion, porque se confio de ellos, y eran naturales de su propia patria. Pero como la auaricia a nadie guarde lealtad (...) determinaron matarle (...) Luego que huuo llegado a Corintho fue a visitar a su amigo Periandro, y parecio ante el (...) y le conto lo que le auia sucedido con los marineros, pero Periandro teniendo para si q le queria engañar, mandô que lo guardasen en un aposento (1615: fol. 236).

[27] A la presencia del tema de la amistad en la emblemática A estas cuestiones ya nos referimos al comentar uno de los emblemas de Anfión, en concreto el realizado por Otto Vaenius. y en la posterior edición de Francisco Foppens

viviendo en el siglo XVI y a las perturbaciones que desembocarían en la crisis del Barroco. El siglo en el que vivió Alciato fue un periodo de expansión, crecimiento y avances en distintos ámbitos; sin embargo, fueron esas mismas mejoras las que pusieron en evidencia todo lo que debía ser eliminado o reformado. No en vano el utópico siglo renacentista fue el de Erasmo de Rótterdam y Tomás Moro (Maravall, 1984 B: 153-4).

Es a esta profunda crisis moral del Renacimiento a la que creemos que alude el mito de Arión. Dentro de esta nueva actitud habría que colocar el "vivir para sí" propugnado por la Celestina o el predominio de una "moral de acomodación" en la que las normas de comportamiento se ven dirigidas exclusivamente por el propio interés. Se trata de una adaptación a las circunstancias por parte de cada individuo independientemente de que con ella se atente a los principios y ética cristiana (Maravall, 1984 B: 227-30). La actitud de los marineros en el relato simbolizaría el "animus lucrandi", que se erigiría como primer síntoma de esta nueva época y del comienzo del capitalismo (Maravall, 1984 A: 22-3).

Esta situación sería resumida de forma perfecta, un siglo más tarde de la aparición de la *Emblemata* de Alciato, por el diplomático Saavedra Fajardo. En una época en la que la crisis ya no podía pasar desapercibida, el emblemista español afirmaba en las *Empresas Políticas* que

> nos engañamos muchas veces, suponiendo que las acciones de los demás no serán contra la religión, la justicia, el parentesco, la amistad, o contra su mismo honor y conveniencia, sin advertir que no siempre obran los hombres como mejor les estaría o como deberían, sino según sus pasiones y sus modos de entender (1999: 483-8).

5.1.2. Geffrey Whitney. "Homo homini lupus"



Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized* (Leyden, 1586)

Geffrey Whitney (1548-1601) es el autor de uno de los tratados más destacados en la emblemática realizada en Inglaterra y también de una de las primeras muestras del género, *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized.* El tratado fue publicado por primera vez en 1586 en Leyden, en casa del yerno de Christopher Plantin, Franciscus Raphelengius[28]. El que fuera esta ciudad la elegida para la publicación de la obra se debió, probablemente, a que fue en su prestigiosa y elitista universidad donde el autor realizó sus estudios.

Este tratado está estrechamente vinculado a las circunstancias políticas del momento. Fue publicado cuando los Países Bajos se encontraban bajo el dominio británico y dedicado a Robert Dudley, conde de Leicester, quien destacara, para bien o para mal, por su campaña en la zona. Whitney, sin embargo, nunca se beneficiaría de la privilegiada posición del conde (lo que en realidad era el deseo

[28] Hemos accedido al emblema que vamos a analizar este tratado a través de esta edición (Leyden, 1586).

que albergaba con su dedicatoria), al ser su destinatario devuelto a Inglaterra tras perder la confianza de la reina Isabel[29].

La obra estuvo antecedida por una versión manuscrita, igualmente dedicada a Robert Dudley. Contenía un número menor de emblemas, tan sólo ciento noventa y siete, y sus ilustraciones estaban dibujadas a tinta. El tratado que se imprimiría en Leyden en 1586 conocería importantes modificaciones con respecto a este texto manuscrito: se incluirían nuevos emblemas, se eliminarían otros y se cambiaría el orden, se añadirían extensas dedicatorias y las ilustraciones originales serían sustituidas por grabados. Así, el tratado publicado en Leyden contendría un total de doscientos cuarenta y ocho emblemas (uno de ellos "nudo") distribuidos en dos partes; una primera con ciento trece y una segunda con ciento treinta y cinco (Manning, 1988: 83). Fue la conexión con la imprenta de Plantin la que posibilitó que en el tratado de Whitney se reprodujeran grabados que ya habían aparecido en otras obras publicadas por este impresor. Así, se utilizaron *picturae* incluidas principalmente en libros de Alciato, Adrian Junius, Claude Paradin y Sambucus y, en menor medida, en los de Guillaume de la Perrière, Barthelemy Aneau o Georgette de Montenay[30].

El elevado número de emblemas que proceden del tratado de Alciato, ochenta y siete en total, y el hecho de que la obra del milanés nunca fuese traducida al

[29] Claude-François Menestrier se refiere a la actuación de Dudley en los Países Bajos y a su relación con la reina Isabel en su tratado *L'Art des Emblemes*. En líneas generales recuerda cómo el conde, que fue enviado a los Países Bajos en calidad de gobernador por la reina inglesa, no respondió a las esperanzas que se había puesto en él por lo que se le pidió que regresase; molesto por ello, el noble distribuyó entre sus amigos unas medallas en las que en el reverso se podía ver un perro abandonando un rebaño con el mote "que hemos traducido como, Non gregem, sed ingratos inuitus desero" [No abandono a mi rebaño sino a unos ingratos, y eso a mi pesar]falta la traducción RAÚL (1979 A: 152).

[30] Como indica Peter Daly, doscientos siete de los grabados que aparecieron en la obra de Whitney ya lo habían hecho con anterioridad en otros tratados, siendo aún más elevada la cifra, doscientos treinta y dos, si se añaden a éstos los grabados del tratado del inglés que resultaron influidos por la *Emblemata* de Alciato (Van der Noot, 1988: 84; Bath, 1994: 70).

inglés, son las razones principales por las que circulaba en Inglaterra más la obra de Whitney que la original de Alciato[31]. A pesar de que rara vez el tratado del emblemista inglés es mencionado en la literatura isabelina y jacobea y de que no conoció reimpresiones, la obra de Whitney resulta fundamental para conocer la recepción del género de la emblemática en Inglaterra (Bath, 1994: 85-90)[32].

El emblema que vamos a analizar del músico Arión consta de estructura tripartita; es decir, está formado por un mote, escrito en latín, un grabado y un epigrama escrito en inglés (1586: 144) [**fig. 8**]. Incluido en la segunda parte de las dos que forman el tratado, el emblema tiene como mote una máxima de Plauto, "Homo homini lupus" [El hombre es un lobo para el hombre]. Bajo él está colocado un grabado que procede de las planchas que realizara Plantin en Amberes para el tratado de Alciato publicado en 1577. Con un diseño similar, por tanto, a grabados ya analizados, el que ilustra el emblema de Whitney está enmarcado por una orla en la que se combinan los adornos florales y los geométricos. Los cambios que se encuentran en este tratado con respecto al de Alciato están centrados de forma exclusiva en la parte literaria del emblema.

El epigrama que presenta Whitney está constituido por dos sextetos escritos en inglés a los que se añaden dos versos latinos. Junto al epigrama y en el margen, Whitney señala las dispares fuentes del poema: por un lado una cita religiosa, procedente de la *Biblia*, en concreto del Evangelio de Mateo (22); y por otro, dos citas de un autor pagano, Aulio Gellius, para finalizar con la fuente de los versos latinos, el *Paradisus Poeticus* del humanista y también emblemista, Nikolaus Reusner. Lo primero que llama la atención en el epigrama es el orden inusual de los sextetos. En este tipo de composiciones habitualmente se pasa de lo particular a lo general; es decir, partiendo del ejemplo que ofrece la *pictura*, el autor realiza apreciaciones morales más generales. Sin embargo, en el emblema que estamos analizando ocurre justo lo contrario, ya que Whitney comienza con

[31] Estas cuestiones son analizadas en www.mun.ca/alciato/wcomm.html.

[32] El tratado Por el contrario, sí gozó de la estima del compositor inglésfue del agrado de William Byrd, quien usó seis de sus emblemas en otros tantos madrigales incluidos en dos de sus tratados, *Songs of Sundry Natures* y *Psalms, Songs & Sonnets* (Bath, 1994: 84, 86-9).

una enseñanza moral para, a continuación, narrar a grandes rasgos el relato de la salvación de Arión[33].

Aunque en líneas generales el mensaje que transmite el epigrama se mantiene en la misma línea que el de Alciato, en el emblema de Whitney parece estar dotado de unas connotaciones más negativas. El tratadista inglés comienza el epigrama afirmando de forma tajante que el hombre es el peor de los monstruos y que los animales salvajes se portan mejor con el hombre que él con sus congéneres:

> No mortall soe so full of poysoned spite,
> As man, to man, when mischiefe he pretendes:
> The monsters huge, as diuers aucthors wirte,
> Yea Lions wilde, and fishes weare his frendes:
> And when their deathe, by frendes supposd was sought,
> They kindnesse shew'd, and them from daunger brought (1586: 144).

[Ningún alma mortal está tan llena de veneno como el hombre hacia el hombre cuando la desdicha ocurre; los grandes monstruos, como varios autores escriben, los leones salvajes y los peces eran sus amigos y, cuando otros supuestos amigos intentaron provocar su muerte, mostraron su amabilidad y le alejaron del peligro]

Los datos que Whitney resalta del relato del músico en el segundo de los sextetos son los más relevantes de la historia: tras mencionar las grandes riquezas que ganó Arión con la música de su arpa y su melodiosa voz, recuerda cómo se embarcó en un navío y fue traicionado por los marineros. Las referencias que se realizan al relato mitológico en este segundo epigrama son mucho mayores que las que se encontraban en el poema de Alciato. Se podría decir que el tratadista milanés presuponía en el lector un conocimiento del relato que Whitney no considera, y que podría estar conectado con esa gradual pérdida de la cultura humanista a la que nos referimos en un capítulo anterior.

[33] Debemos señalar que éste no es un caso único en la obra de Whitney sino que se observa en otros de los emblemas incluidos en *A Choice of emblemes and other devises*; así ocurre en el que tiene como mote "Animi scrinium servitus" (1586: 101).

En su argumentación, Whitney utiliza una cita procedente del Evangelio de Mateo que trata sobre el amor cristiano, y a la que se refiere a través de las *Homilías sobre el Evangelio de san Mateo* de san Juan Crisóstomo (344-407), y dos citas procedentes de las *Noches Áticas* de Aulio Gellio; la primera de ellas, más general y por tanto más apropiada para el primer sexteto en el que es incluida, pertenece al capítulo 14 del libro V, mientras que la segunda se refiere de forma concreta al relato de Arión y a su salvación milagrosa (XVI, 19).

Los versos latinos con los que finaliza la parte textual, proceden de uno de los numerosos tratados escritos por el poeta y jurista Nikolaus Reusner (1545-1602), *Poliantea*, *sive paradisus poeticus: Omnibus propemodum arboribus, plantis, & stirpibus confitus: omnique genere animantium tàm terrestrium, quàm aquatilium inhabitatus...* Whitney, al tomar la cita de este tratado, debió obligatoriamente referirse a la edición de Basilea de 1578, la única que pudo llegar a conocer de la obra. Los versos que reproduce, y que parecen ser una versión de aquéllos con los que Ovidio se refiriera al poeta en *Fastos*, son los siguientes: "Quis nescit vastas olim delphina per undas,/ Lesbida cum sacro vate tulisse lyram?" [¿quién no sabe que en otro tiempo un delfín llevó sobre las vastas olas una lira lesbia con un poeta sagrado?].

Las referencias musicales en el emblema nuevamente quedan limitadas al máximo, ya que tan sólo sirven para informarnos del modo en el que Arión ganó todas sus riquezas; así afirma que fue gracias a su voz melodiosa y a la música que ejecutaba, una vez más, con el arpa. No dice nada acerca de la razón que condujo al delfín a salvar a Arión, por lo que se podría suponer que lo hizo movido por su propia bondad, algo a lo que se había hecho referencia con frecuencia desde la Antigüedad[34].

[34] LDe la bondad de los delfines fue muy reiterada a lo largo de los siglosse habló no sólo en la Antigüedad. A ella se, sino también en épocas muy posteriores. Ya se refirió, entre otros autores, a ella Filóstrato *el Viejo* en *Imágenes* (1993: 121). La valentía de los delfines es el elemento que se destaca de estos animales en el tratado que lleva por título *Devises pour les Tapisseries des Quatre Elemens* (esta obra, catalogada en la Biblioteca Nacional como R/8995, carece de los datos referentes al autor, fecha y lugar de publicación; sin embargo, por sus características, creemos que debió realizarse en la segunda mitad del siglo XVII y que su autor debió ser francés).

El elemento que nos parece más revelador del emblema es el mote, "Homo homini lupus". Michael Bath sugiere que el tratadista inglés lo hubiera utilizado tras encontrar su antítesis en los comentarios de Claude Mignault. Este glosador de la obra de Alciato, al hacer referencia a la necesidad de que las personas se ayudaran unas a otras, aconsejaba mediante la máxima "*homo homini Deus*", que el hombre se convirtiera en un Dios para el hombre (1994: 79-80)[35].

Aunque Maravall vincula la utilización de la máxima de Plauto al segundo cuarto del siglo XVII (2002: 329), creemos que un importante antecedente se encuentra ya en el último cuarto del XVI, en el "homo homini lupus" de Whitney. Estas palabras parecen ser una premonición del que sería el sentimiento propio del Barroco, de la crisis social y moral y del pesimismo que dominaría en la época. La máxima sería recogida en el *Leviathan* de Hobbes, en *El Criticón* de Gracián (Maravall, 2002: 330) o en las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo. El diplomático español la utiliza en su empresa 46, "Fallimur opinione", cuando advierte que "ningún enemigo mayor del hombre que el hombre" o, más adelante, que "(e)s, pues, el hombre el más inconstante de los animales, a sí y a ellos dañoso" (Saavedra, 1999: 547-8). En el mismo sentido, el clérigo sevillano Francisco de Luque Fajardo, en su tratado *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ya había resaltado esta misma idea al afirmar que:

> ... deba el hombre con mayor cuidado guardarse dese otro hombre que las fieras y brutos del campo sin razón ni discurso, por ser estraña crueldad la que en estas casas, o monte de leones, ordinariamente sucede (...) Dígolo por las astucias que a esta mala vida se llegan, todo en orden de consumir la hacienda ajena, robando al prójimo (...) como decía un predicador discreto explicando el proverbio antiguo: 'El hombre contra el hombre, es lobo', bastaba decir: el hombre contra el hombre, es hombre, y quedaba bien encarecido; porque no tiene el hombre mayor contrario que al mesmo hombre (1955: 30-1).

[35] Ésta no es la única ocasión en la que se ha utilizado esta variante de la máxima de Plauto en la emblemática; uno de los ejemplos que se pueden señalar es el proveniente de Petrus Costalius y de su tratado *Pegma*, en concreto del emblema que tiene como mote "Homo homini Deus" (1555: 323-4). En cualquier caso, no fue Plauto el único pensador que desarrolló esta idea; también la encontramos en Clemente de Alejandría y en su tratado *Protreptico* (Egido, 2004: 99).

Cuando Whitney declara que el hombre es un lobo para el hombre, no se refiere a los que se dejan atrapar por la avaricia, como hacía Alciato, sino al hombre en general. El énfasis del emblema no está puesto en la salvación de Arión, sino en la maldad humana, en los "hombres inhumanos, que se arman contra otros por miserables intereses", en palabras del mencionado Luque Fajardo (1955: 31). El emblema trata por tanto de la presencia de la maldad en el ser humano y de la desconfianza del individuo ante todo lo que le rodea. Se puede considerar por tanto un buen exponente de la situación moral, social y económica que dominaría unos años más tarde en Europa. Sin embargo, el mensaje no es del todo pesimista ya que Whitney no se limita tan sólo a señalar ese ambiente hostil, sino que lo utiliza para ofrecer una lección moral y una solución: la que puede aportar el amor cristiano. La única respuesta posible que se puede dar a esta situación es, como el propio autor coloca al margen, religiosa. De esta forma, el significado que adquiere el emblema en Whitney es diferente del que ideara Alciato. No se trata de resolver el enigma que representa el mote y el grabado y de extraer de ellos una enseñanza, sino de comentar una situación concreta y dotarla de un fuerte contenido moral. En este emblema, y como se desprende del análisis anterior, el autor ha adaptado la parte literaria a las condiciones políticas y sociales de la época[36].

Ya para finalizar el comentario de este emblema, queremos señalar que la utilización del mito de Arión para reflejar la problemática social en Inglaterra no se produjo por primera vez en el emblema que acabamos de analizar de Geffrey Whitney. John Gower (c. 1325-1408), un poeta inglés muy conocido durante los reinados de Ricardo II y Enrique IV y que fue amigo de Chaucer, ya hacía referencia al mito de Arión en este mismo sentido en su obra *Confessio Amantis*:

> Both wolde god that now were on
> An other such as Arion,
> Which hadde an harpe of such temprure,
> And therto of so good mesure

[36] Una apreciación similar es la que Michael Bath realiza sobre el tratado en su conjunto (1994: 79-80).

He song, that he the bestes wilde
Made of his note tame and milde…
And every man upon this ground
Which Arion that time herde,
Als well the lord as the schepherde,
He broghte hem alle in good accord;
So that the comun with the lord…
He sette in love bothe tuo…
That was a lusti melodie…
And if ther were such on now,
Which cowthe harpe as he tho dede,
He mythe availe in many a stede
To make pes wher now is hate (cit. en Brumble, 1998: 379).

[En estos mundos en los que estamos no existe nadie tal como Arión, quien tenía un arpa de tal temple y de tan buena medida que, a través de su canto, tranquilizaba a las bestias salvajes, y cada hombre en este mundo que escuchó a Arión en aquel momento, tanto el señor como el pastor, se quedó en buena armonía, por lo que unió en amor al hombre común con el señor. Fue una melodía alegre y si hubiera alguien igual ahora que tocara como él tocó podría servir en varios lugares y poner paz donde ahora hay odio].

5.1.3. Michel de Marolles. "Arion"



Michel de Marolles. *Tableaux du temple des Muses* (París, 1655)

Michel de Marolles (1600-81) dedica al músico Arión uno de los capítulos de sus *Tableaux du temple des Muses* (1976: 299-306)[37]. Como en el resto de los relatos que integran la obra, Marolles no se limita a narrar la leyenda, sino que menciona datos y noticias relacionadas con ella y reproduce citas y referencias de autores de distintas épocas.

El capítulo se abre con un grabado en el que se representa la salvación del músico [**fig. 9**]. Ocupando el centro de la composición, se ve a un joven que, subido a lomos del delfín, toca su lira de siete cuerdas mientras se aproxima a la orilla. Su aspecto es similar al que Marolles ofrece de Orfeo, Anfión o Apolo en

[37] Los datos más relevantes de la vida del autor y del tratado ya fueron señalados al comentar una de las representaciones del músico Anfión. Como ya señalamos en esa ocasión, hemos accedido a este tratado a través de una edición facsimilar en la que se reproduce la publicada en París en 1655 (1976).

sus capítulos correspondientes; es decir, representa a un joven de cuerpo atlético, cabellos ondulados y semidesnudo y que está tan sólo cubierto por una toga que, en este caso, es ondeada por la brisa del mar. El rostro de Arión nos transmite la idea del más completo éxtasis, a la vez que nos indica la naturaleza divina de la música que interpreta y nos recuerda las palabras que Ulises dirigió al divino aedo en la *Odisea*: "algún dios favorable/ te ha otorgado la gracia del canto divino" (1990: VIII 497-8). La novedad en el grabado, y que lo diferencia de otras representaciones ya analizadas del músico, es la referida a las jóvenes que acompañan a Arión hasta la orilla y que deben haber sido atraídas igualmente por su música. Son cinco mujeres que parecen llevar alas en la espalda y que Marolles, en el desarrollo del capítulo, califica como Nereidas o ninfas marinas (1976: 300). Al fondo del grabado, y como es habitual en las representaciones de este músico, puede verse el barco del que se supone que fue arrojado por los marineros. Su desnudez, a diferencia de los grabados analizados anteriormente de Arión, parece más un recurso pictórico relacionado con el romanticismo que impregna la imagen, que una manera de transmitirnos la virtud del protagonista. De hecho, y como le reprocha Marolles al grabador al comienzo de la exposición, la indumentaria del músico no se ajusta a la descrita en las principales obras que han transmitido el relato, la de Heródoto y Ovidio[38]. El grabado, como es habitual en el tratado de Marolles, está acompañado de unos versos dedicados al protagonista y que proceden de un autor clásico. Reproducidos en su lengua original (escritos en griego y utilizando la grafía bizantina), pertenecen a Oppianus, tratadista que vivió en el siglo II a. C. y a su obra *Halieutica, sive de piscatu*.

En el comentario que hace de la historia, Marolles narra extensamente la leyenda de Arión. Cuenta cómo ante las amenazas de los marineros, y tras ejecutar la música que le había procurado tanta fama, el joven se arrojó por la borda y fue salvado por el delfín. Una vez en tierra, Arión se dirigió a Corinto y allí contó su historia, que acabó con la detención de los malhechores. Frente a la gran cantidad de datos que ofrece, llama la atención la pobreza con la que finaliza su

[38] Este último autor señalaba en *Fastos* que la corona que Arión se colocó en la cabeza antes de arrojarse por la borda "podría, oh Febo, ser digna de tus cabellos" (1984: II 79-118).

exposición y que, como señalaremos más adelante, no es más que una breve repetición de la conclusión que aparece en el emblema de Alciato referente a la maldad del hombre avaro (1976: 300).

Son interesantes las contradicciones que se advierten entre el grabado y la parte literaria, y a las que alude el propio Marolles al comienzo de su exposición. El autor es consciente de que algunos detalles plasmados no se corresponden con el relato que procede de la Antigüedad; es el caso de las vestimentas a las que nos hemos referido en el párrafo anterior o las del aspecto en general del músico y que hace que Marolles se lamente que la ilustración no hubiese sido realizada por un mejor grabador[39]. Sin embargo, más llamativa resulta otra divergencia entre el texto y el grabado que no sólo no recibe ningún comentario de Marolles, sino que además es objeto de un error por su parte. Nos referimos al instrumento que es reflejado en la imagen y que es nombrado de dos formas distintas en el comentario del relato. A pesar de que, como se puede ver en el grabado, el instrumento que se coloca en las manos de Arión es una lira, el tratadista afirma que Arión, "le meilleur Musicien du monde" [el mejor músico del mundo], era un afamado arpista, lo que no le impide, unas frases más adelante, denominar al instrumento no ya arpa, sino lira o incluso laúd (1976: 300, 303). No creemos que estos errores sean imputables a la ignorancia, por tratarse Marolles de una persona que demuestra poseer tan vastos conocimientos, sino a un profundo desinterés por el tema musical en el relato. Sea lo que fuere, lo cierto es que el instrumento que aparece en el grabado es una lira de siete cuerdas, el número sagrado del dios Apolo.

Llama igualmente la atención el hecho de que Arión sea calificado por el autor como un inventor de ditirambos, aunque quizá sea más extraña la etimología de la que hace surgir el término, al afirmar que fue "qui luy donna le nom" [fue él quien le dio el nombre] (1976: 299). Frente a la conexión existente entre Arión y

[39] Marolles afirma dejando constancia de su buen gusto artístico: "Ie voudrois qu'une main sçavante comme elle du fameux Albert Durer (...) eust travaillé sur ce sujet" [hubiera preferido que una mano sabia como la del famoso Alberto Durero (...) hubiese trabajado sobre este tema] (1976: 300).

el culto de Apolo, que provendría tanto de la lira y su vinculación con el dios como del mismo delfín que resultó atraído por la música[40], las danzas ditirámbicas tenían su origen en Frigia. A ello se refirieron tanto Aristóteles en la *Política* como Plutarco en *Sobre la E de Delfos*; así, si el primero afirmaba que "entre las armonías, la frigia cumple la misma función que entre los instrumentos la flauta. Ambos son orgiásticos y pasionales (...) Así el ditirambo parece, según opinión general, frigio" (1991: 1342b), el segundo añadía que "(*e*)*l ditirambo mezclado de gritos*/ *Debe acompañar a Dioniso en sus fiestas*" (1987: 389a-b). Aún así, la vinculación entre Arión y el ditirambo no era desconocida, como nos lo demuestra el que Heródoto en su *Historia* afirmara que Arión fue "el primer individuo, que nosotros sepamos, que compuso un ditirambo" (1977: I XXIII) o que Proclo en *Chrestomathia*, recordando testimonios de autores anteriores, vinculara esta forma musical tanto a la ciudad de Corinto como a Arión (Mathiesen, 1999: 74); siglos más tarde esta atribución seguía siendo recogida en el *Thesauri linguae Latinae* de Robert Estienne (1573: 242). La solución de esta aparente contradicción es explicada por el musicólogo John Curtis Franklin. Este investigador señala que en el siglo V en Atenas no sólo existía cierto tipo de ditirambos diferentes de los de forma aulética, sino también que esta forma musical se adaptaba a las convenciones de la citarodia (2004: 5)[41]. Esto eliminaría la extrañeza que pudiera provocar que Arión, el inventor de los ditirambos, no fuera un aulete.

Creemos que debieron ser prácticas como las aludidas respecto a Arión las que ocasionaron la indignación de Platón ante la música de su tiempo. En *Las Leyes* este filósofo señalaba que fueron los compositores quienes "mezclaron trenos e himnos, peanes y ditirambos, imitaron en la cítara la música de la flauta" y además "tuvieron la inconsciencia de lanzar contra la música la calumnia de que en ella no cabía ortodoxia de ninguna clase, y de que el placer del aficionado (...)

[40] A la conexión entre este animal y el dios Apolo ya nos referimos páginas atrás.

[41] Este interesante artículo, "Dithiramb and the 'Demise of Music'", es reproducido en www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%copy/Dithyramb.pdf

era el que juzgaba con más exactitud" (1972: 701a)[42]. Arión podría ser uno de los músicos a los que duramente criticaba Platón por no respetar lo que él denominaba "las leyes antiguas" (1972: 99d). A esta misma situación se refirió Plutarco al recordar cómo "no estaba permitido en la época antigua practicar la citarodia como actualmente, ni cambiar de una armonía o ritmo a otro" (1987: 1133B).

Por lo que respecta a las fuentes y a los tratadistas que reflejaron la leyenda o la interpretaron en sus escritos, Michel de Marolles hace gala, una vez más, de su gran erudición y cita a un número importante de tratadistas de distintas épocas, especialmente de la Antigüedad, aunque también a autores que le son muy próximos cronológicamente, como el poeta francés Guillaume de Salluste Du Bartas o los ya mencionados Blaise de Vigenère y Jean Baudoin[43]. De esta forma, revela algunos datos novedosos o incluso desconcertantes, como el que Plinio afirme que a los delfines les guste que los llamen "Simon", es decir, chato (2003: IX VIII, 24-5)[44]; que Higino en sus *Fábulas* cuente que el delfín que salvó a Arión encalló en la arena y acabó muriendo al ser olvidado por el músico; o que

[42] Las consecuencias que, como señala Platón en *Las Leyes*, provocó esta situación en la sociedad están en consonancia con la importancia que le concede el filósofo a la legislación en cuestiones musicales. En su opinión, el hecho de que todo el mundo creyera que entendía de todo y que podía opinar sobre cualquier asunto hizo que se perdiera el miedo a la ley, de lo que necesariamente se derivaban efectos muy negativos para el Estado (1972: 701a).

[43] De entre las numerosas citas que realiza Marolles destacamos las siguientes, cuyas referencias exactas hemos localizado en los siguientes tratados: Aulugelle -es decir Aulio Gellio- en las *Noches Áticas* (XVI xix), Higino en el *Fabularum Liber* (1578: 194; y libro de astronomía), Ovidio en *Fastos* (1984: II 79-118....), Filóstrato *el Viejo* en *Icones* (1993: 19, 6), Virgilio en las *Bucólicas* (1983: VIII 52), Propercio en las *Elegías* (1983: II 26a, 17-8), Plinio en *Historia Natural* (2003: IX VIII), Marcial en los *Epigramas* (1996: VIII 50, 15-6) y Natalis Comes en *Mythologiae* (Baudoin, 1627976: VIII 898).

[44] Este desconcertante dato, que, como señala Marolles, se encuentra en la obra de Plinio (2003: IX VIII, 24-5), fue recogido también por Baltasar de Victoria (1620: 336), Natale Conti (Baudoin, 1627: 899), Valeriano (1615: 340) y Cesare Ripa (1996: I 106).

Luciano considere que los delfines fueron antaño seres humanos metamorfoseados por Baco (1976: 301).

El tipo de música que Arión ejecutó en esos momentos de desesperación debió ser similar a la del cisne cuando está próxima su muerte; como señala Marolles "la corde de son luth touchée de ses doigts fit oüir un concert merueilleux, comme le Cygne blessé à mort quand il chante d'un ton lugubre la rigueur de son destin" [la cuerda de su laúd tocada por sus dedos crearon un concierto maravilloso, como el del cisne herido de muerte cuando canta con un tono lúgubre la firmeza de su destino] (1976: 303)[45]. Como dice Marolles, Arión pidió a los marineros que le dejaran cantar "les vers de ses obseques", es decir, de sus exequias (299-300). En cualquier caso, su música fue "rauissante", en palabras del propio Marolles, ya que, como recuerda el autor, los sonidos musicales que se asociaba a Arión eran capaces de obrar tan grandes maravillas como las que se atribuían al propio Orfeo, ya que le posibilitaba domar animales, hacer andar a los árboles, detener y acelerar el curso del sol (306).

Sin embargo, y a pesar de los testimonios que recoge sobre su música sobrenatural, la postura de Marolles es claramente escéptica a la hora de manifestarse sobre el desenlace del relato. En su opinión, los hechos debieron ocurrir de un modo más racional ya que, tras ser arrojado al mar y permanecer en el agua durante algún tiempo, Arión debió acabar siendo recogido por unos marineros. En su opinión, el desenlace que tradicionalmente se ha repetido del relato procede de una confusión provocada por el que quizá fuera el nombre del barco, "Delfín", o por el hecho de que en él estuviera colocada la divisa del animal en algún lugar visible (1976: 304)[46]. Aunque hemos encontrado un

[45] Las referencias al canto del cisne cuando va a morir son frecuentes en los tratados. Alonso Fernández del Madrigal hace un comentario en este sentido en su tratado *Sobre los dioses de la gentilidad* (1995: 267).

[46] De esta forma, Marolles en su explicación afirma que:

importante antecedente en un tratado del autor del siglo XIV Giovanni del Virgilio, *Allegoriae Librorum Ovidii Metamorphoseos*, en concreto en la explicación que este autor otorga al relato del rapto de Europa (Fernández de Madrigal, 1995: 29), el origen de la interpretación procede, en opinión de Marolles, de Antimenides, poeta griego que viviera en el VI a. C. Sin embargo, y a pesar de lo que el tratadista francés declara, no recoge la cita directamente de este autor, sino que la copia del tratado de Natalis Comes, *Mythologie* (Baudoin, 1627: VIII 899). No es ésta la única ocasión en la que el autor francés utiliza el capítulo VIII de la obra de Natalis Comes. Dejando a un lado el hecho de que reproduzca prácticamente todas las citas que recoge Comes, y que podría ser el resultado de la utilización de una misma poliantea, Marolles vuelve a parafrasear al tratadista italiano al hacer una relación de las personas salvadas por delfines (Marolles, 1976: 302; Baudoin, 1627: 899).

A pesar de que consideramos a Natale Comes el origen del que procede gran parte de la exposición de Marolles, creemos que el enfoque que le dan los dos autores no es el mismo. Frente al profundo escepticismo que, con respecto a los datos más sobrenaturales del relato, se advierte en Comes, Marolles no se decanta, o al menos no es tan tajante, en su exposición. Sí lo es en la moraleja que otorga a la historia y en la que recalca la maldad del corazón del hombre avaro en un sentido similar al que ya se señalara en el emblema de Alciato: "Ce qui nous fait bien connoistre les poissons & les bestes sauuages n'ont pas tant de ferocité que le coeur s'un homme auare: & quand des hommes nous veulent déchirer, des poissons s'offrent pour nous sauuver" [Esta historia nos hace ver que los peces y las bestias salvajes no tienen tanta ferocidad como alberga el corazón de un hombre avaro; cuando los hombres nos quieren lastimar, las bestias se ofrecen para salvarnos] (1976: 300). Nuevamente, y para concluir, debemos mencionar la poca importancia que se le otorga al hecho de que Arión fuese músico o a que atrajese al animal y se salvase mediante los sonidos maravillosos que creaba con su instrumento musical.

> il nagea quelque temps (...) & qu'il rencontra ensuite quelques Mariniers de Tenare qui le receurent dans leur vaisseau, qui auoit peut-estre le nom de Dauphin, ou qui du moins en portoit la representation, en quelque endroit où il estoit facile de le remarquer (1976: 304).

5.2. LA FIGURA DE ARIÓN COMO EJEMPLIFICACIÓN DE LA VIRTUD

5.2.1. Anónimo (Laurentius Haechtanus). "In homines impios"



Anónimo (Laurentius Haechtanus). *Mikrokosmos. Parvus Mundus* (Amberes, 1579)

Debemos comenzar señalando los problemas de autoría que presenta este tratado y que se derivan del hecho de que no figure en la obra el nombre del autor. Mientras que reputados investigadores como Mario Praz (1974: 55) o Landwehr (1970: 434; 1972: 439) consideran que el libro es anónimo; Arthur Henkel, Albrecht Schöne (1996: XLIV) y Anne-Elisabeth Spica (1996: 171) lo vinculan a Laurentius Haechtanus. Es este tratadista, quien también fuera conocido como Laurens van Haecht Goidtsenhoven (1527-1603), el autor de uno de los textos que anteceden el tratado, en concreto una epístola dirigida al "Illustrissimo principi inclitissimi Caesaris Rudolphi".

La obra fue publicada con el título *Mikrokosmos. Parvus Mundus* en Amberes en 1579. Ésta no sería la única edición que conocería el tratado sino que, con posterioridad, se publicaría nuevamente en Amberes en 1582 y 1592, en Arnhem en 1610 y en Frankfurt en 1618 y 1670[47]. El tratado está formado por setenta y

[47] Hemos accedido al tratado a través de la *editio princeps* (Amberes, 1579).

cuatro emblemas cuyas *picturae*, realizadas en cobre y, como se puede apreciar, de una excelente calidad, fueron obra del grabador Gèrard de Jode (Landwehr, 1970: 434; 1972: 439).

El frontispicio da una buena orientación del contenido de la obra no sólo por el título con el que fue publicada, sino también por el grabado que presenta. En él se ve al hombre inmerso en el mundo y se resalta su conexión con el cosmos a la vez que se le dota de fuertes connotaciones religiosas; es decir, el hombre es analizado como un reflejo del universo cristiano, como un microcosmos. Esta misma idea es explicada por Haechtanus en el prefacio del tratado al señalar que la anatomía humana reproduce fielmente las estructuras del universo, de forma que los cuatro humores se corresponden con los cuatro elementos. Es esta misma conexión que se establece entre el hombre y el cosmos la que, a lo largo del tratado, se produce entre la historia pagana y la religiosa. Cada uno de los emblemas que conforman la obra desarrolla un relato pagano que es analizado desde la vertiente cristiana, enfatizando el poder de Dios y la necesidad de conducirse en la virtud. El mensaje y la conexión que se debe establecer con la religión resulta obvio desde el momento en el que cada emblema está acompañado de una cita bíblica.

El emblema que vamos a analizar y en el que se representa el mito de Arión, es el que tiene como mote "In homines impios" [Sobre los hombres impíos] (1579: fol. 64) [**fig. 10**]. Estas palabras, al igual que ocurre en el resto del tratado, están dispuestas en la parte superior del grabado, mientras que en la inferior está colocada la mencionada cita bíblica; es en la página siguiente en la que se puede leer el epigrama latino.

El excelente grabado que integra este emblema muestra los elementos fundamentales de la historia de Arión, siguiendo en gran medida el diseño que se creara para las ediciones de Alciato[48]; es decir, se plasman los momentos del relato que coinciden con el intento de asesinato y la posterior salvación

[48] No nos referimos al tratado publicado en 1531 sino a los grabados que se realizaron para las posteriores ediciones, comenzando por la de Christian Wechel (París, 1534).

milagrosa del músico. Sin embargo, y a diferencia del mencionado grabado del tratadista milanés, la importancia que adquiere en el grabado la figura de Arión vencedor nos hace considerar que la escena plasmada en segundo plano tan sólo pretende poner en antecedentes al lector y recordarle el desarrollo de la historia.

La imagen principal, por tanto, es la de Arión a lomos del delfín. A pesar de ser fácilmente reconocible, el aspecto con el que se presenta no es el que hemos encontrado en representaciones como la que posteriormente anilizaremos de Rollenhagen. No sólo difiere en la edad, sino que incluso su indumentaria, a pesar de dejarle nuevamente medio cuerpo desnudo, parece de muy distinto signo. La túnica pagana de la imagen de Rollenhagen ha sido sustituida por un paño que recuerda, en cierta medida, el que recubre a Cristo en las representaciones de la crucifixión. No es ésta la única similitud que encontramos con la figura de Jesús, sino que la barba y el cabello ensortijado del músico en el grabado son los que también suele adoptar Cristo en buena parte de las representaciones pictóricas que se han realizado de él. Por otra parte, el músico es representado con cara extasiada mientras toca una lira con un número indeterminado de cuerdas; la expresión de su rostro hace creíble la idea de que esté entonando un salmo de alabanza hacia la divinidad que le salvó de perecer ahogado.

Bajo el grabado está colocado, como hemos señalado, la cita bíblica. El fragmento pertenece a un salmo, en concreto al número 90 versículo 11 que, dirigido al justo que se encuentra "bajo la protección del Altísimo", dice que "Quoniam angelis suis mandauit de te, ut custodiat te in omnibus viis tuis" ["A sus ángeles te encomendó,/ para que te guarden en todos tus caminos"].

El epigrama está formado por ocho versos que parecen estar divididos, por su contenido, en tres partes. En la primera, formada por cuatro versos, se narran los detalles más generales de la leyenda al recordar cómo el joven fue arrojado a las aguas por los crueles marineros[49]. A continuación, en los dos siguientes

[49] El poema comienza diciendo:

versos, se expone la moraleja de la historia que ya apareciera en la *Antología Griega* o que reprodujera Alciato en su emblema sobre el citaredo y así dice, según nuestra traducción, que el alma de las fieras no es tan cruel como la del hombre avaro y que los hombres asesinan a las personas a las que el pez quiere perdonar. Por último, los dos versos finales constituyen la parte más interesante del poema. Haechtanus finaliza el epigrama diciendo: "Quem pia seruatum dignatur dextera Christi,/ Integer, illaesus, saluus vbique manet" [Al que la diestra piadosa de Cristo considera salvar, permanecerá en cualquier lugar incólume sano y salvo].

En nuestra opinión, mediante estos últimos versos el autor no sólo ofrece la clave interpretativa del emblema sino que enlaza directamente con el salmo. Se trata, al igual que en el grabado, de la equiparación entre un personaje de un relato pagano y una figura ejemplar en el cristianismo; el Arión del emblema no es un cristiano más, sino el hombre justo, el cristiano piadoso. Su historia sirve para recordar que aunque el justo esté expuesto a múltiples peligros, que estarían representados por los marineros y porqué no, por el mar y sus misterios, goza de la más elevada protección, la procedente de Jesús. La figura de Arión se corresponde con la del cristiano virtuoso que, confiando en todo momento en su dios, sale victorioso de las situaciones más comprometidas. Aunque el mote hace referencia a la maldad de los hombres, parece que la idea principal es más que resaltar su impiedad, destacar la virtud del joven músico.

Aunque el mensaje parece similar al de los anteriores emblemas de Rollenhagen o Wither, las connotaciones religiosas están muy marcadas. En la resolución del código que supone el emblema realiza un papel fundamental la cita bíblica, ya

---

Invada praecipitant citharoedum turbida nautae,
Sanguínea superant qui feritate feras.
Veste sibi rapta, vada caerula sulcat Arion,
Delphinis cithare mulcet & ora sono (1579: fol. 64).

[A las aguas turbulentas, los marineros, que superan a las fieras en su sanguinaria fiereza, precipitan al poeta. Despojado de sus ropas, Arión surca las aguas azuladas y con el sonido de su cítara acaricia el rostro del delfín].

que establece la identidad con la que se debe dotar a Arión. Ejemplifica al hombre virtuoso que no teme enfrentarse al peligro porque confía en la protección de su dios. Al igual que en los anteriores emblemas, no se anima a hacer frente a la adversidad. Nos encontramos nuevamente con un discurso de poder aunque en esta ocasión desde una posición más marcadamente religiosa. Al igual que en los emblemas anteriores, creemos que el instrumento cordófono no es sólo un elemento más presente en la historia sino que actúa como atributo que ayuda a caracterizar al individuo, enfatizando su virtud y su carácter equilibrado y moderado.

5.2.2. Gabriel Rollenhagen. "Spernit pericula virtus"



Gabriel Rollenhagen. *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Arnhem, 1611)

Muy atractiva se presenta la imagen de Arión que se encuentra en el tratado de emblemas realizado por Gabriel Rollenhagen (1583-c. 1619). Quien fuera jurista, al igual que Alciato, y ejerciera en Magdeburgo como protonotario del cabildo protestante de la catedral, fue el autor de uno de los tratados más interesantes

del género (Chatelain, 1993: 90). La obra, formada por doscientos emblemas, fue publicada en dos partes; la primera, bajo el título *Nucleus Emblematum Selectissimorum* y conteniendo una primera centuria, fue publicada en Arnhem en 1611; la segunda centuria vería la luz en Utrecht en 1613 con un título diferente, *Selectorum Emblematum Centuria Secunda* (Landwehr, 1970: 573)[50]. Los cien grabados que integraban cada una de las centurias, con forma circular y semejantes a medallas, fueron realizados por un artista de primer orden, Crispijn de Passe I *el Viejo*.

Una de las características del tratado de Rollenhagen es la brevedad del texto que acompaña las distintas ilustraciones; de acuerdo con esto, bajo el grabado de los distintos emblemas tan sólo pueden encontrarse dos o cuatro versos escritos en latín, griego o italiano. Tanto de esta brevedad como de la claridad y de la conveniencia de la parte textual se vanagloriaba el autor en el prefacio "Candido et benevolo lectori". Por lo que respecta a los grabados, debemos señalar que se caracterizan no sólo por la perfección de la técnica empleada o por su belleza, sino también, y como apunta John Manning, por la complejidad que encierran y que se deriva del empleo de códigos próximos al jeroglífico. A esto habría que añadir el hecho de que el diseño de los grabados estuviese bajo la supervisión del autor; es decir, Rollenhagen no sólo se ocupó de la creación de la parte literaria sino que controló igualmente la elaboración de la parte pictórica (Manning, 2002: 80-1). La complejidad que se deriva de no expresar de forma clara la conexión entre el texto y la imagen, obliga, como apunta Greene, a un reconocimiento de las fuentes por parte del lector, es decir, a un conocimiento de algo a lo que no se alude en el emblema de forma directa (Bath, 1994: 31-2). Rollenhagen asume por tanto la presencia de un lector culto y educado en los lugares comunes.

[50] Hemos accedido al tratado a través de una edición facsimilar en la que se recogen las centurias publicadas en 1611 y 1613 (1983), y de la traducción francesa que fue publicada en 1611 con el título de *Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague mis en vers francois par un professeur de la langue Françoise a Cologne*.

El emblema que presenta al músico Arión como protagonista es el que tiene como lema "Spernit pericula virtus" [La virtud no teme al peligro] (1983: 10) [**fig. 11**]. Se trata de un ejemplo perfecto del mote preceptivo para las empresas: es breve y conciso. Incluido en la primera de las dos centurias y con el número diez, este emblema, al igual que el resto de los que forman el tratado, contiene un grabado de forma circular, un mote colocado a modo de orla alrededor de la ilustración, y un breve epigrama. Los dos versos latinos que lo integran desarrollan e incluso parafrasean el mote sin aportar ningún dato complementario; tan sólo se vuelve a decir que la virtud afronta los peligros sin temor y no teme enfrentarse a las adversidades y que es por ello por lo que está colocada en medio del mar[51].

Esta misma idea es desarrollada en el epigrama de la traducción francesa de la obra. En *Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague mis en vers francois par un professeur de la langue Françoise a Cologne*, la parte textual del emblema afirma que:

> Celuy qui constant embrasse la vertu,
> N'a; Jamais de crainte le courage abbatu:
> L'eau, la flamme, le fer, le ciel, & la mort mesme,
> Ne s'auroient de frayeur luy faire le frontblesme (1611: 10)[52].

[Aquel que de forma constante abraza la virtud nunca teme tener el ánimo abatido; el agua, la llama, el hierro, el cielo o la misma la muerte no le harán sentir pavor ni le harán palidecer].

En la *pictura* puede verse a un joven músico subido con firmeza encima de un delfín que lo observa con aspecto amenazador. Aparece semidesnudo y profundamente ensimismado, como inspirado por los dioses. Es Arión, quien se

[51] "Non adversa timet SPERNIT PERICULA VIRTUS, illa vel in medio, nescit obire, mari" (1983: 10).

[52] En esta traducción del tratado de Rollenhagen, el epigrama es colocado bajo el mote latino sin la presencia del grabado. Todas las ilustraciones, las mismas que son incluidas en la edición original de la obra de Rollenhagen, son agrupadas al final del tratado.

salvara de morir ahogado por la generosidad de un delfín. Se trata de una escena carente por completo de dramatismo, ya que en lugar de ofrecernos un episodio de la historia, como hemos visto en otros emblemas en los que se desarrollaba el relato, nos ofrece una imagen novedosa del músico. En esta ocasión Arión no necesita sentarse a horcajadas para no caerse sino que, en una postura completamente inestable e irreal, parece dominar cuanto le rodea. Ciertamente el músico parece más un dios que un humano.

Si no fuera porque repetidamente, y desde distintas fuentes, se habla de la bondad de los delfines, uno se preguntaría, viendo el animal representado en el grabado, si al hablar de peligro Rollenhagen se refería a morir ahogado o a ser atacado por el delfín. Sin embargo, es la presencia del barco en la composición, incluido a modo de *veduta*, la que alude a la terrible situación a la que se enfrentó el músico. El joven, montado sobre el animal y seguro de sí mismo, permanece tranquilo a pesar de los peligros que le acechan. Es su virtud la que hace posible esa seguridad; virtud que se nos transmite, además de por su actitud, por su aspecto: es un joven situado por encima de las cosas terrenales. Aunque, como ya señalamos, la consideración hacia la desnudez se ha caracterizado a lo largo de los siglos por la ambivalencia, en este caso parece claro que el autor alude a la condición virtuosa del músico. Mediante ella Rollenhagen haría referencia al individuo que gracias a su fortaleza espiritual se eleva sobre el resto.

Por lo que respecta al instrumento que sostiene Arión, hay que señalar que ya no se trata del que originariamente se vinculara a este músico sino que, al igual que ocurre con bastante frecuencia en otros mitos musicales recogidos en la emblemática, se observa una evolución acorde a los tiempos. En lugar de una cítara, una lira o incluso un arpa, Arión sostiene con soltura un violín, instrumento que alcanzaría una gran importancia desde su aparición a mediados del XVI.

Nos encontramos en este emblema con una de las invenciones o re-creaciones de símbolos de Rollenhagen. Aunque el autor parte de la imagen que Alciato

popularizara en los tratados de emblemas, le otorga un significado que difiere en gran medida. No utiliza al músico como excusa para señalar la maldad de los hombres, sino que lo emplea como sinónimo de virtud, hasta el punto de que evita nombrarlo. Si el joven que fue arrojado al mar (o que se arrojó) era Arión, el que ha sido rescatado por el delfín y protagoniza la imagen ya no lo es; ahora personifica la virtud y, quizá también, la conexión ente ésta y el arte. Sin embargo, creemos que no queda aquí el mensaje del emblema y que éste es reforzado por otro detalle de la *pictura*: el gesto y la postura del delfín. Aunque ciertamente la forma en la que se plasmaba a estos animales en los tratados renacentistas y barrocos dista mucho de la que tienen en realidad, y en la mayoría de las ocasiones su aspecto era bastante amenazador, la manera en la que abre la boca mostrando los dientes nos parece relevante. A esto habría que añadir la postura en forma de círculo con la que es representado en la ilustración; aunque ésta podría ser tan sólo un recurso iconográfico vinculado a la misma forma del grabado, podría estar también conectada a la idea de inestabilidad e inseguridad.

Es esa misma inestabilidad a la que los emblemistas aludían mediante la figura de la Fortuna colocada sobre el delfín. Gilles Corrozet utilizaba este animal, e incluso también un navío, en el emblema "L'ymage de la fortune", y lo explicaba diciendo que "C'est pour monstrer mon instabilité / Et qu'en moy n'est aulcune seureté" [Es para mostrar mi inestabilidad y que en mí no hay ninguna seguridad] (1974: sin paginar) [**fig. 12**]. El mismo Rollenhagen utilizó la bola y el delfín, e incluso algunos barcos en sus representaciones de la Fortuna [**figs. 13** y **14**].

Según nuestra interpretación, y de acuerdo con lo expuesto, el delfín podría significar más de lo que representa y aludir, mediante su forma circular, a la idea de inestabilidad y peligro, tal y como lo hiciera en los emblemas de la Fortuna. Este posible significado del animal no variaría el del conjunto, sino que tan sólo serviría para reforzarlo. El que Arión muestre una clara superioridad, no sólo física sino también moral, sobre el delfín y, por tanto, sobre la inseguridad que pudiera representar, no es más que una afirmación de que la Virtud se mantiene

firme ante los avatares de la fortuna y no teme los peligros que se puedan presentar. Este tema de la fortaleza de la virtud ante los peligros es frecuente en la emblemática, especialmente en ambientes neoestoicos y contrarreformistas ya que, como señaló Santiago Sebastián, esta corriente se mostró adecuada a las directrices de Trento (1995: 91). Entre los numerosos ejemplos que se podrían citar en los que se manifiesta este pensamiento, se encuentran los proporcionados por Saavedra Fajardo, quien también utiliza un símil musical en su empresa 35 "Interclusa respirat"[53].

La utilización novedosa que Rollenhagen realiza del relato y el destacado papel que el instrumento musical desempeña en el grabado, nos hace considerar que la música también debe ser tenida en cuenta en el análisis del emblema. Creemos que la vinculación que se produce entre la música y la virtud se apoya no sólo en el desarrollo del relato sino también en la condición de citaredo del joven. De esta forma, la vinculación entre el instrumento cordófono y la concordia y el alma del individuo (a los que ya nos hemos referido con anterioridad), la mejor consideración de los instrumentos de cuerda sobre los de viento (a la que nos referiremos de manera detallada al tratar del enfrentamiento entre Apolo y Marsias) o la conexión entre el arte de los sonidos y la divinidad, serían algunos de los medios utilizados para resaltar la condición virtuosa del joven[54]. Creemos

[53] Saavedra utiliza en la *pictura* la imagen de una trompeta o clarín para señalar que los sonidos más hermosos, los que poseen más armónicos, son los que se obtienen realizando una mayor presión con los labios en el instrumento y por tanto los más difíciles de obtener. Se trata de un interesante y original proceso metafórico en el que la presión realizada simbolizaría la adversidad y el sonido resultante, la virtud. La declaración de la empresa se desarrolla en el mismo sentido; como afirma Saavedra, "(n)o hay virtud que no resplandezca en los casos adversos" (1999: 467).

[54] Parece acertado pensar que si la música tenía un poder capaz de obrar maravillas fuera relacionada con los dioses o calificada como divina. Este tipo de apelativos son los utilizados por Homero cuando en la *Odisea* se refiere al "divino aedo" (1990: IV 17, I 328) o por Ovidio cuando en *Fastos* considera al poeta con el privilegio de contemplar el rostro de los dioses (1984: VI 1-100). Esta idea, traducida posteriormente al lenguaje del cristianismo, significará que el arte musical o las facultades artísticas son, en palabras de un teórico del siglo XVIII, Pedro de Ulloa, "un regalo o presente del cielo" (cit. en León, 1974: 85). En el mismo sentido se había expresado

por tanto que el instrumento musical sirve en este emblema para caracterizar al personaje. Pudiera ser igualmente que la significación del emblema vaya aún más lejos y no esté referida tan sólo al músico y a su condición de citaredo sino que, con la representación del joven, el autor aluda al artista y al papel del desempeñado por el arte. El Arión que presenta Rollenhagen simbolizaría de esta forma al hombre virtuoso y próximo a los dioses y al mismo artista que gracias a su comportamiento vence las dificultades provenientes de una fortuna adversa. Partiendo de planteamientos neoestoicos, el autor habla de vencer las dificultades con el ejercicio de la virtud, no enfrentándose abiertamente a ellas. El arte no sólo sería identificado con la virtud sino que sería colocado en una posición cercana a la divinidad.

5.2.3. George Wither. "Spernit pericula virtus"

George Wither (1588-1667) no es sólo el autor de un importante tratado de emblemas, sino que fue un conocido poeta inglés. Educado en Oxford, participó en la Guerra Civil del lado de Cromwell y tras la Restauración estuvo en la cárcel en dos ocasiones por algunos de sus escritos[55]. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*, publicado por primera vez en Londres en 1635, es el único tratado del género de la emblemática que escribió este autor[56]. Aunque la obra no conoció una segunda edición, fue reproducida de forma simplificada y publicada en Londres en 1681 con el título *Delights for the Ingenious In above Fifty Select*

---

con anterioridad el emblemista inglés Henry Peacham en *The Compleat Gentleman*, uno de los tratados que no dedicó al género de la emblemática (Strunk, 1950: 332).

[55] www.englishverse.com/poets/wither_george

[56] Los dos ejemplares que hemos manejado de la obra de Wither se corresponden con la *editio princeps* del tratado, impresa en Londres en 1635 por Robert Allot, siendo una de ellas una reproducción facsimilar. El mal estado de conservación de la edición de 1635 ha sido la razón por la que hemos optado por reproducir el emblema que aparece en la edición moderna (1975: 10).

and Choice Emblems, Divine and Moral, Ancient and Modern[57]. Esta obra volvería a imprimirse dos veces en el siglo XVIII (Wither, 1975: xvii; Bath, 1994: 126).

En *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* se incluyen doscientos emblemas distribuidos entre los cuatro libros que forman la obra, de manera que cada uno de ellos está integrado por cincuenta de estas composiciones. Se trata de emblemas canónicos, es decir, formados por el mote, la *pictura* y el epigrama, siendo su característica más acusada el hecho de que sean los mismos grabados que ya habían aparecido anteriormente en las dos centurias del tratado de emblemas de Gabriel Rollenhagen. Wither compró los grabados para incluirlos en su obra, y quizá los obtuviera a través de dos de los hijos de Crispin de Passe que fueron a trabajar a Inglaterra, Simon y William (Bath, 1994: 116). Cotejando ambos libros se puede observar que Wither llega incluso a utilizar las *picturae* en el mismo orden en el que éstas habían sido colocadas en su tratado de origen. Una de las principales diferencias existentes entre ambas obras se encuentra en los comentarios sobre los emblemas que Wither introduce al final de cada uno de los cuatro libros en los que divide su obra. Bajo el título "lotteries", es decir, loterías, el emblemista inglés incluye breves poemas relacionados con los distintos emblemas del libro que, junto con los nuevos grabados que aparecen al final del tratado, constituyen un juego de preguntas y respuestas que se ofrecía a los compradores (Wither, 1975: vii-viii).

En la reseña que Rosemary Freeman dedica al tratado de Whiter destaca la poca calidad poética de sus epigramas o incluso el hecho de que el autor fuera considerado por alguno de sus coetáneos como "the worst poet in England" [el peor poeta de Inglaterra]. Freeman es muy tajante en el comentario que dirige a la obra del tratadista inglés: "Brevity and wit are rare in the verses" [la brevedad y el ingenio son raros en sus versos] (1966: 141)[58]. Según esta investigadora, lo

[57] Rosemary Freeman señala una fecha de publicación diferente para *Delights for the Ingenious*: 1684 (1975: xvii).

[58] John Manning se expresa de forma similar hacia la obra de este emblemista (2002: 103).

único que salvó al tratado de caer en el olvido o de ser rechazado fue la excelente calidad de los grabados que incluía (1966: 147).

En el emblema dedicado al músico Arión, Wither mantiene el mote que aparecía en el tratado de Rollenhagen, "Spernit pericula virtus", aunque lo completa con unos versos que coloca sobre el grabado, "An innocent no danger feares,/ How great soever it appeares" [Un inocente nunca teme al peligro por grande que éste sea] (1635: I 10) [**fig. 15**]; como se puede apreciar, el mensaje que transmite resulta ser simplemente una adaptación de los versos latinos que aparecían como epigrama en el emblema de Rollenhagen. En general, podemos señalar que la parte literaria creada por el poeta inglés hubo de adecuarse a la pictórica. Sin embargo, a pesar de las similitudes que se aprecian en un primer momento, tanto por lo que respecta al mote como, por supuesto, al grabado, se producen algunas diferencias en el acercamiento que realizan ambos tratadistas al relato de Arión.

Mediante treinta versos escritos en un complicado inglés isabelino, Wither narra a grandes rasgos la leyenda del músico, para acabar ofreciéndonos un tratamiento bastante similar al que había presentado en los dos versos colocados encima del grabado. Así recuerda cómo cuando el músico fue arrojado y tragado por las aguas, un delfín vino en su ayuda, ya que la virtud prevalece en las criaturas salvajes cuando falla en el hombre. Como afirma el autor, vana es la esperanza de aquellos que piensan que pueden acabar con un hombre virtuoso[59].

A pesar de la negativa opinión que los epigramas de este autor merecen a Freeman, encontramos algunas comparaciones interesantes, especialmente los intentos de Wither de enlazar elementos del mito con su objetivo pedagógico y

[59] Como afirma Wither en su poema:

> To intimate that Vertue shall prevaile
> With *Bruitish* Creatures, if with *Men* it faile.
> Most vaine is then their Hope, who dreame they can
> Make wretched, or undoe, and *Honest Man* (1635: 10, v. 9-12).

su enseñanza moral, y que realiza mediante numerosas metáforas. Así afirma que, al igual que en el relato de Arión, el mal del mundo ha precipitado en mares de problemas a hombres de provecho aunque no tuvieran otra culpa que la de hacer con sus palabras y sus obras una música dulce[60] o, más adelante, señala que la cabeza de los virtuosos sobresale, al igual que la de los delfines, por encima de los peligros[61]. Es decir, relaciona el mar al que fue arrojado Arión con las adversidades, y a los hombres virtuosos tanto con los delfines como con la figura del músico. El mensaje que transmite se podría resumir diciendo que aquél que está ornado por la inocencia y la virtud desprecia todo tipo de peligros, crueldades e insultos[62], y puede sobreponerse a las desgracias que le ocasionen de forma injusta.

La vinculación que realiza este emblemista inglés entre el mar y el mundo y sus problemas tiene una larga tradición literaria que se remonta a la Antigüedad y que gozó de gran éxito entre los tratadistas. Si Ovidio señalaba en el *Arte de Amar* la conexión entre la travesía en el mar y la vida (1997: II 9-11), Séneca afirmaba que

> (e)stamos arrojados en este profundo y alterado mar (...) levantándonos ya con repentinos crecimientos y desamparándonos luego con mayores daños, nos descompone sin permitirnos estar en lugar firme (...). A los que navegan en este tempestuoso mar expuesto a todas las tormentas, ningún otro puesto hay sino es el de la muerte (cit. en Solórzano, 1987: 65).

[60] Como señala más adelante, en concreto en los versos 17-20:

> *Arion* like, the Malice of the *World,*
> Hath into *Seas* of Troubles ofthen hurl'd
> Deserving Men, although no Cause they had,
> But that their *Words* and *Workes* sweet Musicke made.

[61] En los versos 25-6 realiza esta nueva comparación: "Yet, *Dolphin-like,* their *Innocence* hath rear'd/ Their Heads above those Dangers that appear'd".

[62] "(H)e whom Vertuous *Innocence* adornes,/ Insults o're *Cruelties*; and, *Perill* scornes" (v. 13-4).

Siglos más tarde, Luis Alfonso de Carballo, en el *Cisne de Apolo*, se seguía refiriendo a los "navega[n]tes que fluctuando andan en este mar del mundo" (1958: II 223-4) o el mismo Lutero, quien veía el mar como imagen del mundo y de sus contratiempos y adversidades (Loach, 1999: 165-6)[63].

Como hemos indicado, George Wither se vuelve a referir al emblema dentro de lo que él denomina "The first lotterie" (1635: 53). Consiste en un breve comentario formado por ocho versos dirigidos a todas aquellas personas que a pesar de su recto comportamiento se ven despreciadas por el mundo. Mediante ellos, una vez más, Wither vuelve a exponer su mensaje[64].

Mediante la figura del músico Arión, el emblemista inglés transmite la idea de que la inocencia desdeña el miedo y de que la virtud vence todos los peligros. Mediante un mensaje muy conservador, exalta la figura del virtuoso y la forma en la que debe sobrepone a las desgracias; así se refiere a la resignación, a la paciencia y a la aceptación de las tragedias. En su emblema no habla de enfrentarse a las injusticias, sino de sobrellevarlas de manera virtuosa, de aceptar las desgracias con paciencia. A diferencia del anterior emblema de Rollenhagen, en el que el autor no exponía en el texto todo el significado que había que extraer de la imagen, Whiter comenta prácticamente todos los detalles, por nimios que sean. Es por ello por lo que creemos que no hay ninguna

[63] La misma comparación se encuentra en las *Empresas Morales* de Juan de Borja (1680: II 286-7) o en las *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes* del giennense Juan Pérez de Moya (1996: 19).

[64] El breve poema dice:

> You, have beene wronged, many wayes,
> Yet, patient are; and, that's your praise:
> Your *Actions*, also, seen'd upright;
> Yet, some there are, that, beare your spite:
> Left, therefore, you discourag'd grow,
> An *Emblem*, you have drawne, to show
> What other *Innocents* have borne,
> And, how, the worlds despites, to scorne.

conexión entre el mensaje y la música y que la idea que transmite está referida tan sólo a la virtud y a la forma en la que se deben afrontar los problemas. Se trata, en nuestra opinión, de un claro discurso de poder que, partiendo de los elementos señalados en el emblema anterior, aconseja la resignación ante la injusticia.

5.2.4. Daniel Meisner. "Musica vel fera maris monstra mitigat"



Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1623-1631)

Publicado originariamente en Frankfurt entre 1623 y 1631, y debido en su mayoría a Daniel Meisner o Meissner (c. 1585-1625), el *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* es un extenso tratado de emblemas que se sale de lo habitual en los publicados dentro del género[65].

El emblema que vamos a analizar, y en el que se representa el mito de Arión, está incluido con el número seis en el segundo de los ocho libros que integran el

[65] Los datos más relevantes de este tratado ya fueron expuestos en el capítulo III de este estudio, el dedicado a señalar la presencia en la emblemática de teorías musicales procedentes de la Antigüedad. Al igual que entonces hemos tenido acceso a este tratado a través de una edición facsimilar que reproduce la publicada en Frankfurt entre 1625-6 y 1627-31 (1972).

segundo volumen de la obra. Bajo el mote "Musica vel fera maris monstra mitigat" [La música apacigua incluso a las fieras monstruosas del mar] puede verse un grabado que, al igual que el resto de los que forman el tratado, es de forma rectangular y carece de marco ornamentado [**fig. 16**]. La parte textual se ve ampliada por un verso latino y unas estrofas escritas en alemán (colocados ambos en la parte inferior del grabado) además de por un texto que, escrito en esta última lengua, lo antecede[66].

En el grabado se representa en primer término la imagen del músico Arión y tras él se aprecia la vista de una ciudad. Tal como se indica en una filacteria dentro de la imagen, se trata de Calcuta, en la India. Por esta razón creemos que tanto Arión como los barcos no se encuentran realmente en el mar, sino en la parte navegable de un río, bien del Hooghly o del Laban Hrad. Viendo la imagen y la perspectiva de la ciudad, parece más que probable que el grabador tuviera acceso al *Civitates Orbis Terrarum* de Braun y Hogenberg, cuya primera edición había sido publicada en Colonia en 1572 (I 54)[67]. En un intento por reproducir de la forma más correcta la imagen de la ciudad o de ambientarla de manera conveniente, el grabador incluyó en la ilustración los animales y la vegetación exótica que consideró autóctonas de esa zona geográfica.

En esta ocasión, y a diferencia de otras representaciones ya comentadas del músico, el aspecto de Arión parece adecuarse a la imagen que de él se ofrecía en *Fastos*; no sólo por su edad, que hace creíble que se trate de un músico afamado que regresa a su patria, sino también por sus ricas vestimentas o por la corona

[66] A diferencia del emblema analizado con anterioridad de este autor ("Musica sacra manet"), en esta ocasión, y como es característico del segundo volumen de la obra, tan sólo se incluye el texto alemán, prescindiéndose, por tanto, del latino.

[67] Esta obra, formada por seis volúmenes, fue publicada entre 1572, año en el que apareció el primero de ellos (y en el que se incluye la imagen de Calcuta) y el sexto, en 1617. El tratado está integrado por quinientas cuarenta y seis imágenes de ciudades de todo el mundo reproducidas con un distinto grado de detalle por quien fuera el grabador, Franz Hogenberg. El *Civitates Orbis Terrarum* puede ser considerado el primer atlas en el que se ofrece una visión real de las ciudades. Para conocer más datos de esta obra o un plano de las ciudades que son reproducidas en ella, remitimos a la página historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html.

que lleva en sus cabellos. Además está representado tocando el arpa, reflejándose así la forma con la que atrajo al delfín. En esta ocasión, y como se puede apreciar, se ha eliminado el episodio anterior, el de los marineros arrojándolo por la borda.

Los dos breves textos situados bajo el grabado están escritos en latín y en alemán respectivamente, las lenguas características de este tratado. El verso latino afirma que la excelencia de la música fue la razón por la que Arión llegó, sano y salvo, a través del mar, a la costa de su patria. El epigrama alemán, escrito más abajo y dividido en dos columnas, vuelve a señalar que para encontrar su tierra natal Arión buscó en el mar. Más interesante resulta el texto alemán que antecede al grabado. En él, tras comenzar haciendo referencia a la maravillosa música que realizaba Arión y a cómo el delfín, gracias a ella, acudió en su rescate, se homologa la figura del músico a la de los hombres en general y se señala que tanto uno como otros están colocados en el mar del mundo en el que, finalmente, acabarán muriendo. La música es el medio que puede conducir a los hombres a la orilla o, como se señala en el texto, a la patria eterna. Aunque la vinculación se realiza de manera muy superficial, parece que mediante Arión se vuelve a hacer referencia nuevamente a la figura del individuo virtuoso. La música se presenta no sólo como el medio por el que Arión se salvó de una muerte segura, sino también como el que conduce a la vida eterna.

Creemos que la elección de Calcuta como escenario del relato representado se puede deber a las mismas razones. Con la utilización de esta ciudad, conocida por su pujante comercio, se podría aludir no sólo al deseo de enriquecerse de los artistas o al mecenazgo de las artes que hizo tan brillantes cortes de monarcas como Periandro, sino también al "animus lucrandi" al que nos referimos páginas atrás. El hecho de que Arión atraiga al delfín y consiga salvarse tras ser despojado de sus riquezas haría referencia a la necesidad de renunciar al exceso de bienes materiales. El músico se contrapondría al lujo y la ostentación de la escena representada en la orilla y con las riquezas que se supone almacenadas en los barcos colocados tras él.

Al igual que Arión, la música es vinculada en este emblema a la virtud. Mediante ella el joven se salva de perecer ahogado o, lo que es lo mismo, gracias a ella consigue alcanzar la vida eterna. Aunque el texto no incluye ningún dato acerca de la música parece claro que no se trata de los sonidos audibles realizados por los instrumentos sino de una metáfora. Mediante la música armoniosa, el texto alude a una determinada actitud en la vida, a la única que puede conducir al hombre a la salvación o, como afirma el texto, a la patria eterna.

5.3. OTRAS INTERPRETACIONES DEL RELATO DEL MÚSICO ARIÓN

5.3.1. Cesare Ripa. "Favor"

Cesare Ripa (Perugia, 1560-ca. 1620) utiliza el relato de Arión en la descripción que realiza del "Favor" y que incluye en su *Iconologia*, en concreto en la edición que fue publicada en Siena en 1613[68]. A pesar de tratarse de una edición ilustrada de la obra del iconólogo italiano, la personificación que vamos a comentar carece de grabado (1996: I 400-1).

Ripa menciona al joven músico al describir uno de los atributos con los que dota su alegoría; se trata de un escudo "donde se verá pintado el mar, con un Delfín, llevando sobre el lomo un jovencito que ha de tocar la lira". La interpretación que realiza del relato es, cuando menos, superficial; no sólo no hace ninguna referencia a la música ejecutada por Arión en su descripción, sino que afirma que la razón que condujo a los marineros a arrojarlo por la borda, que no a tirarse él, fue la envidia y no la avaricia. La principal diferencia que introduce en su descripción es la de que, en lugar de señalar la maldad de los hombres, se refiere a la bondad del animal. Simplemente pretende transmitir la idea de que el favor "debe realizarse sin obligación ni daño de quien lo hace, siendo en cambio de mucha utilidad y honor para quien lo recibe" (1996: I 400-1).

[68] Es ésta la única edición que hemos manejado de Ripa en la que se hace referencia al relato de Arión en la alegoría del "Favor". Para conocer datos del autor y de las distintas ediciones utilizadas de su obra remitimos al capítulo III y al análisis de la alegoría de la región de "Apulia".

Esto no parece ajustarse del todo al que era el mensaje original de la leyenda, ya que no sólo el delfín se acercó atraído por los maravillosos sonidos realizados por Arión, sino que además el músico, como señalara Ovidio, entonó "sus cantos como pago de su viaje" (1984: II 79-118). Un significado similar es el que encontramos en el emblema que incluimos a continuación.

5.3.2. Anónimo (Daniel de la Feuille). "Ame courtoise et traitable"

En el tratado anónimo que lleva por título *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs*, se hace una breve referencia al mito de Arión en una de las entradas (1736: 1-2)[69]. Se trata de una personificación que, con el título de "Ame courtoise et traitable" [Alma cortés y de trato fácil], no se aleja demasiado ni en el texto ni en la imagen de la utilización que del relato realizara Ripa. En este tratado, como ya señalamos en un capítulo anterior, las imágenes están dispuestas en grupos de quince y anteceden la parte literaria.

El pequeño grabado de forma circular en el que se reproduce esta alegoría muestra la imagen de un niño totalmente desnudo, excepto por unas cintas que le atraviesan el pecho, que se monta a horcajadas sobre un delfín[70]. En la página siguiente, el autor, por boca del delfín, explica el significado de la imagen con las siguientes palabras:

> Je suis de tous les Animaux
> Le plus soumis à l'homme & le plus sociable;
> Temoin ce Poëte admirable,
> Que je sauvai jadis de la fureur de flots (1736: 2).

[69] Algunos datos relativos a este tratado y a la posible autoría de Daniel de la Feuille, ya fueron expuestos en el capítulo dedicado a Anfión.

[70] Debido a la poca calidad de la reproducción fotográfica que hemos realizado de la imagen del tratado y al poco interés que, en nuestra opinión, su presencia podría suscitar, hemos decidido omitirlo.

[De entre todos los animales soy el más sometido al hombre y el más sociable; testigo de ello es este poeta admirable a quien yo salvé antaño de la furia de los marineros].

Nuevamente el músico Arión es tan sólo utilizado para resaltar la bondad del animal y el hecho de que no actúe movido por interés ("le Daufin sans qu'il paroisse aucun interêt").

En esta interpretación del mito en la que se resalta tan sólo la bondad del animal se limita aún más el papel desempeñado por la música. Mientras que en los anteriores emblemas en los que se enfatizaba la maldad de los marineros no se negaba, en general, el papel desempeñado por los sonidos sino que simplemente se obviaba o se limitaba cualquier comentario acerca de ellos, en estas dos representaciones prácticamente se elimina la música desde el momento en el que se atribuye la salvación de Arión exclusivamente a la bondad y generosidad del delfín.

La salvación de Arión como ejemplo del maravilloso efecto logrado por la música parece quedar relegada a muy contadas ocasiones. Tan sólo hemos encontrado una referencia de este tipo en el tratado de Vicenzo Galilei, *Della Musica antica et della Moderna*. Este autor, miembro de la *Camerata fiorentina* creada en torno al conde Bardi, creía firmemente en los poderes milagrosos que se le atribuía a la música en la Antigüedad. Es por ello por lo que no dudó en afirmar de forma tajante en el mencionado tratado que "(l)a Musica libera Arione della morte" [La música liberó a Arión de la muerte] (1581: 86).

Ilustraciones

IN AVAROS, VEL QVIBVS ME-
LIOR CONDITIO AB EXTRANEIS OFFERTUR



Delphini insidens uada cerula sulcat Arion,
Hocque aures mulcet frenat et ora sono.
Quam sit auari hominis, non tam mens dira ferarum est,
Quique uiris rapimur, piscibus eripimur.

Fig. 1. Andrea Alciato. *Emblemata* (Augsburgo, 1531)[1].



Fig. 2. Gema de la época del Imperio romano[2].



Fig. 3. Moneda de la época de Augusto.

[1] Esta imagen procede de la recopilación de emblemas realizada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne en *Emblemata* (1996: 1608).

[2] Tanto esta figura como la siguiente proceden de sendos estudios de Gisela Richter; la **fig. 2** de *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans* (1971) y la **fig. 3** del *Cataloque of Engraved Gems of the Classical Style* (1920).

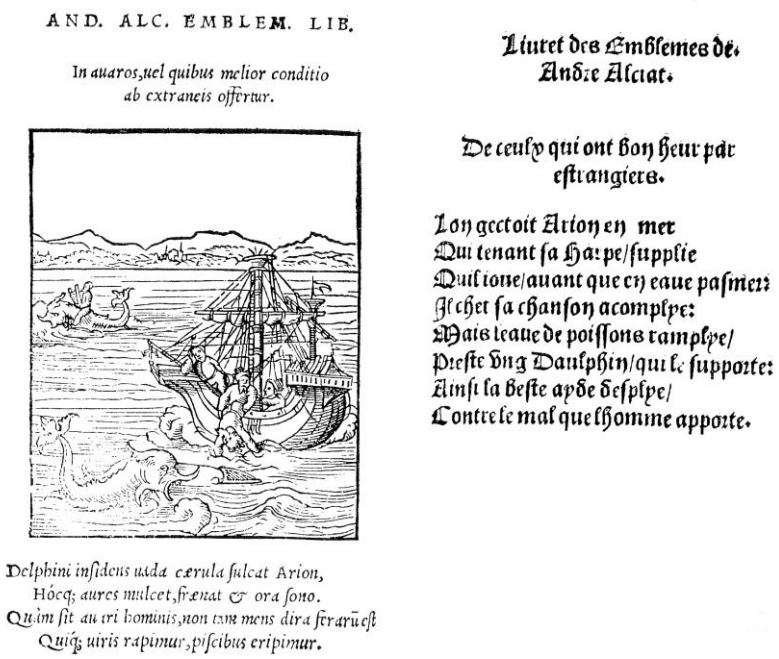


Fig. 4. Andrea Alciato (Jean Le Fèvre). *Livret des Emblemes de maistre Andre Alciat mis en rime francoyse* (París, 1536).



Fig. 5. Supuesta edición de Bernardino Daza (Manuel Montero y Mario Soria).

Fig. 6. Andrea Alciato (Bernardino Daza). *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas* (Lyon, 1549).



IN AVAROS, VEL QVIBVS
melior conditio ab extraneis offertur.

Emblema 88.

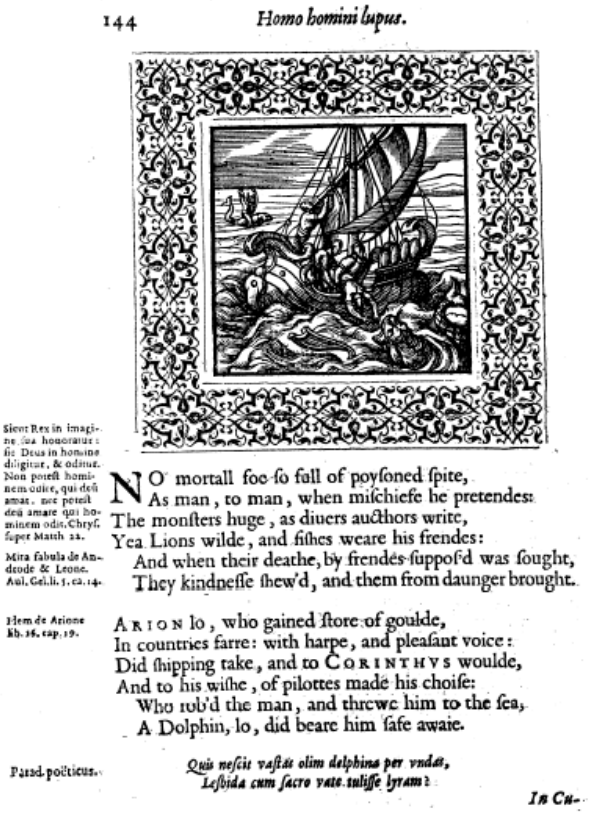
Delphini insidens vada cærula sulcat Arion,
Hocq; aures mulcet, frænat & ora sono,
Quã sit auari hominis nõ tã mens dira ferarũ est:
Quiq; viris rapimur, piscibus eripimur.

ACaba Alciato las Emblemas de la auaricia haziendo esta contra los auarientos, o para aquellos que son mejor tratados de los estraños que de los suyos, y para cõtexar el titulo con la pintura cõstruyamos la letra, y despues contaremos la historia

Emblemas de Alciato.

Construcció y orden de la letra. del famoso musico (*Arion insidens Delphini*) Arion sentado en el Delphin (*sulcat vada cærula*) nauega los mares verdinegros (*hocq; mulcet aures*) y con esto regala los oidos (*& frenat ora sono*) y refrena las bocas con el sonido (*mens ferarum non est tam dira*) no es tan cruel la inclinacion delas fieras (*quam sit hominis auari*) quanto lo sea la del hombre auariento (*quiq; rapimur viris*) y qualesquiera q̃ somos mal tratados de los hombres (*eripimur piscibus*) somos libres con los peces. Para entender la Emblema se ha de contar la historia de Arion, la qual Aulo Gellio cuenta lib. 16. capitulo diez y nueue desta manera. Arion fue muy gran musico, y amigo de Periandro Rey de Corintho, el qual confiado en la gran suauidad de su musica quiso ir a ver algunas tierras, y ganar dineros, y para esto se despidio de Periandro, y vino a Sicilia, y a Italia, donde fue estimado en mucho, y muy amado de todos. Iuntò muy gran suma de dineros, y luego procuro boluerse a Corintho su patria, y para esto se embarcò en vn nauio de vnos amigos suyos al parecer de Arion, porque se confiò de ellos, y eran naturales de su propria patria. Pero como la auaricia a nadie guarde lealtad, como tuuieron el nauio en alto mar, desseosos del dinero, que lleuaua Arion, determinaron matarle. El qual viendo esto les dio quanto lleuaua, con tal condicion que no le matassen, pero respondieronle que lo auian de matar. Entonces les dixo, ya que assi es, dexadme vestir las ropas, con las quales me adorno, y compó go, quando

Gellio. Historia agradable de Arion.



144 *Homo homini lupus.*

Sicut Rex in imagine sua honoratur: sic Deus in homine diligitur, & oditur. Non potest hominem odire, qui deũ amat. nec potest deũ amare qui hominem odit. Chrys. super Matth 22.

NO mortall foe so full of poysoned spite,
As man, to man, when mischiefe he pretendes:
The monsters huge, as diuers authors write,
Yea Lions wilde, and fishes weare his frendes:
And when their deathe, by frendes suppos'd was sought,
They kindnesse shew'd, and them from daunger brought.

Mira fabula de Androde & Leone. Aul. Gel. li. 5. ca. 14.

Hem de Arione lib. 16. cap. 19.

ARION lo, who gained store of goulde,
In countries farre: with harpe, and pleasant voice:
Did shipping take, and to CORINTHVS woulde,
And to his wishe, of pilottes made his choise:
Who rob'd the man, and threwe him to the sea,
A Dolphin, lo, did beare him safe awaie.

Parad. poëticus.

Quis nescit vastæ olim delphina per vndas,
Lesbida cum sacro vate tulisse lyram?

In Cu-

Fig. 7. Diego López. *Declaración magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina...* (Nájera, 1615).

Fig. 8. Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized* (Leyden, 1586).



ARION. XXXVIII.

CET Arion n'a garde d'eſtre ſi bien veſtu qu'il ſe voit dépeint dans la Clio d'Herodote, puiſqu'il ne l'eſt point du tout; car l'eſcharpe qui luy pend de l'epaule droite, & qui voltige derriere luy, eſt fort peu de choſe. Ie croy que l'Autheur de ces Tableaux n'y a pas bien pris garde, ou que pour ſatisfaire à quelqu'autre deſſein, il ne s'eſt pas ſoucié de la verité de l'Hiſtoire que le perſonnage Grec que ie viens de nommer, Pline & Aulugelle, décriuent à peu pres en cette ſorte. Periandre fils de Cypſelle eſtant Roy de Corinthe, il ſe paſſa ſous ſon Regne vne choſe bien memorable, les Corinthiens le maintiennent, diſent-ils, & les Leſbiens le confirment. Arion de la ville de Methymne le premier Muſicien de ſon temps, & le premier auſſi qui inuenta le Dythyrambe, qui luy donna le nom, & qui l'apprit aux Corinthiens, fut porté ſur le dos d'vn Dauphin iuſques à Tenare Promontoire de Laconie: Et voicy à peu pres comme on en fait le conte. Arion ayant donc paſſé quelque temps chez le Roy Periandre, voulut aller en Italie & en Sicile. Son voyage ne luy fut pas inutile; parce qu'il y gagna de grandes richeſſes: Et comme il eut deſſein de retourner à Corinthe, voyant vn Vaiſſeau de Corinthiens preſt à ſortir du port de Tarente pour faire voile en leur païs, il s'embarqua de compagnie auec eux, croyant qu'il y ſeroit en grande ſeureté; mais quand ils furent en haute Mer, ils ſe reſolurent de le ietter en l'eau pour auoir ſon argent. Dés qu'il eut appris leur intention, il leur offrit luy-meſme ce qu'ils deſiroient, & demanda ſeulement qu'on luy ſauuaſt la vie; mais il ne pût rien gagner ſur l'eſprit de ces barbares, qui luy commanderent de ſe tuer luy-meſme, s'il vouloit auoir en terre l'honneur de la ſepulture, ou de ſe ietter dans la Mer. Arion ſe voyant reduit à cette extremité, les pria de luy permettre auparauant de ſe veſtir de ſes plus beaux ornemens, & de chanter ſur le tillac les vers de

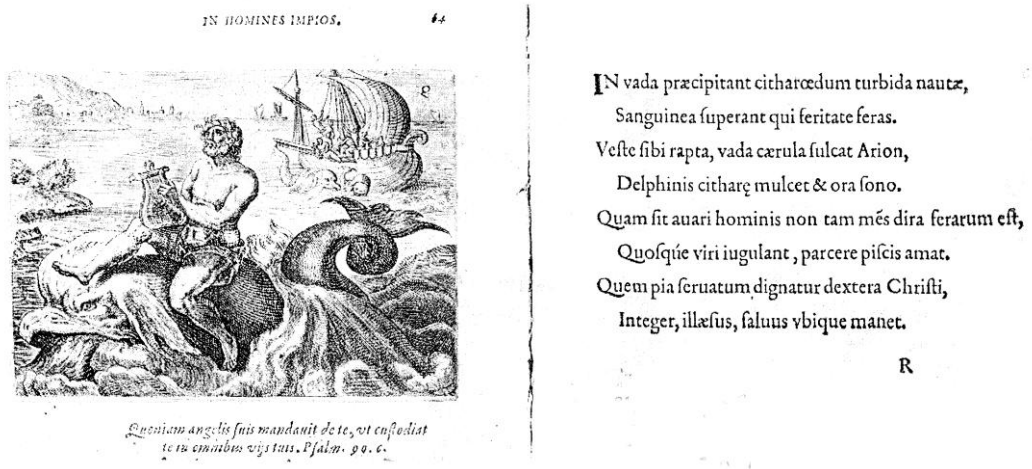
P P

Arion . .

——— ἵππος
Αὐτὰρ ὁ δελφῖνος ὑποπαίμφυος ἐξεν νώτοις,
Κύμα μάλ' ἠερόεσσι καταδρήσσων. ———

Oppianus. Halieut. 5.

Fig. 9. Michel de Marolles. *Tableaux du Temple des Muses* (París, 1655)[3].



IN HOMINES IMPIOS. 64

IN vada præcipitant citharœdum turbida nautæ,
Sanguinea ſuperant qui feritate feras.
Veſte ſibi rapta, vada cærula ſulcat Arion,
Delphinis citharę mulcet & ora ſono.
Quam ſit auari hominis non tam mẽs dira ferarum eſt,
Quoſqúe viri iugulant, parcere piſcis amat.
Quem pia ſeruatum dignatur dextera Chriſti,
Integer, illæſus, ſaluus vbique manet.

R

Quoniam angelis ſuis mandauit de te, vt cuſtodiat te in omnibus viis tuis. Pſalm. 90. c.

Fig. 10. Anónimo (Laurentius Haechtanus). *Mikrokosmos...* (Amberes, 1579).

[3] Hemos accedido a esta imagen a través de la edición de Stephen Orgel (1976).



Fig. 11. Gabriel Rollenhagen. *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Arnhem, 1611)[4].



Fig. 12. Gilles Corrozet. *Hecatomgraphie* (París, 1540)[5].

[4] Tanto esta ilustración como las que aparecen a continuación con los números **13** y **14** proceden de una edición moderna en la que se reúnen las dos centurias que integran el tratado (1983).

[5] Hemos obtenido esta imagen desde la edición realizada por Horden (1974).



Figs. 13 y 14. Gabriel Rollenhagen. *Selectorum Emblematum Centuria Secunda* (Utrecht, 1613).



An Innocent *no* Danger *feares,*
How great ſoever it appeares.

ILLVSTR. X. *Book.* I.

When ſome did ſeeke *Arion* to have drown'd,
He, with a dreadleſſe heart his Temples crown'd;
And, when to drench him in the Seas they meant,
He playd on his melodious-*Inſtrument*;
To ſhew, that *Innocence* diſdayned Feare,
Though to be ſwallow'd in the *Deeps* it were.
Nor did it periſh: For, upon her Backe
A *Dolphin* tooke him, for his *Muſick's* ſake:
To intimate, that *Vertue* ſhall prevaile
With *Bruitiſh* Creatures, if with *Men* it faile.
Moſt vaine is then their Hope, who dreame they can
Make wretched, or undoe, an *Honeſt-Man*:
For, he whom Vertuous *Innocence* adornes,
Inſults o're *Cruelties*; and, *Perill* ſcornes.
Yea, that, by which, Men purpoſe to *undoe* him,
(In their deſpight) ſhall bring great *Honours* to him.
Arion-like, the Malice of the *World*,
Hath into *Seas* of *Troubles* often hurl'd
Deſerving Men, although no Cauſe they had,
But that their *Words* and *Workes* ſweet *Muſicke* made.
Of all their outward Helps it hath bereft them;
Nor meanes, nor hopes of Comfort have beene left them;
But ſuch, as in the Houſe of *Mourning* are,
And, what *Good-Conſcience* can afford them there.
Yet, *Dolphin-like*, their *Innocence* hath rear'd
Their Heads above thoſe *Dangers* that appear'd.
God hath vouchſaf'd their harmleſſe *Cauſe* to heed,
And, ev'n in Thraldome, ſo their Hearts hath feed,
That, whil'ſt they ſeem'd oppreſſed and forlorne;
They *Ioyd*, and *Sung*, and *Laugh'd the World to ſcorne*.

Whiter

Fig. 15. George Whiter. *A Collection of Emblemes…* (Londres, 1635)[6].

[6] Hemos tomado esta imagen de una edición facsimilar (1975).



Calechut in Indien.

Musica vel fera maris monstra mitigat.

Die Musica befridigt auch die Meerwunder.

Arion ist wegen seiner vortrefflichen *Musica* durch das wilde Meer / von einem Meerschwein getragen / gesundt zu seinem Vatterlandt angelangt. Wir Menschen sind in dieser Welt auch gleichsam im vngeheuren Meer / in dem wir zu grundt gehen müssen / da wir nicht aller Tugendten ein liebliche *Harmoniam exerciren* vnnd vben. So solches aber *effectuirt* wird / werden wir ohn gefahr zu vnserm ewigen Vatterlandt gelangen.

Fig. 16. Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches* (Frankfurt, 1623-1631)[7].

[7] Reproducimos este emblema de la edición facsimilar realizada por Klaus Eymann (1972).

Capítulo VI

Emblemas y representaciones del músico Orfeo

CAPÍTULO VI

EMBLEMAS Y REPRESENTACIONES DEL MÚSICO ORFEO

Las referencias a Orfeo en las obras literarias y en las artes plásticas se ha mantenido como una constante desde la Antigüedad clásica. Su nombre frecuentemente aparecía unido al de otros grandes músicos de la mitología griega, Anfión y Arión, a pesar de que el poder del tracio superaba con creces al de estos citaredos. Frente a la vinculación de Anfión con la construcción de las murallas de la ciudad de Tebas y de Arión con el mar y el delfín salvador, Orfeo es conectado con todo tipo de seres, tanto animados como inanimados.

Como se destacará en las siguientes páginas, durante el Renacimiento y el Barroco, y en concreto dentro del género de la emblemática, se superará la imagen de Orfeo como trovador que dominaba en los relatos de amor cortés de la época medieval y se exaltarán preferentemente otras facetas en el músico tracio. Sin olvidar la presencia de análisis menos frecuentes, serán especialmente dos los que dominen en este tipo de tratados. Por un lado, partiendo de la interpretación horaciana del mito, se resaltará la capacidad civilizadora de Orfeo; por otro, y procedente de la órbita religiosa, se encontrará en él una *prefiguratio* de Cristo.

6.1. EMBLEMAS EN LOS QUE ORFEO SE PRESENTA COMO PRUEBA DEL PODER DE LA MÚSICA

Hemos considerado conveniente comenzar este análisis por la faceta del mito más conocida, la que, partiendo de la música maravillosa que creaba Orfeo, la exaltaba hasta el punto de creerla capaz de lograr los mayores prodigios. No sólo fueron esos sonidos melodiosos los que le permitieron bajar al Hades para intentar resucitar a su mujer, sino también los que creaban la armonía en todos aquellos que los escuchaban. Nos hemos decidido a incluir junto a los emblemas, y antecediéndolos, dos breves textos procedentes de la Antigüedad, en concreto

pertenecientes a las obras de Filóstrato *el Joven* y Calístrato, por considerar que resultaban una excelente introducción desde la que abordar la faceta del tracio como músico dotado de un poder sobrenatural. Además, estas dos breves narraciones fueron objeto de distintas citas y referencias por parte de tratadistas del Renacimiento y Barroco. Entre ellas se podría recordar la procedente de Pierre Trichet, teórico que, como ya señalamos en el capítulo de Anfión, utilizó las referencias musicales que eran incluidas en los tratados de Filóstrato *el Joven* y Calístrato en sus estudios organológicos. Sin embargo, quizá el detalle más relevante y que pone de manifiesto la importancia que alcanzaron tanto estos dos tratados como el de Filóstrato *el Viejo* durante los periodos aludidos, sea la edición conjunta que, de estas tres obras, realizó Aldo Manuzio en Venecia en 1503 (Filóstrato, 1995: xxx).

6.1.1. Filóstrato *el Joven*. "Orfeo"

En su única obra conocida, *Imágenes*, Filóstrato *el Joven* incluye una breve descripción del relato de Orfeo[1]. A diferencia de la obra anteriormente mencionada de Filóstrato *el Viejo*, a la que accedimos a través del comentario de Blaise de Vigenère, en esta ocasión los relatos no están acompañados de imágenes, sino que consisten en breves descripciones en las que el autor se sirve del recurso de la *écfrasis* retórica.

En su breve narración, Filóstrato coloca al ensimismado tracio rodeado de los seres que habitualmente, y según las distintas fuentes, le solían acompañar cuando tocaba su música:

> He aquí un león y un jabalí cerca de Orfeo, escuchando su música, y un ciervo y una liebre que no salen corriendo ante la presencia del león, ni tampoco los otros

[1] No se conocen los datos biográficos de este autor, tan solo podemos señalar que vivió hacia la primera mitad del siglo III d. C. Para un somero análisis de la obra que estamos comentando, remitimos a la introducción realizada por Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira para su edición de las *Imágenes* (1993: 26-7). Hemos utilizado tanto esta edición como la realizada por Mestre (1996: 343-4).

> animales que esta terrible bestia persigue en su cacería; ahora están todos atentos a la música, igual que el león. No te pierdas tampoco los pájaros, no sólo los que cantan (...) sino también, míralos, el cuervo graznador, la corneja chillona y el águila de Zeus (...) todos los animales juntos están boquiabiertos, encantados por la música: lobos mezclados con corderos, enajenados (...) Pino, ciprés, aliso, chopo, y todos los demás árboles unen sus ramas como si fueran manos alrededor de Orfeo (1996: III 6)[2].

El grupo descrito está formado tanto por animales como por las distintas aves que detuvieron su vuelo para escuchar su canto o por los árboles que no dudaron en arrancar las raíces del suelo para acercarse al músico. Junto a ellos se coloca un Orfeo que es retratado casi como un dios: va vestido con unos ropajes cuyos colores cambian de intensidad al ritmo de la música y está coronado con "una tiara de reflejos dorados". Lejos de ser un dato casual, la descripción de Orfeo con la tiara se repetirá tanto en fuentes escritas como en representaciones iconográficas, ya que aludía a su condición de iniciado y teólogo. El iconólogo del siglo XVIII George Richardson todavía lo seguía describiendo de esta forma al afirmar que "adorned his head with the *Tiara*, a species of a mitre or crown worn by the ancient Persians" [adornaba su cabeza con la tiara, una especie de mitra o corona que llevaban los antiguos persas] (1778: 70). Significaba, por tanto, vincular a Orfeo con los saberes intemporales.

El instrumento que el autor coloca entre las manos del músico, y que hace descansar sobre uno de sus muslos, es la cítara. El joven utiliza sus dos manos y una púa para extraer de ella los sonidos; así, Filóstrato señala que "la derecha,

[2] Como se verá mediante el análisis de emblemas y de referencias procedentes de autores de la Antigüedad, los animales que son colocados en torno al tracio suelen ser siempre los mismos. El león es uno de los que suele acompañar al músico, quizá en alusión a su fortaleza y coraje. Guy de Tervarent señala que con este significado se encuentra en la *Historia animalium* de Aristóteles y en la *Biblia* (1958: 242). También suele ser frecuente la presencia del ciervo, animal que de forma tradicional ha sido vinculado a la música y que, en la emblemática, es analizado en ocasiones como imagen de los lisonjeros (nos referiremos a esta conexión en el capítulo dedicado a la adulación). Aunque es menos usual, en algunas representaciones también se incluye un animal mitológico dentro de la comitiva del músico, el unicornio, del que se ha resaltado tradicionalmente su pureza y ferocidad (Tervarent, 1958: 235).

que sostiene firmemente el plectro, va emitiendo los acordes, con el codo extendido y la muñeca doblada hacia dentro, mientras que la izquierda toca las cuerdas con los dedos extendidos" (1996: III 6).

La principal variación que Filóstrato realiza en la narración de la leyenda es la que tiene que ver con las causas que motivaron la muerte del joven. Frente al cambio de rito, el odio de las mujeres o la orientación sexual que apuntaron otros autores[3], Filóstrato señala una razón diferente. Es ese conocimiento del destino del músico el que le conduce a realizar una clara advertencia hacia lo que le depara el futuro:

> te aguarda, Orfeo, un destino que causará estupor: ahora hechizas a las fieras y a los árboles, pero habrá un tiempo en que las mujeres de Tracia pensarán que desafinas y descuartizarán tu cuerpo, por más que las fieras se hayan mostrado entusiastas oyentes de tu música (1996: III 6).

La característica más destacada en la descripción de Filóstrato es la relativa a la capacidad del tracio para encantar mediante su música. Esta faceta fue la más resaltada del relato mítico en la Antigüedad, siendo innumerables los testimonios que se pueden destacar en este sentido. Eurípides señalaba en *Las Bacantes* que "Orfeo, al son de su cítara, congregaba con su canto mágico a los árboles, congregaba a las fieras del campo" (cit. en Colli, 1995: 143). De igual forma se refería a él Horacio en una de sus *Odas* (1973: I XXIV, 13-4), Séneca en sus *Tragedias* (Colli, 1995: 215), Pausanias en la *Descripción de Grecia* (1994: IX 17, 7) o Apolodoro en *Biblioteca*, obra en la que, recogiendo la leyenda que aseguraba la participación del músico en la expedición del Argos, afirmaba que Orfeo contrarrestó con su canto el de las sirenas (1985: I 9, 25). Siglos más tarde, Boccaccio seguía recordando que con la lira que le entregó Mercurio, Orfeo "podía cambiar de lugar las selvas, detener los ríos y hacer mansas a las fieras" (1983: V XII).

[3] Todas las razones mencionadas y las fuentes de las que proceden serán señaladas en el presente capítulo.

6.1.2. Calístrato. "Estatua de Orfeo"

Similar a la narración de Filóstrato es la descripción que ofrece Calístrato de una estatua de la Antigüedad que representa al músico Orfeo. Este autor, que vivió en el siglo IV d. C., ofrece una imagen del tracio bastante próxima a la de un iniciado (1996: 7)[4]. Lo describe no sólo con la "tiara persa, muy alta, tachonada de oro" en la cabeza, sino además vestido con una túnica "que le desciende hasta los pies, atada bajo el pecho con una correa también de oro", y una larga cabellera[5]. Pone en sus manos una lira "que toca con igual melodía a la de las Musas", quizá haciendo alusión a las nueve cuerdas del instrumento[6], y que ejecuta con tanta maestría que los animales, aves y plantas de todo tipo acudían para escucharle. Aunque lo mencione sin detenerse en ello, queremos resaltar el hecho de que Calístrato dé por probada la "musicalidad del alma", creencia a la que ya nos referimos en un capítulo anterior y que pone nuevamente de manifiesto la estrecha vinculación existente entre los sonidos y el estado anímico, entre la música y el alma.

Como se desprende tanto de la narración anterior como de esta de Filóstrato, en la Antigüedad no se dudaba en resaltar el poder de la música para encantar, la conexión entre los sonidos melodiosos y la divinidad o el alma y, ya más concretamente y con referencia a Orfeo, su condición de iniciado. Como se verá en los emblemas que analizaremos en este capítulo, muchas de estas facetas serán olvidadas o interpretadas de forma diferente durante el Renacimiento y el Barroco.

---

[4] Hemos accedido a esta descripción a través de las anteriormente mencionadas ediciones de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira (1993: 185-6) y Mestre (1996: 7).

[5] Como veremos más adelante, el aspecto con el que Orfeo es descrito en esta descripción será el utilizado preferentemente en las representaciones en las que se pretenda resaltar su condición de iniciado.

[6] El número de cuerdas con las que Calístrato describe la lira nos revela que su narración coincide con el último estadio en la evolución del instrumento, ya que nueve fue el número máximo que llegó a alcanzar en su desarrollo (Bragard y de Hen, 1973: 25).

6.1.3. Nicolaus Reusner. "Musicae, et Poëticae vis"



Nicolaus Reusner. *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581)

Nicolaus Reusner (1545-1602), el autor del tratado que vamos a comentar, fue catedrático en las universidades de Jena y Estrasburgo, además de jurista, filósofo y poeta, e incluso desempeñó algún cargo distinguido en la corte del emperador Rodolfo II[7]. Los datos completos de la edición príncipe de la obra en la que se representa a Orfeo son *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica.* Publicado por primera vez en Frankfurt en 1581, este tratado, como indica el título, está dividido en cuatro libros que atienden a una distinta temática. Las ciento veinte ilustraciones que lo componen, realizadas por Virgil Solis y Joost Amman, están dispuestas en grupos de cuarenta en los tres primeros libros de la obra, ya que el cuarto y último está desprovisto de grabados. La pertenencia a cada uno de los libros está vinculada a la temática; así el tercero, el dedicado a las fábulas de la Antigüedad, recoge los relatos que aparecían en las *Metamorfosis* de Ovidio y también, y como

[7] www.forum-hes.nl/forum/main_stock.phtml/subject/13/9/Natural_History.html

señalaremos más adelante, las ilustraciones[8]. Como señala Landwehr, la obra se reeditaría posteriormente en Estrasburgo en 1587 y en 1591 con un incremento en el número de ilustraciones que pasarían a ser ciento veintiocho. Las imágenes serían realizadas en esta ocasión por Tobias Stimmer (1972: 527).

El emblema que vamos a analizar, el que tiene como mote "Musicae, et poëticae vis" [El poder de la Música y de la Poesía], aparece incluido en el "Liber Tertius" del tratado (1581: 129-30). Se ajusta al prototipo de emblema que creara Alciato, el emblema *triplex*, por lo que está formado además de por el grabado, por un mote y un epigrama escritos en latín.

La imagen que se puede ver en la *pictura* es la que con más frecuencia se ofrece del músico. Sentado al pie de un árbol va vestido a la antigua, con una toga que sujeta mediante un broche y unas sandalias. La faceta de músico y poeta con la que es representado no sólo se manifiesta por el hecho de estar cantando y tocando su instrumento musical, una lira de siete cuerdas, sino también por la corona de laurel que lleva sobre su cabeza. Son numerosos y variados los animales que le rodean, previsiblemente atraídos por su música; entre ellos se encuentran un mono, un ciervo, un oso, una cabra, un zorro, un toro, un unicornio, un león y distintos tipos de pájaros.

El epigrama, compuesto por catorce versos, se mantiene en la misma línea que el mote y parece tener como objetivo recordar, a través de esa exaltación de la poesía y de la música, los profundos beneficios que se pueden obtener cultivando estas artes. En cuanto a su contenido, el epigrama está dividido en tres grupos de versos bien diferenciados. Así, comienza en los cuatro primeros haciendo una

[8] Hemos accedido al tratado de Reusner a través de la edición príncipe de la obra; sin embargo, debido a la dificultad de reproducción con la que nos hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de París, nos hemos decidido a incluir el grabado que se ofrece en las *Transformaciones de Ovidio* de Bustamante, publicado en Amberes en 1595. La similitud existente entre el grabado de Reusner y el de Bustamante se debe a que las ilustraciones de ambos tratados fueron tomadas de las *Metamorphose d'Ovide figurée* publicadas en Lyon en 1557. Ésta es la razón por la que no hemos incluido el emblema en el apéndice de ilustraciones.

relación de las maravillas logradas por Orfeo: cómo el terrible tigre, el rabioso león, los pájaros y los animales salvajes se dulcificaban a través del canto del músico y cómo, al igual que hiciera Anfión, el tracio podía mover las piedras con el sonido de su lira[9]. En los cuatro siguientes versos, Reusner ofrece una interpretación de los sonidos que creaba el tracio que aproxima el emblema a la visión del músico como civilizador que estableciera Horacio en el *Arte Poética* (1974: v. 391-6). Afirma que gracias a su elocuencia, Orfeo logró la concordia entre las gentes rudas y las instruyó transmitiéndoles importantes conocimientos de justicia y de derecho[10]. Una vez señalados algunos de los beneficios que ha reportado este arte, Reusner se dirige directamente en los seis últimos versos a la persona a la que está dedicado el emblema, "Dauidem Nephelithum Mathematicum", y le aconseja diciendo: si tienes voz, canta, si eres capaz de hacer algo, aprende poesía[11].

[9] El epigrama comienza diciendo:

> Terribiles Orpheus tigres, rabidosque leones,
> Et volucres cantu lenijt, atque feras.
> Saxa sono blandae mouit testudinis alter
> Amphion: Thebas dum struit absque manu

[10] En estos cuatro siguientes versos del epigrama, Reusner afirma que:

> Scilicet agrestes animos, hominesque feroces
> Mollijt: et populos imbuit arte rudes:
> Quos blanda flexit prece comiter, eloquioque:
> Et quos ius docuit, iustitiamque sequi

[11] Finaliza el epigrama diciendo:

> Musica sic multum, multum diuina Poësis,
> Concentu numeris conueniente, valet.
> Si vox est, canta: genius si, carmina salta:
> Commoda sed vitae carmina, grata Deo.
> Carminibus mentes, mulcentur cantibus aures:
> Fontibus aetherijs vtraque vena fluit (1581: 130).

De la forma en la que finaliza el poema se desprende que Reusner considera que los efectos que tiene el arte sobre el individuo están muy por encima de cualquier ventaja de orden material. Es decir, Reusner no parece valorar la música o la poesía simplemente desde el punto de vista hedonista sino que parece tener en cuenta de forma especial los beneficios que aporta en el plano espiritual. No en vano tanto la poesía como la música están en contacto con la divinidad. Se mantiene en una línea similar a la que ya expusiera en su tratado Natale Comes cuando encontraba en la música no sólo la armonía y la belleza de los sonidos sino también la facultad de fijar las buenas costumbres y moderar los ánimos. Partiendo de esta consideración, Comes afirmaba que cualquiera que amara la música y la poesía no se dejaría atrapar por los placeres carnales o daría muestras de inhumanidad; los vicios van acompañados de la ociosidad y de la ignorancia, no del estudio de las ciencias. Es por ello por lo que, como señaló este tratadista, Pitágoras consideró la música como una ciencia divina (1568: VII XV, fol. 231).

Volviendo al epigrama del emblema, creemos que Reusner pretende establecer tres niveles diferentes de acercamiento a estas artes; un primer nivel constituido por los seres irracionales, o los que actúan como tales, que se dejan encantar por la música de Orfeo y tan sólo encuentran placer en su audición; un segundo nivel, integrado por los seres racionales que son capaces de percibir más allá de la belleza de los sonidos y que se ven beneficiados por los efectos de la música; y, por último, un tercer nivel, reservado a aquéllos que son capaces de crear. El auténtico poder de la poesía y de la música no se puede conocer tan sólo a través de la audición, sea ésta más o menos racional, sino que sólo es accesible al artista.

No podemos evitar encontrar ciertas similitudes entre los niveles a los que se refiere Reusner y los tipos de música que, siglos atrás, estableciera Boecio en *De institutione musica*: la música instrumental, la humana y la mundana a las que nos referimos capítulos atrás. Reusner no describe estos tipos de música, sino que tan sólo señala los beneficios que reportan o el tipo de seres a los que atrae: la primera de ellas, la música instrumental, sería la que producen los

instrumentos musicales o, en este caso, la que escuchan las bestias; la humana, la que reside en el interior del hombre, es la que crea la concordia en el individuo y, en el emblema de Reusner, es la que posibilitó que los hombres rudos vivieran en armonía. Por último, encontramos la música mundana, la más perfecta de todas y la que está conectada a la divinidad, y que en este emblema es la accesible a los poetas y a los músicos, al "divino aedo" del que hablara Homero en la *Odisea* (1990: IV 17). Aunque no creemos que la finalidad de Reusner en este emblema fuera la de analizar la división boeciana de la música, sí creemos que este emblemista se pudiera haber visto influido, consciente o inconscientemente, por esta antigua teoría musical.

Reusner destaca en este emblema el que es, en su opinión, el auténtico poder que reside en la música y en la poesía. Partiendo de las principales interpretaciones que se han realizado de la música que era producida por Orfeo (la que resaltaba su capacidad de encantar a los animales o encontraba en ella un poder civilizador), señala cómo mediante la práctica de la música y de la poesía el hombre no sólo se ennoblece sino que se puede acercar a la divinidad.

6.1.4. Cesare Ripa. "Musica"



Cesare Ripa. *Iconologia* (Augsburg, 1758-60)

La edición que vamos a utilizar de la principal obra del iconólogo italiano Cesare Ripa para realizar este comentario ha sido considerada por algunos especialistas una de las más elegantes que conociera la *Iconologia* (Ripa, 1971: x). Realizada por Johann Georg Hertel y publicada en Augsburg entre 1758-60, la obra está constituida por unos grabados de gran calidad que, aunque mantienen los símbolos del tratadista italiano, carecen de la simplicidad de las ediciones anteriores. Si a esto se le une la escasez de texto que domina en el tratado, el resultado es una edición mucho más visual que las anteriores. Los doscientos excelentes grabados que incluye, fueron diseñados por Gottfried Eichler *el Joven* y realizados por un grupo de especialistas de Augusburg, siendo la mayor parte de ellos obra de Jeremias Wachsmuth, uno de los mejores grabadores de esa ciudad (Ripa, 1971: vii-xii).

La utilización del mito de Orfeo en la alegoría de la "Musica" es uno de los añadidos que realizara el editor, al igual que el de los títulos que rodean el grabado [**fig. 1**]. Escritos en latín y en alemán, estos textos tan sólo hacen referencia al relato de Orfeo que es incluido en segundo plano a modo de *veduta* [**fig. 1b**]. En la parte superior del grabado está colocado el texto latino en el que, de manera muy general, se habla de las maravillas que el músico conseguía gracias a los sonidos que creaba: los ríos se detenían en su curso y los pájaros en su vuelo, las piedras, los bosques y el viento le escuchaban y el mar se calmaba; su poder era tal que las cosas inanimadas resultaban encantadas con sus sonidos. Mucho más breve resulta el texto alemán en el que tan sólo se señala el poder encantador de la música del tracio.

El grabado está compuesto, por tanto, por imágenes colocadas en distintos planos. En el primero se nos ofrece una personificación de la música que, bajo la forma de una dama, aparece provista de un gran número de atributos. Observándola con detenimiento se puede apreciar que Hertel siguió de cerca las distintas descripciones que Ripa realizó de la música en su tratado y que estaban protagonizadas por una

> (m)ujer joven, sentada en una bola de color celeste, que ha de coger la pluma en una mano, mirando atentamente hacia una partitura que se pintará abierta sobre un yunque. Tendrá además a sus pies una balanza, poniendo en su interior unos martillos de hierro (1996: II 119-20)[12].

En la explicación que Ripa realiza de cada uno de estos atributos señala que la hermosa apariencia de la dama hace referencia a lo edificante y agradable que es escuchar música, que el hecho de que esté sentada alude a cómo este arte sirve de "singular solaz y reposo al ánimo cansado", que la esfera de los cielos indica "que la armonía sensible de la música se funda en la armonía de los Cielos antaño descubierta por los Pitagóricos", que el libro de música muestra "la regla cierta y verdadera que puede utilizarse para participar a los otros dichas armonías", que las balanzas simbolizan la "exactitud y justeza que ha de

[12] Esta descripción es la incluida en el tratado publicado en Siena en 1613 (1996: II 119-20).

perseguir en el afinamiento de las voces" y, por último, que el yunque "se pone porque hay noticia cierta y comúnmente aceptada de haber dado origen a este arte el indicado instrumento" (1996: I 119-20).

En las siguientes alegorías de la música que se incluyen en la edición de Siena (1613), Ripa se refiere a los cisnes y a Céfiro, incluidos en un segundo plano, y al ruiseñor. De los primeros dice que

> (s)e pintarán en la ribera de una clarísima fuente y formando casi un círculo gran multitud de cisnes. En medio de ellos se ha de poner además un jovencito, con alas a la espalda, siendo éste de rostro dulce y delicado y llevando en la cabeza una corona de flores. El joven que decimos representa claramente a Céfiro, viéndose cómo está hinchando las mejillas para soplarles luego en dirección a los cisnes un viento ligerísimo (1996: I 120).

Con respecto al ruiseñor, Ripa afirma que simboliza la música "por la varia, suave y deleitosa armonía de su voz, hallando los antiguos en el canto de este pájaro la perfección más completa de las artes y las ciencias musicales" (1996: II 121).

Tras todas estas figuras y al fondo de la imagen se distingue la figura del tracio Orfeo tocando su lira bajo un árbol. Se trata de la representación característica del músico rodeado de animales; entre ellos se encuentran un ciervo, un caballo, un león y otros felinos difíciles de identificar. Por la fecha tardía en la que se publica este tratado, y por los textos, breves aunque muy concretos que acompañan los grabados, esta imagen no debía provocar ninguna sorpresa en el lector. Ciertamente los atributos y las imágenes que presenta debían ya ser bien conocidos. Con respecto a la representación de Orfeo esta suposición resulta aún más cierta, ya que tanto el grabado como el texto se limitan a señalar la faceta más conocida del músico tracio en el siglo XVIII: su capacidad de encantar mediante los sonidos que creaba. Su presencia se podría considerar uno de los atributos más destacados de la alegoría de la música que se representa en el grabado, ya que está destinada a resaltar el poder sobrenatural de los sonidos armoniosos.

6.2. ORFEO Y EL PODER DE LAS PALABRAS

De entre las numerosas interpretaciones que se han realizado del mito de Orfeo a lo largo de los siglos, es la que hace referencia al poder de su palabra razonada o a su elocuencia una de las que se han adoptado de forma más recurrente desde la emblemática. Como ya vimos al analizar la figura de Anfión, era éste el significado que Horacio atribuía a estos dos músicos míticos en su *Arte Poética*. Se trataba, tanto en el caso de Anfión como en el de Orfeo, de una alegoría que encontraba en ambos citaredos la figura del sabio por antonomasia que, mediante su palabra razonada, convencía a los hombres para que vivieran en sociedad. Esta homologación de la música con las palabras, ocasionará, como se destacará en los siguientes emblemas, que la música pierda el poder que la hacía capaz de conseguir las mayores proezas. No será de música de lo que se hable en los tratados, sino de palabras, de elocuencia y de persuasión.

6.2.1. Orfeo como elocuente y civilizador

Partiendo de la interpretación horaciana del mito, en los emblemas y representaciones iconográficas que incluimos a continuación, el músico Orfeo es analizado no sólo como imagen de la elocuencia y de la sabiduría, sino en ocasiones como un símbolo de la misma llegada del Humanismo y de cómo mediante este acontecimiento los hombres salieron de la oscuridad en la que vivían y descubrieron un mundo mejor, el de la civilización.

Antes de comenzar queremos realizar una sutil distinción relacionada con las dos principales fuentes de las que se servirán estos emblemas. Mientras que en algunas de las representaciones se resaltará la capacidad civilizadora del tracio y el que gracias a ella creara leyes y organizara a los hombres en sociedad, en otras tan sólo se hará mención a su facultad oratoria, a su capacidad de persuadir y de conseguir mediante las palabras un cambio de actitud en hombres desalmados. Creemos que esta diferenciación puede estar vinculada a la fuente desde la que se origina el emblema, el *Arte Poética* de Horacio o la *Genealogía*

de los Dioses de Boccaccio; como se destacará en las páginas siguientes, mientras que en la primera de ellas, el tracio será homologado a un civilizador, en la segunda será identificado por Boccaccio con la figura de un orador[13].

6.2.1.1. Petrus Costalius. "In Orpheum. Vis eloquentiae quam Euripides reginam. Ennius Flexaniman appellauit"



Petrus Costalius. *Pegma, cum narrationibus philosophicis* (Lyon, 1555)

En el tratado que tiene como título *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, obra de Petrus Costalius (también conocido como Pierre Cousteau), se incluye una interesante aproximación al mito de Orfeo[14]. En las dos ediciones que hemos utilizado de la obra, los emblemas están integrados por las tres partes consideradas canónicas, que aparecen enmarcadas por una orla, más la narración filosófica a la que se alude en el título (1555: 315-7; 1560: 389-91).

[13] Aunque hemos barajado la posibilidad de comentar de forma separada estas dos interpretaciones del músico, el hecho de que en algunas representaciones se encuentren estrechamente vinculadas, como es el caso del emblema de Costalius que comentamos a continuación, ha sido la razón por la que hemos optado por realizar esa diferenciación exclusivamente en el análisis de cada emblema.

[14] Como ya señalamos en un capítulo anterior, hemos tenido acceso a este tratado a través de la edición príncipe de la obra, la publicada en Lyon en 1555, y de la posterior traducción al francés que, en 1560, realizara Lanteaume de Romieu y que se publicara como *Le Pegme de Pierre Cousteau, avec les Narrations Philosophiques.* Para conocer algunos detalles más del tratado, ver el emblema de este autor que es analizado en el capítulo dedicado al músico Anfión.

También es característico del tratado, como ya señalamos en un capítulo anterior, que el mote se vea antecedido por unas palabras que describen de forma general la imagen representada en el grabado.

El extenso mote que abre el emblema en la edición latina, "Vis eloquentiae quam Euripides reginam, Ennius flexaniman appellauit" [Eurípides llamó reina a la fuerza de la elocuencia. Ennio la calificó como dominadora del alma], se ve precedido por las palabras "*In Orpheum*" [**fig. 2**]. De esta forma, y como ya señalamos al comentar otro emblema de este autor, se destruye prácticamente el enigma que pudiera encerrar la *pictura* y que se debería al hecho de no tratarse de una imagen habitual en el músico tracio.

La ilustración, de forma rectangular, está protagonizada por Orfeo quien, tocando el arpa[15], abandona el bosque para dirigirse a la ciudad. La representación del músico se aparta de las tradicionales: no se trata de un joven apolíneo y viril en la plenitud de su fuerza, ni de un trovador, sino de un hombre maduro con barba poblada y vestido más como un sacerdote que como un músico. La escena en la que interviene parece estar dividida en dos partes; a la izquierda se puede ver un bosque frondoso y salvaje del que sobresalen hombres y animales, y a la derecha, hacia donde se dirige el músico tocando el instrumento, se reproduce un camino despejado en el que incluso puede verse al fondo una ciudad. Alejado de los hombres, y asomándose entre la espesura, parece vislumbrarse la cabeza amenazadora de un lobo, que habría sido expulsado de la comunidad humana[16]. Parece claro que esos individuos representan una sociedad al menos parcialmente civilizada, lo que se nos transmite a través de los animales domésticos que los acompañan (un cerdo, un toro, un caballo o un conejo) o del hecho de que cubran sus cuerpos con vestidos. Aunque los hombres todavía no han salido de la espesura, todo indica

[15] Sin embargo en www.mun.ca/alciato/palmer.html se define el instrumento del grabado como una lira.

[16] Son numerosos los tratadistas que resaltan el carácter dañino del lobo; entre ellos destacan Cesare Ripa, quien lo conecta con la rapiña (1996: II 245), la gula (1996: I 168), la voracidad (1996: I 535, II 432), la peste (1996: II 205) y la avaricia (1996: I 123).

que seguirán al músico. La posición de las piernas del personaje situado hacia el espectador, la mano que se dirige al exterior de otro de los hombres o incluso el detalle del pequeño animal, quizá un perro, que sigue al tracio, nos sugieren que ésa ha sido su decisión. De esta forma Orfeo conduce a los hombres a la civilización tras alejarlos del aparente caos que suponemos que representa el bosque.

Bajo el grabado está dispuesto un epigrama formado por ocho versos escritos en un elegante latín. Como es habitual en este tipo de composiciones, la primera parte del epigrama, en concreto los cuatro primeros versos, es la destinada a tratar las cuestiones más generales, relacionadas, en mayor o menor medida, con la escena que se desarrolla en la imagen, mientras que la parte final, los cuatro últimos en este caso, es la que revela la moralización que se debe encontrar en el episodio. El poema de Costalius comienza señalando las maravillas que se le atribuían de manera tradicional a la música de Orfeo y que, en un principio, parecen no cuadrar demasiado bien con la imagen representada. Según la traducción que hemos realizado al español, esta primera parte del poema diría: he aquí cómo el poeta tracio, con su música y su canto, pone en movimiento a las bárbaras piedras con su cítara dorada, cómo, mediante su canto, consigue que le sigan los arbustos y los plataneros, y cómo, con su insólito sonido, hace accesibles a los monstruos[17]. Resulta necesaria, por tanto, la lectura de los cuatro últimos versos para poder establecer la conexión exacta con la *pictura*; esta parte continuaría diciendo que sólo en relación a los hombres mantiene la elocuencia su verdadero nombre, los arrastra con sus argumentaciones para que cumplan sus promesas, aunque no lo deseen. Dio

[17] Comienza Costalius epigrama diciendo:

> En ut Treicius numeris & carmine vates
> Permouet aurata barbara saxa cheli:
> Utque arbusta tenet cantu, platonosque seqŭtes,
> Et ciet insolitis peruia monstra sonis

Orfeo asambleas a los hombres y fue el primero que con su mano de artista construyó fortalezas que no fueron profanadas[18].

El comentario en prosa que acompaña el epigrama continúa en la misma línea y no añade apenas ningún dato de interés, limitándose a hacer una relación de ejemplos en los que la palabra se manifestó con todo su poder. Como comienza afirmando Costalius, la elocuencia es lo más importante en las asambleas de gobierno y en la administración civil[19]. Para apoyar este argumento recuerda que la creación de Roma se produjo gracias a las palabras que Rómulo dirigió a los pastores, que fueron también las palabras de Agripa las que apaciguaron a la plebe y la hicieron desistir de su intento de secesión o que fue el discurso de Sulpicio el que animó al temeroso ejército romano tras ser derrotado por los galos. De igual forma resalta la importancia que tiene la elocuencia en la religión, ya que mediante el poder de las palabras se puede reconducir a los malvados por el buen camino. Como afirma, "unius orationis tractu, quam vi & armis victoria parta esse videretur" [un solo discurso puede ser más útil que la violencia y las armas para conseguir la victoria] (1555: 316-7).

Tan sólo se aparta el emblema que se incluye en la edición francesa del que se encuentra en la latina en el mote. Además de resumirlo de forma concisa, el traductor podría haber incluido una referencia que no se encontraba en el original. El extenso mote queda reducido en la edición francesa a un lacónico "La force d'Eloquence" [La fuerza de la elocuencia] que, en nuestra opinión, podría provenir de la *Defensa de Sócrates* de Platón. En esta obra, Sócrates, al comenzar su declaración ante los jueces que lo habían acusado, afirmaba que si

[18] En el epigrama latino Costalius dice:

> Circa homines tantum retinet facundia nomen,
> In sua ut inuitos vita disertus agat.
> Condidit hic hominum coetus moenia primus
> Artifici posuit non violata, manu.

[19] "In omnibus iis quae non tantum in rerum gobernabilis¸ sed in civitatibus condendis primum valuerunt, princeps semper meo iudicio eloquentia fuit" (1555: 316).

por la fuerza de la elocuencia debía entenderse la fuerza de la verdad, él se consideraba elocuente (1973: 17b). El empleo consciente de estas palabras como mote supondría conectar tanto las figuras de Orfeo y de Sócrates como los conceptos de elocuencia, de verdad y de sabiduría, lo que no está en ningún caso en contradicción con el mensaje del epigrama y del comentario, o con la alta consideración en la que se tenía al músico tracio en el Renacimiento. Aunque no podemos afirmar que el empleo de estas palabras fuera realizado de manera consciente, el que nos encontráramos con una situación prácticamente similar al comentar el mote del emblema de Anfión en la traducción francesa del tratado, nos hace considerar que bien pudiera ser así.

Volviendo a la *pictura* del emblema que estamos analizando, queremos señalar que mediante el aspecto envejecido de Orfeo se puede aludir a uno de los tópicos de finales del mundo Antiguo que adquirió una gran importancia en el Renacimiento, el conocido como *puer-senex*. Esta sería la explicación por la que Orfeo, el músico que fue asesinado en plena juventud, aparece representado en el grabado como un hombre maduro o incluso anciano. Su aspecto envejecido no haría referencia por tanto a su edad sino a su sabiduría. La antigua fórmula del *puer-senex* consistía en aunar en un único individuo el vigor de la juventud con la prudencia de la madurez, es decir, la plenitud física y la mental. Este tópico, presente en obras de Ovidio, Valerio Máximo, Estacio, Plinio *el Joven* o Justiniano[20], reiteraba la idea de que la figura ideal era la del individuo que conseguía unir en su vida los beneficios de la juventud y de la vejez (Curtius, 1999: 150)[21].

[20] Para una aproximación al concepto del *puer-senex* remitimos al estudio de Curtius *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1999: 149-53); también se pueden encontrar algunas referencias en la obra de Maravall *Antiguos y Modernos* (1986: 84).

[21] La utilización de personas de edad madura o incluso ancianos para aludir a la elocuencia, está presente con relativa frecuencia en la emblemática. El tratadista Gabriel Rollenhagen, bajo el mote "Quo me vertam nescio", reproducía el conocido tema de Hércules en la encrucijada utilizando a un hombre envejecido dotado de los atributos de la sabiduría y la elocuencia para simbolizar uno de los caminos, o mejor dicho, el camino que se debía seguir en la vida (1983: 39) [**fig. 3**]. Igualmente ilustrativo resulta el emblema de Barthélemy Aneau que tiene por mote "Eloquente

Además de la utilización consciente de la edad, creemos que en este emblema o, mejor dicho, en esta interpretación del músico Orfeo como civilizador a través de la palabra, habría que hacer referencia a la consideración de un "peyorativo primitivismo" en la humanidad. Esta teoría, tal como es analizada por Panofsky, se basa en la creencia de que en los primeros tiempos los hombres primitivos habían vivido en un estado bestial que sólo con el tiempo fue mejorando (1989: 52-3). Uno de esos avances sería el proporcionado en este emblema por la acción civilizadora del músico tracio que, actuando como un nuevo Prometeo, crearía una nueva sociedad que sería mejor que la anterior, sacaría a los hombres de la barbarie y los instruiría gracias a sus conocimientos[22]. De esta forma confluirían ambas teorías en la visión que se nos ofrece de Orfeo; por un lado, reafirma la creencia en un evolucionismo en los primitivos y por otro lado significa un desarrollo del mito de Prometeo tan característico del Renacimiento (Maravall, 1984 B: 234). En general, y como veremos en los siguientes emblemas, esta consideración será la que domine tanto en los hombres salvajes como en el mismo músico.

Con respecto a la vestimenta con la que es representado Orfeo en la imagen, debemos señalar que en las fuentes antiguas ya se había hecho referencia, aunque de forma indirecta, a este aspecto en el tracio. Pausanias en la *Descripción de Grecia* calificaba al músico como sacerdote y afirmaba que había alcanzado "gran poder, porque se creía que había descubierto misterios de dioses, purificaciones de impiedades, curaciones de enfermedades, y medios de alejar la cólera divina" (1994: III 14, 5, IX 30, 4-5); Plutarco, en *Sobre por qué la Pitia no profetiza ahora en verso*, no sólo lo catalogaba como filósofo, sino que además lo equiparaba a Hesíodo, Parménides, Jenófanes, Empédocles y Tales

viellese" y en el que el tratadista francés utiliza el símil del canto del cisne muriendo para hacer referencia a la dulzura y a la sabiduría de las palabras del anciano (1552 A: 39).

[22] Las similitudes entre Orfeo, entendido de esta forma, y Prometeo deben ser resaltadas. Boccaccio, en la *Genealogía de los dioses,* decía refiriéndose a este último que "puesto que ignoraban por completo las costumbres de los hombres civilizados, los guió de tal modo que, a los que había encontrado incultos y casi salvajes y viviendo como las fieras, los dejó hombres civilizados, casi como hechos de nuevo" (1983: IV XLIV).

(1987: 402F) y Boccaccio lo consideraba como uno de los primeros teólogos (1983: XIV IX). Siglos más tarde, el comentarista de Ovidio Pedro Sánchez de Viana decía que Orfeo "hallo muchas cosas utiles a la humana y politica vida (...) hallo muchos remedios para las enfermedades, escribio muchos libros..." (1589: 194). Creemos que pueden resultar interesantes las palabras que uno de los principales mitógrafos del Renacimiento, Lylio Gregorio Gyraldi, incluía en su tratado sobre las Musas. En esta obra recordaba que, para indicar la elocuencia que el tracio poseía y cómo suavizaba las costumbres de los hombres que antaño vivían como brutos y salvajes, "Ils representoient vn homme vestu en Philosophe, & qui joüoit de la lyre" [representaban a un hombre vestido de filósofo y tocando una lira] (Baudoin, 1627: 52).

El Orfeo del grabado no está representado por tanto en su papel de músico sino en el del filósofo y civilizador. Es el sabio elocuente que, como indica Costalius en el epigrama, encanta a las bestias con su música y saca a los hombres de la barbarie. Aunque la interpretación que ofrece está vinculada a las palabras de Horacio en el *Arte Poética*, creemos que procede de manera directa de la *Genealogía de los Dioses* de Boccaccio. Orfeo se erige como prototipo del hombre elocuente que gracias al poder de sus palabras canaliza el comportamiento de los hombres y los dirige en una determinada dirección. El énfasis del emblema está puesto más en la elocuencia del tracio que en la instauración de leyes. Como afirmara este tratadista medieval, Orfeo significa "la buena voz de la elocuencia" y por la lira que tocaba se debe entender "la facultad oratoria"; es gracias a ella como el tracio

> Cambia de lugar las selvas que poseen raíces muy resistentes y hundidas en el suelo, esto es a los hombres de terca opinión que, a no ser mediante las fuerzas de la elocuencia, no pueden ser apartados de su obstinación. Detiene a los ríos, esto es a los hombres negligentes y lascivos que a no ser por las eficaces demostraciones de la elocuencia, se mantienen firmes en su vigor varonil (...) Hace mansas a las fieras, esto es a los hombres sanguinarios y ladrones, a los que muy a menudo la elocuencia del sabio vuelve a llevar a la bondad y humanidad (1983: V XII).

Pierio Valeriano es uno de los tratadistas que ofrece una interpretación de la música de Orfeo similar a la de Boccaccio. Como señalara en su tratado *Hieroglyphica*, las armonías producidas con su laúd se corresponden con las dulces palabras y fue mediante ellas cómo el joven tracio suavizó los duros corazones de los hombres y reformó sus salvajes costumbres para acabar reuniéndolos en una sociedad (1615: 628).

La música que realiza con su lira es asimilada por Costalius a la elocuencia, al arte de la retórica. Hay que señalar que esta conexión ya estaba establecida desde la Antigüedad y que, basándose en ella, Arístides Quintiliano había señalado la necesidad de que para ser buen orador se estudiara música (Meinecke, 1971: 67). Como recuerda Curtius, sería Gorgias quien en el siglo V introdujera recursos musicales en el discurso hablado; en palabras de Paul Wendland,

> la simetría de las frases bimembres, la intensificación de la antítesis por medio de asonancias y rimas, el abundante empleo de metáforas, lo insinuante del discurso, todo ello logró efectos que hasta entonces habían sido patrimonio exclusivo de la poesía (cit. en Curtius, 1999: 101).

La importancia de la retórica no decayó en la Edad Media. Entendida como "un cultivo de los medios de expresión más elevados y propios del hombre, con los que se transmite y hace asimilable el saber", la retórica era considerada en la época medieval como "el saber principal y aun como el saber que los abarca todos". Se creía que puesto que "(e)l saber ya está hecho, (...) no es cuestión averiguarlo, sino presentarlo" (Maravall, 1983: 220, 222)[23]. La retórica no sólo se mantuvo con fuerza durante el Renacimiento sino que, como afirma Curtius,

[23] Como recuerda Maravall, en la época medieval, al igual que ocurría en la antigua Grecia, se consideraba el saber como algo ya alcanzado, como un depósito, ya que todo estaba aprendido y dicho. Es por ello por lo que el único afán del sabio era recuperar todos los conocimientos de tiempos pasados (1983: 210-22).

durante los siglos XVII y XVIII era considerada una ciencia imprescindible (1999: 121)[24].

Mediante la figura de Orfeo, Costalius podría aludir a la reforma del saber que se produce en el Renacimiento. Vinculado en el epigrama a los grandes oradores de la Antigüedad, Orfeo se presenta no sólo como su heredero sino también como su continuador. Mientras que el discurso hablado es vinculado en el comentario a hechos de grandes y conocidos personajes, en el epigrama y en el grabado Orfeo representa al humanista conocedor de las lenguas clásicas y de la gramática, poseedor del saber y de la virtud de los antiguos[25]. Se podría considerar por tanto que el Orfeo elocuente representa la figura del humanista, o incluso al propio Humanismo, que saca a los hombres de las edades oscuras, es decir, de la Edad Medieval, y los conduce a una época mejor dominada por el saber y desarrollada en el ambiente urbano. Se presenta como una encarnación de la *renovatio*, del "reformismo espiritual" que se produce en el Renacimiento (Maravall, 1984 A: 19). Nos parecen especialmente apropiadas las palabras pronunciadas a este respecto por José Antonio Maravall cuando, refiriéndose a la importancia del latín y de la *eloquentia* clásica en el humanismo español, afirmaba que eran "el logro del hombre -y a través de él-, de una sociedad y de un mundo reformados, repristinados, salvados de la bárbara ignorancia, enemiga de la condición de 'humanidad'" (Maravall, 1984 A: 19). El mito de Orfeo encarnaría, de esta forma, el renacer a una nueva edad de oro y el abandono de la oscuridad; mediante su figura se aludiría al cambio que se produjo con la llegada del Renacimiento y el Humanismo, y que afectaría tanto a la vida civil como a los planos moral e intelectual.

[24] La presencia de la retórica en la cultura occidental, desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, es analizada por Curtius en *Literatura Europea y Edad Media Latina* (1999: 97-121).

[25] Realizamos esta afirmación partiendo de la consideración de Maravall de que el conocimiento de lenguas como el latín, el griego o el hebreo "son la vía para la reforma moral del hombre interior y de la convivencia en la república, conforme a la virtud" (Maravall, 1984 A: 132).

6.2.1.2. Thomas Palmer. "The force of eloquence"

Thomas Palmer (1540-1626), quien fuera profesor de retórica en el colegio de St John, en Cambridge, fue un poeta y orador inglés conocido y valorado en su propio tiempo, pero al que no se le ha concedido la importancia que debiera, habida cuenta que fue quien introdujo el género de la emblemática en Inglaterra a través del tratado que vamos a comentar, *Two Hundred Poosees* (1565)[26]. Dedicado a Robert Dudley, conde de Leicester, este tratado, que nunca fue publicado por el autor, se adelantó en 20 años al mucho más popular de Geffrey Whitney, *A Choice of Emblemes*[27]. Palmer pretendía obtener beneficios del conde, por lo que en los doscientos emblemas que forman *Two Hundred Poosees* son frecuentes los halagos, un tanto desmesurados, hacia su persona y mediante los que llega incluso a celebrar las victorias del noble como si de un héroe de la Antigüedad se tratase (Palmer, 1988: ii-vi). Dudley es equiparado por Palmer a los más importantes héroes, virtudes y personajes de la historia.

De entre las numerosas y variadas influencias que se pueden encontrar en *Two Hundred Poosees*, se pueden mencionar las procedentes de los tratados de emblemas escritos por Alciato, Barthélemy Aneau, Pierre Coustau, Claude Paradin o, especialmente, de la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (Palmer, 1988: viii-ix)[28]. Esta influencia alcanza en mayor medida a los grabados, ya que una parte de los que incluye el tratadista inglés proceden de algunos de estos

[26] Hemos accedido a este tratado, que nunca llegó a ser publicado, a través del estudio realizado por John Manning en el que reproduce el manuscrito de la obra, catalogado como MS 4794.

[27] Son la dedicatoria a este noble y los títulos nobiliarios con los que Palmer hace acompañar su nombre, los que han hecho posible fechar la obra al no haber sido ésta indicada por el autor. Aunque esta carencia ha posibilitado la existencia de distintas hipótesis referidas a la fecha exacta de creación, éstas no son más que pequeñas variaciones en torno a la que hemos recogido.

[28] En su exhaustivo estudio del tratado de Palmer, John Manning indica no sólo las obras que influyeron en el tratadista inglés, sino también las ediciones a las que pudo tener acceso de cada una de ellas (Palmer, 1994: vii-ix, 214-303). Otros interesantes datos relacionados con el autor y con esta obra son expuestos en el estudio de Michael Bath *Speaking Pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture* (1994: 57-69).

tratados; el resto de los emblemas o bien carecen de ilustración o bien ésta fue realizada a tinta o incluso a lápiz, resultando de ello una muy desigual calidad en el conjunto de la obra. Es del tratado de Pierre Cousteau, *Pegma*, de donde procede el grabado que vamos a analizar.

El emblema que tiene como protagonista al músico Orfeo, el número ochenta y uno, está constituido por un grabado, un mote y un epigrama escritos en inglés isabelino (1988: 81)[**fig. 4**]. Se trata, por tanto, de uno de los emblemas *triplex* que se incluyen en esta obra. El mote, "The force of eloquence" [La fuerza de la elocuencia] no se puede calificar como descriptivo, sino que entra de lleno en el juego de la emblemática. A diferencia del que aparecía en la traducción francesa del tratado de Costalius, "La force d'Eloquence", que estaba precedido por una breve descripción de la imagen, en esta ocasión sólo la lectura del epigrama aclarará la identidad del personaje del grabado. Sólo así podremos saber que el protagonista de la ilustración es el músico Orfeo.

No sólo el mote resulta ser similar al del tratado de Costalius, sino también la imagen. Bajo ella se encuentra dispuesta la parte literaria del emblema. Está formada por dieciséis versos que, por su contenido, hemos dividido en tres partes. Palmer comienza haciendo referencia en los cuatro primeros versos a la faceta más conocida del tracio, a su poder de encantar mediante la música, de conseguir que se produjera movimiento en objetos y seres inanimados ("(t)he woddes to bowe, the rockes to move"). A continuación, en los cuatro siguientes, nos informa de cómo eran y cómo vivían los hombres en los tiempos pasados, cómo actuó la elocuencia sobre ellos y cómo gracias a su acción esos seres embrutecidos fueron conducidos a una ciudad y civilizados[29]. Son los ocho últimos versos del epigrama los que están más estrechamente conectados con el

[29] En esta segunda parte del epigrama, Palmer afirma:

> Men in olde time were housde like beastes,
> and fed in feldes with gras:
> By mighte they measurde then the right,
> No vse of reason was

grabado; en ellos se narra cómo los hombres incivilizados fueron sacados de la barbarie y cómo actuó sobre ellos la elocuencia:

> Untill the eloquente steppes oute,
> and with well spoken sowne,
> Broughte those dispersed soules in one,
> And walde them in a towne.
> He tames the wylde, he mekes the fierce,
> He dectes that no good can:
> So speche dothe sever vs from beastes,
> Fyne speche from man and man.

[Hasta que el elocuente aparece y con su discurso elegante une en una las almas dispersas y las conduce a una ciudad amurallada; doma a los salvajes, hace gentiles a las fieras, rechaza a los que no hacen el bien. El discurso nos diferencia de las bestias y el discurso elegante diferencia a los hombres entre sí].

Palmer resalta con fuerza en esta última parte el poder de la elocuencia al que se aludía en el mote al afirmar que ésta no sólo distingue a los hombres de las bestias sino que también diferencia a los hombres entre sí. Debemos señalar que este tipo de comentarios fue frecuente en el entorno humanista; lo encontramos en el erasmista Luis Vives cuando, de forma parecida, afirmaba que "(e)l atributo que la sabiduría da al hombre sobre los hombres es el mismo que el de la razón da al hombre sobre las bestias" (cit. en Morán, 1982: 180) o en Hernando de Soto cuando en las *Emblemas moralizadas* apuntaba que la elocuencia es "lumbre del ingenio, como el ingenio es honra del hombre" (1983: 49). Es la presencia de la elocuencia y de la razón la que coloca a unos hombres sobre otros constituyendo, en nuestra opinión, una estructura similar a la que se estableciera en la Antigüedad mediante la denominada "Cadena de los seres". Esta antigua teoría griega, que partía de un inocente comentario de Homero en *La Iliada*, y que alcanzó gran fuerza debido al interés que suscitó entre pensadores como Platón, Heráclito, Plotino o Macrobio, postulaba que los distintos seres de la naturaleza estaban ordenados en categorías. De acuerdo con ella, en la Edad Media el nivel superior era el ocupado por los ángeles en las

esferas celestiales mientras que en un escalafón inferior se encontraban los seres vivos, también ordenados en una jerarquía según sus condiciones morales y espirituales (Manning, 2002: 30). Lejos de ser olvidada, la alegoría de la "cadena de los seres" siguió estando presente en las obras de humanistas de la talla de Ficino, Pico della Mirandola, Natale Conti, Milton, Giraldi o Valeriano (Brumble, 1998: 140-1). En el emblema que estamos analizando, la distinción está realizada en torno a la elocuencia, por lo que Orfeo mantendría una posición elevada sobre el resto de los hombres; no en vano era considerado el músico más afamado de todos los tiempos.

Creemos que el objetivo que anhelaba Palmer con este emblema era el de realizar una alabanza a la persona de la que pretendía beneficiarse económicamente. Para ello se valió de la interpretación de elocuente y civilizador que realizara Horacio en el *Arte Poética* del músico tracio; de un mote que, procedente de Platón, en concreto de la *Defensa de Sócrates*, hacía referencia a la sabiduría y a la verdad (1973: 17b)[30]; y de una teoría, la de la "cadena de los seres", que enfatizaba esa condición de superioridad que unos individuos tienen sobre otros. La persona no era otra que Robert Dudley, quien fuera su mecenas[31]. Mediante este emblema, Palmer destacaría la actitud y el talante amistoso del noble con la reina Isabel, para quien fue un gran apoyo político y un importante consejero; resaltaría sus palabras sabias y honestas y su actitud

[30] El que Palmer fuera un hombre muy instruido y el hecho de que, además, ejerciera durante parte de su vida como profesor de retórica (1988: ix), es el motivo principal que nos lleva a considerar que conocía la procedencia última del mote. Por otra parte, el que no declare, en ningún caso, el origen de las citas o ideas de las que se sirve, puede estar relacionado con el hecho de que la obra esté dirigida a una persona concreta y muy instruida y a la que Palmer se dirigía como a un igual desde el punto de vista intelectual (1988: xxiii-xxiv). A esta cita de Platón ya nos referimos en el comentario del emblema que Petrus Costalius dedicó al músico Orfeo.

[31] Este noble inglés, baluarte del protestantismo, encabezó en 1585 una expedición en Holanda contra España. Poco años antes de morir llegó a ser Gobernador General de los Países Bajos, haciendo frente a una situación que se había caracterizado por ser especialmente crítica y sangrienta unos años antes (Kamen, 1998: 20-24). Sin embargo, cuando Palmer escribió su tratado, el noble acababa de recibir su título nobiliario de manos de la reina Isabel y todavía no había llevado a cabo esta expedición.

conciliadora no sólo equiparándolo a Orfeo, sino también utilizando las palabras de Sócrates quien, como indica Maravall, había sido considerado desde Cicerón, y de forma tradicional, el fundador del saber humano (1983: 319 y ss.)[32].

6.2.1.3. Cesare Ripa. "Elocuencia"

La alegoría que vamos a comentar a continuación es una de las seis que, sobre el tema de la "Elocuencia", fueron incluidas en la edición de la *Iconologia* que fue publicada en Siena en 1613[33]. Carente de ilustración, al igual que las otras cinco personificaciones que Cesare Ripa dedica a la elocuencia, esta alegoría consiste tan sólo en un texto en prosa que describe una medalla de Marco Antonio (1996: I 315).

La descripción que Ripa ofrece está dominada por el músico Orfeo en su posición más característica

> pulsando la lira y teniendo ante él gran cantidad de Lobos, Leones, Osos, Serpientes y otros muchos animales que le lamían los pies, así como gran diversidad de aves que ante él volaban, y aún montes y árboles que se le

[32] Aunque, como hemos señalado, creemos que mediante este emblema se alude a Robert Dudley, queremos mencionar la importante presencia que el mito del retorno a la Edad de Oro tuvo entre los intelectuales de la época, especialmente entre los de origen inglés. Significaba identificar a la reina Isabel con la diosa de la justicia Astraea (Virgo); sus ambiciones imperialistas con la vuelta a la anhelada edad; y el paraíso, con Inglaterra (Parry, 1985: 53). Ésta es la interpretación que John Manning encuentra en uno de los emblemas de Geffrey Whitney, "Sine iustitia, confusio"; en él, además de alabar la justicia existente en tiempos de Isabel, el autor se refiere al caos que existía con anterioridad a la llegada de la reina (Manning, 2002: 200-2).

[33] De las cuatro ediciones que hemos manejado del tratado de Ripa es la de Siena la única que incluye referencias a Orfeo dentro de la descripción de la "Elocuencia". La edición posterior de Ámsterdam, que sí está ilustrada con un grabado (1698: 71-3), se aleja completamente de la descripción que ofrece la de Siena. Como ya hemos señalado en otras ocasiones, hemos accedido a la edición de Siena de 1613 a través de la realizada por Joan Sureda en la que el texto original italiano es traducido al español (1996).

> inclinaban y rendían, y peñascos conmovidos y derribados por el efecto de su música (1996: I 315).

El significado que el iconólogo italiano encuentra a esta imagen proviene, como él mismo indica, del tratadista Giovanni Andrea dell'Anguillara (ca. 1517-1572), autor que realizó una traducción al italiano de las *Metamorfosis* de Ovidio[34]. Ripa admite servirse de Anguillara cuando interpreta la imagen diciendo que

> Orfeo simboliza la gran fuerza y vigor de la elocuencia, como hijo que es de Apolo, es decir, de la sabiduría. La lira que lleva, representa con toda propiedad el arte del Orador, pues a semejanza de aquella va moviendo los afectos de los hombres con el sonido agudo o grave de las palabras que pronuncia (...) las selvas y los montes que se mueven, vienen a ser viva representación de los hombres obstinados, que se aferran a sus opiniones, a los que sólo es posible vencer con grandísima dificultad, utilizando la suavidad de la voz y la fuerza del discurso (...) Orfeo detenía los ríos, que no son otra cosa que los hombres lascivos y deshonestos; pues éstos cuando no ven retenidas sus infames inclinaciones por la fuerza de la lengua, van corriendo sin hallar freno alguno hasta que llegan al mar, es decir, a la amargura y el arrepentimiento que suelen asaltarnos tan pronto como desaparecen los placeres carnales (...) el que Orfeo rindiese a las fieras (...) debe servir para recordarnos que los hombres más crueles y deseosos de derramar la sangre de sus semejantes, pueden ser reducidos por el Orador juicioso a una conducta más humana y, en definitiva, a una vida más loable y conveniente (1996: I 315).

Quizá lo más llamativo de las palabras de Ripa sea, no ya que no mencione a Horacio y su *Arte Poética*, de la que procede en última instancia esta interpretación, sino que no parezca ser consciente de la completa similitud que existe entre el texto de Anguillara y el que le dedica Boccaccio a Orfeo en la *Genealogía de los Dioses*[35].

[34] Nos referimos a *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* (1561).

[35] En el comentario del emblema anterior reprodujimos la parte del capítulo de Boccaccio que se corresponde con las palabras de Ripa.

De la exposición que realiza Ripa deben ser señalados algunos detalles. Quizá el más interesante sea la homologación que realiza entre el instrumento musical vinculado a Orfeo, la lira, y "el arte del Orador", dato éste que también se encuentra en Boccaccio[36], y señale que ambos mueven "los afectos de los hombres con el sonido agudo o grave de las palabras que pronuncia". Esto supone conectar la música con la elocuencia y la persuasión basándose en la capacidad de los sonidos para actuar sobre el alma. Ripa identifica el instrumento musical con el arte de la oratoria hasta el punto de no considerar el instrumento como tal sino como un símbolo de la elocuencia, con lo que nuevamente encontramos a Orfeo y a su música exentos de significado musical. Así, las dulces palabras de la persuasión son homologadas a las dulces armonías del instrumento. Esta conexión, como ya hemos señalado en emblemas anteriores, es muy frecuente en los tratados renacentistas y barrocos y se halla firmemente establecida en la emblemática.

La finalidad de la descripción de Ripa parece ser la de utilizar a Orfeo tan sólo como símbolo de la elocuencia. Reduce la interpretación que Horacio daba al mito, quien veía en él al civilizador que daba leyes al pueblo, construía ciudades o establecía nuevas costumbres y, en un sentido similar al de Boccaccio, utiliza el poder de la palabra del citaredo tan solo en el plano moral. Orfeo consigue que los hombres de peor condición social, y que parecen estar ordenados por la gravedad de sus actuaciones, rectifiquen su actitud; se trata de "los hombres obstinados", de "los hombres lascivos y deshonestos" que se dejan arrastrar por los placeres de la carne y de "los hombres más crueles y deseosos de derramar la sangre de sus semejantes". A diferencia del Orfeo de Horacio, el que presenta Ripa no crea leyes sino que utilizando tan sólo "la suavidad de la voz y la fuerza del discurso" conduce a los transgresores a una "vida más loable y conveniente".

[36] Como señalaba este tratadista en la *Genealogía de los Dioses*

> por la lira, que tiene diferentes intervalos de notas, debemos entender la facultad oratoria, que no se configura con una sola voz, es decir con la demostración, sino con muchas, y una vez formada no se encuentra en todos sino en el sabio y elocuente y en el que influye por su buena voz (1983: V XII).

Esta interpretación sería recogida en la obra de otros tratadistas; entre ellos, y ya en el Barroco, destacamos el *Dictionnaire iconologique* de Louis Prezel; en ella este autor afirmaba que "(e)n Poésie, l'éloquence nous est souvent représentée sous le symbole d'Orphée, qui, par les accords enchanteurs de sa lyre harmonieuse, attire à lui les bêtes les plus féroces" [En poesía, la elocuencia es a menudo representada bajo la forma de Orfeo, quien mediante los acordes encantadores de su lira armoniosa atrae hacia él las bestias más feroces] (1756: 96).

6.2.1.4. Geffrey Whitney. "Orphei Musica"



Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other devises…* (1586, Leyden)

Geffrey Whitney (1548-1601) es el autor del emblema que vamos a analizar a continuación[37]. Está incluido en *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized*, tratado dedicado a Robert Dudley, conde de Leicester, el mismo noble al que Thomas

[37] Aunque cronológicamente este emblema es anterior al ya comentado de Ripa, nos hemos decidido a colocarlo con posterioridad debido a las diferencias que hemos observado en la interpretación que Whitney realiza del músico.

Palmer dirigiera su tratado. La obra fue publicada por primera vez en 1586 en Leyden[38].

Incluido en la segunda parte de las dos que forman el tratado y con un mote latino, "Orphei Musica" [La música de Orfeo], Whitney presenta un emblema tripartito constituido, además de por el mote, por un grabado y un epigrama escrito en inglés isabelino (1586: 186) [**fig. 5**]. Debemos mencionar las palabras que aparecen escritas tras el mote, "Ad eundem" [al mismo] y que según nuestro análisis indican que el destinatario es el mismo que el del emblema colocado con anterioridad en la obra, en este caso un tal Thomas Bull[39].

La *pictura* ofrece una representación del tracio Orfeo que, aunque inusual, no es original del autor. Procede del apéndice que cierra la *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* de Johannes Sambucus (Amberes, 1564), en donde esta imagen forma parte de una selección de medallas y monedas que son agrupadas bajo el epígrafe "Nummi veteres" [Medallas antiguas] [**fig. 6**]. La representación de Orfeo se encuentra en el reverso de una de estas monedas, en concreto de una acuñada en época de Marco Aurelio. Es la imagen de este emperador la que figura en el anverso de la moneda junto a la inscripción de su nombre, Marco Aurelio Antonino. En nuestra investigación, hemos localizado una moneda similar a la que presenta Sambucus. Se trata de un dracma alejandrino en el que se representa al emperador de origen galo Antonino Pío, quien fuera el padre del mencionado emperador Marco Aurelio [**fig. 7**]. De haber existido la moneda que reproduce Sambucus, es de suponer que Marco Aurelio hubiera copiado la imagen grabada del músico Orfeo del dracma que perteneciera a su padre. Las modificaciones más obvias se producen por tanto en el anverso de la moneda en la que están representados padre e hijo respectivamente.

[38] Es a través de esta edición como hemos tenido acceso a este tratado. Para conocer más datos relativos al autor y a su obra remitimos al capítulo de Arión y al emblema que se analizó en él de este autor, en concreto el que tiene como mote "Homo homini lupus".

[39] Lamentablemente no hemos podido localizar al personaje al que está dedicado el emblema debido a que Whitney tan sólo ofrece de él su nombre.

Se advierte fácilmente que el grabador del tratado de Sambucus se ajustó bastante al modelo proporcionado por la moneda, tanto en la colocación de los animales como en la postura con la que son representados. Sin embargo, el mal estado de conservación hace que no podamos decir lo mismo respecto a Orfeo. Del tracio tan sólo se pueden ver claramente algunos detalles: los pies descalzos, la túnica que le cubre la pierna, sus brazos desnudos o el instrumento que sostiene con las manos. Es por ello por lo que no podemos saber hasta qué punto se siguió en el grabado de Sambucus los detalles con los que se presentaba el músico en el dracma, especialmente en lo concerniente a su fisonomía.

Este emblema estaría formado por tanto por dos partes bien definidas: por un lado por una imagen anterior, en la que Orfeo era conectado al emperador, y por otro lado, por el epigrama elaborado por Whitney[40]. Con respecto a la *pictura* debemos comenzar señalando que, como se puede apreciar en la representación, la imagen del músico se aparta de las habituales. El hecho de que la escena no se sitúe en un lugar determinado nos indica que la intención del grabador no era la de referirse a ningún momento específico de la leyenda, sino más bien utilizar la figura del músico como personificación de algún valor moral. Creemos que ésta fue la intención con la que se utilizó a Orfeo en el dracma y también la que estuvo presente en el grabado de Whitney.

Situado en el centro de la composición, Orfeo está sentado sobre una roca y tocando una lira de tres cuerdas, mientras lo rodean todo tipo de animales, tanto reales como mitológicos. Hay representantes del mundo animal y mineral, aunque no del vegetal. Extraña el hecho de que en medio de todos ellos se haya

[40] Debemos señalar (como ya hicimos al analizar el emblema en el que Whitney utiliza el relato de Arión) que los epigramas del tratado de este emblemista inglés ya estaban elaborados cuando se les añadió los grabados procedentes de la imprenta de Plantin. Aunque el emblemista inglés debió poder elegir entre una gran cantidad de tratados, lo cierto es que no sabemos hasta qué punto el grabado se adecuaba a las intenciones de Whitney. Es por ello por lo que en el análisis del grabado debemos mantener unas necesarias reservas derivadas del hecho de no conocer con exactitud cuáles de sus elementos se constituyen como símbolos en el emblema.

colocado un triángulo, sin conexión aparente con ninguno de los elementos del grabado.

Consideramos que Orfeo se presenta en la imagen como sacerdote no sólo debido a las vestiduras que lleva o al hecho de ir descalzo, sino también a su aspecto físico: el propio de un hombre de edad madura, con incipiente calvicie y una cierta languidez. Sin embargo, a pesar de ir vestido como un vate, aparece en su faceta de poeta y músico; se trata de un sabio, de un filósofo conocedor de verdades veladas a los profanos. Habría que añadir el hecho de que Orfeo esté representado descalzo, detalle que, como señalara Ripa en su *Iconologia*, simboliza el despego hacia lo terrenal. Esta es para Ripa la razón por la que en la mitología tuvo tanta importancia esta parte del cuerpo. Esa es la interpretación que, como indica el iconólogo, se debe encontrar al hecho de que Dido, antes de suicidarse, se quitara las sandalias o a que el talón del héroe Aquiles no se sumergiera en la laguna Estigia. Como afirma "los pies, y en especial el tobillo, son jeroglíficos de nuestras ambiciones terrenas. Por ello, nuestro Salvador quiso lavar los pies de sus discípulos, para que así quedaran limpios y purificados de los afectos terrenales" (1996: I 109)[41].

Con respecto a los animales que rodean al tracio y que resultan encantados por su música debemos señalar que, al igual que se observa en otras muchas representaciones, se trata de una extraña mezcla de seres reales y mitológicos. Entre los primeros se encuentran un león, una cabra, una cigüeña, un ciervo, un caballo y algún otro felino difícil de identificar, y entre los segundos un unicornio y lo que parece ser un cinocéfalo. No sólo resulta maravilloso la forma en la que rodean al tracio, sino también la armonía que reina entre animales que la naturaleza hizo enemigos enconados, como el león y el unicornio[42]. Con respecto

[41] A la simbología de los pies nos volveremos a referir en el análisis del emblema que tiene como mote "Animun rege" que está incluido dentro de este mismo capítulo.

[42] La relación de profunda enemistad que existía entre estos dos seres es recordada por Ferrer de Valdecebro en *Gobierno General, Moral, y Politico hallado en las fieras, y animales silvestres* (1680: 118).

al cinocéfalo habría que señalar que, aunque es quizá el menos habitual de entre todos los animales que rodean al músico en este grabado, fue objeto de numerosas referencias entre los tratadistas de la Antigüedad. Entre ellos se puede destacar a Plinio, quien en *Historia Natural*, lo caracterizaba especialmente por su ferocidad (2003: VIII LV)[43].

Un detalle del grabado que nos parece que debe ser resaltado es el del triángulo que está colocado junto a Orfeo. Esta figura no estaba representada en el antiguo dracma alejandrino, por lo que suponemos que debió ser añadida con posterioridad por Sambucus[44]. Creemos que frente a las numerosas y distintas significaciones que se le han otorgado al triángulo a lo largo de los siglos, el que aparece junto a Orfeo en la moneda de Sambucus y el que recoge la *pictura* del emblema de Withney, está relacionado con la música y con la divinidad. Desde la Antigüedad ya se hacía referencia a la perfección del número tres y a su conexión con la música; Arístides Quintiliano señalaba en su tratado *Sobre la Música* la existencia de una naturaleza triádica en el Universo a través de las tres consonancias perfectas, a saber: *diapason*, *diapente* y *diatesaron* (1996: III 110, 10)[45] y, con posterioridad, en la Edad Media, Jean de Muris resaltaba la

[43] Con bastante detalle se refiere a esta criatura Andrés Ferrer de Valdecebro en el *Gobierno General, Moral, y Politico hallado en las fieras, y animales silvestre*s:

> Tiene la fabrica, y estatura de un Mastin, manos, y pies de Symia, cabeça redonda, gruessa, y sin orejas, ancha, y fea boca, chata la nariz, la cerviz fuerte, y carnosa, del codillo à la mano descarnado el braço, pobre, y mendiga de clin la cola, lleno el lomo, y bastecido, algo enjuto de los hijares, doliente late, con ladrido tosco, y temeroso se quexa acosado (1680: 344-5).

[44] Como señalaremos con más detalle en un emblema posterior, Sambucus además de ser un humanista poseedor de una vasta cultura, pretendió mediante su tratado crear imágenes y emblemas novedosos en los que el lector se viera obligado a detenerse para poder descifrar su significado.

[45] Estas connotaciones místicas de los intervalos musicales se mantendrían a lo largo de los siglos y serían resaltadas en obras tan importantes como el *Ars magna lucis* o el *Musurgia universalis* del tratadista barroco Athanasius Kircher (Roob, 2001: 91, 93), el *Dictionnaire iconologique* de Louis Prezel (1756: 283) o la *Iconology* de Boudard (1766: I 164, II 46).

importancia del número más perfecto de todos, el tres, al que consideraba origen de la música (Strunk, 1950: 173-4). Esta conexión entre el número tres, el triángulo y la música siguió estando presente en teóricos del siglo XVII. Como demostrara Paul Raasveld, Johannes Lippius, en su tratado *Synopsis musicae novae* (1612), no sólo defendía la superioridad de la tríada musical[46], sino que además creyó encontrar unas características ocultas en ella que la aproximaban a la Santísima Trinidad y que hacía posible que ambas se plasmaran bajo la forma de un triángulo[47].

Partiendo de esta vinculación, creemos que el triángulo representado en el grabado no alude a una música cualquiera, sino tan sólo a aquélla que produce sonidos consonantes, armoniosos y proporcionados que eran los que, según la leyenda, se originaban en Orfeo y los que ocasionaban el encantamiento entre todos aquellos que lo escuchaban. El triángulo sería añadido con posterioridad, quizá por el propio Sambucus, para aludir a esa idea de armonía y de conexión con la divinidad. De acuerdo con esto, el Orfeo de Sambucus no es tan sólo un músico dotado de una fortaleza superior a la del resto de los mortales sino que se trata de alguien situado en una esfera superior; es un iniciado, un "tracio sacerdote de talares/ augustas vestiduras" que toca su lira "de siete voces cónsonas, pulsada/ con el plectro o con los dedos marfilinos"[48]. La lira se presenta como el medio por el cual se origina ese sonido que podríamos calificar de místico; es decir, la lira se puede considerar como un instrumento espiritual gracias al cual Orfeo se conecta con una esfera más elevada o se acerca a la divinidad. No puede estar más alejada esta imagen de la que nos ofrece Platón

[46] Se denomina así a un conjunto de sonidos formado por una fundamental, una tercera y una quinta, lo que en realidad no es más que dos terceras superpuestas (Owen, 1984: II 1270).

[47] Como apunta Raasvleld, esta misma conexión se puede encontrar en otros tratadistas barrocos de entre los que destaca a Johannnes Buttstett (1666-1727), Sigmund Standen o al emblemista Johannes van Sambeeck, quien en la segunda mitad del XVII escribió un tratado con el título *Het geestelyck jubilee van het Jaer O.H.M.DC.L.* (1999: 14-54).

[48] Así define Virgilio a Orfeo en el libro VI de la *Eneida* al presentar la vida de los benditos en el más allá (VI 927-32).

del músico en *El Banquete*, en donde nos lo presenta como un hombre débil y sin valentía para morir de amor[49].

Por lo que respecta al epigrama del emblema, Whitney comienza explicando algunas de las características del músico que ya se adivinaban. Se refiere en los cinco primeros versos a la sabiduría de Orfeo y al maravilloso arte musical que poseía y mediante el que atraía a todo tipo de animales salvajes, entre los que cita a leones, leopardos y pájaros[50], para a continuación equiparar esa atracción a la realizada por Orfeo mediante su palabra. El tracio podía ablandar los corazones de los hombres más crueles, al igual que había hecho con las piedras y conseguir así que éstos le siguieran, o como afirma "lefte their roomes, his musicke for to heare playe" [dejaran sus casas para oír tocar su música]. Es la parte final la que se aleja de las interpretaciones analizadas hasta el momento del tracio. En ella se refiere Whitney a la persona a la que está dedicado el emblema, Thomas Bull, y se dirige abiertamente al lector:

> You neede not THRACIA seeke, to heare some impe of ORPHEUS
> Since, that so neare your home, Apollos darlinge dwelles;
> Who LINUS, AMPHION, staynes, and ORPHEUS farre excelles.

[no necesitas ir a Tracia para escuchar algo (de la música de) Orfeo, ya que tan cerca de tu hogar mora el querido de Apolo, que a Linus y Amphion pone en la sombra y a Orfeo sobrepasa].

---

[49] "(I)ndignados los dioses, le castigaron por su cobardía, haciéndoles perecer a manos de las mujeres" (1972: 179d).

[50] Es resaltando la capacidad de encantamiento de la música de Orfeo como Whitney comienza el epigrama:

> ...Orpheus with his harpe, that sauage kinde did tame:
> The Lion fierce, and Leopardes wilde, and birdes about him came.
> For, with his musicke sweete, their natures hee subdu'de:
> But if wee thinke his playe so wroughte, our selues wee doe delude.
> For why? Besides his skill, hee learned was, and wise.

Para que no haya dudas acerca de las cualidades musicales de la persona a la que está dedicado el emblema, Whitney no sólo la compara a dos prestigiosos músicos como Lino y Anfión, sino que incluso lo considera superior a ellos. El menos conocido de estos dos músicos es sin duda Lino, a pesar de que no sólo fue el creador de gran cantidad de cantos, sino que textos antiguos, como uno procedente de Nicómaco, lo consideraban alumno de Orfeo y profesor de Anfión (Mathiesen, 1999: 235).

Son los versos colocados a continuación los que nos parecen más interesantes de todo el epigrama. Identificando a Thomas Bull con el tracio, Whitney afirma que si su música fallara, su cortesía es tal que mediante ella podría también afectar a los hombres, aunque fueran especialmente rudos e ignorantes[51]. Debemos realizar una apreciación referida al empleo del término "cortesía", ya que no creemos que el significado que se le deba otorgar sea el que posee esta palabra en la actualidad. Como señala Maravall al referirse al empleo de este término durante la Edad Media, la cortesía era una "virtud intelectual", no era una forma de comportamiento sino "un saber moral, práctico, un saber trasfundido en virtud" (1983: 258). Incluía las disciplinas que debía dominar todo hombre cultivado, y entre las que se incluía la historia, la filosofía, el derecho o la aritmética. Maravall va aún más lejos cuando, al hacer referencia al "cuadro aretológico" del concepto en el medievo menciona virtudes tales como la hospitalidad, generosidad, lealtad, fidelidad, bondad, piedad o dulzura, y coloca en el punto central a la que considera la principal de todas ellas, la mesura (1983: 262)[52]. Esto significa conectar de forma clara el concepto de cortesía con la actitud apolínea propia de Orfeo y del músico que es comparado con él, Thomas Bull. Tanto uno como otro se presentan no sólo como elocuentes y sabios adornados de numerosas virtudes sino como representantes de un comportamiento determinado, el caracterizado por la temperancia.

[51] "But, if his musicke faile: his curtesie is suche,/That none so rude, and base of minde, but hee reclaimes them muche".

[52] Aunque, como indica este historiador, se iría produciendo una trivialización del concepto de forma progresiva, el significado que aquí recogemos se mantuvo en la sociedad europea hasta el siglo XVIII (1983: 267).

Retomando el poema de Whitney, y partiendo de lo señalado en el párrafo anterior, podemos afirmar que lo que no se conseguía por medio de la música, se lograba a través de la actitud y de la palabra, siendo por medio de esta última cómo se podía alejar a los hombres más groseros del estado de barbarie en el que vivían. Se trata de una interpretación de Orfeo como elocuente similar a la visión del músico que ofreciera Boccaccio en su *Genealogía de los Dioses*. El Orfeo del que habla Whitney en el epigrama, y que le sirve para aludir a la persona a la que está dedicado el emblema, es más un orador y un elocuente que un civilizador; sus logros fueron conseguidos mediante la persuasión y mediante la palabra, no mediante el establecimiento de leyes de convivencia. Sin embargo, y a diferencia de los anteriores emblemas analizados, en este epigrama también se alude a la música como tal, ya que es mediante ella como se homologan las figuras del tracio y de Thomas Bull. Ambos son excelentes músicos, independientemente de que su música sea identificada con la persuasión y la retórica. Mientras que en los anteriores emblemas analizados la música era interpretada como un símbolo de la elocuencia, en esta ocasión, Whitney, valiéndose de las mismas fuentes que se esgrimían para establecer esa identificación, se refiere a ambas de forma separada. Thomas Bull, al igual que Orfeo, no sólo es un excelente músico sino también un hombre sabio y elocuente.

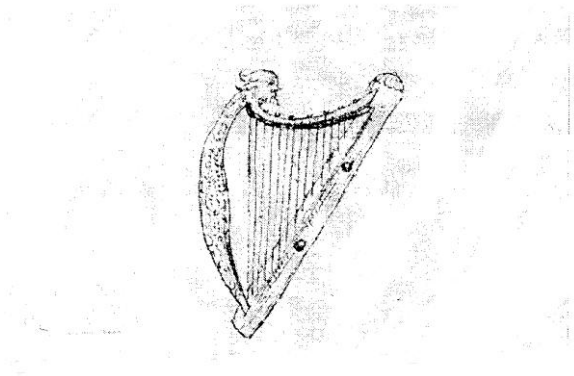
6.2.2. Orfeo como Símbolo del Gobernante

En las siguientes páginas abordaremos una interpretación del músico Orfeo que tuvo un destacado éxito, si tenemos en cuenta los emblemas y las citas en las que se utiliza. Partiendo de la interpretación horaciana del mito, se homologa la figura del tracio a la del gobernante. Se basa no sólo en la faceta de Orfeo como músico que conseguía crear la armonía entre animales enemigos por naturaleza, sino también en la de elocuente y pacificador, revestida de una significación política de la que carecía en un primer momento. A diferencia de los emblemas ya analizados en los que el músico era asimilado a la figura del elocuente que convencía a través de su palabra o a la del civilizador que creaba leyes para

facilitar la convivencia en sociedad, en los que incluimos en este epígrafe se conecta de forma clara a Orfeo con el gobernante. No es más que una forma de adulación que, principalmente, y como veremos, está dirigida al príncipe, aunque también lo pueda estar a cualquier dignatario.

En los emblemas que analizaremos a continuación, la figura que nuevamente sacará a la humanidad del desorden y del caos en el que estaba sumida será la de Orfeo. El tracio dejará de ser tan sólo un músico para revestirse de las características que, según señala Curtius, eran las propias del héroe. Se presentará como la encarnación de la sabiduría y la experiencia, de la vejez y la juventud, de la virtud y el valor; tópicos, todos ellos, que, como indica este autor, se habían ido repitiendo desde los tiempos de Homero en torno a la figura del rey (1999: 257 y ss.). Por otro lado, también hay que señalar el hecho de que el instrumento musical con el que se le asocia haya sido utilizado frecuentemente para aludir al gobierno o a la república. Si el buen gobernante es homologado al buen instrumentista, Orfeo, el músico de más prestigio de cuantos existieran, lo es al mejor de los príncipes.

6.2.2.1. Henry Peacham. "Cedendum Apollini"



Henry Peacham. *Basilikon Doron* (MS Rawlison Poetry 146)

Henry Peacham (1578-c. 1642), el autor de varios de los emblemas que vamos a analizar a continuación, fue un hombre de una gran cultura e interesado por numerosas disciplinas. Estudió arte en la universidad de Cambridge, pintura y

grabado holandés durante su estancia en los Países Bajos, ejerció como profesor de gramática e incluso llegó a ser soldado durante un corto espacio de tiempo (Freeman, 1966: 69). A todo esto hay que añadir su vocación de artista gráfico, escritor, compositor, crítico social, anticuario y viajero (Peacham, 1998: xi)[53].

El primer libro de emblemas que Henry Peacham compuso fue realizado justo después de graduarse en la universidad. El germen de la obra fueron los dos o tres emblemas que presentó al recién nombrado rey Jacobo en 1603. Fue entonces cuando concibió la idea de realizar un tratado de este tipo a partir del *Basilikon Doron*, obra que había sido escrita por el propio rey como un manual de consejos regios y paternales a su hijo Henry; es decir, a modo de un "espejo" o "regimiento de príncipes"[54]. De acuerdo con esto se puede decir que el tratado es, en realidad, una adaptación de la obra que el rey Jacobo había escrito para su hijo y que había sido publicada privadamente en 1599.

Además de mantener las indicaciones del rey y de añadirles otras procedentes de la Biblia o de los Padres de la Iglesia, Peacham le dio al tratado la forma de un libro de emblemas. Es decir, lo dotó de un mote escrito en latín, de un epigrama y de una *pictura* que, a diferencia de las que se incluyen en la mayor parte de los tratados, fue realizada por el propio autor. Sin embargo, no modificó la estructura inicial del tratado, la que había ideado el rey Jacobo, y por la que la obra se dividía en tres libros (Peacham, 1998: xii-xv). Aunque fue dedicado al príncipe Henry nunca le fue entregado, ya que Peacham decidió modificarlo antes de haberlo finalizado, creando de esta forma una versión distinta que acabaría, en contra de su intención inicial, dedicando al rey. Sin embargo, esta segunda versión tampoco sería la definitiva sino que daría lugar a una nueva que, ampliada y dedicada nuevamente al príncipe Henry, sería finalmente presentada a su destinatario en 1610.

[53] Detalles más concretos de la vida, actividades y formación cultural de este autor son expuestos en la introducción de la edición facsimilar de uno de los tratados de emblemas que escribió, el titulado *Emblemata Varia* (1976).

[54] Sagrario López se refiere con detalle a este tipo de tratados y a su amplia tradición en la edición que realiza de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo (Saavedra, 1999: 23-31).

Esta sucesiva ampliación de la obra ocasiona, además de una gran confusión, la existencia de tres diferentes tratados. El primero que fue realizado por Peacham, y que se encuentra en la actualidad en la Bodleian Library en Oxford, es conocido como "MS Rawlison Poetry 146"; el segundo, el que fuera dedicado al rey Jacobo, se encuentra en la British Library (MS Harleian 6855); y por último, el que fuera presentado a su destinatario, nuevamente el príncipe Henry, se encuentra en la British Library (MS Royal 12 A LXVI) (Young, 1980: 86 y ss.)[55].

El emblema que vamos a analizar en primer lugar está contenido en el "MS Rawlison Poetry 146" del *Basilikon Doron*. Esta primera versión del tratado está integrada por cincuenta y seis emblemas dotados de motes y epigramas latinos y por ilustraciones realizadas a tinta y provistas de un marco ornamentado[56]. Incluido en el segundo libro, el emblema está formado por un mote, "Cedendum Apollini" [Se debería ceder ante Apolo], por una ilustración de muy escasa calidad que, como hemos señalado, fue realizada por el autor y por un breve poema de cuatro versos.

El grabado está protagonizado de forma absoluta por un arpa. Parece tratarse de la típica arpa irlandesa, la denominada *clàrsach*, instrumento de pequeño tamaño que con un máximo de tan sólo treinta cuerdas podía emitir sonidos de una gran belleza. No sorprende demasiado que la reproducción del instrumento en el grabado parezca ser la correcta si tenemos en cuenta el elevado nivel cultural de Peacham, el que estudiara música y llegara a componer algunas obras o el que tuviera a grandes músicos de su tiempo por amigos[57].

[55] Hemos accedido a este tratado y a las distintas y mencionadas versiones existentes de él a través del estudio realizado por Alan Young (Peacham, 1998). Debido a que este autor no reproduce de forma exacta cada una de las páginas del tratado ni la colocación en cada una de ellas de los elementos que integran los emblemas, hemos optado por no reproducirlos en el apéndice de ilustraciones.

[56] Lamentablemente el marco no ha sido reproducido en la edición que hemos utilizado.

[57] Le unió una gran amistad con el excelente músico inglés John Dowland, al que, en su tratado *Minerva Britanna*, le dedica uno de sus emblemas (1612: 74).

El emblema se completa con un desconcertante epigrama. En él, tras conectar el instrumento del grabado con Irlanda y afirmar que producía sonidos discordantes y desafinados, Peacham añade que para que Apolo pueda conseguir mediante su arte que las cuerdas desafinadas y la esfera ("Sphaera") produzcan sonidos en su justa entonación, la música persuasiva de los tracios debe permanecer en silencio[58].

Por lo que respecta a la principal conexión que se establece en este emblema, la que vincula el instrumento a Irlanda, debemos señalar que no es ni exclusiva ni originaria de la obra de este autor, sino que tradicionalmente el arpa ha sido, y sigue siendo, la divisa nacional de este país. Esta relación se puede constatar en la selección de divisas de banderas del siglo XVII que realiza Alan Young, una de las mayores autoridades en el estudio de emblemas (1995: 66).

Antes de intentar interpretar el significado del epigrama, queremos comentar algunos de los términos que utiliza Henry Peacham. En primer lugar habría que señalar el hecho de que se refiera al instrumento del grabado, el arpa irlandesa, como "citharam". Esta denominación se corresponde con una práctica que, aunque más habitual en la Edad Media, todavía seguía presente en el Renacimiento. Se basaba en la definición de la cítara como "un instrumento sin mango cuyas cuerdas se tensan a lo largo de un cuerpo de resonancia", según la definición de Schaeffner (cit. en Tranchefort, 1991: 166). En esta misma línea se puede encuadrar las palabras del teórico del siglo XVI Michael Praetorius quien, en *Sintagma Musicum*, uno de los tratados más importantes en la historia de la música, afirmaba que la cítara era el nombre latino del arpa (1980: 56). En segundo lugar, y de más difícil explicación, debemos comentar el término "Sphaera" que incluye Peacham en el epigrama. Habiendo sido desechada la posibilidad de que el autor se refiriera a una parte concreta del instrumento,

[58] El epigrama, al completo, dice:

> Quam cernis citharam, tua pingit Hibernia regna
> Discordes edens, pectore rauca sonos.
> Phoebea nervi tendantur ut arte rebelles
> Sphaeraq[ue] Threicedum murmura blanda silent

destinada a controlar la afinación de las cuerdas, creemos que mediante esta palabra el autor puede aludir a cierto tipo de música especulativa que tendría su origen en el cosmos[59]. Se podría referir a la acción positiva que sobre la armonía y la concordia en general tuvo la intervención de Apolo, ya que el dios acabó con la rebelión de las cuerdas irlandesas. Supondría, en nuestra opinión, la confrontación entre el ruido y el sonido, estando unido este último al silencio, que actuaría como su aliado[60]. El ruido estridente provocado por las cuerdas mal afinadas y el producido por los tracios se transformaría, mediante la acción del dios, en armonía. Se produciría por tanto una contraposición entre el sonido-silencio y la concordia, producidos por Apolo, es decir, por el rey, y el ruido y el desorden provocado por los rebeldes irlandeses[61].

Resulta igualmente extraño el modo en el que Peacham se refiere a los tracios en el epigrama. Según lo que se dice en el poema se puede pensar que pretende aludir a la algarabía del culto de Dioniso y al tipo de música con el que se vinculaba y que se caracterizaba por ser tremendamente persuasiva e inducir a un estado de locura. Sin embargo, y aunque es cierto que hay muchas lagunas con respecto a los orígenes del culto de Dioniso y que algunas fuentes lo ligan a la región de Tracia (Meyer-Baer, 1970: 260-1)[62], también lo es que el gentilicio

[59] En el emblema de Sambucus que tiene como mote "Dulcia cum amaris" se utiliza una imagen de este tipo al representar la música, simbolizada por el dios Pan tocando la flauta que lleva su nombre, junto a los planetas; la imagen haría referencia a la música y a la armonía cósmica representada por las esferas de los planetas (1564: 175).

[60] Para una aproximación a la vinculación de la música celestial y el silencio, remitimos al interesante artículo de Luis Robledo "Gemido del aire, nostalgia del centro: Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los Siglos de Oro" (2004: 567-77).

[61] Richard Rastall en su artículo "The Sounds of Hell" analiza la presencia del ruido en las representaciones del infierno realizadas durante la Edad Media (1992: 103-31).

[62] Diodoro de Sicilia señalaba que tanto el culto como los misterios de Dioniso procedían del exterior (Colli, 1995: 235) y Boccaccio establecía de forma explícita esta conexión entre Dioniso y Tracia al referirse a Orfeo como a aquél que descubrió los sacrificios de Baco y los instruyó en esa región (1983: V XII).

"tracio" es el que se vincula a Orfeo y a su música en las fuentes antiguas[63]. En el comentario que Young realiza de este emblema, ya considera la posibilidad de que con el término "tracios" se haga referencia al culto de Dioniso, aunque no señala en qué fuentes se pudo basar Peacham para utilizar esta denominación (Peacham, 1998: 21). Además de las razones que indicaremos más adelante, el hecho de que el gentilicio sea usado en plural nos lleva a coincidir con la significación que encuentra Young.

Creemos que el pilar sobre el que descansa el emblema es el mote y que es por tanto en él donde debemos buscar la interpretación. En nuestra opinión, mediante "Cedendum Apollini", Peacham pudo hacer alusión a cierto relato conectado con los dioses Terminus y Júpiter a través de un episodio vinculado a Erasmo. Nos referimos al que se originó en torno a la máxima "Cedo nulli" [No cedo ante nadie] que el de Rótterdam agregó en su sello y que le hizo recibir tantas críticas de sus contemporáneos. La leyenda de la que procedía la máxima hacía referencia a un conocido y antiguo enigma de Aulio Gellio que había sido muy discutido entre los humanistas y que finalmente había sido resuelto por Angelo Poliziano. Mediante él se recordaba la negativa del dios Terminus a ceder el sitio a Júpiter cuando se consagró el Capitolio (Wind, 1993: 126-7). Esta actitud del dios, de la que se hizo eco Ovidio en *Fastos* (1984: II 667-70) y que fue recogida en el sello de Erasmo, fue considerada como ejemplo de la actitud desafiante y arrogante[64]. Aunque el significado originario de la máxima estaba vinculado a la idea de la muerte y al hecho de que ésta no se detuviera ante

[63] Éste es el origen que Orfeo tenía para autores como Plinio *el Viejo* (1998: IV 41) o que seguiría estando presente en testimonios muy posteriores, como el del tratadista barroco Balthasar de Victoria (1620: 221).

[64] Las críticas que recibió Erasmo por haber adoptado esta máxima llegaron a cobrar tal magnitud que, a pesar de haberlo evitado durante veinte años, tuvo finalmente que ofrecer una explicación de su elección. Aunque se defendió argumentando que había sido un regalo de un discípulo y que él lo había entendido como un presagio de su muerte, lo cierto es que sus explicaciones, poco creíbles, no fueron aceptadas por sus coetáneos, que veían en su actitud una muestra de su ambición e incluso de cierta soberbia (Wind, 1993: 125-31). La medalla puede verse en www.fitzmuseum.cam.ac.uk/

nada ni nadie, ésa no fue la interpretación que de ella realizaron los coetáneos de Erasmo. El tratadista francés Claude-François Menestrier, en su obra *L'Art des Emblemes* (Lyon*,* 1662), criticaba la elección del de Rótterdam diciendo que "estoit une devise ambitieuse, & peu propre à un homme d'esprit, qui doit avoir des sentimens plus modestes" (1979 A: 100), es decir, no sólo la tachaba de ambiciosa sino de poco apropiada para un hombre de espíritu.

Fuera cuál fuera la intención de Erasmo al adoptar esta leyenda en su sello, lo que pone de manifiesto, y lo que nos interesa de forma especial, es que la máxima ya no estaba tan sólo conectada a la idea de muerte. Es a este nuevo significado al que, de forma muy sutil, creemos que hace referencia Henry Peacham. Como hombre instruido, que además pasó grandes temporadas fuera de su país, Peacham debió conocer el significado que se le atribuía en su época a la máxima del sello de Erasmo. Creemos que su intención al utilizar el mote "Cedendum Apollini" era hacer referencia a esa "sumisión" de Irlanda, una región que se había caracterizado por no ceder ante nadie y que ahora lo hacía ante el rey Jacobo[65]. La imagen del arpa que se deja afinar por el rey y que abandona los sonidos desafinados que le atribuye Peacham en el emblema, sería, según nuestro análisis, una clara muestra del imperialismo con el que los ingleses trataron la isla.

Una vez establecido el posible significado del mote, debemos precisar el del gentilicio "tracios". El que se pueda conectar al culto de Dioniso y al tipo de música interpretada en sus rituales, posibilita la que creemos una interesante interpretación. Peacham podría hacer referencia al culto báquico y a cómo el cambio que se produjo en el arpa-Irlanda con la llegada de Apolo fue beneficioso debido a que posibilitó la creación de una música ordenada y equilibrada, es decir, *apolínea*. El autor realizaría de esta forma una contraposición entre la música armoniosa de Apolo, símbolo del gobernante inglés, capaz de afinar las

[65] Aunque ya lo mencionamos al comienzo de esta exposición, recordamos que las distintas versiones de este tratado fueron publicadas en torno a la llegada al trono de Inglaterra de Jacobo I (1603), con anterioridad Jacobo VI de Escocia. La ascensión de este rey también afectaba a Irlanda, ya que desde el reinado de Enrique VIII, el rey de Inglaterra lo era también de Irlanda.

cuerdas rebeldes, y la música excitante del culto de Dioniso, la que se estaba realizando en Irlanda y daba lugar a los disturbios[66]; esto supondría, como señalamos páginas atrás, contraponer el orden inglés a la excitación sin control propia de Irlanda. El mote haría por su parte referencia a cómo Dioniso cedió su sitio ante Apolo, al contrario de lo que hiciera Terminus frente a Júpiter. Henry Peacham aludiría mediante este emblema tanto a los desórdenes producidos en Irlanda como a la subida al trono de Jacobo I, al tiempo que recuerda la sumisión que le debe esta isla a Gran Bretaña. La mención a la música de los planetas como forma de recordar la necesidad de la armonía política, y que creemos que se realiza en el epigrama mediante el término "sphaera", sería señalada pocos años más tarde en otro de los tratados dedicados al rey Jacobo, el *Harmonices Mundi* de Johannes Kepler (1619).

Aunque en este emblema no se alude a la interpretación de Orfeo como gobernante, creemos que las causas que llevan a identificar la figura del dios Apolo con el rey o a adoptar la máxima señalada como lema están en la misma línea que las que motivarán que en otros emblemas sea la asociación con el tracio la que se produzca. El punto de partida podría ser la creencia de que la dinastía Tudor provenía de los troyanos, quienes eran considerados los primitivos habitantes de las islas, y de que mediante ellos se cumpliría una profecía de Virgilio que auguraba la instauración de una nueva Edad de Oro, un periodo de paz y prosperidad para el reino. Ésa es la razón por la que los miembros de esta dinastía adoptaban el aspecto de antiguos romanos en sus entradas triunfales y en las manifestaciones de arte efímero[67] o la que empujaba al rey Jacobo I a querer ser vinculado con los Tudor mediante su tatarabuelo, Enrique VII (Parry, 1985: 9-11). Con la obtención del título de Rey de Gran Bretaña el 20 de octubre de 1604, Jacobo pretendía recrear este mito de un nuevo imperio romano. El que los habitantes de Irlanda cedieran su sitio al dios Apolo, a diferencia de lo que

[66] A la contraposición entre estos dos tipos de música nos referiremos de forma detallada al analizar el enfrentamiento entre Apolo y Marsias.

[67] A este respecto se pueden citar las distintas entradas triunfales que protagonizó Jacobo I en Londres y que eran tan de su agrado. El aparato escénico del que iban acompañadas tenía como objetivo identificar al rey con héroes y dioses de la Antigüedad (Young, 1999: 33-53).

había hecho Terminus con Júpiter, nos parece una forma sutil de señalar el advenimiento de esa nueva época.

Ya para finalizar este comentario queremos llamar la atención sobre la utilización que se realiza en este emblema del arpa como símbolo de Irlanda y como metáfora de una situación política concreta mediante las referencias a la afinación o no de sus cuerdas. Partiendo de la asociación entre los instrumentos córdofonos y el alma que realizara Platón en el *Fedón* (1972: 95c) o que se encuentra en *La República* de Cicerón (1989: II XLII, 69), los emblemistas utilizaron las cuerdas musicales con distintos significados; así, en los emblemas el instrumento musical puede aparecer tanto como símbolo de la alianza entre países, como hace Alciato en el emblema que tiene por mote "Foederam" (X), como del gobierno de la Iglesia, significado éste que recoge Peacham en "Paritas mater confusionis" (1998: 162), o de la "perfecta aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático", tal como afirma Saavedra en su empresa "Maiora minoribus consonant" (1999: 717-23). Este último tratadista señalaba que debía ser el príncipe el encargado de conseguir esa consonancia cuando, en su empresa "In arena et ante arenam", afirmaba que "(e)s el reino (...) un instrumento, cuya consonancia y conformidad de cuerdas dispone el príncipe, el qual pone la mano en todas" (1999: 875). Entre los numerosos ejemplos de este tipo en los que el rey, representado como músico, se encarga de hacer tañer el instrumento de la república se pueden recordar los provenientes de Juan de Solórzano, "Temperandum prius quam puniendum" (1658: 590) o de Juan Baños de Velasco "Ruptae non sonant" (1670: 128-9).

Por el contrario, las cuerdas destempladas o rotas simbolizarían en la emblemática la falta de armonía, bien en el individuo o en la república. En *Trabajos y afanes de Hércules*, Juan Fernández de Heredia utilizaba la lira con el primer significado al que aludimos al vincular las cuerdas rotas del instrumento a la muerte del héroe (1682: 502). En un sentido similar, Claude-François Menestrier se refería de forma muy clara a esta vinculación entre las cuerdas rotas y los desórdenes cuando afirmaba que

> on void aussi tot que comme l'harmonie de cet instrument depend de la iustesse de ses cordes, de mesme la concorde d'un estat depend de l'union de tous ses membres (...) un Luth trop tendu dont une corde se romproit, pour montrer les desordres, qui suivent le gouuernement violent (1979 A: 74)

[al igual que la armonía del instrumento depende de la afinación de sus cuerdas, la concordia de un estado depende de la unión de sus miembros (...) un laúd en el que una cuerda demasiado estirada se rompe simboliza los desórdenes que siguen a un gobierno violento].

6.2.2.2. Henry Peacham. "Hibernica Respub"



Henry Peacham. *Basilikon Doron* (MS Royal 12 A LXVI)

El emblema que vamos a analizar a continuación, y que se encuentra recogido en la versión conocida como "MS Royal 12 A LXVI" del *Basilikon Doron*, guarda una gran similitud con el anteriormente comentado "Cedendum Apollini". Como ya señalamos párrafos atrás, este tratado, el único que fue finalizado por el autor, fue presentado al príncipe Henry, ya príncipe de Gales, en 1610 (Peacham, 1998: 151).

Contiene un total de setenta y ocho emblemas tripartitos cuyas ilustraciones fueron realizadas en color. Este hecho demuestra, en opinión de Alan Young, que el autor era plenamente consciente de las amplias propiedades y posibilidades simbólicas que el color tenía en la época (Peacham, 1998: xix). Este interés por las diferentes tonalidades se encuentra igualmente en el tratado del más

importante iconólogo, Cesare Ripa quien, a pesar de realizar sus ilustraciones en blanco y negro, incluía múltiples referencias al color en las descripciones de sus alegorías.

A pesar de no tratarse de un mote descriptivo, mediante "Hibernica Respub" [República irlandesa] Peacham aclara en buena medida el significado de la imagen de la ilustración. En el grabado está representada un arpa, nuevamente la denominada *clàrsach*, que, según señala Young en una anotación al emblema, es de color dorado ("golden harp"). Provista de tan sólo trece cuerdas, está suspendida en el aire y situada en medio de un paraje prácticamente inhóspito salvo por la presencia de un árbol y un pájaro.

El epigrama, formado por cuatro versos escritos en latín, es el mismo que veremos posteriormente en el emblema del mismo nombre que se incluye en otro tratado de Peacham, *Minerva Britanna*. Como fácilmente se advierte en el texto, es Irlanda quien habla por boca del arpa, y quien afirma la superioridad de la música que puede producir una vez que fueron eliminadas las cuerdas rebeldes. Fue el propio Orfeo el que, según se afirma en el epigrama, se deshizo de esas cuerdas disonantes e incluso se quedó sin habla cuando escuchó la música que el arpa era capaz de producir sin ellas[68].

La situación de cambio que se produce en Irlanda, y a la que se alude en el epigrama, se nos transmite nuevamente por medio de un interesante proceso metafórico. El arpa desafinada o con cuerdas rotas es finalmente afinada y consigue crear, merced a ello, una música tan maravillosa que es capaz de asombrar al mejor de todos los músicos conocidos, Orfeo. Si el arpa afinada es utilizada como símbolo de una Irlanda pacificada, el instrumento con las cuerdas rotas o desafinadas simbolizará, al igual que ya señalamos páginas atrás, "the

[68] El epigrama del emblema dice:

> Cum mea nativo squallerent sceptra cruore
> Edoq lugubres undiq modos
> Ille redux nervos distendens Phoebe rebelles
> Obstupet ad nostros Orpheus ipse sonos

discordant nature of rebellion" [la naturaleza discordante de la rebelión], en palabras del investigador Alan Young (1995: 66).

El tema sobre el que versa el emblema es el relativo a la situación en la que se encontró la República irlandesa una vez que se acabaron los problemas ocasionados por las revueltas. Esta idea se transmite principalmente mediante las referencias que en el epigrama se realiza a la música que es originada en el arpa y, en menor medida, mediante el color dorado con el que aparecía en el grabado y la figura del pájaro que está posado en la rama del árbol. Se alude a un tipo de música similar a la que se pretendía obtener en el anterior emblema de Peacham, aunque en aquella ocasión no se hablaba de Orfeo, sino del dios Apolo.

Aunque las similitudes con el emblema del arpa que se incluía en el manuscrito Rawlison son obvias, existen importantes diferencias de matiz, especialmente en lo que concierne al mote. Peacham ya no se refiere a "ceder ante Apolo", quizá porque Irlanda ya había cedido ante él. No hay que olvidar que estos dos tratados están separados por unos años y que la situación política había cambiado. Jacobo era rey de Gran Bretaña desde 1604 y Henry, el destinatario, ya había obtenido uno de sus títulos. Es por ello por lo que Peacham, en lugar de referirse a la necesidad de que se cediera y de que se afinaran las cuerdas, se admira de la buena música que éstas consiguen crear.

Aunque Orfeo no aparece en su papel de músico y elocuente, sí lo hace en el de pacificador y gobernante. Peacham señala que fue él el que eliminó las cuerdas rebeldes y sacó a los hombres de la caótica situación en la que se encontraban; además, llama la atención sobre el regreso del tracio. Se aludiría de esta forma no sólo a la vuelta de la Edad de Oro a la que ya nos referimos páginas atrás, sino incluso de la misma dinastía Tudor, que sería la representada por el músico Orfeo.

Confluyen en este emblema distintas e interesantes cuestiones. Por un lado, y partiendo de la supuesta vuelta de esa época maravillosa, se produce la

homologación entre Orfeo y la figura del rey y se identifica, por tanto, la música del tracio con el gobierno del país; por otro lado, y al igual que señalamos en el emblema anterior, la música armoniosa es utilizada en el emblema como alegoría del gobierno pacífico o, lo que es lo mismo, se produce una equiparación entre la rebelión, la disonancia y las cuerdas rotas en el instrumento.

6.2.2.3. Henry Peacham. "Hibernica Respub"



Henry Peacham. *Minerva Britanna or a Garden of heroical devises* (Londres, 1612)

En el más importante libro de emblemas compuesto por Henry Peacham, *Minerva Britanna or a Garden of heroical devises furnished, and adorned with Emblemes and Impresas of sundry natures, Newly devised, moralized, and published*, se encuentra un emblema que presenta unas similares características a los ya analizados de este autor. Nos referimos al que tiene como mote "Hibernica Respub: ad Iacobum Regem" [República irlandesa: dirigido al rey Jacobo]. Este tratado, dedicado al príncipe Henry, fue publicado por primera vez en Londres en 1612, año en el que moriría su destinatario[69].

Minerva Britanna es, en opinión de Young, el más importante libro de emblemas compuesto en Inglaterra, aunque no fuera el primero en publicarse. Antes lo

[69] Es a través de esta edición como hemos tenido acceso al emblema.

habían sido los tratados de Geffrey Whitney y de Andrew Willet, las traducciones al inglés de algunos tratados o las versiones de otras obras; entre ellas destaca la traducción realizada por un autor conocido como P. S., que daría como resultado *The Heroicall Devises of M. Claudius Paradin*, o la debida a Thomas Combe, *The Theatre of Fine Devices.* La superioridad de la obra de Peacham frente a ellas estribaría en que mientras que los tratados realizados por Whitney, P. S. o Combe carecían de total independencia y el compuesto por Willet estaba formado por emblemas "nudos", es decir, por emblemas carentes de grabados, *Minerva Britanna* es un tratado original dotado de ilustraciones (Young, 1980: 84). Esto no quiere decir, sin embargo, que el tratado de Peacham esté exento de influencias; los estudios realizados sobre la obra han demostrado una relación muy directa con el *Mikrokosmos* atribuido a Laurentinus Haechtanus, con la obra de Ripa y en menor medida con los tratados de Paulo Giovio, Thomas Morley o Geffrey Whitney (Young, 1980: 89-91)[70]. Además de esto hay que señalar en el tratado la presencia de emblemas que el autor ya había incluido en el anterior *Basilikon Doron* y que superan la cifra de sesenta. Es a este último grupo, como señala el propio Peacham en el epigrama, al que pertenece el emblema que vamos a analizar.

Minerva Britanna está constituido por doscientos cuatro emblemas cuya principal característica, que además lo diferencia tanto del *Basilikon Doron* como de *Emblemata Varia*, es la utilización del inglés en la parte literaria. El emblema que vamos a analizar, "Hibernica Respub: ad Iacobum Regem", es uno de los cien que integran la primera parte de las dos en las que se divide la obra [**fig. 8**]. Está constituido, al igual que el resto de los emblemas del tratado, por un mote, un epigrama y un grabado; es decir, tiene la forma del denominado emblema canónico.

La *pictura*, de forma ligeramente rectangular, guarda una gran similitud con la que ilustraba los emblemas anteriormente analizados de este autor. Nuevamente

[70] Para obtener más datos de la influencia del tratado de Ripa sobre el de Peacham, remitimos al artículo de Mason Tung "From personifications to emblems: a study of Peacham's use of Ripa's *Iconologia* in *Minerva Britanna*" (1988: 109-50).

está protagonizada por un arpa, dotada en esta ocasión con tan sólo diez cuerdas, que aparece situada en un terreno árido y colocada de pie sobre el suelo. El grabado, del que fue artífice el propio Peacham, está enmarcado por una orla decorada con motivos vegetales.

Dividido en dos sextetos, al igual que el resto de los que forman el tratado, el epigrama aparece acompañado de un cuarteto escrito en latín que procede del ya mencionado *Basilikon Doron*, tal y como indica el propio Peacham en uno de los márgenes. Es ésta la única anotación que realiza el autor al texto por lo que está exento de cualquier referencia a las fuentes utilizadas.

El epigrama se limita a recordar cómo la actuación del rey sobre Irlanda fue beneficiosa para el país y no escatima elogios hacia el soberano. Es el arpa-Irlanda, agradecida, la que se dirige al monarca con estas palabras:

> Thou pittiedst (Dread Soveraigne) my woundes
> Repair'dst my ruine, and with Ivorie key,
> Didst tune my stringes, that flackt or broken lay.
> Now since I breathed by thy Roiall hand,
> And sound my concord, by so smooth a tuch,
> I giue the world abroade to understand,
> Ne're was the musick of old Orpheus such (1612: 45).

[Te compadeciste, amado soberano, de mis heridas, reparaste mi ruina y con una llave de marfil afinaste mis cuerdas que estaban estiradas o rotas. Ahora, desde que suspiro a través de la mano real, he encontrado concordia a través del tacto suave. Quiero que el mundo entienda que nunca fue la música de Orfeo semejante].

A pesar de intervenir los mismos personajes que en los dos emblemas anteriores, se aprecian algunas variantes. Una vez más se vuelve a utilizar el arpa como símil de Irlanda y el armonioso sonido del instrumento como símbolo de la pacificación lograda por el rey; esta identificación llega a su máxima expresión en el último de los versos, en el que el arpa afirma que el monarca condujo a la más dulce unidad desde la discordia ("from discord drawne, to

sweetest vnitie"). Las referencias a Orfeo quedan limitadas al mínimo; tan sólo se le nombra para señalar que la capacidad del rey para tocar el instrumento, es decir, para gobernar a su pueblo, es superior a la que tuviera Orfeo. El monarca adopta por tanto los caracteres del tracio y se convierte no sólo en pacificador y civilizador sino también en gobernante y, lo que es más importante, supera en estas distintas facetas al músico tracio.

A modo de conclusión de los emblemas comentados de Henry Peacham, se puede señalar que todos ellos se encuentran plenamente inmersos en la cultura propagandística tan característica del Barroco. Alan Young considera que este libro de emblemas se presenta como un ejemplo de redefinición de la autoridad del rey y del modo actuar los Jacobeos en el gobierno. Jacobo I no sólo era una auténtica imagen de poder, sino que él mismo encarnaba de forma perfecta el nuevo orden absolutista y alejado del pueblo que se había establecido (Young, 1999: 33-4, 51)[71].

Como ya señalamos páginas atrás, la utilización de instrumentos cordófonos como símbolo de un gobierno absolutista es frecuente en la emblemática. Uno de los numerosos ejemplos que se podrían recordar se encuentra en *Los emblemas regio politicos* de Juan de Solórzano Pereyra. Dentro del que tiene como mote "Temperandum prius quam puniendum" [Templar antes que castigar] [**fig. 9**], este autor, refiriéndose al gobierno de la República, afirmaba que:

> en la qual, como en el instrumento, cada vno de los subditos tiene su lugar decentemente destinado, y de todos, aunque de diferente proporcion, y sonido, el Principe que supiere templarla, y tañerla diestro, conseguirà perfecta melodia, y armonia suave (1660: 17-8).

Creemos que tanto estas palabras como la utilización de un instrumento musical en la emblemática para aludir al gobierno están estrechamente conectadas con

[71] Se puede señalar la actitud despectiva con la que, según Young, siempre se dirigió el monarca a sus súbditos (Young, 1999: 33 y ss.).

una de las apreciaciones que realizara Maravall. Como señalara este pensador, la idea de que el estado estaba formado por un conjunto bien organizado y estructurado y de que era necesaria la cooperación entre las distintas partes que lo integran para que avanzase, es una falacia propia de un régimen absolutista que intenta revestirse de una apariencia democrática que no posee (1984 B: 66-7). La afirmación de que el arpa tocada por el príncipe debe tener afinada cada una de sus cuerdas ya que la armonía de la música que produzca dependerá del conjunto de ellas o, lo que es lo mismo, el considerar que el sonido armonioso del instrumento, entendido como el conjunto del pueblo, es un fiel reflejo del buen gobierno del monarca, se adecua de forma perfecta a la apreciación realizada por Maravall. Es necesaria la existencia de cuerdas bien templadas para que el príncipe pueda gobernar de manera armoniosa.

6.2.2.4. Julius Wilhelm Zincgref. "Peragit Tranquilla Potestas"



Julius Wilhelm Zincgref. *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (Heidelberg, 1664)

Julius Wilhelm Zincgref (1591-1635) es el autor del tratado que vamos a comentar a continuación, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria*. Lo primero

que debe ser señalado es que no existe unanimidad entre los investigadores en torno al lugar de publicación de la *editio princeps*. Así, mientras que Mario Praz y John Landwehr, este último con algunas reservas, señalan la ciudad de Heidelberg (1974: 65; 1976: 198), John Manning considera que fue en Oppenheim donde, en 1619, se publicó por vez primera el tratado (2002: 84-5). Las razones por las que, según señala Manning, el editor Theodore de Bry se decidió a trasladar su imprenta de Frankfurt a Oppenheim, cerca de Heidelberg y de la Corte Palatina, fueron de distinta índole, tanto religiosas y políticas como económicas. En Oppenheim no sólo se estaban publicando importantes trabajos relacionados con la filosofía hermética y con la magia, como los tratados de Maier y Fludd, sino que también era un lugar de encuentro de los protestantes disidentes y en el que se apoyaba a Frederick como rey de Bohemia. Mediante el contenido político de los cien emblemas que lo integran, el tratado de Zincgref habría formado parte de esa campaña de apoyo (Manning, 2002: 84-5). La obra conocería con posterioridad distintas ediciones, como las de Frankfurt, realizadas en 1624 y 1698, y las de Heidelberg de 1664, 1666 y 1681, no produciéndose en ninguna de ellas modificaciones con respecto a la *editio princeps* (Landwehr, 1976: 198)[72].

Junto a los grabados realizados por Matthäus Merian, Zincgref coloca un mote y un epigrama en los que intervienen tres lenguas diferentes: latín, francés y alemán. Mientras que el mote aparece escrito en las tres, el epigrama lo está tan sólo en las dos últimas, francés y alemán. En la página anterior, precediendo tanto a esta parte literaria como al grabado, está dispuesto un comentario escrito en latín. A diferencia de la mayoría de tratados del género, este emblemista hace anteceder el comentario al mote y al grabado, de forma que lo primero que se ofrece al lector es la interpretación que debe realizar de lo representado.

[72] Es una de estas últimas ediciones, en concreto la de Heidelberg de 1664, la que hemos utilizado a través de un facsímil (1986).

El emblema que Zincgref dedica al músico Orfeo aparece en el tratado con el número LI y se abre, como hemos señalado, con el comentario latino (1986: fol. 51) [**fig. 10**]. En él, mediante anotaciones colocadas al margen, el autor indica la procedencia de las citas que reproduce o menciona en su exposición, perteneciendo todas ellas a autores de gran prestigio de la Antigüedad como Séneca, Claudiano, Eliano, Plutarco o Cicerón. Comienza el comentario incidiendo en la conveniencia de que el príncipe no actúe de forma violenta, en la importancia de que se conduzca con serenidad ya que nadie mantuvo mucho tiempo un gobierno utilizando la violencia[73]. Aunque la moderación es conveniente en todos los hombres, lo es de forma especial en los dignatarios, no sólo porque ellos deben infundir en sus súbditos más amor que temor sino también porque utilizando la persuasión pueden conseguir todo lo que anhelen. Compara esta aconsejable actitud con la de los músicos Anfión y Orfeo y recuerda cómo mediante la dulzura de los sonidos que producían, estos músicos conseguían que los animales más salvajes y las piedras les siguieran. Finaliza el autor el comentario enfatizando una vez más el poder de la elocuencia y señalando que éste es el bien más preciado en el gobernante y que su poder es mayor que el del oro o el de un gran ejército[74].

En la página siguiente está dispuesto tanto el resto de la parte literaria como el grabado. El mote latino "Peragit Tranquilla Potestas" [El poder de la autoridad consigue cosas con serenidad], es traducido de manera no demasiado literal a las otras dos lenguas, aunque ajustándose en gran medida al contenido; así, el

[73] En las primeras líneas del comentario ya expone el tema sobre el que versa el emblema; así afirma que:

> Violenta nemo imperia continuit diu,
> Moderata durant.
> Pax maiora decet, peragit tranquilla potestas (1986: fol. 51).

[74] "... ab Eloquentiae vi tum persuasionem, tum opinionem bonam bonorum subditorum de bonis principibus proficisciatque hanc & auro & magno exercitu, principibus usu suo longè praestare" (1986: fol. 51).

mote en francés se puede traducir como 'Poder sin violencia' o 'Poder calmado' y el escrito en alemán como 'Así hay que dominar los corazones'.

El grabado, de excelente calidad, nos ofrece una imagen muy habitual del músico Orfeo. Se trata de la representación del joven tocando la lira y sentado al pie de un árbol bajo la atenta mirada de distintos seres. La *pictura* es por tanto similar a otras ya comentadas, siendo también los animales, salvo algunas diferencias, los que se suelen incluir en este tipo de composiciones. En medio de todos ellos se sitúa Orfeo con la apariencia de un joven trovador.

Sin embargo, y como ya ha desvelado el comentario, el contenido del emblema se aparta de lo que se podría considerar en un primer momento una interpretación del tracio como encantador mediante el poder de la música. El epigrama francés, en una línea similar a la del comentario, nos habla de la clemencia como de la característica fundamental en un gobernante. Mediante esta actitud el rey puede lograr que hasta el pueblo más duro y bárbaro haga lo que él desea, respuesta que, como se señala en el epigrama, el monarca no conseguiría si actuara mediante la fuerza ("autrement par la force/ Il n'en viendra iamais à son contentement"). Sin embargo, aunque se hable de la utilización de una fuerza no violenta, se indica claramente que el rey, en su relación con el pueblo, "doucement le force". Pocas variaciones se aprecian en el contenido del epigrama escrito en alemán. En él Zincreft comienza afirmando que los monarcas demasiado duros convierten a los súbditos en difíciles de tratar y que por ello la actitud aconsejable es la de Orfeo, que con su dulzura conseguía atraer hasta los corazones más fieros.

Aunque no podríamos afirmar si mediante los animales que rodean al músico, y mediante las características que se les atribuyen de manera tradicional, se pretende aludir de forma general a los súbditos, no creemos que este dato variara en absoluto el contenido del emblema. Ciertamente, los animales que rodean a Orfeo en este grabado tenían un significado muy preciso en los tratados. Es el caso de la salamandra y el ciervo y la muy diferente relación que

establecen con la lisonja, de la utilización del perro como imagen de la envidia, de la lascivia de la cabra, de la soberbia del pavo real o de la fiereza del león[75].

Mediante la figura de Orfeo que se presenta en este emblema, Zincgref hace referencia a lo que él considera la forma idónea de dirigir al pueblo. Conecta el gobierno del monarca con la música de Orfeo de forma que la actitud de los animales que se dejan vencer por los sonidos que crea el tracio es la deseable en los súbditos. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurría con la música de Orfeo que, como señalaba el antiguo relato, se originaba de forma libre y altruista y sin ninguna pretensión, los sonidos armoniosos de este emblema sí anhelan un objetivo concreto: conseguir que los súbditos hagan lo que el monarca desea. A diferencia de los emblemas anteriormente analizados en los que Orfeo aparecía como elocuente, en el que presenta Zincgref no se afirma que gracias a la acción del músico los hombres fueran conducidos a una mejor situación que aquélla en la que se encontraban. Simplemente se afirma que si el príncipe hubiera actuado utilizando la fuerza no hubiese logrado sus objetivos. Se deduce de ello que mientras que la música que producía el tracio en los emblemas que se basaban en la interpretación de Horacio estaba conectada con la elocuencia y la sabiduría y era un símbolo de civilización, la que protagoniza este emblema tiene que ver más con la persuasión; se presenta tan sólo como la forma bajo la que el monarca oculta sus pretensiones.

[75] La vinculación entre la salamandra y la lisonja, procedente de la *Historia Natural* de Plinio (2003: XI 90), es señalada, entre otras obras, en el emblema de Alciato "In fraudulentos" (IXL); la existente entre los ciervos y la facilidad para caer presa de la adulación, y que también recoge Plinio en la mencionada obra (2003: VIII 32), es utilizada por Solórzano en uno de los emblemas que analizaremos más adelante, "Adulatores fugiendi". La vinculación del pavo con la soberbia es recogida por Ripa en su *Iconología* (1996: II 319), al igual que la del perro y la envidia (I 343) o la cabra y la lujuria (II 34). En cualquier caso, no creemos que se pueda establecer de forma firme una interpretación para cada uno de los animales que son incluidos en el grabado debido, entre otras razones, a la variedad de significados que se puede encontrar a cada uno de ellos. Tan sólo pretendemos señalar la posibilidad de que mediante los animales se aluda a distintas características inherentes al pueblo. Una mención especial debemos realizar del león que aparece a los pies de Orfeo y que, como señala John Manning, podría simbolizar la corte de Heidelberg (2002: 84-5).

Creemos que de una forma similar se expresaba Diego Saavedra en las *Empresas Políticas*, en concreto dentro de la empresa XXXIX. En ella este diplomático afirmaba, refiriéndose a la actuación del príncipe sobre el pueblo, que debe mostrarse "siempre afable, siempre benigno y sincero con ellos, con que obrará más que con la severidad" (1999: 494-5), o más adelante aconsejaba en el mismo sentido que "estén así mezcladas la ira y la benignidad, el premio y el castigo (...) el corazón del príncipe ha de ser un pedernal que tenga ocultas y sin ofensa las centellas de su ira" (1999: 497). También Francisco Núñez de Cepeda dentro de sus *Empresas Sacras*, y bajo el mote "Dulcedine et vi", afirmaba que el gobernante "se ha de valer de la dulzura suave, y de el zelo ardiente de la armonía y la llama; pero con esta diferencia, que la suavidad esté siempre en exercicio, y el rigor passe pocas vezes de la amenaza" y, refiriéndose a la labor de gobierno, añadía más adelante que el príncipe "(t)rahera el rigor envainado, y la clemencia desnuda" (1683: 718). En el estudio que Sagrario López realiza de la obra que tiene como título *Cien paginas sobre la idea de un principe politicocristiano de Saavedra Faxardo puestas en verso libremente por Dn. José Mª de Laredo* (Madrid, 1863), hace referencia a un interesante emblema protagonizado por Orfeo. Con el lema "Todo lo vence", está incluido en la parte del tratado que tiene como título "*Cómo se portará con los subditos y estrangeros*". Mientras que en el grabado, y como señala esta investigadora, puede verse a Orfeo tocando la lira y rodeado de animales, el texto que lo acompaña "(r)ecomienda al príncipe reinar con mansedumbre" (López, 2000: 217), situándose de esta forma, y a pesar de la diferencia temporal, en la misma línea que los ejemplos señalados. En todos estos emblemas, al igual que en el de Zincgref, se refleja de forma perfecta la consideración que del gobierno, y sobre todo del pueblo, se tenía en la época. Como señalara Maravall, en el Barroco se consideraba que los hombres eran una fuerza ciega pero que si se encontraba la manera de actuar sobre ellos podría canalizarse su comportamiento para conseguir que actuaran de una forma determinada (Maravall, 2002: 144).

Ya para concluir queremos señalar que, en nuestra opinión, la escasa presencia del mito de Orfeo en la emblemática hispana se debe a la distinta concepción que se tenía en la Península de la monarquía y también a la especial vinculación de

ésta con la figura de Hércules. Frente al supuesto origen troyano de la dinastía inglesa, especialmente obvio en las representaciones de arte efímero o en los cuadros alegóricos de sus monarcas y que explicaría la especial presencia del mito de Orfeo en la emblemática realizada en este país, el origen mítico en la monarquía española se hacía remontar a Hércules, auténtico civilizador de la Península al que se le vinculaba con la fundación de ciudades. A todo esto habría quizá que añadir el hecho de que, uno de los principales valores que se resaltaba de Orfeo, el de la sabiduría, no era considerado fundamental para los monarcas hispanos. La sabiduría que debía poseer el rey español era más de tipo moral; consistía en llevar una vida virtuosa acorde a los preceptos cristianos. Los tratadistas señalaban incluso los peligros que podía conllevar un exceso de erudición[76]; por el contrario, el saber en los reyes debía ser ante todo pragmático, porque su finalidad era la de conocer a los súbditos para poderlos someter[77].

Creemos que la presencia del Orfeo elocuente y civilizador en la literatura emblemática debe ser vinculada a la figura de un determinado tipo de Hércules, el denominado Hércules Gallico. De este héroe se resaltaba ante todo su elocuencia y su talante pacifista (Seznec, 1985: 29-33), por lo que el papel que se le reservaba en las representaciones iconográficas y en los tratados de emblemas parece guardar una gran similitud con el destinado a Orfeo bajo la interpretación de Horacio. Un buen ejemplo de ello se encuentra en el *Emblematum Liber* de Alciato y en el emblema que tiene como mote "Eloquentia fortitudine praestantior" ["Que la elocuencia puede más que la fuerza"] (Alciato, 1993: 223), en donde el héroe es representado con un aspecto envejecido y una

[76] Saavedra expresa de forma clara este pensamiento en su empresa 4, "Non solum Armis": "basta en el principe un esbozo de las ciencias y artes, y un conocimiento de sus efectos prácticos". En el mismo sentido añade, "Si la vista mira las cosas a la reverberación del sol, las conoce como son; pero si pretende mirar derechamente a sus rayos, quedan los ojos tan ofuscados, que no pueden distinguir sus formas" (1999: 226).

[77] Para un acercamiento a la figura del monarca hispano remitimos al estudio de Morán que está recogido en la bibliografía, *La alegoría y el mito: La imagen del rey en el cambio de dinastía.*

lengua atravesada por finas cadenas. En el epigrama latino que acompaña la ilustración Alciato se preguntaba:

> Anne quod Alciden lingua, non robore Galli
> Praestantem populis iura dedisse ferunt?
> Cedunt arma togae, et quamvis durissima corda
> Eloquio pollens ad sua vota trahit

["¿Acaso no dicen los Galos que el extraordinario Alcides dio a los pueblos leyes por la fuerza de la elocuencia y no de las armas? Las armas ceden ante las togas, y aunque los corazones sean muy duros, la poderosa elocuencia atrae hacia sus votos"] (Alciato, 1993: 223).

6.3. ORFEO, CRISTO Y LA ARMONÍA CELESTIAL

La utilización de las características de Orfeo para aludir a Cristo no es novedosa en el pensamiento y arte renacentista y barroco, sino que proviene directamente de los orígenes de la religión cristiana. Al dejar de ser una secta y adquirir cada vez más importancia, el cristianismo necesitaba reafirmar su posición, por lo que cualquier conexión que estableciera con la filosofía griega o con la mitología era una forma de resaltar su autoridad y de demostrar una antigüedad de la que carecía. Una de las formas utilizadas para conectar con el mundo antiguo se estableció por la vía de la *prefiguratio*. Consistía en considerar las creencias e ideas de los antiguos como una prefiguración de la verdad cristiana que ellos no habían alcanzado a entender en su totalidad[78]. De esta forma, los personajes ilustres y los héroes paganos, siendo convenientemente moralizados eran, en su conducta, buenos ejemplos para el cristiano de la Edad Media (Maravall, 1983: 280-5). Por deshonesta que fuera una fábula se convertía en un apólogo de la verdad cristiana.

[78] En *Los Dioses de la Antigüedad*, Jean Seznec trata sobre las distintas formas de transmisión de los mitos paganos a través de la Edad Media y el Renacimiento así como sobre el significado otorgado a estos relatos desde la *prefiguratio* o el *evemerismo.*

Aunque Orfeo no había sido el único personaje mítico que había conseguido bajar vivo al Hades, el que pudiera crear la concordia entre quienes lo escuchaban o el que hubiera muerto de forma brutal, lo convertían en el personaje más apropiado para ser considerado la prefiguración de Cristo[79]. Sin embargo, no fue sólo el tracio el conectado con Jesús, sino que, en ocasiones, también lo fue el dios Apolo. Así se puede encontrar en el *Ovidio Moralizado* de Berchorius, en donde se afirma que la serpiente que mató Apolo era Lucifer (Brumble, 1998: 31) o, de forma más directa, en la obra titulada *Champ fleury* de Geoffroy Tory en la que se asociaba a Apolo con Cristo (1927: 72-3). Por su parte Albert Flamen, en *Devises et Emblesmez d'Amour Moralisez*, no sólo conecta a Cristo con Orfeo sino también con Hércules. En el emblema que tiene como mote "Fortius ut Mors. Plus fort que la mort" [Más fuerte que la muerte], tras recordar que estos personajes míticos arriesgaron su vida o la ofrecieron por amor sin temer la muerte, compara su actitud con la de Jesucristo quien, también por amor, no dudó morir en el Calvario (1989: 78-80). De forma similar, el Padre Pedro de Salas, en su tratado *Efectos divinos con emblemas sagradas*, asimilaba la atracción que según la fábula sentían los distintos seres hacia la música de Orfeo y Anfión con la que sienten los cristianos hacia Jesús. Así ocurre en el emblema que tiene como mote "Trahe me post te curremus in odorem unguentorum tuorum!" y que el propio autor traduce como "Señor, tras ti correremos al olor de tus unguentos" (1658: II VIII, 273-4).

Dejando a un lado las cuestiones de índole más general referentes a las relaciones entre las figura de Orfeo y Cristo en la primitiva iconografía cristiana, en las páginas siguientes nos centraremos en la asociación que entre ambas

[79] Friedman, en su artículo "Orpheus-Christus in the Art of Late Antiquity", hace un análisis exhaustivo de ejemplos procedentes de los primeros siglos del cristianismo en los que las figuras de Orfeo y Cristo aparecían estrechamente conectadas, poniéndose de manifiesto el sincretismo religioso que caracterizó a esta religión desde sus orígenes (www.pythagorean.org/Renaissance/fried.htm); estas cuestiones son también tratadas por Kathi Meyer-Baer en *Music of the Spheres and the Dance of Death* (1974: 69, 221-3).

figuras se realiza en el género de la literatura emblemática[80]. En los ejemplos que analizaremos a continuación resaltaremos esa conexión desde dos perspectivas; una más general y superficial, la procedente del abad Michel de Marolles, en la que se identifica la música de Orfeo con las palabras pronunciadas por Cristo, y otras basadas en torno a un pilar que nos parece aún más interesante, la homologación que se realiza entre el instrumento de Orfeo y el de la Pasión, es decir, entre el instrumento cordófono, bien la lira o el arpa, y la cruz.

[80] Tanto Orfeo como Cristo fueron vistos como psicopompos desde el momento en el que se consideró que ambos guiaban las almas de los muertos. De esta forma resulta comprensible que Orfeo figurara en el arte funerario cristiano en el II siglo a. C. (Brumble, 1998: 250).

6.3.1. Michel de Marolles[81]. "Orphée"



Michel de Marolles. *Tableaux du Temple des Muses* (París, 1655)

Muy amplio es el estudio que Michel de Marolles (1600-1681) realiza del mito de Orfeo en los *Tableaux du Temple des Muses* (1976: 410-8)[82]. Incluido en el capítulo LII y con el título "Orphée", la representación del músico tracio que vamos a comentar consta de un grabado y un texto que aparece dividido en dos

[81] Aunque no es ésta la interpretación que deberíamos analizar en primer lugar si nos atenemos al orden cronológico que estamos siguiendo en este estudio, nos hemos decidido a abordarlo abriendo el epígrafe por considerar que la conexión que se establece entre las figuras de Orfeo y Cristo es más superficial que las que comentaremos con posterioridad y se desvincula un tanto de la línea que se establecerá con ellas.

[82] Los datos más relevantes de la vida y obra de quien fuera abad de Villeloin, ya fueron mencionados al analizar el capítulo que dedica al músico Anfión. Al igual que en aquella ocasión, hemos tenido acceso a este tratado a través de una edición facsimilar que reproduce la publicada en París en 1655 (1976).

partes y escrito mayoritariamente en prosa y en francés [**fig. 11**]. Al igual que ocurre con el resto de los capítulos que forman el tratado, mientras que la primera parte del comentario recoge la narración de la leyenda, la segunda plasma las opiniones más importantes vertidas sobre el relato.

Colocado con anterioridad al texto, el grabado nos ofrece el que quizá sea el episodio del mito que menos variaciones ha conocido. De forma rectangular y carente de marco, en él se representa el dramático momento en el que el músico pierde definitivamente a Eurídice. Orfeo, con la cabeza girada hacia su esposa, ve cómo ésta es arrastrada por la oscuridad de la cueva de la que acaba de salir. El terror del momento es acrecentado por la figura del perro de tres cabezas que ladra furiosamente y por la del dragón que expulsa fuego por la boca en la entrada de la cueva. Estos seres no dejan ninguna duda acerca del destino al que conduce la gruta, lo que se ve incrementado por la existencia de una oscura y espesa humareda. Sin embargo, hemos de señalar que son muchos los elementos que, a pesar de plasmar una escena tradicional y frecuentemente repetida del relato, hacen que esta representación se aleje de las principales versiones del mito a las que nos hemos referido en páginas anteriores.

El Orfeo de la ilustración sigue el canon clásico de belleza; aparece con la forma de un hermoso joven que, semidesnudo, deja ver su cuerpo atlético. La posición de sus brazos nos indica que instantes antes estaba tocando el instrumento que sostiene, a pesar de que en ninguna de las principales fuentes que han transmitido el relato, ni en el comentario con el que Marolles hace acompañar el grabado, se haga referencia a este detalle[83]. Al mismo ideal de belleza responde la joven esposa de largos y ondulados cabellos, aunque en ella se manifiesta a través de un cuerpo más voluminoso y de anchas caderas. El instrumento que aparece en las manos de Orfeo es también un buen indicativo de la época en la que se realizó la representación. Se trata de un violín, en el que claramente se pueden advertir sus cuatro cuerdas y su mástil sin trastes, pero en el que llama la atención la extraña forma del clavijero curvado hacia atrás. Sin embargo, hay que tener en cuenta no sólo que en las primeras manifestaciones del instrumento

[83] Marolles tan sólo se refiere a "la douceur de ses chants" (1976: 411).

no existía un modelo establecido y eran los fabricantes los que le ponían su sello mediante pequeñas variantes, sino que también el grabador solía introducir todas aquellas variaciones que considerase oportunas[84].

Con respecto al resto de figuras que son reproducidas en el grabado, debemos señalar que si por un lado parece obvio que la figura del perro de tres cabezas se corresponde con el animal que describiera Virgilio en la *Eneida*, el terrible Cancerbero que rompía con sus ladridos el silencio del Averno (1995: VI 205)[85], menos clara es la del niño desnudo representado en la composición. Provisto de un par de alas en la espalda y con un arco en una de sus manos, agarra la túnica de Orfeo en un intento por llamar su atención. Viendo el grabado, parece ser él la causa de que el joven músico gire la cabeza y mire a su mujer. El aspecto del niño nos indica que no puede tratarse más que de una representación del pequeño dios Amor. Es con esta forma con la que aparece recogido en los tratados de emblemas[86]. Quizá el ejemplo más destacado de la presencia de esta figura en la emblemática sea el de la obra de Otho Vaenius *Amorum Emblemata*, cuyos protagonistas absolutos son unos amorcillos que guardan un parecido extraordinario con el que aparece en este grabado de los *Tableaux*. Marolles quizá conoció el trabajo de Vaenius que había sido publicado unos años antes, en 1608, o bien otros en los que, como señala Peter Daly, se plasmó iconográficamente el amor con unas similares características (Daly, 1998: 122).

Aunque la participación de Amor en la escena se aparta por completo de las fuentes antiguas, sería utilizada con posterioridad como parte integrante del

[84] Tan sólo fue a partir de los ensayos realizados por Antonio Stradivarius (1648-1737) cuando se estableció de forma definitiva un tipo de violín determinado que sería el adoptado posteriormente por los luthiers (Bragard y de Hen, 1973: 138-9).

[85] Son numerosas las fuentes que describen las características de este animal y que ofrecen una explicación de su aspecto; entre ellas se encuentran los tratadistas Pedro Sánchez de Viana (1589: 86) y Juan Pérez de Moya (1996: 437).

[86] Interesantes cuestiones relacionadas con la venda que, en ocasiones, cubre sus ojos y su consiguiente ceguera, son ampliamente estudiadas por Erwin Panofsky en *Estudios sobre iconología* (1989: 139-88) y por Edgar Wind en *Misterios paganos del Renacimiento* (1998: 63-86).

libreto operístico en el *Orfeo* de Gluck (1762). El que fuera el libretista de la ópera, Calzabigi, utilizó la figura del niño alado para poder ofrecer un final feliz al público. Así, en la mencionada ópera, Amor le devolvía la vida a Eurídice a pesar de que Orfeo hubiera vuelto la cabeza, ya que la prueba sólo había tenido por objeto determinar la fe del marido. Sin embargo, no es ésta la explicación que debemos encontrar al dios en el presente grabado. Creemos que Amor representa el sentimiento de Orfeo hacia su esposa y que el hecho de que el pequeño dios obligue a Orfeo a girar la cabeza simboliza cómo fue el amor el causante de que el tracio contraviniera las órdenes que le habían dado en el Averno.

Fuera del grabado, y bajo él, están colocados unos versos latinos procedentes, como indica el autor, del libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio: "avidusque videndi,/ Flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est". Como se puede suponer, los versos proceden de la narración que de la historia de Orfeo realizara el poeta romano. Se corresponden con el mismo momento reproducido en la imagen: "...por temor a que ella desfalleciese y ansioso de verla, volvió el enamorado los ojos, y en el acto ella cayó de nuevo al abismo" (1967: 56-7).

El extenso comentario colocado a continuación comienza resumiendo el relato. En él se recuerda de forma especial las dos "muertes" que sufrió Eurídice; la primera, como consecuencia de la picadura de una serpiente cuando iba huyendo de Aristeo, y la segunda cuando su marido giró la vista hacia ella desoyendo las órdenes que había recibido del rey del Hades[87]. Como cuenta Marolles, el dolor de Orfeo fue tan grande que le hizo permanecer durante siete meses en un mismo lugar, llorando y sufriendo la pérdida de Eurídice. Fue esa actitud la que hizo crecer el desprecio de las bacantes, que acabaron desgarrándolo durante una de sus bacanales y diseminando después sus miembros por el campo, a excepción

[87] Como señala Marolles refiriéndose a esta segunda pérdida de Eurídice, "il s'arresta sans se souuenir de ce qu'il deuoit obseruer: & vaincu d'impatience" [él se detuvo sin acordarse de la regla que debía cumplir y vencido por la impaciencia] (1976: 411-2).

de la cabeza que, separada del cuerpo, fue arrastrada por la corriente del río Hebro[88].

Aunque en la narración de la leyenda Marolles no hace referencia a ninguna fuente, se pueden distinguir con claridad las influencias que recibe. Así, la presencia de Virgilio y las *Geórgicas* es bastante importante en su narración. Se advierte fácilmente al comienzo del relato cuando Marolles menciona a Aristeo (al que no se refiere en ningún momento Ovidio) y más claramente en la descripción del momento en el que muere Orfeo: "comme l'ame s'enuoloit, sa bouche & sa langue froide, appellant le nom d'Eurydice, ha! pauvre Euridice! les rives du fleuve l'imitant, firent resonner tout autour le mesme nom d'Eurydice" (1976: 413)[89]. Tan sólo Marolles reconoce su deuda hacia Virgilio al finalizar el capítulo, aunque parece hacerlo de una forma un tanto despectiva[90].

En el desarrollo del capítulo, y al igual que ocurre en los otros mitos analizados en su tratado, el autor revela su vasto conocimiento sobre autores de la Antigüedad. Así recoge citas procedentes de obras de Séneca, Marcial, Ovidio,

[88] La terrible muerte sufrida por el tracio es recogida por Marolles en el siguiente fragmento:

> Delà vint le mépris qu'il fit des Dames Ciconiennes, dont elles furent si offensées, que durant les solemnitez qu'elles celebroient de nuit, en l'honneur de Bacchus, elles le dechirerent cruellement en campagne les parcelles de son corps. Sa teste separée de son col, fut entraînée par le courant de l'Hebre (1976: 413).

[89] La muerte de Orfeo que refleja Marolles en su tratado parece ser tan sólo una traducción al francés de la obra de Virgilio, como puede comprobarse en la narración que hace este último: "la cabeza arrancada a su cuello de mármol, la propia voz y la lengua fría gritaban 'Eurídice'; 'ay, desgraciada Eurídice', gritaba él, escapándosele el alma" (1983: 437-563).

[90] Al recoger una última versión del mito, Marolles dice que procede de "Virgile dans son moucheron" (1976: 418-9). Creemos que con esta denominación (a pesar de que su significado literal es el de "mosca pequeña") hace referencia al que es el tema principal de las *Geórgicas* de Virgilio, el cuidado de las abejas.

Propercio o Lucano, entre otros[91]. A pesar de las obvias repeticiones de referencias, algunos de los datos que aporta son, cuando menos, llamativos; entre ellos destacamos el que recogía Marcial en una de sus obras, en la que afirmaba, de forma desconcertante, que el músico tracio murió despedazado por un oso (1976: 417).

Especialmente interesante en el comentario resulta ser el significado religioso con el que Marolles reviste la figura del joven músico. Asimila la figura de Orfeo a la de Cristo y los efectos provocados por los sonidos atrayentes del tracio a los ocasionados por las dulces palabras de Jesús sobre los hombres[92]. De esta forma conecta el pasado pagano y el presente cristiano siguiendo argumentos que ya habían sido ofrecidos siglos atrás por los Padres de la Iglesia. Se trataba entonces, como ya señalamos páginas atrás, de encontrar vestigios de la historia sagrada dentro de las fábulas paganas, lo que para los religiosos era la razón de ser de éstas últimas. La conexión que establece Marolles entre las figuras de Orfeo y Cristo parece centrarse en torno a dos pilares; por un lado en la interpretación que, partiendo de la realizada por Horacio, consideraba, tanto a uno como a otro, civilizadores y por otro lado en la vinculación de ambos personajes con la música celestial.

El establecimiento de similitudes entre Orfeo y Cristo no resultaba demasiado complicado ya que partía de testimonios como el procedente de san Atanasio (Maravall, 1986: 146-7) o especialmente de san Clemente. En el *Protréptico*, este pensador, además de admitir que Orfeo había vislumbrado parcialmente la

[91] Las citas más destacadas que realiza son, por el orden en el que aparecen, las siguientes: las *Églogas* (III 44-6, IV 53-7, VI 27-30, III 55-6) y la *Eneida* de Virgilio (1995: VI), las *Odas* (1973: I XII) y el *Arte Poética* de Horacio (1974: 391-6). Tan sólo hemos encontrado un error en las fuentes señaladas por Marolles; se trata de la *Oda* 25 del primer libro de Horacio y que él identifica como la número 24.

[92] Como él afirma, "Cette Fable estoit receuë entre les premiers Chrestiens, pour les servir d'une excellente figure du divin Sauveur, qui par la douceur de sa parole, se fait écouter de tous les hommes, comme Orphée se faisoit suivre de tous les animaux, par les charmes de sa voix" (1976: 413).

verdad divina (1994: VII 74, 3-7), afirmaba que "(a) todos estos animales, que son los más salvajes, y a tales piedras, el canto celeste los ha transformado en hombres civilizados" (1994: I 4,3). Es en el capítulo primero de esta obra en donde se refiere a las maravillas que se contaban acerca de los sonidos producidos por los músicos míticos y los contrapone al poder de la palabra de Cristo:

> sólo Él domesticó a los más terribles animales que hubo nunca, ¡a los hombres! A los irreflexivos que son como aves, a los mentirosos como reptiles, a los iracundos como leones, a los voluptuosos como cerdos, a los ladrones como lobos, y a los necios como piedra o madera. Incluso más insensible que las piedras es el hombre que se encuentra sumergido en la ignorancia (1994: I 4,1).

No niega el poder de la música que se le atribuía a Orfeo sino que asocia ese sonido a Cristo. Como se deduce del siguiente fragmento, el dios de Clemente se revela a través de la palabra:

> vengan a escuchar un canto más bello y poderoso que aquel con el que Anfión levantó los muros de Tebas, Arión encantó a los delfines y Orfeo domó a las bestias feroces! [vengan] a oír una música nueva que transforma los animales y las piedras en hombres, un cántico que resucita a los muertos; es el cántico que el Verbo ha venido a enseñar a la tierra (cit. en Fubini, 1991: 82-3).

Si las referencias a Cristo como creador de la música celestial no son extrañas entre los autores cristianos y se encuentran, entre otros, en Paulino o Sedulio (Curtius, 1999: 334, 346)[93], tampoco lo son las analogías que se establecen entre otros episodios del relato del tracio. Escritores posteriores compararán la bajada a los infiernos de Orfeo para rescatar a su esposa con la acción de Cristo rescatando almas de la muerte. A finales de la Edad Media, Pierre Bersuire analizaba esta parte de la historia como un símbolo de la salvación de la humanidad llevada a cabo por Jesús. Del mismo modo, las figuras de Cristo y Orfeo fueron conectadas en el siglo XVI por Giles Fletcher en la obra *Christ's*

[93] Ejemplos de distintas obras en los que se encuentran ejemplos similares son ofrecidos por Kathi Meyer-Baer en *Music of the Spheres and the Dance of Death* (1974: 313-9).

Victory and Triumph o por el dramaturgo Pedro Calderón de la Barca en *El Divino Orfeo* (Brumble, 1998: 250).

Muy interesantes nos parecen las similitudes que encuentra Alexander Ross en *Mystagogus Poeticus* entre la fábula de Orfeo y la historia de Cristo. En el capítulo que dedica al músico tracio, y tras señalar las numerosas correspondencias que advierte entre los relatos de ambos (y que llegan incluso a cierta equiparación del cuerpo desmembrado de Orfeo con el cuerpo místico de Cristo), realiza una identificación entre ambas figuras. Cristo es el verdadero Orfeo y su palabra es música:

> Christ is the true *Orpheus*, who by the sweetnesse and force of his Evangelicall musick caused the Gentiles who before were stocks and stones in knowledge, and no better then beasts in religion, to follow after him; it was he onely who went down to hell, to recover the Church his spouse who had losther selfe, by running away from Aristeus (…) was stung by that old serpent the Devil. What was in vain attempted by Orpheus, was truly performed by our Saviour, for he alone hath delivered our soules from the nethermost hell (1653: 338-9).

[Cristo es el verdadero Orfeo, quien gracias a la dulzura y a la fuerza de su música evangélica hizo que los gentiles, quienes antes eran ignorantes como las piedras y el ganado, y no mejores que las bestias en lo que respecta a la religión, le siguieran; él fue el único que bajó al infierno a rescatar a la Iglesia, su esposa, quien se había perdido al huir de Aristeo (...) fue mordida por la serpiente, el demonio. Lo que en vano intentó Orfeo, lo consiguió verdaderamente nuestro Salvador, quien fue el único que libró nuestras almas del infierno más profundo]

Una vez señalada la importante tradición en la que se asienta la correspondencia entre ambas figuras, y volviendo a la imagen de Marolles, debemos señalar otras influencias que se advierten en su comentario. Dentro de la misma órbita, Marolles añade que la historia del músico nos debe hacer comprender que "c'est en vain que nous pleurons la mort de nos amis, qui ne se peuvent rappeller à la vie" [es en vano que lloramos la muerte de nuestros amigos que no pueden volver a la vida]. Se sitúa de esta forma en una línea similar a la expresada por

Christine de Pisan, quien desaprobaba la bajada de Orfeo a los infiernos por considerar que trasgredía los principios cristianos que ordenaban la aceptación de la muerte (Camboulives y Lavallé, 1995: 44). Esta bajada de Orfeo al Averno fue, en opinión de Marolles, un error que estuvo motivado por su desconfianza hacia la promesa divina de la resurrección (1976: 413). En su lugar, Marolles, al igual que hiciera en el capítulo que dedica a Cygno, aconseja soportar las desgracias e intentar aceptarlas del mismo modo que se debe mantener la compostura en la prosperidad (1976: 68). Es la idea de la temperancia y del no dejarse llevar por las pasiones[94], unida a la idea cristiana de la resignación, de aceptar la vida presente y no desconfiar de la promesa de la salvación. Supone un desarrollo del tradicional mensaje cristiano de aceptar las desgracias sin revelarse ante ellas en espera de la parusía. Como se deduce del capítulo de Marolles, no debemos intentar modificar la realidad ni mirar más allá, sino contentarnos con lo que tenemos.

De entre todos los elementos que destaca Marolles en su comentario, es la conexión que realiza entre la música de Orfeo y las dulces palabras de Cristo la que nos parece más interesante. Encontramos en ella una alegoría moral muy próxima a la que desarrollara Giovanni Boccaccio en la *Genealogía de los dioses*. La figura del sabio elocuente que transformaba a los hombres en personas mejores desemboca en la del salvador. Significa homologar dos sonidos armoniosos de muy distinta procedencia, pagana y religiosa, pero que se vinculan por su origen cósmico. La música de Orfeo no parece ser tan sólo un reflejo de la música de las esferas, sino que su carácter sobrenatural y los poderes maravillosos que se le atribuyen la hacen parecer la misma música mundana de la que hablara Boecio. Es por ello por lo que a los tratadistas les resultaba tan fácil conectarla a Cristo, de quien procedía, en última instancia, toda la música celestial. Muy distinto será el carácter y la consideración que tendrá otra música igualmente atrayente y melodiosa: la originada en las sirenas.

[94] La influencia de este mensaje en la emblemática será analizada posteriormente en el emblema de Nicolás Reusner que tiene como lema "Animun Rege".

6.3.2. *Imago Primi Saeculi*. "Communio generalis"



Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata (Amberes, 1640)

Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata es la obra en la que se incluye el emblema que vamos a comentar a continuación. De autor desconocido, este tratado fue elaborado, como desvela su título, en el seno de la Compañía de Jesús. Publicado en Amberes en 1640, consta de una estructura que se aleja un tanto de los tratados señalados hasta el momento. La obra está compuesta por un largo texto escrito en prosa que, dividido en capítulos, va haciendo referencia a las distintas fases que atravesó en su desarrollo la Compañía. Cada uno de estos episodios es ilustrado mediante emblemas tripartitos cuyas excelentes *picturae*, realizadas por el conocido grabador Cornelius Galle, reflejan escenas en las que con frecuencia, y quizá sea éste el elemento más destacable, se recogen relatos mitológicos[95].

[95] Hemos tenido acceso al tratado a través de la edición mencionada, la publicada en Amberes en 1640.

El emblema que vamos a analizar, y en el que se utiliza el mito de Orfeo con una significación religiosa, está incluido en el libro tercero del tratado, el titulado "Societas agens" [**fig. 12**]. Dotado del mote "Communio generalis" [Comunión general], el emblema se ve ampliado en su parte literaria por los dos versos que anteceden al epigrama, que provienen de la *Eneida* de Virgilio, "Si potuit manes arcessere coniugis Orpheus,/ Threicia fretus cithara fidibusque canoris" (VI, 119) y por una breve referencia que ofrece la razón de la significación otorgada al mito y que enlaza de forma directa con el mote. Nos referimos al anagrama que se realizó sobre las palabras "Cithara Iesu".

El grabado, de excelente calidad en su realización pero con un diseño un tanto extraño, se presenta enmarcado por una orla barroca de gran sencillez. En su interior se desarrolla la escena que se debe corresponder con el infructuoso intento de salida de Eurídice del Hades. Sin embargo, no parece existir relación entre los personajes que protagonizan la escena. Orfeo, situado en un primer plano parece tocar su instrumento sin ser consciente de la presencia de su esposa, quien, por otra parte, más que seguirle, parece ir en otra dirección. La presencia del Infierno es señalada mediante la figura del terrible Cancerbero y la de una especie de dragón, cuya boca, oculta por el fuego, podría hacer referencia a la entrada al mundo de los muertos.

El emblema se ve completado por el epigrama latino. Formado por veintidós versos establece de forma firme la conexión que se debe realizar entre la escena mitológica y la religión. En los seis primeros versos el poema comienza recordando las maravillas logradas por el músico para, a continuación, en los diez siguientes conectarlas a las realizadas por Jesús. Así, enlazando directamente con los mencionados versos latinos de la *Eneida*, el autor se pregunta:

> Si potuit Orpheus coniugis manes pia
> Revocare mersos inferis,
> Digito loquaci Thracias pulsans fides,
> Gratoque fretus carmine,
> Cùm rector Orci, & dira Furiarum agmina

Cessere victa cantibus;
Cur cithara Iesu numen humanis malis
Nequeat benignum flectere?
Illi tetendit artifex neruos amor,
Clavisque constrictâ fide
Vía potenti carmen insonuit chely,
Quo scissa rupium iuga,
Quo vindicantis cecidit ira Numinis,
Et legis aeterne rigor,
Quo iussa pandi moesta tenebrarum domus
Manes remissit inferis

[si Orfeo pudo hacer volver a los manes de su piadosa esposa, sumergidos en el infierno, tocando su cítara tracia y confiando en su melodiosa música, y si el rector del Olimpo y el cruel grupo de las Furias cedieron vencidos a sus cantos, ¿por qué, con su cítara, Jesús no puede desviar el alma benigna de los males de los hombres? El amor creador templó una cítara en Él y el canto de la cruz resonó con su potente cítara, con la cual se derrumban las cimas de las montañas, cedió la ira de la divinidad vengativa, y el rigor de la ley eterna, con la cual liberó a los manes de los infiernos].

Son los seis últimos versos, con los que finaliza el epigrama, los que parecen más difíciles de descifrar de todo el poema:

Nunc cithara IESV nequeat Eucharistia
Laxare poenas debitas?
Et expiandos flammeo manes specu
Diuûm aggregare coetibus?
Lytrum illa pendit, cùm Deum dat cibum,
Tantique pretium sanguinis.

[ahora, ¿no puede con su cítara eucarística aflojar los castigos que merecemos y poner en los cielos los manes que deben expiar sus penas en la cueva de fuego? Aquella (la cítara) está colgada cuando da de comer a Dios como precio de sangre tan noble].

A pesar de su extrañeza, parece que estos versos giran, como se indicaba mediante el mote, en torno a la comunión. Al igual que la música realizada por la cítara de Orfeo ante los moradores del Averno, la hostia que representa el sacrificio de Cristo en la cruz, es decir, la cítara eucarística, actúa como un bálsamo para los pecadores condenados.

El dato que nos parece más interesante es el de que en el epigrama se homologue la música realizada por la cítara de Orfeo con la hostia que simboliza la muerte de Cristo en la cruz. Tanto la lira-cítara como la cruz se erigirían en símbolos de la armonía celestial. La lira tocada por Orfeo y que le permitió bajar al Hades desempeña el mismo papel que la cruz, aunque ésta, a diferencia del instrumento de Orfeo, sí posibilitó la salvación de los hombres. Es por ello por lo que la cruz, al ser tañida por Cristo, se convierte en símbolo de la resurrección[96].

La conexión entre los instrumentos cordófonos, bien el arpa o la lira, y la cruz estaba relativamente extendida en la emblemática. Se encuentra en los *Epigramas y hieroglíficos* (1625) del emblemista español Alonso de Ledesma, en donde se señala que unas cuerdas tendidas sobre la cruz producen sonidos celestiales (Raasveld, 1994: 326-7). Muy interesante nos parece igualmente uno de los emblemas que, en un sentido similar, incluye Benedictus van Haeften en su tratado *Regia via crucis* (1635), en el que este autor claramente transforma la cruz de la Pasión en un instrumento musical, en concreto un arpa [**fig. 13**][97].

[96] Es así, tocando el arpa, como la figura de Orfeo-Cristo aparece en representaciones realizadas en los primeros tiempos del cristianismo. En su interesante estudio *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Kathi Meyer-Baer indica algunos ejemplos en los que se conecta a Cristo, a Orfeo y, en ocasiones, a Dioniso (1974: 261); también resulta muy interesante la reproducción de pinturas realizadas en catacumbas que se pueden ver en el artículo de Friedman que es reproducido en la página www.pythagorean.org/Renaissance/friedman.htm

[97] Hemos tenido conocimiento de esta imagen a través del artículo de Paul Raasveld "The visualization of Imagined Music and Metaphors of Sound in Dutch Books of Religious Emblems" (1994: 327).

A esta utilización de la cruz como símbolo de la armonía, se añade en ocasiones la del propio cuerpo de Jesús, dato éste que también era mencionado en el epigrama que estamos comentando cuando se afirmaba, según nuestra traducción, que el amor creador templó una cítara en Él. Así lo encontramos en un grabado realizado por Jerome Wierix en los primeros años del siglo XVII y que versa sobre la unión entre el Antiguo y el Nuevo Testamento [**fig. 14**]. A esa conexión armoniosa entre ambos libros aludirían las referencias musicales que encontramos plasmadas mediante las formas que adopta la vid en la cruz. En nuestra opinión, esta planta no haría referencia tan sólo a la propia eucaristía sino a dos de las principales proporciones musicales, *diapente y diatessaron*[98]*.* Así representado, Cristo no sólo actuaría como microcosmos, reuniendo en sí la Antigua y la Nueva Ley, sino que las vincularía a la música celestial que él mismo es capaz de crear.

En estos distintos ejemplos, y al igual que se realiza en el emblema que estamos comentando, se homologa la música creada por Orfeo con la música de Cristo. Sin embargo, y a diferencia de lo que ocurría en el emblema anterior, en el que eran las palabras de Jesús las que se homologaban a los sonidos del tracio, ahora es su sacrificio, su muerte y sus lamentos en la cruz los que se identifican con la música de Orfeo, siendo incluso su propio cuerpo el que actúa como elemento resonador.

Ya para finalizar, queremos señalar que, dentro del ambiente de valoración del ingenio propio de la época, no fueron extraños los juegos de palabras realizados sobre el nombre de Cristo, similares, en gran medida, al que se encuentra en el emblema que comentamos. Fray Alonso Remón, en sus *Entretenimientos y*

[98] La representación de las armonías musicales mediante diagramas en los que se las hace corresponder con los elementos, los planetas o los órdenes angélicos no son extrañas en la iconografía. Un claro ejemplo de ello se encuentra en la obra de Robert Fludd *Historia utriusque cosmi* (1617) en la que las proporciones musicales son señaladas sobre el instrumento en el que se realizaron los primeros experimentos de acústica, el monocordio [**fig**. **15**]. De esta imagen queremos llamar la atención sobre la forma en la que se indican las proporciones musicales sobre el instrumento y que, como se puede apreciar, son similares a las que adopta la vid en el cuerpo de Jesús en el grabado de Wierix [**fig. 14b**].

Juegos honestos y Recreaciones cristianas, animaba a los frailes a realizar acrósticos de este tipo (Gállego, 1991: 101). Aunque en un primer momento pudiera parecer que el objetivo de estos juegos era el de la ocultación, en realidad lo que pretendían era justo lo contrario, la exhibición y el énfasis. Lo que podría parecer un intento de no revelar una información, se convierte, al ser desvelado o descubierto por el lector, en una información prioritaria (Rodríguez de la Flor, 1995: 217-8). Su utilización estaría de acuerdo con las palabras del emblemista y religioso Francisco Núñez de Cepeda cuando afirmaba que "lo que se adquiere con más trabajo, adquirido es de más precio, y lo que cuesta más de averiguar, se fija mejor, y dura en la memoria" (1683: XXXVI).

6.3.3. Augustin Chesneau. "Ultro veniunt, quod amore trahantur"



Augustine Chesneau. *Orpheus Eucharisticus* (París, 1657)

El Padre Augustin Chesneau, ermitaño de Saint-Augustin en Bourges y profesor de teología, es el autor de *Orpheus Eurachisticus*, tratado de emblemas dedicado al sacramento de la Eucaristía[99]. La edición que hemos manejado de la obra se

[99] Se desconocen las fechas de nacimiento y muerte de este tratadista.

corresponde con la *editio princeps* que, publicada en París en 1657, está compuesta por cien emblemas cuyos grabados son obra del grabador y también tratadista Albert Flamen (Landwehr, 1976: 70). En 1667 sería traducido al francés por otro jesuita, Augustin Lubin y publicado con el título *Les Emblèmes sur le Très-Saint et Très Adorable Sacrement de la Eucharistie*. En este tratado, la obra original de Chesneau sería resumida de forma considerable, aunque manteniendo los cien emblemas originales. Es éste uno de los pocos casos en los que en las reediciones de una obra ésta disminuye en extensión.

El extenso tratado de Chesneau se desarrolla a lo largo de prácticamente setecientas páginas en las que se utiliza de forma casi absoluta el latín. Tan sólo se emplea otra lengua, el francés, en la traducción libre que el autor realiza de los motes latinos de cada uno de los emblemas. Por lo que respecta a la temática, debemos señalar que se caracteriza por su variedad y que, debido a ésta, los motivos aparecen agrupados de acuerdo con el tema: aves, peces, serpientes, montes, árboles, etc. Todos los elementos que incluye son considerados una señal del poder de Dios. Este tratado parte, por tanto, de la concepción del mundo como un gran libro en el que los signos escritos en él se corresponden con los seres creados por Dios.

Cada uno de los emblemas del tratado cuenta con un extenso comentario escrito en prosa que aparece dividido en epígrafes. Los distintos emblemas que integran este tratado entrarían de lleno en lo que Richard Dimler denomina emblemas "silogísticos". En este tipo de composiciones, el cierto ocultismo queda en parte olvidado para, en su lugar, enfatizar la lección moral que contiene y a la que el autor llega mediante una argumentación compuesta de apódosis y prótasis. Según expone este autor, y se observa de forma clara en el emblema que vamos a comentar, la *subscriptio* pasa a tener las características de un sermón. El papel de la *confirmatio* propia de la retórica clásica, sería realizado mediante los apartados denominados respectivamente "Fons" e "Interpretatio"[100].

[100] Para una relación entre las distintas partes del emblema "silogístico"y la estructura de la retórica clásica, remitimos al artículo de Dimler "Emblemas y retórica: ejemplos silogísticos del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo (1662)" (2002: 171-8).

El emblema que vamos a analizar es el más importante de la obra (1657: 60-76) [**fig. 16**]; no sólo es el que realiza la función de abrir el tratado y es, con diferencia, el más extenso[101], sino que también es el calificado por el autor como "emblema ideale" (1657: 63-75) y su mote coincide con el título otorgado a la obra, *Orpheus Eucharisticus*.

El grabado del músico aparece enmarcado por un mote latino, colocado en la parte superior, y su traducción francesa, en la inferior. El primero, introducido en una filacteria dentro del grabado, dice "Ultro veniunt, quod amore trahantur" [Vienen espontáneamente porque son atraídos por el amor], mientras que el mote francés, colocado fuera del grabado haciendo evidente su posición secundaria, añade "L'atraict de l'amour est si fort,/ Qu'elles le suivent sans effort" [La atracción del amor es tan fuerte que le siguen sin esfuerzo]. En nuestra opinión esta duplicidad es tan sólo un guiño realizado por el autor hacia su lengua natal; no se puede explicar como un intento de facilitar la comprensión de la obra dada su envergadura y el hecho de que esté prácticamente en su totalidad escrita en latín.

La imagen representada en el grabado se ajusta a la que es habitual del músico en su faceta de encantador de animales. Situado a un lado de la composición, el joven toca su lira con las dos manos, mientras que distintos animales se acercan atraídos por su música. Quizá sea el delfín el que llame más la atención por no ser normalmente incluido en las representaciones de Orfeo sino en las de otro músico mítico, Arión. Su presencia, y su forma de pez, podría ser un símbolo de Cristo tal y como lo era en las primeras representaciones iconográficas.

Chesneau presenta un poema de gran extensión. En una primera parte constituida por sesenta y dos versos, se limita a narrar, y en gran medida a repetir, la sucesión de hechos milagrosos atribuidos a la música del tracio: el que las estrellas o el sol detuvieran su movimiento, se calmaran las aguas

[101] A pesar de que el autor denomina el emblema del tracio como "Primus emblema", debemos señalar la existencia de otro colocado con anterioridad al de Orfeo y que es calificado por el autor como "Emblema Prooemiale" (1657: 5-41).

tempestuosas o le rodearan de forma armoniosa los más variados animales, aves, plantas y árboles. Mucho más interesante resulta la segunda parte del poema, denominada por el autor "Apodosis" y en la que, mediante dieciocho versos, se establece el paralelismo con la figura de Jesús y se indica la lectura religiosa que se debe realizar de las proezas del tracio y que se narraban en la primera parte, la que actuaba como prótasis. Tras recordar brevemente cómo conmovía con su voz y arrastraba hasta el altar de la cruz a todos cuantos le oían[102], Chesneau realiza una comparación similar a la señalada en el emblema anteriormente analizado del *Imago Primi Saeculi*. Identifica la imagen de Cristo en la cruz con la de Orfeo tocando la lira. Como afirma, la cruz, símbolo de amor y de dulzura, es el instrumento de Cristo y es él quien lo hace resonar[103].

En los textos colocados a continuación Chesneau emplea mayoritariamente la prosa aunque no evita incluir alguna cita escrita en verso. Comienza con un breve apartado titulado "Fons" que, como su propio nombre indica, es el destinado a señalar las fuentes. En esta parte, que carece por completo de datos novedosos relativos al tracio, se remonta al origen del músico, a la opinión que sobre él tenían algunos autores y finaliza citando el *Arte Poética* de Horacio (1974: 391-6). Más importancia tiene el epígrafe colocado a continuación, "Interpretatio". En esta parte reproduce citas de los más importantes autores, algunos de los cuales, como Clemente de Alejandría, el autor que quizá más repite, ya se habían pronunciado acerca de la conexión entre las figuras de Cristo y Orfeo. Además de citar a este Padre de la Iglesia, recuerda las palabras de otros importantes pensadores que hemos localizado en las siguientes obras: en *De Officiis* (I, 40) de san Ambrosio, en *De Passione* (8) del Papa León Magno, en *De Raptu Proserpina* (2) de Claudiano, en *Divine Institutione* (7, 24) de Lactancio, en *Astronomica* (1) de Manilius o en *De Civitatis Dei* (1988: 18, 32) de san Agustín. Apoyándose en estas citas, y de forma especial en el texto de san Clemente, Chesneau establece una interesante homologación entre los dos

[102] Comienza esta segunda parte diciendo: "Omnia Christe trahis crucis exaltatus in aram,/ Flebilibusque moues saxea corda modis" (1657: 63).

[103] "Corpus nempe tuum plectro resonantius omnia/ Allicit; hanc seruat nobilis ara lyram" (1657: 63).

músicos. Afirma que Cristo fue el único que convirtió hombres fieros en sosegados gracias a su canto celestial. Los hombres no sabían oír ni obedecer, vivían con malicia y esclavos de sus placeres hasta que llegó Cristo. Aunque Orfeo también atrajo a los hombres con su canto y con la música de su lira, no fue capaz de calmar a los salvajes y por ello fue despedazado; por el contrario, esto sí pudo hacerlo Jesús quien, cantando desde la cruz, reunió ante él a todos los seres.

La homologación que realiza Chesneau entre la lira y la cruz es completa, como se deduce de la forma en la que desarrolla su argumentación. Ésta llega a su clímax cuando afirma que si la lira (cruz) no hubiese sido pulsada con los azotes, con los clavos y con la lanza a modo de plectro, nunca se hubiese emitido el sonido que salvó a los mortales[104].

Como se puede comprobar, el emblema de Chesneau responde a la misma idea que el anteriormente analizado del *Imago*. Parte de la identificación entre el instrumento de Orfeo y la cruz en la que se torturó a Jesús y homologa el sonido producido por el instrumento del tracio con la agonía y muerte de Cristo. Mientras que las palabras melodiosas de Jesús se pueden identificar con su labor predicadora, ya que mediante ellas convenció a los hombres y los cristianizó, los lamentos de su agonía son los sonidos salvadores de la humanidad. Si en el primer caso se puede encontrar similitud con el papel de Orfeo como elocuente, en el segundo se supera con creces esta interpretación. Creemos, sin embargo, que el papel asignado a la música no varía, ya que, al igual que ocurría en el mito de Orfeo analizado bajo la óptica de Horacio, es el potencial del sonido el que posibilita todas estas maravillas. Se trata en ambos casos de un mismo tipo de música, la procedente del cosmos.

[104] Entre los diferentes fragmentos que se podrían escoger del extenso comentario de Chesneau, y en los que se expone esta idea, reproducimos el siguiente:

> Petrus audito cantu flevit amare, Centurio dedit gloriam Deo, & crucifixum Dei filium esse protestatus est, astans multitudo saxei pectoris duritiem pugnis emolliuit; immo & suos tortores, qui se traxetant ad mortem, membris in cruce extentis, quasi totidem canoris fidibus clauorum pectine percussis attraxit ad vitam (1657: 67-8).

6.3.4. Claude-François Menestrier



Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)

Las referencias que Claude-François Menestrier (1631-1705) realiza al mito de Orfeo en las dos obras que escribió bajo el título *L'Art des Emblemes* se sitúan en la misma línea que las ya analizadas en este capítulo. Este jesuita francés menciona un primer emblema del músico tracio en el tratado publicado en París en 1662 (1979 A: 158-9)[105]. Tan sólo le dedica unas palabras; en primer lugar realiza una breve descripción de un grabado que no reproduce: "Orphée attirant les Animaux au son de sa Lyre" [Orfeo atrae a los animales mediante el sonido de su lira], recoge el mote latino que lo acompañaba: "Ultrò veniunt quod amore trahantur" [Vienen espontáneamente porque son atraídos por el amor] y, por último, indica el nombre de su autor y el tratado en el que aparecía: "Le P. Augustin Chesneau Religieux de l'ordre de S. Augustin applique cét Embleme au Sacrement de l'Eucharistie en son Orphée Eucharistique" [El Padre Augustin Chesneau religioso de la Orden de san Agustín aplica este emblema al sacramento de la Eucaristía en su (tratado) *Orphée Eucharistique*] (1979 A: 158-9).

[105] Hemos accedido a este tratado a través de una edición facsimilar que reproduce la de París de 1662 (1979 A).

Más extensa es la referencia que incluye en *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*, tratado publicado en París en 1684 (1979 B: 72) [**fig. 17**][106]. Sin embargo, en esta ocasión Menestrier obvia cualquier referencia al emblemista original y se limita a señalar que fue utilizado por los padres jesuitas de Flandes en la decoración de uno de sus Colegios en 1640. Este dato da origen a una crítica por parte del tratadista ya que, aunque Menestrier se muestra flexible en la utilización de historias tomadas de los Gentiles para la elaboración de emblemas, considera que aquéllos que "expriment des maximes Chrétiennes de Religion" [que simbolizan máximas cristianas de la religión] y a los que él denomina emblemas sagrados (dentro de cuya categoría incluye el que estamos analizando), no pueden utilizar en ningún caso elementos profanos como motivos decorativos en lugares santos (1979 B: 61-85).

El emblema de Orfeo que Menestrier reproduce consta de una parte literaria, en la que señala la interpretación que se debe realizar, y de otra iconográfica, la reproducción del grabado. Por los datos que ofrece del emblema no creemos que exista ninguna duda de que se refiere al que se incluía en el anteriormente comentado *Imago Primi Saeculi*.

Reproduce la cita de la *Eneida* que se encontraba en el tratado de los jesuitas ("Si potuit manes arcescere conjugis Orpheus,/ Threicia fretus cithara, fidibusque canoris") y también el anagrama, el elemento que considera la base sobre la que se creó toda la composición. Junto a estos elementos, tomados del emblema del *Imago*, introduce otros propios, como la traducción de la anterior cita de Virgilio y la interpretación que debe ser realizada del conjunto y que coincide con lo ya señalado en el tratado de los jesuitas. Así, señala: "Pour l'indulgence de la Communion appliquée aux ames qui souffrent dans le Purgatoire, ils avoient peint Orphée descendu aux Enfers, pour en retirer sa femme au son de sa lyre" [Para la indulgencia de la Comunión aplicada a las almas que sufren en el Purgatorio, pintaron a Orfeo en los Infiernos para llevarse a su mujer mediante el

[106] El tratado que hemos manejado de *L'Art des Emblemes* es una edición facsimilar que reproduce la de París de 1684 (1979 B).

sonido de su lira] (1979 B: 72). El papel que desempeña la música en este emblema es similar al del anteriormente comentado y que se incluía en el *Imago*; la música del tracio no sólo es un consuelo para las almas que esperan en el Purgatorio, similar al que ofrece el cuerpo de Cristo transfigurado en la hostia en la Comunión, sino que la armonía que crea se puede equiparar a la que surge del propio Jesús.

El único elemento que no se corresponde con el emblema del *Imago Primi Saeculi* es el grabado. Aunque la *pictura* reproduce una escena que vincula al músico tracio al Averno, no es la misma imagen que, como se puede comprobar, se encontraba en este tratado [**fig. 12**]. En esta ocasión Orfeo es representado tocando la lira en el Hades frente a Plutón y Proserpina. Los dioses, sentados en su trono, parecen estar conmovidos y se estrechan la mano mientras escuchan al músico. El paraje es inhóspito y aterrador; las flores y los árboles de la superficie han sido sustituidos por unos matorrales salvajes, y el cielo está poblado por unos seres monstruosos.

Hemos encontrado el grabado que Menestrier reproduce en una edición de las metamorfosis que, con el título *Metamorphose d'Ovide figurée*, fue publicada en Lyon en 1557. Las ilustraciones que contenía, y que habían sido realizados por el experto grabador Virgil Solis, fueron utilizadas en distintas ediciones posteriores; entre ellas podemos señalar la realizada por uno de los comentaristas de la obra de Ovidio, el tratadista español Jorge Bustamante y que fue publicada en Burgos con el título *Transformaciones de Ovidio* (1595: 152) o el tratado publicado en Frankfurt en 1563 con el título *Iohan. Porthii. Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV* (1563: 113) [**fig. 18**].

6.4. INTERPRETACIONES INUSUALES DE ORFEO

6.4.1. Dionysius Lebeus-Batillius. "Exitus ΚΑΚΟΖΗΛΙΑΣ"



Dionysius Lebeus-Batillius. *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis emblemata* (Frankfurt, 1596)

Una visión inusual del mito de Orfeo aparece recogida en *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis emblemata*, obra realizada por el jurisconsulto y poeta de origen francés Dionysius Lebeus-Batillius, también conocido como Denis Lebey de Batilly (1551-1607). Este tratado estuvo precedido por una edición carente de ilustraciones que fue publicada en Heidelberg en 1579 (Landwehr, 1972: 399). Con posterioridad la obra conocería distintas ediciones, como las publicadas en 1587, 1594 y, finalmente, en Frankfurt en 1596, la que nosotros hemos utilizado a través de la recopilación realizada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne (1996: 1612-3). Los sesenta y tres excelentes grabados con los que fue dotada la obra fueron realizados por Theodoro o Theodor de Bry a partir de diseños de Jean Jacques Boissard, artista que también fue conocido como Boissardo Vesuntino[107].

[107] El papel desempeñado por el grabador en el resultado final es destacado quizá en demasía por Mario Praz ya que este investigador considera a Jean Jacques Boissard el autor del tratado (1974: 55).

El emblema que vamos a analizar, el que aparece con el número cincuenta y tres en el tratado, está compuesto por los tres elementos característicos de estas formas icono-verbales; consta por tanto de un mote, escrito en latín y griego, de una *pictura* y de un epigrama formado por ocho versos [**fig. 19**]. El mote hace una clara advertencia que nos remite al grabado y que quizá esté suavizada por el hecho de estar escrita en latín y griego, "Exitus ΚΑΚΟΖΗΛΙΑΣ" [El fin que tiene la envidia]. Bajo estas palabras figura el nombre de la persona a la que está dirigido el emblema, el jurisconsulto Janum Bonefonium, a quien no se vuelve a citar a lo largo de la composición.

La *pictura* ofrece una imagen que en principio resulta un tanto extraña. Aunque parece narrarse dos escenas simultáneas, el ataque sufrido por un joven a manos de unas mujeres y por otro al ser mordido brutalmente por unos perros, el posterior análisis nos revela que se trata de dos momentos alejados en el tiempo pero pertenecientes a un mismo relato. Sin embargo, y a diferencia del anteriormente analizado emblema de Arión, en el que la perspectiva era dotada de un valor temporal, en esta ocasión se trata más de un friso que debe ser leído de izquierda a derecha. En primer término puede verse al tracio Orfeo atacado brutalmente por unas bacantes provistas de bastones. El músico, medio muerto, no se defiende; ya sin fuerzas, ha dejado de tocar su instrumento musical, la lira, que puede verse colocada a su lado. Sobre el río que atraviesa el grabado vuelve nuevamente a representarse el instrumento, ahora flotando sobre las aguas. Es esta última representación de la lira la que nos parece más interesante por servir de nexo entre las historias plasmadas a ambas orillas; el instrumento no sólo alude a una parte concreta de la leyenda de Orfeo, y que tiene que ver con el destino del instrumento tras la muerte del músico[108], sino que es el elemento que en gran medida desencadena la tragedia colocada en un segundo plano. En esta ocasión, un joven es atacado salvajemente por unos perros mientras toca su instrumento musical en una posición bastante forzada.

[108] En la versión medieval del relato que ofrece Boccaccio en la *Genealogía de los dioses* se cuenta cómo el músico "fue matado con rastrillos y azadones y despedazado por las matronas que celebraban las orgías de Baco junto al Hebro; y su cabeza arrojada al Hebro junto con su cítara fueron transportadas hasta Lesbos" (1983: V XII).

Es por tanto mediante la lira de Orfeo como se alude a los tres momentos que se establecen en la historia y que tienen lectura de izquierda a derecha: Orfeo es asesinado, su lira es arrastrada por la corriente del río y acaba en las manos de un joven que es despedazado por unos perros[109]. Por último debemos señalar la representación que se realiza de una ciudad en la misma orilla en la que es atacado el joven y que debe aludir al lugar en el que se custodió el instrumento tras la muerte del tracio.

La parte de la historia que no nos cuenta la *pictura* es relatada, aunque no con demasiado detalle, por los versos del epigrama. En esta parte del emblema se habla del joven que es despedazado tras apoderarse del instrumento de Orfeo. Esperaba de esta forma conmover a los animales y a las fieras salvajes de manera similar a como lo hiciera antaño el tracio pero, en lugar de encantarlas, el ruido tan molesto que produjo con la cítara provocó el enfurecimiento de unos perros que, irritados, le despedazaron. Aunque este relato no suele ser recordado con frecuencia, es recogido en algunas fuentes. Es así como sabemos que se trata de Neanthus o Neanto quien, a pesar de no ser un personaje demasiado conocido, se presenta en esta ocasión como el protagonista indiscutible del epigrama. Este joven, como cuenta Vicenzo Galilei[110], fue hijo de Pitaco de Mitilene, uno de lo sabios de Grecia (1581: 88). Pitaco, quien viviera hacia el 600 a. C. figura también como uno de los siete sabios en el emblema de Alciato que lleva por mote "Dicta septem sapientum" (CLXXXVI) ["Los dichos de los siete sabios"] y a quien el autor italiano conecta en el epigrama con la máxima "nada en demasía" (Alciato, 1993: 229).

[109] Pausanias en la *Descripción de Grecia* hace referencia a un río en la narración del desenlace de la historia de Orfeo, aunque no al mismo que es plasmado en la *pictura* de este emblema. Según señala, se trataba del río Helicón que, aunque originariamente era visible en todo su curso, cuando "las mujeres que mataron a Orfeo quisieron lavarse la sangre, (...) el río se sumergió en la tierra para no ofrecer su agua para las purificaciones del asesinato" (1994: IX 30, 8).

[110] Padre de Galileo Galilei, Vicenzo fue un importante intelectual de su tiempo y uno de los miembros de la *Camerata fiorentina* que se creó en torno al mecenazgo del conde Bardi; el papel desempeñado por esta academia resultó fundamental en el desarrollo de las artes (Fubini, 1991: 142).

Una vez establecida la identidad del desafortunado músico, se puede conocer la secuencia de los hechos. Muerto Orfeo, tras ser invalidada su música por la algarabía de las bacantes y perderse su lira en el río Hebrus o Hebro, el instrumento musical fue recuperado y pasó a ser custodiado en el templo de Apolo, bajo la vigilancia de un sacerdote[111]. Fue allí donde Neanto la vio y la deseó y, para hacerse con ella, corrompió con dinero al encargado de custodiarla. Cogió el instrumento esperando que la música que realizara con él tuviera el mismo efecto que la creada por el tracio, pero su falta de pericia provocó un sonido tan espantoso que, aunque atrajo a los animales, los irritó de tal modo que lo despedazaron[112]. Esta narración del relato es la que nos llega a través del tratado de Fernández de Heredia *Trabajos y afanes de Hércules*:

> El Principe Neanto, hijo del Tyrano Pitaco huvo por gran precio la Lyra de Orfeo, depositada en el templo de Apolo por tesoro, y saliò a suspender el curso de los rios, atraer las selvas, y suspender las aves; y fue tan torpe, que rechinó el viento al musico, desorden; y irritado el vulgo de los perros le dieron la muerte (1682: 419).

En la *pictura* del emblema se refleja un momento concreto en la historia de ambos personajes, su muerte. Ambos son atacados brutalmente y en ambos el final trágico está relacionado con su actividad musical. Neanto creyó que la lira de Orfeo era mágica y que gracias a ella se convertiría en un músico de talento. Como demuestra mediante su muerte, parece que estaba un error y que los sonidos emitidos por el instrumento dependían de la destreza del instrumentista.

---

[111] Como es habitual en los relatos procedentes de la Antigüedad, son varias las versiones que se han transmitido. Una de ellas es ofrecida por Boccaccio quien, en la *Genealogía de los dioses*, señala un destino diferente para el instrumento de Orfeo. Así afirma que la lira "fue llevada al cielo y colocada entre los otros signos celestes" (1983: V XII). Esta es también la explicación que facilita Rufio Festo Avieno en *Fenómenos* (2001: 618-35).

[112] Lebeus finaliza el poema describiendo de forma superficial el ataque sufrido por el joven:

> Horribili exciti coeunt modulamine cantus
> Insulsum vatem dilaniantque canes

Sin embargo, también pudiera ser que el joven no estuviese preparado para utilizar el instrumento con el que Orfeo ejecutaba música celestial.

Hemos hecho referencia a la razón por la que la vida de Neanto terminó de modo tan violento, pero no a las que motivaron la muerte del tracio. Aunque en todas las versiones que hemos manejado el fin de Orfeo está ligado a una muerte violenta, la forma con la que ésta se produce, o las causas que la provocan, son muy variadas. Quizá la más conocida sea la proveniente de las *Metamorfosis*. En esta obra Ovidio afirma que fue el desinterés del joven hacia las mujeres la razón que las condujo a golpearlo y posteriormente despedazarlo, y que Baco, que no perdonó que asesinaran al "vate de sus ritos", castigó a las Ménades metamorfoseándolas en árboles (2001: XI 35-85). Por su parte, Conón cuenta que la muerte del tracio no se produjo tan sólo a consecuencia de que tras la pérdida de Eurídice el joven músico no prestara atención a las mujeres, sino que también se debió a que no las hubiese dejado "participar en los ritos secretos" (cit. en Colli, 1995: 239). La explicación ofrecida por Pseudo-Erastótenes y por Esquilo destaca el cambio de rito por parte de Orfeo, quien "dejó de venerar a Diónisos y tuvo como el más grande de los dioses a Helios, al que llamó también Apolo" (Colli, 1995: 205; cit. en Camboulives y Lavallé, 1995: 20). Numerosas son las razones que recoge Pausanias en la *Descripción de Grecia*, a saber: que las mujeres lo mataron por haber persuadido a sus maridos para que le acompañaran en sus viajes, que fue golpeado por un rayo debido a las historias que narraba o que murió de pena por haber perdido a su mujer (1994: IX 30, 5-6). Boccaccio, al citar las causas que según Teodoncio fueron las causantes de la muerte del tracio, afirma que Orfeo instauró los sacrificios y se los mostró a las mujeres para que durante el tiempo de su menstruación no tuviesen contacto con los hombres (1983: V XII). Quizá la razón que llame más la atención sea la señalada por uno de los comentaristas de la obra de Ovidio, Pedro Sánchez de Viana, cuando en sus *Anotaciones sobre los Quinze Libros de las Transformaciones* afirmaba que el músico tracio fue el autor del "pecado nephando" porque

> persuadia a todos los que podia le imitasen en la vida, y no perdiesen tiempo y contento en casarse con ellas, y aun fuesse de parecer que se amassen en su lugar muchachos. Levantose una comunidad de mugeres, y fingiendo que sacrificavan al padre Baco, hizieron pedaços al triste Orpheo cerca del rio Ebro (1589: 193)[113].

Con respecto a la actitud de las ménades hay que señalar que su actuación estaba dentro de la lógica del dios, ya que una de las características de la denominada "locura de Dioniso", consistía en animar a las mujeres casadas a que abandonaran su hogar y se lanzaran en una carrera frenética en pos de cualquier criatura viva que encontrasen, con la finalidad de desgarrarla con sus propias manos (Detienne, 1983: 9)[114].

El mote escogido por Lebeus, y que hemos traducido como 'El fin que tiene la envidia', aclara perfectamente el significado que el autor quiere dar al emblema. Ciertamente es la envidia de Neanto la que le lleva a hacerse con el instrumento y la que le ocasiona la muerte. El lema no parece por tanto tener una relación directa con Orfeo, sino que la historia del tracio podría servir tan sólo para situar la de Neanto y darle coherencia. Sin embargo, también pudiera ser que Lebeus quisiera hacer referencia, mediante la representación de la muerte del músico, al despecho de las bacantes, a su envidia ante el desinterés que mostraba el joven hacia ellas. Desde esta perspectiva se completaría el mensaje del emblema. Por un lado, se nos mostraría lo que el ser humano es capaz de hacer movido por la envidia y por otro cómo en ningún caso el deseo de lo ajeno puede verse recompensado. El que el mote se refiera de forma directa al fin de la envidia nos

[113] En un sentido similar, el jesuita Juan de Torres se refería a la aversión del músico hacia las mujeres, aunque no menciona la orientación sexual del tracio (1596: 292). A la homosexualidad de Orfeo ya nos referimos al comentar el emblema de Daniel Meisner "Musica sacra manet" que hemos incluido en el capítulo III de este estudio.

[114] La histeria con que las bacantes celebraban sus festejos ha quedado recogida en obras de todo tipo, como las ya comentadas *Imágenes* de Filóstrato *el Viejo* (1993: 66-8), las *Metamorfosis* de Ovidio (2001: I 27-31), el tratado *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano (1996: III 129), el *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* de Balthasar de Victoria (1620: 256-9) o el *Dictionnaire Iconologique* del tratadista barroco Louis Prezel (1756: 35-6).

hace suponer que el objetivo principal del emblema es el de utilizar la muerte de Neanto, el envidioso, como mensaje moralizador. Se trata por tanto de una advertencia destinada a desvelar el fin que les aguarda a todos aquellos que se apoderan no sólo de lo que no les corresponde, sino de lo que no están preparados para poseer. Se envidia lo que no se puede obtener, como las bacantes deseaban a Orfeo y, en el episodio de Neanto, lo que tampoco se merece.

El que la música ejecutada por Neanto no tuviese el efecto esperado ha sido conectado a distintas razones por parte de los tratadistas. Fernández de Heredia concluye su narración de la trágica historia de este joven exponiendo las causas que, en su opinión, motivaron la tragedia y que incluye en sus ya mencionados *Trabajos y afanes de Hércules*: "no està en el instrumento, ni en la espada el vencer, sino en el pulso que la rige, y mantiene; muchos hazen las cosas como otros, pero no las hazen como ellos, con que son otros" (1682: 419).

Como se deduce de este fragmento, para Fernández de Heredia el ataque que sufrió el joven se debió a su falta de pericia. Él no era tan buen instrumentista como Orfeo y por eso no obtuvo los efectos que deseaba con su música. En el mismo sentido se expresa Alexander Ross quien, en su obra *Mystagogus Poeticus*, señala que el distinto efecto que tuvo el instrumento en manos de Orfeo y de Neanto muestra lo diferente que puede resultar un mismo objeto para dos personas (1653: 337-8). Vicenzo Galilei, en su tratado *Dialogo della musica antica e della moderna*, además de aprovechar para comparar la música creada por los contrapuntistas de su tiempo con "la Cithara d'Orfeo, in mano à Neanto", destaca en este relato un detalle que nos parece interesante. En su opinión, la música que produjo Neanto pudo no haber sido la causa directa de su muerte, sino que también pudo haber influido el material imperfecto con el que estaban fabricadas las cuerdas (1581: 88). Lejos de ser banal, este tema fue recogido por autores de distintas épocas. A ello se refiere Pierre Trichet en su análisis de los instrumentos cordófonos en el que, además de recordar el rechazo que teóricos de la Antigüedad sentían hacia las cuerdas elaboradas con material procedente de determinados animales, recoge la creencia de que no se podían

colocar juntas las cuerdas elaboradas con partes procedentes del lobo y del cordero, alegando que la antipatía de estos animales era tan grande en vida que incluso después de muertos no podían permanecer juntos (1978: 119-22).

Dejando a un lado las cuestiones apuntadas por estos teóricos, lo que resulta fuera de toda duda es que Neanto envidiaba la música que producía el tracio y que él vinculó al instrumento y no al músico. La tragedia con la que finalizó el episodio pone de manifiesto no sólo su envidia sino, en nuestra opinión, también su temeridad al intentar ejecutar música con un instrumento creado por los dioses y entregado por ellos directamente a Orfeo, y en el que el tracio no tocaba otra música que no fuese sobrenatural[115]. Neanto deseaba algo que estaba muy por encima de su capacidad. El emblema recuerda de esta forma el peligro al que conduce intentar conseguir aquello que, por diversas causas, no se puede obtener. Hay que refrenar los impulsos porque dejarse llevar por ellos sólo puede conducir a la desgracia.

6.4.2. Nicolaus Reusner. "Animun rege"



Nicolaus Reusner. *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581)

[115] Tanto a la procedencia divina del instrumento como a las características de la música que Orfeo ejecutaba en él ya nos hemos referidos en numerosas ocasiones.

Nicolás o Nicolaus Reusner (1545-1602), es el autor del tratado al que nos vamos a referir a continuación, *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581)[116]. El emblema en el que menciona al músico Orfeo es el que tiene como mote "Animun rege" [Controla tus pasiones] y es incluido con el número treinta y ocho en el tercer libro de la obra [**fig. 20**][117]. Se trata de un emblema canónico formado por un mote, un grabado y un epigrama latino (1581: 152-3). Está dedicado a una persona concreta, un tal Obertum Giphanium, jurisconsulto, por lo que la advertencia que se expresa tanto mediante el mote como mediante el epigrama debe entenderse dirigida a él.

El grabado, de forma ligeramente rectangular, muestra en primer plano el momento en el que Eurídice es mordida en el pie por una serpiente. Sin embargo, se advierte una importante variación en el modo en que es plasmado el acontecimiento y que se aparta de las dos fuentes antiguas más importantes que han recogido esta escena, ya que ni en las *Metamorfosis* de Ovidio ni en las *Geórgicas* de Virgilio se dice que Eurídice estuviera recogiendo flores en el momento en que fue atacada por el reptil[118]. Mientras que en la versión de

[116] Hemos tenido acceso a este emblema a través de la *editio princeps*; reproducimos, sin embargo, el emblema que Arthur Henkel y Albrecht Schöne incluyen en su *Emblemata* y que se corresponde con la mencionada edición de 1581 (1996: 1611-12). A este autor ya nos referimos en $este mismo capítulo, en concreto al comentar el emblema que tiene como mote "Musicae et Poëticae vis".

[117] A pesar de que Orfeo apenas es mencionado en el epigrama, nos hemos decidido a incluir este emblema en nuestro estudio debido a que Eurídice desempeña en él un importante papel y debido a que el mensaje que se transmite está estrechamente conectado con el tipo de actitud propia del tracio, la apolínea.

[118] Las variaciones a la hora de plasmar la leyenda no parecen infrecuentes. A este respecto se puede mencionar la obra de Erasmus Quellinus que se encuentra en el Museo de Prado y lleva por título *Muerte de Eurídice*. En ella se plasma el momento en el que Eurídice, tras ser mordida, es sostenida por los brazos de un Orfeo de aspecto varonil. Sin embargo, en ninguna de las versiones que hemos manejado se hacía referencia a que Orfeo estuviera presente en ese momento. Quizá debido a ello, y también quizá para evitar alguna confusión acerca de su identidad, Quellinus coloca una lira junto a sus pies.

Virgilio la joven iba huyendo de Aristeo (1983: IV 457-60), en la de Ovidio estaba dando un paseo con otras ninfas (2001: X 5-10). En cualquier caso, esta ilustración no fue realizada de forma expresa para este tratado, sino que ya había aparecido en una de las metamorfosis ilustradas de Ovidio. Así, la hemos encontrado en la publicada con el título *Metamorphose d'Ovide figurée* (Lyon, 1557). Las ilustraciones que contenía esta versión de la obra de Ovidio, y que fueron realizadas por el grabador Virgil Solis, conocieron una amplia difusión como nos lo demuestra el hecho de que fueran utilizadas en otros tratados. Así, el grabado que estamos analizando protagonizado por Eurídice forma parte de las ya mencionadas *Transformaciones de Ovidio* del español Jorge Bustamante (1595: 152) o del tratado publicado en Frankfurt en 1563 con el título *Iohan. Porthii. Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV* (1563: 117) [**fig. 21**].
El epigrama, escrito en latín, está formado por un total de dieciséis versos. En ellos, el autor, de forma sucesiva, se va refiriendo a los distintos ejemplos que, tomados de la mitología, utiliza para transmitir la advertencia plasmada en el mote. Sin embargo, Reusner no espera al final del texto para exponer el mensaje, sino que tras la mención de cada una de las leyendas señala algunas conclusiones. Será sólo al final del epigrama cuando todas ellas vayan destinadas a Oberto, la persona a la que está dirigido el emblema. El primer relato que es mencionado por Reusner es el mismo que se representa en la *pictura*, la muerte de Eurídice, o mejor dicho, el momento en el que es mordida por la serpiente, a la que le dedica los seis primeros versos del poema. Si la narración del accidente tiene lugar en los cuatro primeros, es en los dos siguientes donde Reusner realiza la primera advertencia: quien no sabe reprimir los movimientos feroces del alma, acelera su muerte y su propia desgracia[119]. Los cuatro siguientes versos tratan del héroe Aquiles; Reusner menciona a un niño que fue sumergido en las aguas de la laguna Estigia sin que se le llegara a mojar el pie. La explicación que ofrece el autor de este episodio es muy similar a la anterior: quien vence en todas las restantes cosas y no sabe vencerse a sí mismo y a su ira, invicto es vencido por su propia alma[120]. Por último, el autor se refiere a Jasón, quien

[119] "Qui nescit motus animi cohibere feroces:/ Accelerat mortem, perniciemque sibi".

[120] "Caetera qui vincit, se vincere nescit, et iram:/ Inuictusque animis vincitur ipse suis".

dirigiera la expedición destinada a robar el vellocino de oro. Una vez más, Reusner menciona el hecho de que lavara sus pies en un río y de esta forma reprimiera su afecto[121]. Es entonces cuando el epigrama se dirige de forma abierta a su destinatario, a quien advierte: "Responsare cupidinibus, sortique superbae/ Qui scit, Oberte; Deo proximus, ille sapit" [Oberto, quien sabe reprimir sus pasiones y hacer frente a la fortuna, está muy cercano a la sabiduría divina].

Como ya hemos señalado, Eurídice, la protagonista del primer y principal relato del poema y cuyo fatal accidente es el representado en la *pictura*, fue mordida por una serpiente. A pesar de la variedad de significados que pueden estar relacionados con este animal, y que Tervarent recoge en su tratado *Attributs et symboles dans l'art profane* (1958: 340-9), no creemos equivocarnos al considerar que en esta ocasión simboliza los bajos placeres y las pasiones de las que hay que huir. Este momento del relato ya fue destacado por su importancia en las diferentes interpretaciones que se realizaron del mito a lo largo de los siglos, aunque alcanzaría más trascendencia en el cristianismo medieval por su analogía con el episodio de Eva y la serpiente del Paraíso. Dentro de esta línea se puede incluir a Christine de Pisan, quien a finales de la Edad Media y en su obra *Epistre d'Othéa a Hector,* dedica dos capítulos a Orfeo en los que destaca tan sólo los aspectos negativos de la leyenda, y en los que se refiere a la serpiente para apoyar parte de su argumentación. En opinión de Pisan, nada bueno podía provenir del mito si la propia serpiente, que fue causa del pecado original y la que ocasionó la muerte de Eurídice, resultó encantada por la música de Orfeo (Camboulives y Lavallé, 1995: 44)[122].

[121] Boccaccio refleja este acontecimiento en la *Genealogía de los dioses*. Según su narración, al tío de Jasón, Pelias, rey de Tesalia, le habían comunicado mediante un oráculo que, cuando al celebrar un sacrificio viera a alguien acercarse con un pie descalzo, su muerte estaría próxima. Fue Jasón el que perdió la sandalia al atravesar el río Anuario y el que hizo crecer el temor en Pelias por sus hijos. Para librarse de él y asegurar la sucesión en el trono, Pelias lo mandó a Colcos a buscar el vellocino de oro con la esperanza de que perdería la vida en la expedición (1983: XIII XXVI).

[122] El mismo tratamiento le dedica al reptil el español Andrés Mendo, quien en su obra *Principe perfecto y ministros ajustados*, representa los vicios bajo la forma de serpientes (1662: 121) o

Parece lógico que Reusner se decantara por utilizar el relato de Eurídice como tema de la *pictura*, ya que su importancia fue mucho mayor que la de la historia de Aquiles o la de Jasón. A lo largo de los siglos se ofrecieron distintas interpretaciones de la muerte de la joven, siendo muchas de ellas similares a la propuesta por Reusner en este emblema. Así Giovanni Boccaccio, en la *Genealogía de los dioses*, definía a Eurídice como el "apetito sensual natural del que ningún mortal carece", mientras que los prados por los que ella vagaba simbolizaban los "deseos temporales"; Aristeo, en su opinión, representaba la virtud, siendo esa la razón por la que Eurídice lo rechazó, "porque el apetito natural rechaza a la virtud"; el que la joven fuera mordida por la serpiente simbolizaba, para este pensador medieval, el mortífero engaño "que se oculta entre lo temporal"; y el que Orfeo intentara recuperar a su esposa fue un infructuoso intento de vuelta a la vida virtuosa y al abandono de las pasiones (1983: V XII). La popularidad que alcanzó esta significación del relato se constata en los tratados en los que se recogió y entre los que se encuentran los debidos al comentarista de Ovidio Pedro Sánchez de Viana (1589: 194) o al tratadista italiano Natale Comes (Baudoin, 1627: 1079).

Volviendo al epigrama de Reusner, debemos señalar el importante papel que, en cada uno de los relatos escogidos, desempeñan los tobillos y los pies. No sólo son conectados con las bajas pasiones o con los movimientos desordenados y feroces del alma, sino que son la vía que origina los acontecimientos. Eurídice y Aquiles mueren, ambos al ser heridos en el pie, mientras que Jasón, que se olvidó de ponerse la sandalia izquierda tras haberse quitado ambas para atravesar a pie un río y, por lo tanto, los había mojado, se vería involucrado en una complicada aventura que le ocasionaría grandes desgracias pero también una fama inmortal. Es decir, el agua como elemento purificador parece desempeñar un papel fundamental, por su presencia o ausencia, en cada uno de

George Wither, quien en *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*, y mediante el emblema "Virtus inexpugnabilis", se refiere a la serpiente como al vicio y a las tentaciones (1635: 171). El mitógrafo Alexander Ross va más lejos y en su tratado *Mystagogus Poeticus* identifica la serpiente que mordió a Eurídice con el mismo demonio (1653: 338).

los casos señalados[123]. Eurídice, que no tiene contacto con el agua, muere; Aquiles es herido en la parte que no había resultado mojada, mientras que Jasón, que había introducido sus pies en el río, consigue su propósito y se hace con el vellocino. El contacto con el agua y la consiguiente purificación que provoca, resulta crucial en el éxito o fracaso de estos personajes.

Esta conexión entre el agua, las pasiones y los tobillos sería recogida con posterioridad por Cesare Ripa en su *Iconología*. Resulta especialmente llamativa la similitud existente entre la alegoría del "Apetito" del tratadista italiano y el epigrama de Reusner:

> Eurídice, que caminando recibió en el pie la mordedura de una serpiente, simboliza (...), el humano apetito, que hiere y emponzoña los afectos del ánimo. Así, los pies, y en especial el tobillo, son jeroglíficos de nuestras ambiciones terrenas (...). Los Griegos, cuando imaginaron que Aquiles niño había sido sumergido en las aguas de la laguna Estigia (...) imaginaron esto para manifestar que aquél héroe hubiese sido fuerte y valeroso en el más alto grado, si no hubiera quedado superado y vencido por sus propios afectos y pasiones. Parecidamente dicen que Jasón, cuando iba a arrebatar el vellocino de oro, perdió una sandalia en aquel río (...) significa que mientras que iba Jasón en busca de la virtud y la inmortalidad, quedó privado en algún modo de sus afectos y apetitos (1996: I 109).

La idea principal que se extrae tanto del texto de Ripa como del epigrama que estamos comentando, es la de la necesidad de temperancia. El propio Reusner se vale de una expresión, los "motus animi", para advertir de la importancia de evitar los movimientos violentos del alma ya que éstos producen ira y pasión, lo que a su vez conlleva unas funestas consecuencias.

De los movimientos del alma ya se habló dentro de la escuela pitagórica aunque, como señalamos en un capítulo anterior, relacionados con los sonidos y los

[123] El papel desempeñado por el agua como elemento purificador es analizado por Mircea Eliade en *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso* (1989: 197 y ss.)

sentimientos[124]. Frente a la armonía y la consonancia que representaba el movimiento equilibrado y ordenado del alma, se presentaba el desenfreno y la enfermedad o incluso la muerte que caracterizaba al movimiento desordenado y feroz, utilizando palabras del epigrama. O lo que sería lo mismo: los atributos de la música apolínea, que por otra parte representa Orfeo, enfrentados a los de la música dionisíaca. Es, una vez más, el orden y todo lo que conlleva frente al desorden; es la defensa de la actitud representada por el espíritu apolíneo, aquélla que se basa en la mesura, en la proporción o en la templanza y que intenta alejarse de todo lo que provenga del espíritu dionisíaco. El ejemplo a seguir sería por tanto el proporcionado por Jasón que, al mojar sus pies, resultó purificado y pudo lograr así sus objetivos.

La forma en la que finaliza el epigrama Reusner nos parece muy significativa. Si, como dice el autor, quien sabe enfrentarse a sus pasiones y hacer frente a la fortuna está muy cercano a Dios, quien, por el contrario, sucumbe a lo temporal debe ser llevado a una "muerte eterna", idea ésta que, por otra parte, estaba igualmente presente en la *Genealogía de los dioses* de Boccaccio (1983: V XII). Se produce por tanto, y al igual que en otros emblemas ya analizados, una estrecha vinculación entre la temperancia, la necesidad de resignación y el dios cristiano.

Como se puede apreciar no se realiza en este emblema ningún comentario acerca de la música producida por Orfeo, ya que la única referencia que se realiza al músico en el poema está motivada por su conexión con Eurídice. Sí alude, aunque indirectamente, a un determinado tipo de comportamiento, el apolíneo, que, como veremos en un capítulo posterior, llevaba aparejado un tipo concreto de música. Quizá debido a esa conexión entre la templanza, la

[124] La conexión entre la templanza y la música sería un tema al que se referirían los más importantes pensadores en distintas épocas. Está presente, entre otros, en el *Timeo* de Platón (1972: 47c), en la *Política* de Aristóteles (1991: VII V), en *Sobre la Música* de Arístides Quintiliano (1996: II 80, II 86, 20), en *De Música* de San Agustín (1988: VI 4, 7, VI 9, 24), en las *Etimologías* de san Isidoro (1983: III 17, 1-3) o, todavía en el siglo XVIII mediante teóricos de la música como Antonio Eximeno, Juan Ruiz de Robledo o el marqués de Ureña (1974: 290, 382, 401). Remitimos al grabado realizado por Martín de Vos que incluimos dentro del capítulo de Anfión [**fig. 10**].

moderación y la música, el grabado está protagonizado por la esposa de Orfeo, ya que el tracio era, junto a Apolo, representante del espíritu apolíneo.

6.4.3. Jean Baudoin. "Des effets de la Philosophie"



Jean Baudoin. *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales* (París, 1685)

Jean Baudoin (c. 1590-1650), quien se encargara de la traducción de la *Iconologie* de Cesare Ripa al francés, realiza un interesante análisis de la fábula de Orfeo en su obra *Recueil d'emblêmes.* Sin tratarse con propiedad de un tratado de emblemas, fue publicado por primera vez en París en 1638-1639 bajo el título de *Recueil d'emblêmes Divers, avec des discours moraux, philosophiques, el Politiques, Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes* y dividido en dos volúmenes. La obra conocería posteriores ediciones, como las

publicadas en París en 1646 y 1647, 1659-1660, 1679 y 1685[125]. En la edición realizada en 1685 se producirían modificaciones en el tratado que afectarían tanto al título, que pasaría a ser *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales*, como al número de volúmenes que integrarían la obra y que en esta edición llegarían a ser tres (Landwehr, 1976: 145-9).

Con una estructura similar a la de los *Tableaux ou images de platte peinture de deux Philostrates* de Blaise de Vigenère o a los *Tableaux du Temple des Muses* de Michel de Marolles, Jean Baudoin presenta la leyenda de Orfeo dentro de su "Discours IX" y bajo el título "Des effets de la Philosophie" (1685: 92-100) [**fig. 22**]. Al igual que los tratados mencionados, el grabado es acompañado por un texto escrito en prosa en el que se relatan los aspectos más destacados de la historia así como el significado que de la misma extrae el autor.

El grabado, colocado con anterioridad al texto, nos presenta una imagen que se corresponde con el momento en el que Orfeo pierde definitivamente a Eurídice. El músico, que ya ha convencido a los dioses, infringe la ley que le impedía mirar a su esposa y es la causa de que ésta sea apresada por unos monstruos infernales. Ciertamente el grabado dista mucho de poseer un buen diseño. No sólo llama la atención la forma despreocupada con la que el joven gira la cabeza, sino también el extraño gesto de Eurídice mientras es inmovilizada o el aspecto irreal y un tanto infantil de los seres del Averno. Más frecuente en este tipo de composiciones resulta el anacronismo que se advierte entre la vestimenta antigua de Orfeo y el instrumento moderno que sostiene, y que por la forma del clavijero podríamos calificar como una *lira da braccio*.

Tras un breve preámbulo en el que Baudoin señala la importancia que le concede al relato[126] y en el que incluso resalta la superioridad de Orfeo sobre un héroe de la talla de Hércules, y que él basa en el hecho de que la sabiduría sea preferible

[125] Esta última edición, publicada en París en 1685, es la que hemos utilizado para realizar nuestro análisis.

[126] Como afirma de manera tajante, "La Fable d'Orphée, qui n'a jamais été fidellement expliquée, nous figure la ressemblance de toute la Philosophie" (1685: 93).

a la fuerza (1685: 93-4), narra a grandes rasgos el relato del músico[127]. Se centra en los acontecimientos que siguieron a la muerte de la joven esposa, cómo Orfeo se retiró a la vida solitaria y cómo entonces encantaba a todo tipo de seres con su música. Aunque Baudoin no lo admita sigue de forma bastante cercana el relato que de la muerte del tracio realizara Ovidio en las *Metamorfosis*[128]. Si este poeta señalaba que, aunque en un primer momento Orfeo pudo contrarrestar con "la armonía de la voz y de la lira" el ataque de las mujeres, el griterío y el bullicio provocado por su música acabó siendo tal que "interrumpieron con estruendo el sonido de la cítara" (2001: XI 18-20), Baudoin de igual forma contrapone los sonidos producidos por los instrumentos aerófonos y los cordófonos, es decir, entre la aulética y la citarodia[129]. Un dato novedoso dentro de su comentario es la afirmación de que tras la muerte de Orfeo los animales volvieron a su anterior estado salvaje y se perdió toda la armonía y la paz que había logrado el joven con su música[130].

Una vez recordados los acontecimientos más sobresalientes del relato, desvela el significado que según él encierra la música ejecutada por el tracio. Comienza diciendo que "(l)a Musique d'Orphée eut ces deux proprietez, d'appaiser les Enfers, & d'attirer à soy les bêtes sauvages & les forests", es decir, mediante los sonidos que realizaba Orfeo tanto apaciguaba los infiernos como encantaba los

[127] Podría referirse a la conocida contraposición entre vida activa y vida contemplativa, o entre el *vir activus* y el *vir contemplativus*. De estos dos tipos trata Panofsky en *Estudios sobre iconología* (1989: 198-9).

[128] Junto a la influencia de Ovidio, encontramos en el texto de Baudoin la de Pausanias y su *Descripción de Grecia*, al menos en lo relacionado con el río Helicón y con el hecho de que se sumergiera en la tierra tras la muerte de Orfeo (Pausanias, 1994: IX, 30, 8; Baudoin, 1685: 96).

[129] Baudoin narra estos acontecimientos de forma similar:

> les femmes de Thrace transportées des furieux mouvemens du Dieu Bachus, se mirentà faire un bruit si horrible avec leurs cornets enroüez, qu'il ne fut plus posible d'oüir la Musique d'Orphée. Ainsi toute cette force, qui étoit comme le lien de cét ordre, venant à se rompre, la confusion s'y méla tout aussi-tost (1685: 95-6).

[130] "De sorte que les animaux retournans à leur naturel sauvage, se firent la guerre comme auparavant; outre que les rochers & les forests reprirent leur premiere place" (1685: 96).

animales. La explicación que ofrece de estas dos facetas de su música es la parte original, y también la más complicada, de su narración, debido, principalmente, a la vinculación que establece entre ellas y la Filosofía Natural, la Moral y la Civil (1685: 97). El que Orfeo, mediante "la parfaite Harmonie d'une Lyre", calmara los infiernos para poder recuperar a su esposa simbolizaría cómo la Filosofía Natural intenta volver un cuerpo a su forma primigenia quitándole toda materia corruptible y terrestre (1685: 97). Sin embargo, y como apunta Baudoin, la mayor parte de las veces no se alcanza este objetivo debido a un exceso de curiosidad y de impaciencia, que en la fábula se transmite mediante el giro de la cabeza del músico. Debido a este fracaso, la filosofía, entristecida por no poder producir los efectos deseados, se vuelve del lado de las cosas humanas y, por medio de la persuasión y de la elocuencia, introduce en los hombres el amor por la Virtud, por la Paz y por la Justicia, consiguiendo que los pueblos se sometan y obedezcan las leyes. Se trataría entonces, como afirma Baudoin, de la faceta moral y civil de la filosofía. Gracias a esa unión entre los hombres se construyen ciudades, se aran los campos y se crea, por tanto, la civilización[131].

Baudoin se refiere a continuación al hecho de que tanto los árboles como las rocas fueran transportados fuera de su contexto natural y que se corresponde con la actitud que, según él, debe tener el hombre en la vida. El deseo de adquirir honores debe ser el motor que mueva a cada individuo. Sin embargo, sólo se conseguirá este objetivo si, al igual que hiciera Orfeo, el hombre renuncia a los placeres del matrimonio o al amor hacia los hijos, ya que éstos impiden

[131] Como señala Jean Baudoin,

> Donc la Philosophie s'attristan avec beaucoup de raison, de ne pouvoir suffire à un tel effet, se tourne du côté des choses humaines, & par le moyen des persuasions & de la force de l'éloquence, distillant dans les courages des hommes l'amour de la Vertu, de la Paix, & de l'Equité, elle fait que les peuples s'unissent tous en un corps, qu'ils reçoivent tres-volontiers le joug des loix (...) De cette union de volontez il arrive enfin, qu'ils se bâtissent des villes, & que les campagnes sont labourées, & les jardins cultivez, & embellis d'arbres fruitiers qu'on y plante (1685: 99).

hacer cosas importantes en beneficio de la patria[132]. Finaliza Baudoin su exposición señalando que, aunque las obras de la Sabiduría parezcan ser lo más importante de entre todo lo relacionado con los hombres, no dejan tampoco de tener sus propias limitaciones. Añade, ya para finalizar que "(c)ar il arrive bien souvent que qu'aprés que les Royaumes & les Etats ont été bien fleurissans durant quelque temps, ils se trouvent en fin exposes aux troubles, aux seditions, & aux guerres" (1685: 100) [a menudo ocurre que después de periodos florecientes para Reinos y Estados, éstos se ven expuestos a problemas, sediciones, y guerras]. Es en estos periodos conflictivos cuando se dejan a un lado las leyes y los hombres "retournent au primer train de leurs mauvaises inclinations", es decir, vuelven a su anterior estado de incivilización (1685: 100).

A pesar de la extrañeza que provoca la lectura del comentario de Baudoin, especialmente en su parte final, lo cierto es que no resulta ser tan original como él aseguraba. En el texto identifica a Orfeo con el sabio y a su música con la filosofía, de forma que las maravillas atribuidas a sus sonidos sirven para describir los objetivos a los que puede tender el filósofo, el *vir contemplativus*. Una interpretación similar al hecho de que Orfeo girara la cabeza se puede encontrar en distintos tratadistas medievales. Boecio, en la *Consolación de la Filosofía*, veía en la imprudencia de Orfeo al sabio que se dejaba vencer por las debilidades de la carne y perdía todo lo que había ganado; en el mismo sentido se expresaba el tratadista del siglo XII Bernardus Silvestris. Para este pensador, Orfeo simbolizaba la sabiduría y la elocuencia, y el hecho de que volviera la vista hacia su esposa significaba abandonar los pensamientos elevados para caer en asuntos temporales (Brumble, 1998: 248-9). También parece clara la influencia que recibe Baudoin del *Arte Poética* de Horacio en la enumeración que realiza de los efectos civilizadores de la música sobre los seres (1974: 391-6).

En la última parte del comentario se advierte una actitud claramente propagandística. Este tipo de comentarios resulta llamativo pero no del todo extraño; Balthasar de Victoria, en su *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*, se

[132] "...les plaisirs des Nopces, & l'amour des enfans détournent les hommes des choses grandes, & des plus sublimes merites envers la Patrie" (1685: 100).

expresaba de forma similar cuando afirmaba que "esto de morir por la patria aun en esta vida se tiene por la cosa mas gloriosa, que ay" (1620: 661). Baudoin no sólo llega a aconsejar sacrificar la vida personal por la patria, sino que elimina la responsabilidad del gobernante ante los problemas del reino al asegurar que es normal que los Estados pasen periódicamente por momentos difíciles. Sin embargo, y como se deduce de las consecuencias que expone, ni aún entonces se debe abandonar la fe en el monarca ya que el abandono de las leyes sólo puede conducir a algo peor: a despertar las malas inclinaciones en el individuo[133].

Una vez más encontramos a Orfeo exento de significado musical. Mediante su figura y su música el autor alude al filósofo y a la sabiduría de una forma que, aunque original en algunas de sus apreciaciones, ya se encontraba en la obra de pensadores anteriores. Sin embargo, Baudoin realiza en la última parte del comentario un giro inesperado en su interpretación. El caos que se creó con la muerte del tracio al volver los animales a su anterior estado de salvajismo, es similar al que se produciría en la sociedad si se abandonaran las leyes en los momentos difíciles. A esto hay que añadir la afirmación del autor de que el tipo de vida que Orfeo escogió tras la muerte de su mujer es la deseable para los hombres. Es decir, Orfeo aparece en un principio como un filósofo y un legislador, para convertirse más adelante y tras la muerte de su esposa, en ejemplo a seguir. Tan sólo en las dos primeras facetas se tiene en cuenta la música que creaba, ya que fue ésta la que le posibilitó el descenso al mundo de los muertos y la creación de concordia entre quienes le escuchaban (al igual que originó el caos tras su desaparición).

---

[133] Este pensamiento, que como estudia Maravall tuvo bastante raigambre en el Barroco (2002: 272-3), es claramente expresado en la parte final del capítulo:

> ...il arrive bien souvent qu'aprés que les Royaumes & les Etats ont été bien fleurissans durant quelque temps, ils se trouvent en fin exposez aux troubles, aux seditions, & aux guerres, comme à des orages impetueux. C'est alors que dans ces desordres les Loix deviennent muëttes d'abord, & que les hommes retournent au premier train de leurs mauvaises inclinations (1685: 100).

Partiendo de una concepción de la música como ciencia especulativa y vinculada a la filosofía e influido por el *Arte Poética* de Horacio y por los tratados de alquimia tan populares en su época, Baudoin hace una lectura del mito en la que tiene presente la propaganda al gobierno. De ello resulta un comentario un tanto extraño y sin un orden interno lógico. Orfeo es interpretado como una alegoría del filósofo, del legislador y del patriota que se sacrifica por su rey, pero no es ninguno de los casos el músico que encantaba con los sonidos sobrenaturales que creaba con su lira.

6.4.4. Maurice Scève. "A tous plaisir et à moy peine"



Maurice Scève. *Délie, objet de plus haute vertu* (París, 1544)

Maurice Scève (Lyon 1500- c 1560) es el autor de un tratado considerado como obra maestra dentro de la poesía francesa, *Délie, objet de plus haute vertu*[134]. La obra está compuesta por un conjunto de poemas, aparentemente de temática

[134] Hemos tenido acceso a este tratado a través de la edición realizada por Eugene Parturier en la que reproduce los grabados de la edición de París de 1544. Aunque atendiendo a la fecha de publicación de la *editio princeps* deberíamos haber abordado el análisis de este emblema páginas atrás, nos hemos decidido a colocarlo antecediendo el emblema de Sambucus por la conexión que, como indicaremos en las siguientes páginas, hemos encontrado entre ambos.

amorosa, que se ofrecen acompañados de ilustraciones provistas de motes. El autor, creativo e innovador, supo ver las posibilidades de combinar imagen y texto en su tratado. Fue esa buena acogida la que provocó que tras la edición príncipe (París, 1544) fuera publicada otra en la capital francesa en 1564 (Landwehr, 1976: 682-682a). Tanto las cincuenta ilustraciones como los marcos que las adornaban en esta segunda edición resultaron considerablemente modificados, no así los cuatrocientos cuarenta y nueve poemas que constituían la parte literaria[135].

Antes de hacer referencia a la presencia de Orfeo en la obra, debemos señalar algunos de los distintos códigos de lectura que se han encontrado en la *Délie*. Uno de los principales investigadores de su obra, Marcel Tetel, señala que la finalidad de los grabados y de los motes que los acompañan no es la de ofrecer una segunda lectura basada en un supuesto orden simbólico de las imágenes, sino la de cristalizar los temas tratados en los poemas que les corresponden (1983: 7). Sin embargo, esta opinión no es unánime; para Paul Ardouin, los grabados deben analizarse en grupos de cinco ya que, en su opinión, estos bloques mantienen un sentido unitario. De esta forma, y según este autor, el emblema de Orfeo sería el último de un grupo integrado por los poemas que tienen como mote: "En tous lieux je te suis", "Pour aymer, souffre ruyne", "Fuyant ma mort j'haste ma fin", "Fortune par les miens chasse", y "A tous plaisir et a moi peine" (1987: 102-3). Se trataría, según apunta Ardouin, de una temática amorosa articulada en cinco partes (1987: 225-231).

También existen diferencias de opinión entre las ilustraciones que se incluyen en el tratado y que, como hemos señalado, fueron modificadas en las dos ediciones que conoció la obra a lo largo del siglo XVI. Por un lado Tetel señala que no se puede precisar si la parte iconográfica y los motes que los acompañan fueron compuestos por el autor o sólo copiados, ni tampoco si fueron anteriores o posteriores a la creación de los poemas (1983: 8). Sin embargo, para Ardouin esta duda no existe ya que, según él, los grabados fueron compuestos a partir

[135] Para la comparación de los grabados en ambas ediciones resulta especialmente útil el estudio de Paul Ardouin (1987: 273-304).

del manuscrito y en su elección ejerció un importante papel el poeta (1987: 273). Sin entrar en estas discrepancias, nos limitaremos a señalar las diferencias que presentan los grabados incluidos en ambas ediciones. Aunque en ocasiones estas modificaciones afectan al mismo diseño de la composición, en el emblema que vamos a analizar las variaciones que se producen no son tan considerables.

El grabado en el que se representa al músico Orfeo es, como ya hemos señalado, el que tiene como mote "A tous plaisir et a moy peine" [Para todos placer y para mí dolor], colocado en vigésimo lugar [**fig. 23**]. En las dos variantes que se realizaron del grabado (las que se corresponden con las dos ediciones mencionadas), la imagen está protagonizada por el músico Orfeo en una posición similar [**figs. 23** y **23 b**]. Sentado junto a un árbol, tan sólo se observan modificaciones en los animales que rodean al tracio y en el instrumento con el que creaba su música; lo que parece ser un violín es sustituido en la edición posterior por un arpa. También resulta muy llamativa la diferencia que se advierte en torno al marco. Si en la edición de 1544 la imagen circular estaba adornada con un marco que creaba la impresión de un cartucho, en la de 1564 el marco se vuelve mucho más simple, aunque la ilustración adquiere una calidad superior.

El grabado debe ser analizado en conexión con los nueve poemas, cada uno de ellos formado por diez versos, que le suceden. Es el primero de ellos el que, en general y en el conjunto de la obra, guarda una mayor relación con el grabado, siendo en los dos últimos versos de la decena en los que se parafrasea el mote. Esta repetición dista mucho de ser literal en el poema CLXXVII, el situado a continuación del grabado de Orfeo, que finaliza diciendo: "Et toutesfys telz accomplissementz/ Rendent tousjours ma peine glorieuse" [una vez que son concluidos convierten mi pena siempre en gloriosa]. El análisis realizado por Tetel no deja lugar a ninguna duda: tanto el mote, "A tous plaisir et a moy peine", como estos dos últimos versos del primer poema de la serie, están referidos a la acción creativa del poeta y a cómo el dolor que la poesía le causa provoca el placer en los demás (1983: 111).

Como señala Tetel en su análisis, no sólo en este poema sino en el resto de los que forman la serie, las menciones al amor realizadas por el poeta deben entenderse referidas a la poesía mientras que con la acción de amar el autor alude al acto de escribir (1983: 111-2). Siguiendo su estudio, el hecho de que Orfeo acabara mirando a su esposa y el que a causa de esto ella muriese, simbolizaría el nacimiento de la poesía. Al sucumbir a sus deseos de girar la cabeza, Orfeo acabaría abandonando la Razón y adoptaría instintos creativos, es decir, los propios del poeta (1983: 114).

Un ejemplo muy claro de esto se puede encontrar en el poema CLXXIX, el tercero de la serie y el que, como veremos, utiliza también Claude-François Menestrier como epigrama de su emblema. Referido al momento en el que Orfeo debe hacer frente a la duda de girar o no la cabeza, se decide en un primer momento por seguir la Razón y no mirar a Eurídice. Es en los primeros versos donde recoge esa vacilación y el dolor que ella le provoca:

> Amour me presse, & me force de suyvre
> Ce, qu'il me jure estre pour mon meilleur.
> Et la Raison me dit, que le poursuyvre
> Communement est suyvi de malheur.
> Celluy desjà, m'esloingnant de douleur,

[El amor me apremia, me obliga a seguirle y me jura que es por mi bien. La razón me dice que seguirle normalmente conlleva la desgracia. Y esto ya me aleja con dolor de ti].

Para finalizar exponiendo de forma clara la decisión tomada por el músico:

> .... & moy, d'un si grand doubte,
> Fuyant Amour, je suivray la Raison (Scève, 1961: 129-30).

> [... y yo, con una gran duda, huyendo del Amor, seguiré la Razón].

Según se desprende del análisis realizado por Tetel, la temática de este emblema se situaría en una línea similar a la que señalaremos en el posterior de Joannes

Sambucus, aunque en esa ocasión, y como se verá, el tema se abordará desde una distinta perspectiva. La consideración en la que Scève tiene a la poesía es similar a la que dominó dentro del ambiente de la Academia de Careggi, en donde el papel otorgado al *furor divinus* y a la inspiración resultaba el principio del arte poético (Chastel, 1996: 142-6). Como afirmaba Ficino en sus *Epístolas*, "Poësim non ab arte, sed a furore aliquo proficisci" ["La poesía no surge a partir de la técnica sino a partir de un cierto éxtasis"] (cit. Tatarkiewicz, 1991: 138). Según esta interpretación, para Maurice Scève el nacimiento de la poesía se produce desde el momento en el que se abandonan las reglas, es decir, la Razón.

6.4.5. Joannes Sambucus. "In secundis consistere laudabile quoque"



Joannes Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Amberes, 1564)

Un emblema que se aparta completamente de las representaciones iconográficas que hasta el momento hemos analizado de Orfeo se puede encontrar en el tratado del humanista húngaro János Zsámboky, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis.* También conocido como Joannes Sambucus (1531-1584), este autor no sólo fue un tratadista de emblemas sino también un poeta de la Corte con una amplia formación científica, en parte gracias a sus estudios de

medicina en Italia. Fue esa gran cultura la que le posibilitó escribir un tratado de emblemas en el que, como afirma en el prefacio de su *Emblemata*, no se repitieran los grabados, las historias y los motes que se solían incluir en las obras de este género. Por el contrario, y como él señala, con su tratado pretendía crear imágenes que requirieran un mayor detenimiento por parte del lector.

La *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* fue publicada originariamente en edición latina por Christopher Plantin en Amberes en 1564[136]. Contó con grabados que, realizados entre otros por Arnold Nicolai y Gerard Janssen van Kampen, partían de los diseños originales de Lucas d'Heere y P. Huys. En la posterior edición de Amberes de 1566, además de ser modificado el número de emblemas, los grabados fueron sustituidos por otros debidos a Pieter Van der Borcht. Las ilustraciones originales se mantendrían en la edición realizada en esta ciudad un año más tarde en la que los epigramas fueron traducidos al francés (Landwehr, 1970: 590-597; 1976: 678).

La edición que hemos utilizado de este tratado está integrada por ciento sesenta y seis emblemas *triplex*, es decir, compuestos por un mote, un epigrama y un grabado. El emblema se abre con el mote latino "In secundis consistere laudabile quoque" [El segundo lugar también es digno de elogio] (1564: 54-5) [**fig. 24**]. Bajo él, y dentro de un marco ligeramente rectangular, se puede ver el grabado. La imagen que se aprecia está protagonizada por dos hombres de diferente edad y condición. El más joven, el colocado a la izquierda está tocando una lira mientras que el situado a la derecha parece escribir. El primero va vestido de un modo que evoca el pasado y que recuerda las antiguas vestimentas romanas, salvo por el hecho de llevar botas de piel, quizá más acorde con la moda renacentista. El segundo, tanto por su vestimenta como por su actitud ensimismada y su edad, parece corresponderse con un hombre sabio. Será el epigrama el que aclare la identidad de ambos; es así como sabemos que se trata de dos grandes poetas, Orfeo y Homero. Detrás de ellos hay colgadas en la pared cuatro divisas de pájaros: un cisne y un papagayo en la parte superior, y un ruiseñor y una urraca en la inferior. Detrás del músico Orfeo quedan situados

[136] Es ésta la edición que hemos utilizado para nuestro análisis.

por tanto el cisne y el ruiseñor, mientras que detrás de Homero se aprecian las divisas del papagayo y de la urraca.

El epigrama, escrito en latín y constituido por dieciséis versos, aclara en parte el contenido enigmático del grabado y del lema. Comienza con dos grupos de tres versos, dirigidos a Orfeo y a Homero respectivamente, para a continuación, dedicar cinco versos a las divisas de los pájaros y otros cinco a la conclusión. Las primeras palabras van destinadas a Orfeo (a quien le estaba dedicado el cisne), a resaltar las maravillas que conseguía con la música de su lira para, a continuación, referirse a Homero, a quien le estaba dedicado el ruiseñor. Es entonces cuando Sambucus afirma, sin hacer referencia al motivo ni a la fuente en la que se basa, que aunque Homero estaba situado tras Orfeo, hubiese sido más razonable que al músico tracio le hubiesen otorgado el segundo puesto. De forma similar, al referirse en los siguientes versos a los pájaros de las divisas, señala que del mismo modo que el papagayo ocupa el primer lugar por delante de la locuaz urraca, Homero supera a Orfeo. Finalmente termina el epigrama mediante cinco versos en los que declara que los que están situados en segundo lugar pueden alcanzar también la virtud. Se refiere a aquéllos que reciben menos elogios pero que gracias a su perseverancia y a su trabajo pueden llegar a ser igualmente virtuosos[137].

Sambucus no hace referencia en la parte literaria a ningún autor o a ninguna obra de la que se sirviera para elaborar su emblema, y tampoco lo hacen los analistas Henkel y Schöne, a pesar de que estos autores suelen recoger parte de las fuentes de los emblemas que incluyen en su *Emblemata* (1996: 1610-1). Todo esto podría hacer pensar que se trata de una idea originada en el propio Sambucus. Sin embargo, y como señalaremos a continuación, las referencias de

[137] Sambucus finaliza el epigrama ofreciendo la interpretación que se debe realizar del epigrama:

> Hoc Symbolum eferri
> Ad eos potest, gradum qui
> Laudemque non tenere
> Primam queunt: sed inde
> Virtute mox sequentem.

las que parte, aunque no demasiado conocidas, estaban ya fijadas en obras anteriores.

Resulta extraña la comparación que Sambucus establece entre Orfeo y Homero tanto en la parte iconográfica como en la literaria del emblema. Por lo que respecta al grabado, la forma en la que está representado Homero responde, en nuestra opinión, a lo que André Chastel denominó "el tipo del Sabio perfecto". Durante el Renacimiento, las figuras de personajes que se consideraban en la cúspide de la sabiduría se representaban con las características que advertimos en el poeta griego, a saber: "perfil tranquilo", gorro y túnica de aspecto oriental, y barba y cabellos largos. Mediante este aspecto, se buscaba transmitir principalmente tres ideas: "la dignidad moral, la fatiga del estudio y la extrañeza misma del saber" (1991: 95, 253). La representación de Homero que ofrece Sambucus se podría considerar, según esto, un retrato psicológico del personaje. Frente al sabio, se coloca en el grabado al vate inspirado por los dioses. Un joven que tanto por su aspecto como por la forma en la que se dirige al espectador revela que su arte es más improvisación y furor divino que técnica y sabiduría.

La relación que se establece entre Orfeo y Homero es modificada a lo largo del epigrama. Si en un primer momento se hace referencia a una tradicional superioridad del tracio sobre el poeta griego, a continuación Sambucus afirma que Homero debería estar situado por delante de aquél. La conexión y la comparación que el autor establece entre ambos poetas se remonta a la Antigüedad. En un texto de Hipias de Elis puede leerse que tanto Orfeo como Museo eran considerados grandes poetas al nivel de Hesíodo y Homero (Colli, 1995: 414) y Hesíodo, en *Certamen*, consideraba a Orfeo como antepasado de Homero (2000: 44-53). Es en la *Descripción de Grecia* donde encontramos una referencia similar a la de Sambucus; Pausanias, aún reconociendo la mayor estima existente hacia Orfeo, se decantaba por la superioridad poética de Homero al declarar que:

> (q)uienquiera que haya estudiado poesía sabe que los himnos de Orfeo son muy breves y en conjunto no muy numerosos (...) Por la belleza de sus versos se

> podrían llevar el segundo puesto, después de los de Homero, y son mucho más estimados por la consideración divina que aquéllos (1994: IX 30, 12).

La otra comparación que se desarrolla en el emblema, la que afecta a los pájaros, tampoco es infrecuente en las fuentes. Virgilio, en sus *Églogas*, utilizando el tópico del "mundo al revés" hablaba de la competición entre cisnes y lechuzas (Curtius, 1999: 144)[138] y, siglos más tarde, Alciato, en el emblema "Prudens magis quam loquax" (XIX), recordaba que la lechuza se convirtió en la divisa de Minerva tras sustituir a la "charlatana corneja" (1993: 51). A las urracas, es decir, a las Piérides de la mitología, se refirió Ovidio en las *Metamorfosis*. En el relato que describía el enfrentamiento musical que mantuvieron con las Musas, las calificaba de necias y afirmaba que "en su figura de aves ha subsistido su primitiva locuacidad, su graznadora charlatanería y desmesurada afición a hablar" (2001: V 677-9)[139]. También se las conectó con los malos poetas y se analizó su combate con las Musas como el acaecido entre la mala y la buena poesía (Brumble, 1998: 275). Por lo que respecta al papagayo tenemos que señalar que no hemos encontrado ningún relato que erija estas aves en protagonistas. Valeriano reconoce su ausencia en las fuentes y tan sólo las conecta a la elocuencia (1615: 288)[140]. Teniendo en cuenta los significados apuntados para estas aves, creemos que en el emblema se contrapondría no sólo la charlatanería y la necedad de la urraca a la elocuencia del papagayo, sino que incluso se vincularía de forma indirecta la primera al músico tracio y la segunda al poeta griego.

---

[138] De la trascendencia de esta conexión entre las aves da cuenta el que fuera recogida, entre otros, por san Isidoro en sus *Etimologías* (1983: I 36, 7).

[139] En el mismo sentido Boccaccio había afirmado que los sabios denominaban urracas a los necios, ya que estas aves "al gorjear imitan las voces humanas más que la inteligencia" (1983: XI, II).

[140] El que sea ésta la única interpretación recogida por Guy de Tervarent (1958: 303) y la única que hayamos encontrado en la obra de Cesare Ripa (1996: I 314) o en la de Andrés Ferrer de Valdecebro (1696: 276-8) nos hace considerar que éste era, si no el único significado, sí el más conocido.

A pesar de las numerosas referencias que de este tipo se puedan encontrar en los tratados, creemos que la fuente que pudo haber inspirado, al menos en parte, el epigrama de Sambucus fue la obra de Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*. Este tratadista italiano además de señalar esa superioridad del tracio sobre Homero, vinculaba los dos poetas griegos a dos tipos concretos de aves (el cisne al primero de ellos y el ruiseñor al segundo) de la siguiente forma: "(c)omme suyvant la tradition des anciens Homere sucede à bons tiltres apres Orphee, ainsi le Rossignol tient rang apres le Cygne: puisque comme nous disions nagueres le Cygne est le symbole & la figure d'Orpheele [sic]; Rossignol, d'Homere" (1615: 287).

La explicación que resulta tras señalar todos estos datos nos remite al mote y a los versos finales del epigrama. Valiéndose de textos de Pausanias y de Valeriano o de interpretaciones y significados extraídos de tratados como las *Metamorfosis* de Ovidio, Sambucus utiliza a Orfeo para referirse a las personas que se ven beneficiadas no sólo por los dones de la naturaleza sino también por la misma fortuna, que los coloca en una posición privilegiada y quizá no del todo merecida. Frente a ellos se sitúan los menos agraciados, aquéllos que deben utilizar todos sus recursos y toda su capacidad para conseguir sus objetivos; sin embargo, los logros que obtienen son, como declara Sambucus, los más valiosos de todos. Creemos que de esta forma se contrapondrían en las figuras de Homero y Orfeo dos conceptos de gran relevancia en el pensamiento renacentista y a los que parcialmente nos referimos en el emblema anterior: por un lado la consideración de la poesía como resultado de la habilidad y de la técnica, de la observancia de las leyes del ritmo y de la métrica, que sería la representada por Homero; por otro, su consideración como inspiración, como resultado del éxtasis poético[141]. Sambucus parece confiar más en el estudio, en la técnica y en la importancia de las reglas dentro la creación artística que en el *furor divinus*; es decir, para él el poeta es más un tipo de sabio que un vate inspirado por los dioses. Aunque Sambucus no rechaza el papel de la inspiración en la creación poética, sí parece

[141] Estas cuestiones son analizadas por Tatarkiewicz en *Historia de la Estética III. La Estética Moderna* 1400-1700 (1991: 127-30, 197-223, 442-57).

valorar más la importancia de las reglas, como creemos que se puede deducir de la posición prioritaria en la que coloca a Homero.

6.4.6. Claude-François Menestrier. "A tous plaisir & à moy peine"



Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)

Claude-François Menestrier utiliza la obra anteriormente comentada de Maurice Scève en uno de los emblemas que ofrece de Orfeo en su tratado *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)[142]. Además del mote "A tous plaisir & à moy peine", este jesuita, que no indica en ningún momento la procedencia del emblema que reproduce, utiliza dos de los poemas que formaban parte de la *Délie* y lo hace acompañar de un grabado que, aunque diferente, guarda una gran similitud con el que apareciera en la edición de 1564 del tratado de Scève (1979 B: 164) [**fig. 25**].

En la imagen, de forma rectangular, el músico es representado tocando el arpa tal y como se publicó en la mencionada segunda edición. Aunque desconocemos la razón exacta por la que Menestrier no incluyó alguna de las ilustraciones que

[142] Ya nos referimos a este tratado, aunque brevemente, en el capítulo dedicado a Anfión.

aparecían en las dos ediciones de la *Délie* suponemos que se debió a la imposibilidad de hacerse con las planchas; es por ello por lo que en su lugar optó por utilizar un grabado similar en el diseño y que hemos localizado en la *Metamorphose d'Ovide figurée* que fue publicada por Jean de Tournes en Lyon en 1557 (1557: fol. 129)[143].

Por lo que respecta a la parte literaria del emblema, debemos señalar que Menestrier utiliza tanto el verso como la prosa. Tras los nueve versos que constituían el poema CLXXIX de la *Délie* (y que ya tradujimos al realizar el comentario del emblema), el jesuita coloca los cuatro primeros del poema siguiente. En ellos, y según nuestra traducción, Scève se refiere a la razón y señala cómo ésta le indica al poeta un sendero concreto a seguir[144]. Además incluye unos breves textos en prosa (que suponemos debió escribir el propio Menestrier) que describen la imagen del grabado y orientan al lector en la interpretación que debe otorgar al conjunto. El significado que encuentra en la representación está conectado con la consideración del emblema como pasional o "emblemes passionnez", según su denominación; es decir, lo interpreta como una composición que expresa más pasiones y afecciones del alma que enseñanzas (1979 B: 159)[145].

[143] No es ésta la única ocasión en la que el jesuita francés se valió de los grabados que aparecían en las metamorfosis ilustradas que se realizaron de la obra de Ovidio. Remitimos a las **figs. 17** y **18** que se reproducen en este mismo capítulo.

[144] El poema CLXXIX ya fue reproducido páginas atrás en el comentario del emblema de Scéve; Los versos que Menestrier toma del poema siguiente del autor francés son los siguientes:

> Quand pied à pied la raison me costoye,
> & pas à pas j'observe ses sentiers,
> Elle me tourne en une mesme voye
> Vers ce que plus je fuïrois volontiers.

[145] Refiriéndose a este tipo de emblemas, Menestrier declara que "(j)e donne ce nom aux Emblêmes qui sont plûtost des expressions des passions & des affections de l'ame, que des enseignemens" (1979 B: 159).

La interpretación que realiza Menestrier es más literal que la anteriormente comentada por Tetel, ya que no encuentra una lucha entre la razón y la poesía sino entre aquélla y el amor. Como él afirma en una de las breves anotaciones en prosa que incluye: "(t)antost il se plaint que voulant suivre la raison, elle l'engage à suivre l'amour"; es decir, tanto se quejaba el tracio, que la misma razón que él pretendía seguir le aconsejó que siguiera al amor. Según esta interpretación, en Orfeo se encarnaría una lucha entre la sensualidad y la razón en la que, aunque en un principio resultaría vencedora la segunda, acabaría imponiéndose la primera. Este emblema utiliza por tanto la imagen de Orfeo como hombre enamorado incapaz de superar el amor hacia su mujer.

Debemos señalar que, aunque el tema del amor tuvo una gran importancia en el Renacimiento y en la emblemática que se elaboró en este periodo, no utilizó el mito de Orfeo como medio de transmisión. Esto se puede constatar en el hecho de que esté ausente de la obra de Alciato, a pesar de la gran cantidad de emblemas que dedica el milanés a esta temática (más de diez), o de tratados amorosos como el elaborado por Otto Vaenius. A diferencia de la exaltación que provoca el amor, la música producida por Orfeo crea equilibrio y tranquilidad, armonía y concordia a quienes la escuchan. Aunque se pueda hablar de él como del representante del poder del amor, y éste fuera tal que le posibilitara incluso descender al Infierno para resucitar a su esposa, los efectos de su música no provocan exaltación de ánimo en quienes le escuchan sino equilibrio.

Por último, queremos señalar que la conexión entre el amor y la música es frecuente en las artes plásticas. Entre los muchos ejemplos que podrían citarse se encuentra el emblema de Gabriel Rollenhagen "Amor docet musicam", [Amor enseña a tocar música] o algunos de los cuadros de pintor holandés Veermer (Ember, 1989: 32)[146]. En el tratado escrito por Dinet y publicado como *Cinq Livres des Hieroglyphiques, ou sont contenus les plus rares secrets de la nature, & proprietez de toutes choses*, el autor explica la vinculación entre el amor y la música mediante un término que ya mencionamos capítulos atrás al referirnos a

[146] Especialmente interesante en este sentido resulta el estudio de Richard Leppert *The Theme of Music in Flemish Painting of the Seventeenth Century* (1977).

la concordia: "accorder". Así afirma que "(l)'accord & consentement estant la plus necessaire partie, pour conserver un vray amour" (1614: 504) [El acuerdo y el consentimiento es la parte más necesaria para conservar un verdadero amor]. De igual forma, en el tratado anónimo que lleva por título *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs* se utiliza la imagen de un Cupido con una lira para ilustrar "Harmonie d'Amour" y se representa un arpa para simbolizar los "Charmes d'Amour" (1736: 22, 59).

6.4.7. Pallavicini. "La mort n'eteint point l'amour"



Pallavicini. *Devises & Emblemes d'amour Anciennes & Modernes Moralisez & Expliquez En sept sortes de Langues* (Ámsterdam, 1696)

El tratadista italiano Pallavicini fue el creador de la parte literaria del tratado al que nos vamos a referir a continuación, *Devises & Emblemes d'amour Anciennes & Modernes Moralisez & Expliquez En sept sortes de Langues* (Ámsterdam, 1696). Este autor, que se presenta a sí mismo en la portada como "(p)rofesseur des Langues Etrangeres", fue el encargado de escribir los motes de los emblemas en las siete lenguas que se emplean en el tratado[147]. La obra está compuesta por

[147] Se desconocen las fechas de nacimiento y muerte de Pallavicini. Hemos accedido a este emblema a través de la edición príncipe, la publicada en Amsterdam en 1696 bajo el cuidado de Daniel de la Feuille.

tan sólo veinticuatro folios que se ofrecen divididos en mitades; mientras que la parte de la izquierda contiene los textos, la de la derecha incluye seis grabados que, realizados en forma circular, llevan sus respectivos motes escritos en francés. Los grabados fueron copiados de sus originales por Jan van Vianen y proceden de Jacob Cats, Daniel Heinsius, del *Thronus Cupidinis* y especialmente de Otto Vaenius (Landwehr, 1972: 115). El mismo mote que es colocado encima del grabado en la página de la derecha, se puede leer también en la página anterior escrito nuevamente en francés y traducido además al latín, italiano, español, alemán, inglés y holandés. A continuación el autor ofrece un breve epigrama escrito en francés.

El mote que aparece colocado sobre el grabado, "La mort n'eteint point l'amour", es traducido por el propio autor de manera bastante literal en los distintos idiomas indicados, dando como resultado en español "*La muerte no mata el amor"* (1696: fol. 8, 4) [**fig. 26**]. Bajo ellos coloca un breve poema escrito en francés y formado por cuatro versos en los que no deja ninguna duda de la interpretación que se debe realizar del relato del tracio:

> Rien ne peut de l'Amour rompre & briser les fers,
> On va chercher jusqu'aux Enfers,
> Celle qu'on a jadis aimée,
> Comme autrefois le fit Orphée (1696: fol. 8, 4).

[Nada puede romper las cadenas del amor, se va hasta los infiernos para buscar a aquélla que una vez se amó al igual como en otro tiempo hiciera Orfeo]

Por lo que respecta a la representación del músico en el grabado debemos señalar la similitud que mantiene con dos de los emblemas anteriormente analizados, los de Scève y Menestrier. La gran diferencia estribaría en el aspecto e indumentaria del tracio, que se muestra más acorde con la época de realización del grabado. Su cabello, su fino bigote o su vestimenta son los propios de la época, al igual que lo es el instrumento que toca, el violín.

Este emblema recoge de forma perfecta las características que tenía la emblemática a finales del siglo XVII. Carentes de ideas y prácticamente convertidos en estereotipos, los emblemas pasaron a ser utilizados con bastante frecuencia como meros motivos decorativos, anulándose el simbolismo y la dificultad en la interpretación propia de los realizados con anterioridad. La presencia de Orfeo en este emblema se debe exclusivamente al romanticismo que impregna la idea de que el amor no acaba con la muerte. La imagen que se nos ofrece del tracio Orfeo es tan sólo la de un hombre enamorado, exento por tanto de cualquier significado musical.

Ilustraciones



Fig. 1. Cesare Ripa. *Iconologia* (Augsburgo, 1758-60)[1].

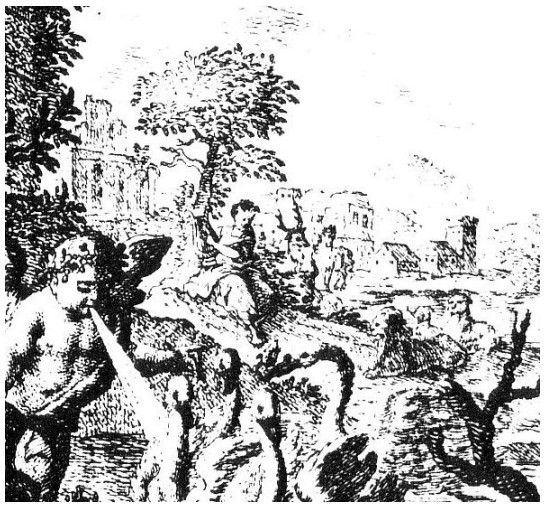


Fig. 1b. Detalle de la *veduta.*

[1] Reproducimos esta imagen desde la edición moderna realizada por Maser (1971).



Fig. 2. Petrus Costalius. *Pegma*. *Cum narrationubus philosophicis* (Lyon, 1555).



Fig. 3 Gabriel Rollenhagen. *Nucleus Emblematum Selectissimorum* (Arnhem, 1611)[2].

[2] Hemos accedido al tratado a través de una edición moderna realizada por Warncke (1983).

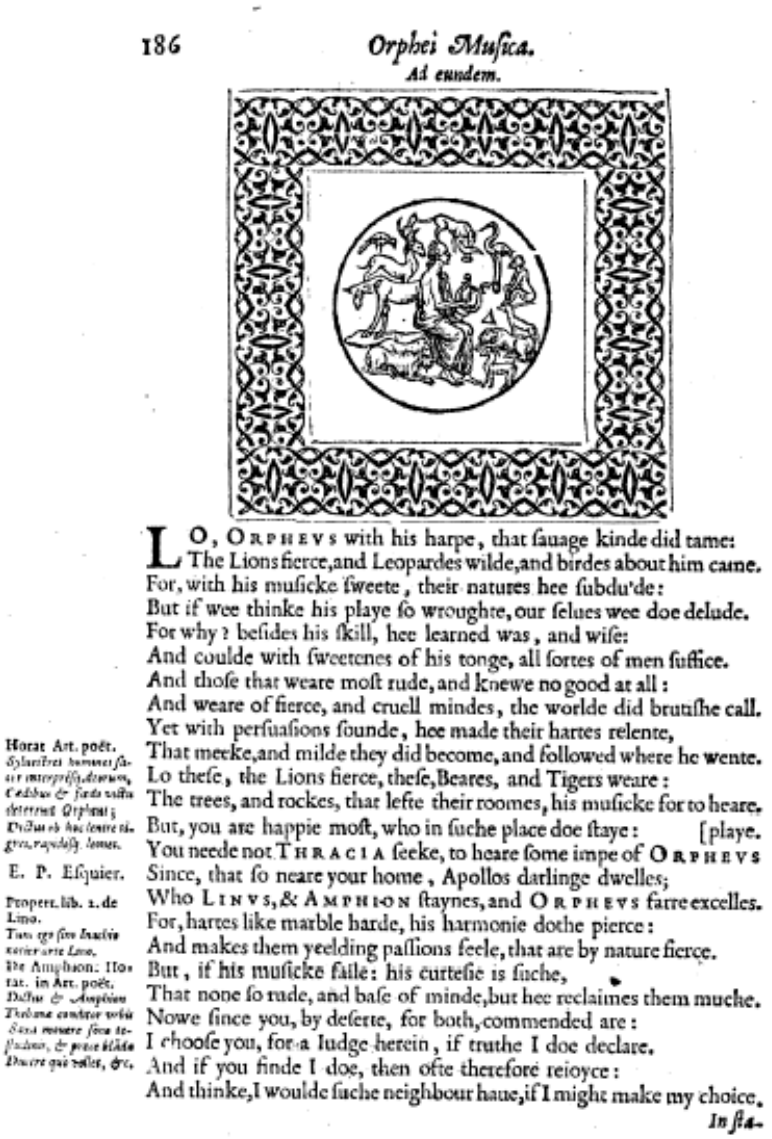
81. The force of eloquence.



The skillfull Orpheus with his harpe,
dothe make the beastes to playe,
The woddes to bowe, the rockes to move,
the fleinge foules to staye.
Men in olde time were housde like beastes,
and fed in feldes withe gras:
By mighte they measurde then the right,
no vse of reason was.
Vntill the eloquente steppes oute,
and with well spoken sowne,
Broughte those dispersed soules in one,
and walde them in a towne.
He tames the wylde, he mekes the fierce,
he dectes that no good can:
So speche dothe sever vs from beastes,
fyne speche from man and man.

Fig. 4. Thomas Palmer. *Two Hundred Poosees* (1565)[3].

[3] Hemos obtenido este emblema de la edición realizada por John Manning (1988).



186 *Orphei Muſica.*

Ad eundem.

LO, ORPHEVS with his harpe, that ſauage kinde did tame:
The Lions fierce, and Leopardes wilde, and birdes about him came.
For, with his muſicke ſweete, their natures hee ſubdu'de:
But if wee thinke his playe ſo wroughte, our ſelues wee doe delude.
For why? beſides his ſkill, hee learned was, and wiſe:
And coulde with ſweetenes of his tonge, all ſortes of men ſuffice.
And thoſe that weare moſt rude, and knewe no good at all:
And weare of fierce, and cruell mindes, the worlde did brutiſhe call.
Yet with perſuaſions ſounde, hee made their hartes relente,
That meeke, and milde they did become, and followed where he wente.
Lo theſe, the Lions fierce, theſe, Beares, and Tigers weare:
The trees, and rockes, that lefte their roomes, his muſicke for to heare.
But, you are happie moſt, who in ſuche place doe ſtaye: [playe.
You neede not THRACIA ſeeke, to heare ſome impe of ORPHEVS
Since, that ſo neare your home, Apollos darlinge dwelles;
Who LINVS, & AMPHION ſtaynes, and ORPHEVS farre excelles.
For, hartes like marble harde, his harmonie dothe pierce:
And makes them yeelding paſſions feele, that are by nature fierce.
But, if his muſicke fáile: his curteſie is ſuche,
That none ſo rude, and baſe of minde, but hee reclaimes them muche.
Nowe ſince you, by deſerte, for both, commended are:
I chooſe you, for a Iudge herein, if truthe I doe declare.
And if you finde I doe, then ofte therefore reioyce:
And thinke, I woulde ſuche neighbour haue, if I might make my choice.

In ſta-

Horat Art. poët. *Sylueſtres homines ſacer interpresq; deorum, Cædibus & victu fœdo deterruit Orpheus; Dictus ob hoc lenire tigres, rapidosq; leones.*

E. P. Eſquier.

Propert. lib. 2. de Lino. *Tum ego ſive Iouis ſive Lino, &c.*

De Amphion. Horat. in Art. poët. *Dictus & Amphion Thebane conditor vrbis Saxa mouere ſono teſtudinis, & prece blandâ Ducere quo vellet, &c.*

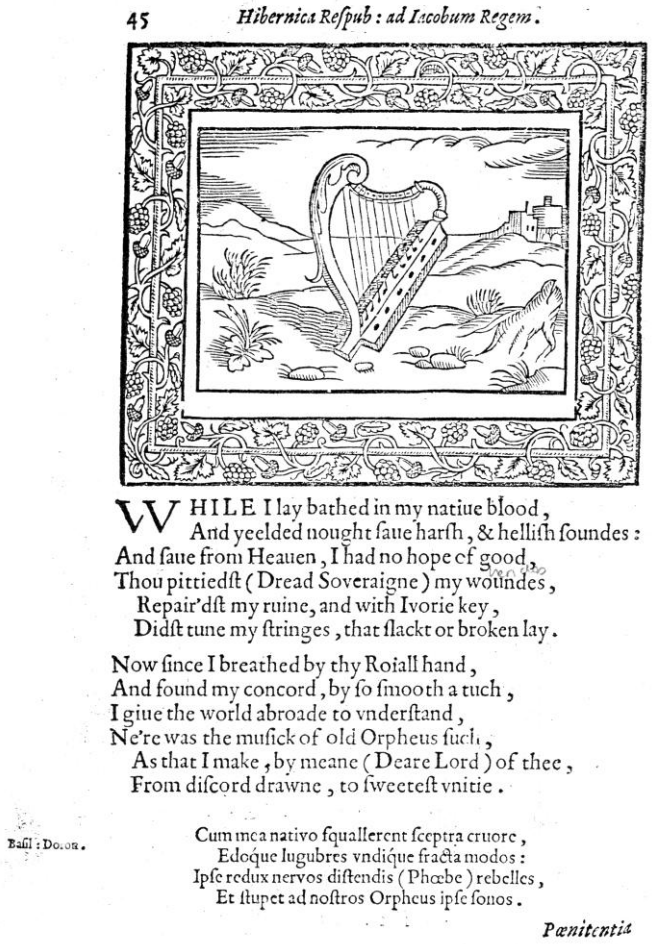
Fig. 5. Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized* (Leyden, 1586).



Fig. 6. Johannes Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Amberes, 1564).



Fig. 7. Dracma alejandrino con la efigie del emperador Antonino Pío (141-2 d. C.)[4].



45 *Hibernica Reſpub: ad Iacobum Regem.*

WHILE I lay bathed in my natiue blood,
And yeelded nought ſaue harſh, & helliſh ſoundes:
And ſaue from Heauen, I had no hope of good,
Thou pittiedſt (Dread Soveraigne) my woundes,
Repair'dſt my ruine, and with Ivorie key,
Didſt tune my ſtringes, that ſlackt or broken lay.

Now ſince I breathed by thy Roiall hand,
And found my concord, by ſo ſmooth a tuch,
I giue the world abroade to vnderſtand,
Ne're was the muſick of old Orpheus ſuch,
As that I make, by meane (Deare Lord) of thee,
From diſcord drawne, to ſweeteſt vnitie.

Basil: Dolor.

Cum mea nativo ſqualleront ſceptra cruore,
Edoque lugubres vndique fracta modos:
Ipſe redux nervos diſtendis (Phœbe) rebelles,
Et ſtupet ad noſtros Orpheus ipſe ſonos.

Pœnitentia

Fig. 8. Henry Peacham. *Minerva Britanna or a Garden of heroical devises* (Londres, 1612).

[4] Hemos obtenido esta imagen de la página www.wildwinds.com/coins/antoninus_pius/i.html.



Fig. 9. Juan de Solórzano Pereyra. *Emblemas regio politicos* (Valencia, 1660).

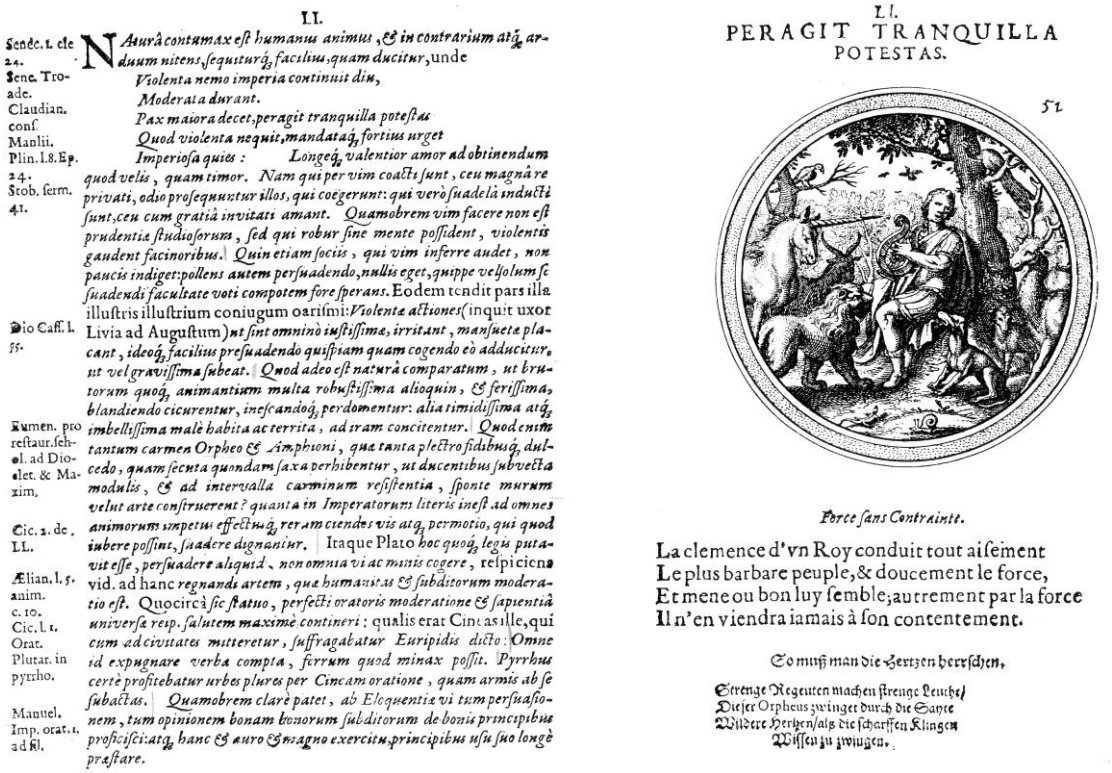


Fig. 10. Julius Wilhelm Zincgref. *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (Heidelberg, 1664)[5].

[5] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar realizada por Henkel y Wiemann (1986).



411

ORPHE'E. LII.

ORPHE'E auoit importuné mille fois les Cieux de ſes plaintes, quand il perdit ſa chere Eurydice, par la piqueure d'vn ſerpent, comme elle fuyoit les pourſuites d'Ariſtée ieune Prince d'Arcadie, qui en eſtoit deuenu amoureux, & n'y auoit rien gagné. Mais s'eſtant reſolu de deſcendre aux Enfers, par cet horrible precipice qui eſt en Laconie, à coſté du mont Tenare, pour eſſayer de reconquerir ce qu'il auoit perdu, il s'y rendit au trauers d'vne affreuſe obſcurité. Il y vid l'épouuentable Roy des morts, accompagné des dures puiſſances qui ne ſe laiſſent point flechir aux prieres des mortels. Les eſprits legers & les fantoſmes des corps priuez de la lumiere, s'émeurent dans leurs ſieges profonds, à la douceur de ſes chants. Les abyſmes du Tartare où la mort habite, en furent ſaiſis d'eſtonnement: les ombres s'en émerueillerent, & les ames vulgaires ſe preſſerent des épaules pour l'écouter, dont il ne ſe faut pourtant pas eſtonner, puis que la beſte à cent teſtes, rauie par la douceur de ſes airs, abbaiſſa bien ſes oreilles ſombres pour l'ouïr, & que les ſerpents tortillez dans les cheueux des Eumenides s'y rendirent attentifs. On adiouſte meſme que Promethée, & que le pere de Pelops trouuerent quelque relaſche à leurs peines, par la melodie de ſes ſons, que Cerbere en retint ſes trois gueules, voulant abbayer, qu'Ixion & Tityeen pouſſerent quelques ſouris, que les Danaïdes charmées d'vne ſi grande douceur, s'oublierent de mettre de l'eau dans leurs cruches, & qu'Orion pour y auoir preſté l'oreille, n'eut plus de ſoucy de chaſſer dans les Enfers, aux lyons & aux onces peureux. Enfin il eſtoit échappé de tous les perils de là bas: & Euridice qui luy fut renduë, reuenoit pour reſpirer l'air d'icy haut, le ſuiuant pas à pas (car Proſerpine ne luy en auoit donné le congé qu'à cette condition) quand tout à coup indiſcretement ſaiſi de ſa folle paſſion (pardonnable à la verité, ſi l'Enfer ſçauoit pardonner) il s'arreſta ſan⸗ ſe ſouue-

Fff

Orpheus — — — avidusque videndi
Flexit amans oculos, et protinus illa relapsa est.
Ouid. x. Metam.

Fig. 11. Michel de Marolles. *Tableaux du Temple des Muses* (París, 1655)[6].



LIBER TERTIVS. SOCIETAS AGENS. 463

Communio generalis.

Si potuit manes arcessere coniugis Orpheus, *Virgil. 6. Æneid.*
Threïcià fretus cithará fidibusque canoris,

Cithara IESV Eucharistia. *Anagr.*

SI potuit Orpheus coniugis manes pia
Reuocare mersos, inferis,
Digito loquaces Thraciae pulsans fides,
Gratoque fretus carmine,
Cùm rector Orci, & dira Furiarum agmina
Cessere victa cantibus,
Cur cithara IESV numen humanis malis
Negueat benignum flectere?
Illi tetendit artifex nervos amor,
Clauisque confixâ fide
Crucis potenti carmen insonuit chely,
Quo scissa rupium iuga,
Quo vindicantis cecidit ira Numinis,
Et legis aeternae rigor;
Quo iussa pandi moesta tenebrarum domus
Manes remisit inferis.
Nunc cithara IESV nequeat Eucharistia
Laxare poenas debitas?
Et expiandos flammeo manes specu
Diuûm aggregare coetibus?
Lytrum illa pendit, cùm Deum dat in cibum,
Tantique pretium sanguinis.

Soda-

Fig. **12.** *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata* (Amberes, 1640).

[6] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar preparada por Stephen Orgel (1976).



Fig. 13. Benedictus van Haeften. *Regia via crucis* (1635)[1].



Fig. 14. Jerome Wierix. *The Old and the New Testament* (siglo XVII)[2].

[1] Reproducimos esta imagen de un artículo de Paul Raasveld (1994).

[2] Reproducimos este grabado del estudio de Knipping *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands* (1974).

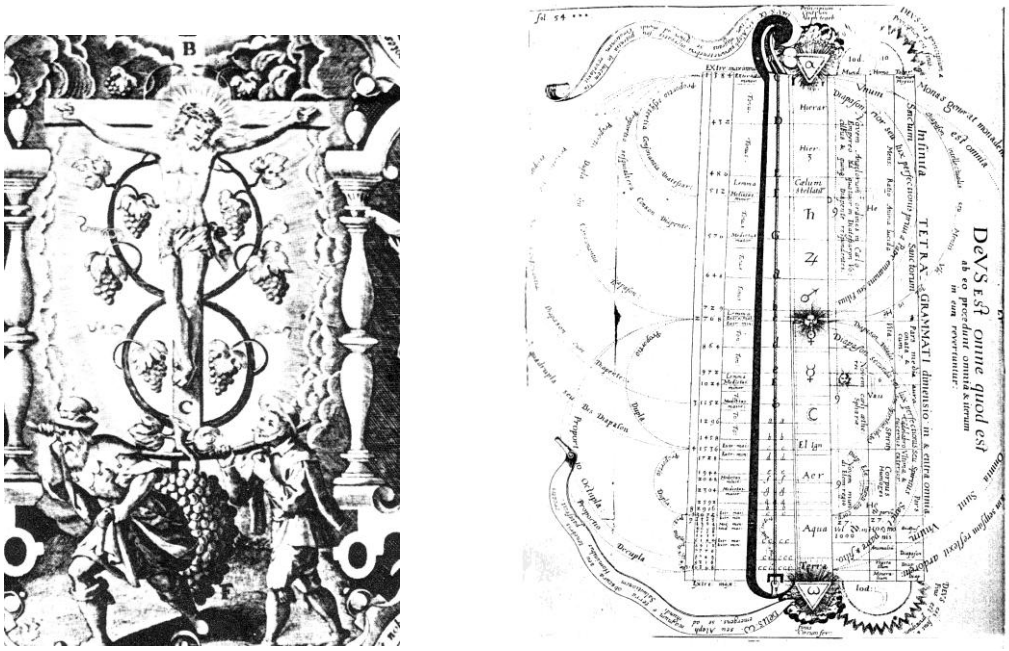


Fig. **14b**. Detalle del anterior grabado de Jerome Wierix.

Fig. 15. Robert Fludd. *Historia utriusque cosmi* (Oppenheim, 1617)[3].

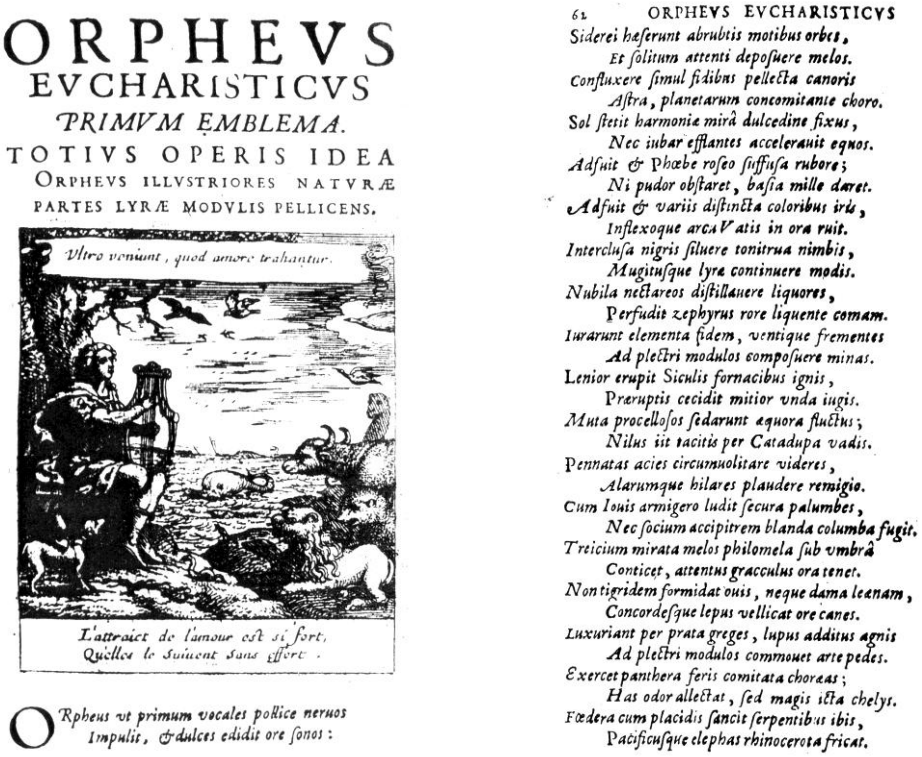


Fig. 16. Augustine Chesneau. Orpheus Eucharisticus (París, 1657).

[3] Reproducimos esta imagen del estudio de Meyer-Baer *Music of the Spheres and The Dance of Death* (1974).

72 *L'Art*

Pour l'indulgence de la Communion appliquée aux ames qui ſouffrent dans le Purgatoire, ils avoient peint Orphée deſcendu aux Enfers, pour en retirer ſa femme au ſon de ſa lyre, avec ces deux Vers de Virgile.

SI POTUIT MANES ARCESCERE CONJUGIS ORPHEUS,
THREICIA FRETUS CITHARA, FIDIBUSQUE CANORIS.

Si du ſon de ſa Lyre en charmant les Enfers,
Il a pû déliurer ſa femme de ſes fers.

Ce qui leur donna lieu de faire cet Embléme fut l'Anagramme qu'ils firent ſur le nom de l'Euchariſtie.

EUCHARISTIA
CITHARA JESU.



Fig. 17. Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)[4].



Fig. 18. *Iohan. Porthii. Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV* (Frankfurt, 1563).

[4] Reproducimos este emblema de la edición moderna preparada por Stephen Orgel (1979 B).



Fig. 19. Dionysius Lebeus-Batillius. *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis emblemata* (Frankfurt, 1596)[5].

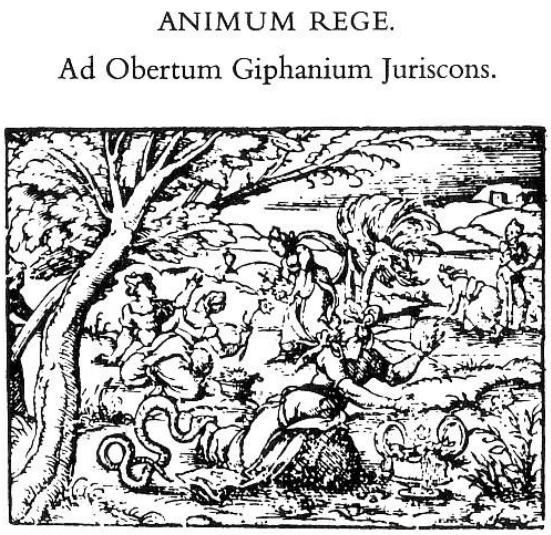


Fig. 20. Nicolaus Reusner. *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581).

[5] Reproducimos tanto esta imagen como la siguiente de la recopilación de emblemas que, con el título *Emblemata*, fue realizada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne (1996).



Fig. 21. *Iohan. Porthii. Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV* (Frankfurt, 1563).

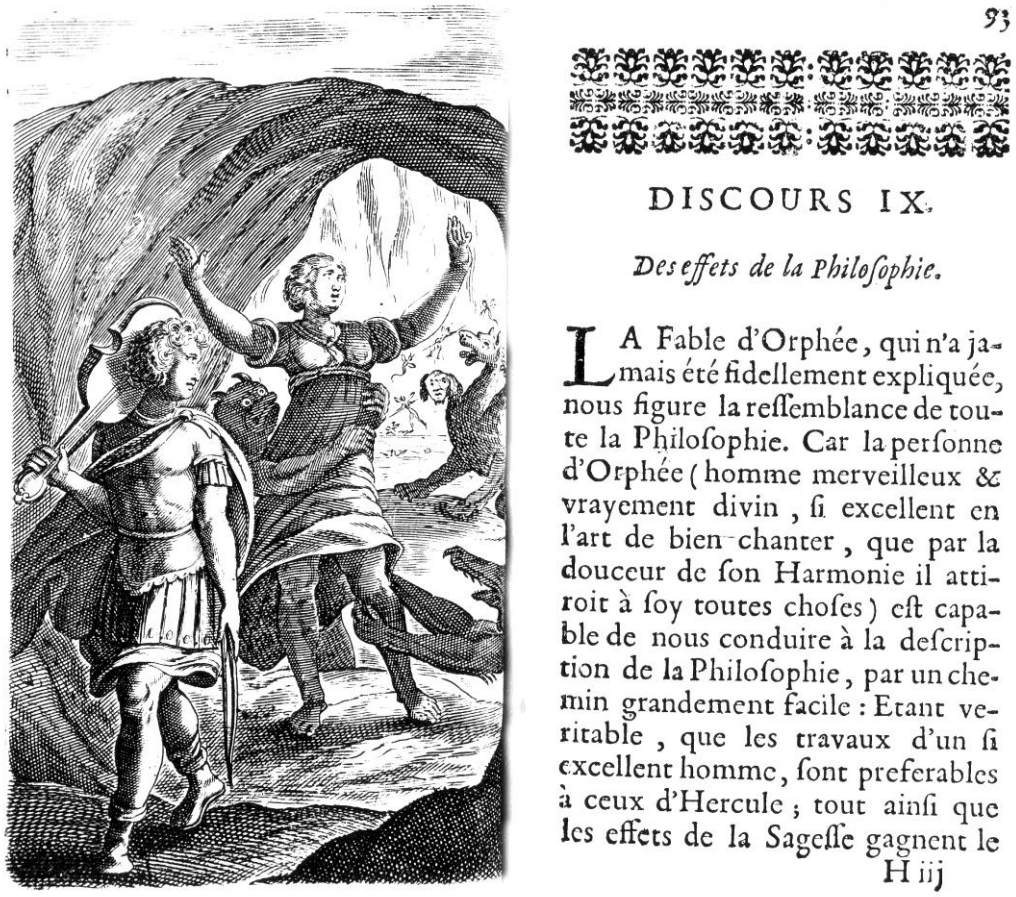
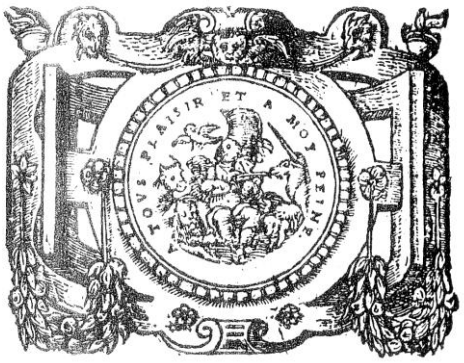


Fig. 22. Jean Baudoin. *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales* (París, 1685).



CLXXVII

Par ta figure, haultz honneurs de Nature
Tu me feis veoir, mais trop a mon dommage
La gravité en ta droicte stature,
L'honnesteté en ton humain visage,
Le venerable en ton flourissant aage
Donnant a tous mille esbahyssementz
Avec plaisir : a moy nourrissementz
De mes travaulx avec fin larmoyeuse.
Et toutesfoys telz accomplissementz
Rendent tousjours ma peine glorieuse.

CLXXVIII

Pour estre l'air tout offusqué de nues :
Ne provient point du temps caligineux :
Et veoir icy tenebres continues
N'est procedé d'Automne bruyneux.
Mais pour autant que tes yeulx ruyneux
Ont demoly le fort de tous mes aises
Comme au Faulxbourg les fumantes fornaises
Rendent obscurs les circonvoysins lieux,
Le feu ardent de mes si grandz mesaises
Par mes souspirs obtenebre les Cieulx.

Fig. 23. Maurice Scève. *Délie, objet de plus haute vertu* (París, 1544)[6].



Fig. 23b. Maurice Scève. *Délie, objet de plus haute vertu* (París, 1564)[7].

[6] Reproducimos el grabado y los poemas que Eugene Parturier incluye en su edición del tratado (1961).

[7] Reproducimos este grabado desde el estudio de la obra realizado por Paul Ardouin (1987).

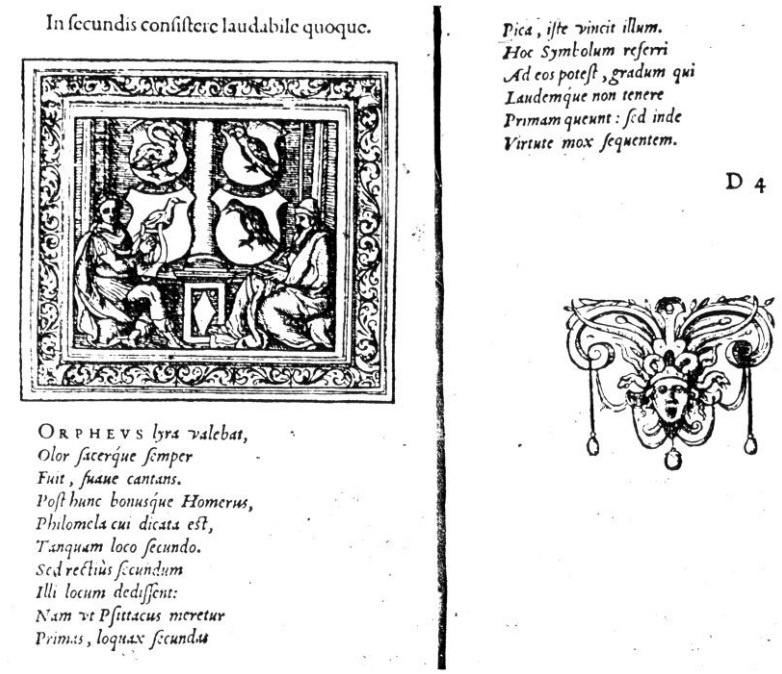


Fig. 24. Joannes Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Amberes, 1564).

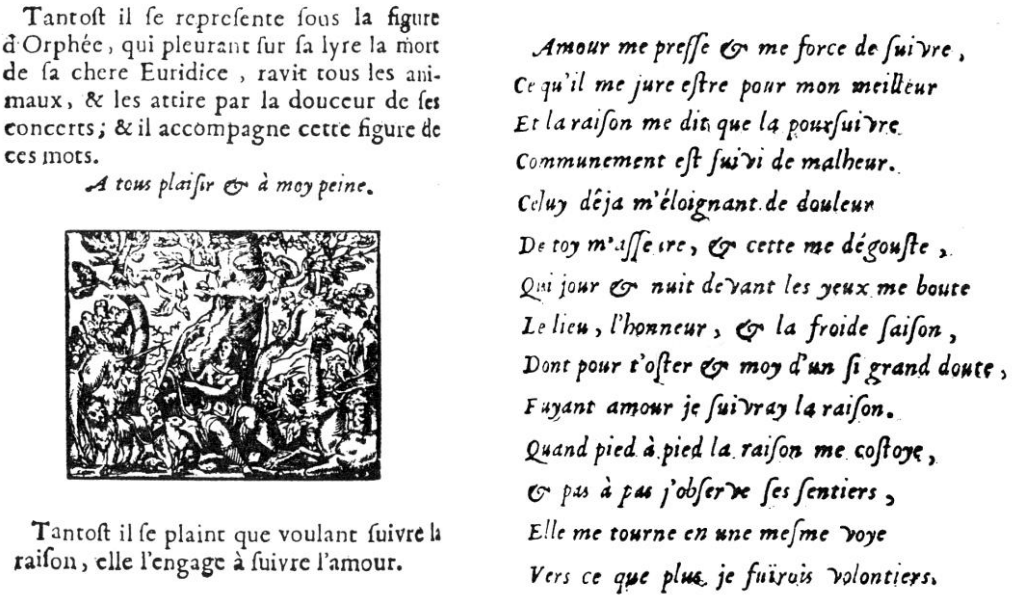


Fig. 25. Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)[8].

[8] Hemos reproducido este emblema desde la edición realizada por Stephen Orgel (1979 B)



4. Mors non extinguit amorem. *La mort n'eteint point l'amour.* La morte non spegne l'amore. *La muerte no mata el amor.* De liefde wordt van de doodt niet uytgeblust. Death cannot quench Love. Der tod leſchet die liebe nicht aus.

Rien ne peut de l'Amour rompre & briſer les fers,
On va chercher jusqu'aux Enfers,
Celle qu'on a jà fis aimée,
Comme autrefois le fit Orphée.

Fig. 26. Pallavicini. *Devises & Emblemes d'amour Anciennes & Modernes Moralisez & Expliquez En sept sortes de Langues* (Ámsterdam, 1696).

Capítulo VII

El enfrentamiento entre Apolo y Marsias

CAPÍTULO VII

EL ENFRENTAMIENTO ENTRE APOLO Y MARSIAS

El episodio más conocido del sátiro Marsias, y el que aparece representado en los emblemas que vamos a analizar, es el relacionado con el concurso musical que lo enfrentó al dios Apolo. El combate que se desarrolló entre estos dos músicos se nos revela tremendamente complejo por haber posibilitado, ya desde la Antigüedad clásica, múltiples lecturas. Sin olvidar las interpretaciones que se han realizado desde la Antigüedad de este relato, fundamentales para conocer la importancia y el alcance que tuvo el combate entre los dos músicos, nos centraremos tanto en el desarrollo de la historia como en la aproximación al enfrentamiento que, de forma recurrente, se adoptará desde la emblemática renacentista y barroca y desde la musicología actual.

En las fuentes antiguas se destacó ante todo la gran calidad como instrumentista de Marsias. Plutarco, en su tratado *Sobre la Música*, afirmaba que quien primero tocó la flauta fue un tal Hiagnis, "después su hijo Marsias, y después de este [sic] Olimpo" (1987: 1.132F 8-10). Como veremos, el instrumento que tocó Marsias era el mismo que anteriormente había inventado la diosa Atenea y que había abandonado cuando, al verse reflejada en un río, se dio cuenta de cómo el soplar le deformaba el semblante. Según Higino, la diosa, enfadada, tiró las "tibias" y las maldijo para que, si alguien las recogía, sufriese un grave tormento (1987: 125-6). El enfado de la diosa hizo, según narra Pausanias, que Atenea golpeara a Marsias por haberse hecho con el instrumento que ella previamente había arrojado (1994: I 24,1)[1].

[1] Consideramos necesario comenzar haciendo una puntualización acerca del instrumento que tocaba Marsias, el aulós, ya que, a pesar del gran avance que los estudios de musicología han experimentado en las últimas décadas, en las traducciones realizadas hasta hace poco tiempo de antiguas obras griegas se seguía haciendo corresponder el término aulós con el de flauta. Esta errónea asociación o asimilación de instrumentos tiene una gran tradición, como nos lo demuestra su presencia en el *Traité des Instruments de Musique* escrito a mediados del siglo XVII por el teórico francés Pierre Trichet (1978: 56-76). Sin embargo, por los restos encontrados del aulós conocemos datos de su construcción que lo alejan de los dos instrumentos con los que

Fue esa calidad de Marsias como músico la que le llevó a enfrentarse a Apolo y la que ocasionó que a éste le resultase tan difícil vencerle. El dios, para hacerse con la victoria, tuvo que valerse de todo tipo de estratagemas[2]. Higinio recuerda en las *Fábulas* que Marsias ya se alejaba como vencedor cuando a Apolo se le ocurrió que tocaran el instrumento dándole la vuelta, algo que no pudo hacer Marsias debido a que el aulós sólo sonaba soplando por una de sus aberturas (1987: 125-6). Sugirió también el dios que entonaran una melodía mientras tocaban, sabiendo que su contrincante no podría hacer lo mismo, y se aseguró la victoria halagando todo lo que pudo a las Musas, que eran quienes actuaban como jueces. Esto condujo a la victoria final de Apolo y a la tortura de Marsias, el momento del relato que se plasma en la mayor parte de los emblemas que recogen esta historia[3].

---

habitualmente se ha comparado, la flauta y el oboe (Mathiesen, 1999: 182-222). Como señaló acertadamente el musicólogo Thomas Mathiesen, un instrumento antiguo nunca puede ser comparado con uno actual, "the aulos is an aulos and sounds nothing like any modern Western musical instruments" [un aulós es un aulós y no suena igual que ningún otro instrumento moderno] (1999: 182). Aunque compartimos las puntualizaciones de este autor y creemos que debe ser prioritario la utilización correcta de la terminología, en la reproducción de citas de autores antiguos en idiomas modernos, recogeremos, sin poder evitarlo, la traducción que se ofrezca en cada una de las ediciones.

[2] De entre los distintos autores que reflejan este relato en sus tratados, se puede destacar a Apolodoro en *Biblioteca* y en *Atheniensis Grammatici* (1985: I 4, 2; Higino, 1578: I 259), a Ovidio en *Fastos* (1984: VI 651-710), a Higino en las *Fábulas* (1987: 125-6) y a Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: VI 383-401).

[3] A pesar de que no hemos encontrado ningún emblema en el que se haga referencia al final del relato que recoge Diodoro Sículo, creemos que puede resultar interesante realizar una breve mención. Según cuenta este autor, tras el despellejamiento del sátiro, Apolo se lamentó de haberse mostrado tan cruel y rompió su lira (Wyss, 1996: 120). Otra dulcificación del relato se encuentra recogida en uno de los tratados de mitología que mejor fortuna tuvo en el Renacimiento y Barroco; nos referimos a *Le metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* (1561), escrito por Giovanni Andrea dell'Anguillara. En esta versión, Apolo intentó por tres veces que Marsias desistiera de enfrentarse con él en combate musical, lo que no sólo exculpaba con posterioridad al dios por su dureza en el castigo sino que acrecentaba la percepción del sátiro como soberbio y temerario (Wyss, 1996: 121).

7.1. DISTINTAS INTERPRETACIONES DEL ENFRENTAMIENTO

En los estudios realizados de este mito desde el ámbito de la musicología se ha resaltado especialmente la relación entre dos grupos de instrumentos, la lira o la cítara y el aulós, es decir, el instrumento tocado por Apolo y el puesto en las manos de Marsias. Se trata por tanto del análisis de la relación existente entre los dos principales tipos de instrumentos de la antigua Grecia y en torno al que se centraba una de las principales polémicas, la existente entre la citarodia o citarística y la aulética[4].

Tal como se expresó ya desde la Antigüedad, en este episodio se produjo no sólo un enfrentamiento entre instrumentos sino también entre actitudes. Al igual que Orfeo, el dios Apolo se presenta en las fuentes literarias e iconográficas en una actitud sosegada, acompasando, como indica Ovidio en las *Metamorfosis*, "sus cantos a la vibración de las cuerdas" (2001: XI 6) mientras que Dioniso-Marsias aparece como un bailarín, simbolizando "las fuerzas primigenias puestas en movimiento gracias al potencial inmerso en el sonido" (Fubini, 1991: 42). En este sentido, el musicólogo e historiador Thomas Mathiesen reproduce un texto de Pausanias en el que un tocador de aulós encantaba a su público con el movimiento de todo su cuerpo (1999: 184).

Como hemos señalado, Dioniso, a diferencia de Apolo-Orfeo, no podía acompañar su música con el canto o con la poesía, de ahí que el efecto provocado en el oyente fuera bien distinto. Se puede hablar de una música arrebatadora o cautivadora, en el caso de Apolo-Orfeo, y de una música exaltada en el de Dioniso-Marsias[5]. Como apunta Edgar Wind, frente a la pureza de la lira

[4] A pesar de la conexión que entre estos dos términos existiría en la actualidad, en la antigua Grecia la citarística y la aulética eran consideradas dos artes diferentes de una forma similar a como también se diferenciaba entre la lírica, la épica o el ditirambo en lugar de integrarlos bajo el concepto de poesía (Tatarkiewicz, 1995: 107).

[5] Ya nos referimos al tipo de música interpretada en las orgías dionisíacas, y a los efectos que producía en quienes la escuchaban, al analizar el emblema de Dionysius Lebeus-Batillius que está incluido en el último epígrafe del capítulo dedicado al músico Orfeo.

de Apolo se situaban las oscuras pasiones incontrolables de Dioniso o, lo que es lo mismo, frente al celestial Apolo se encontraba el terrenal Marsias (1998: 168-9).

Estas dos diferentes actitudes quedan perfectamente resumidas en un comentario que Plutarco realiza en su obra *Sobre la E de Delfos*, en donde aporta datos referidos tanto a aspectos musicales como iconográficos:

> cantan en honor de Dioniso ditirambos llenos de sentimientos y de movimientos que expresan la agitación y el extravío. Pues como dice Esquilo:
>
> > *El ditirambo mezclado de gritos*
> > *Debe acompañar a Dioniso en sus fiestas.*
>
> Pero en honor de Apolo el peán, canto ordenado y moderado. Los artesanos representan en pinturas y estatuas a Apolo que no envejece y siempre joven, y a Dioniso con muchos aspectos y figuras diferentes. En una palabra, al primero le atribuyen la igualdad, el orden y la gravedad sin mezcla. En cambio, al segundo un humor desigual que es mezcla de broma y de insolencia, de seriedad y de locura, al que invocan
>
> > *con el grito de* evohé *que agita a las mujeres,*
> > *Dioniso rodeado de posesas que le tributan culto* (1987: 389A-B).

Desde la musicología actual, son muchas las interpretaciones que se han realizado del mito. Para Enrico Fubini la razón principal de la oposición existente en la mitología entre estos dos grupos de instrumentos no sólo estaba relacionada con la utilización de uno u otro en distintos contextos, sino que ponía de manifiesto un tema más profundo, el de la primacía de la música pura o de la poesía, es decir, de la música instrumental o de la acompañada de palabras (1991: 42). Es en este contexto en el que hay que incluir la opinión expresada por Plutarco en *Quaestiones convivales* en donde afirmaba que la música

producida por el *aulete* siempre era inferior por carecer de acompañamiento vocal (Mathiesen, 1999: 180)[6].

Otra significación diferente del combate entre la cuerda de Apolo y el viento de Dioniso es el ofrecido por el también musicólogo Emanuel Winternitz. Para este autor, el enfrentamiento era en realidad una oposición entre la razón y la medida y su antagónico "in the literal Pythagorean sense of measuring strings and intervals and in the metaphorical sense of *mesure*" [en el sentido pitagórico de medida de las cuerdas e intervalos y en el sentido metafórico de mesura] (1979: 152). Por un lado, Winternitz se refiere a la relación existente entre los intervalos musicales y la longitud de las cuerdas, tal y como estableciera Pitágoras en sus experimentos. Frente a la disposición de las cuerdas de la lira en el instrumento de acuerdo con una ley musical, el sonido producido en el aulós respondía "a un impulso que no se halla regulado por una *ley* definida, ni desde el punto de vista ético ni desde el musical" (Fubini, 1991: 39)[7]. Por otra parte, cuando Winternitz habla del "metaphorical sense of *mesure*" hace referencia a otra idea diferente, aunque estrechamente conectada con la anterior. Se trata de la idea de mesura y de templanza, más acorde al espíritu apolíneo que al dionisíaco y que estaba presente en los instrumentos de cuerda. En opinión de este musicólogo e

[6] Son numerosos los testimonios que a lo largo de los siglos han hecho referencia a esa inferioridad de los instrumentos de viento con respecto a los de cuerda. La encontramos recogida en las *Mythologies* de Fulgencio, en donde, basándose en el hecho de que Minerva se arrepintiera de haber creado el instrumento, este autor afirmaba que era propio de locos pretender colocar la flauta por encima de la lira (Brumble, 1998: 211). En el mismo sentido, aunque siglos más tarde, se expresaría un teórico del siglo XVII, Pierre Trichet. En su *Traité des Instruments de Musique*, afirmaba que el hecho de que Marsias hubiera sido despellejado era una muestra de la superioridad de los instrumentos de cuerda sobre los de viento (1978: 118).

[7] Los estudios centrados en el sonido que podía producir el aulós resultan extremadamente complejos. A diferencia de los instrumentos cordófonos, en los que son las características de las cuerdas las que determinan la altura del sonido (nos referimos no sólo a la longitud sino también al grosor, densidad o tensión a la que están sometidas), en el *aulós* los datos proporcionados por el número y la forma de los agujeros o el espacio entre ellos no son elementos suficientes para darnos una idea exacta del sonido que debía producir; la lengüeta, construida de caña, y la acción del instrumentista con la boca estaban también directamente relacionados con los sonidos producidos por el instrumento (Mathiesen, 1999: 182-198).

historiador, las diferencias existentes en los timbres de estos dos tipos de instrumentos debió jugar un papel decisorio en el enfrentamiento. El sonido cristalino y sereno de las cuerdas debía contraponerse firmemente a los guturales y excitantes sonidos producidos por los tubos. Sin embargo, y en su opinión, la preferencia hacia los instrumentos cordófonos no se debía a cuestiones estéticas sino a consideraciones más profundas. La sensación de equilibrio que transmitían al oyente los sonidos producidos por las cuerdas era mucho más aconsejable que la excitación que le producían los instrumentos de viento (Winternitz, 1979: 152). En el mismo sentido se expresaba el neoplatónico Proclo, para quien la variedad o multiplicidad de sonidos que se podían conseguir con el aulós era contraria a las ideas de orden y armonía y por tanto poco apropiada para la educación de la juventud (Markea y Terezis, 2004: 30-1). Se mostraba de esta forma próximo a Aristóteles cuando en la *Política* el estagirita calificaba el aulós como un instrumento más pasional que moral (1991: VIII 1341a)[8].

El enfrentamiento entre estos dos instrumentos simbolizaba, desde la Antigüedad clásica, la contraposición entre la cultura y la ignorancia, entre el orden y el desorden, entre lo racional y lo pasional. Un ejemplo bastante esclarecedor lo encontramos en Arístides Quintiliano, para quien Marsias tocaba un instrumento que, comparado con el de Apolo era tan inferior "como lo son los trabajadores manuales y los hombres incultos respecto a los sabios, y como es el mismo Marsias respecto a Apolo" (1996: II 91, 20). Quintiliano señalaba que "respecto a la música de cítara, dedicaron la educativa en tanto que viril a Apolo" y que la música del *aulós* "en raras ocasiones y gracias a mucha ciencia y moderación" puede ser capaz de producir algún beneficio (1996: II 91, 10). En su opinión, Atenea rechazó el instrumento tras su creación "por aportar un placer que es inadecuado para las personas que buscan la sabiduría, aunque útil para los hombres fatigados y agotados por las continuas labores y trabajos" (1996: II 90,

[8] Si bien Proclo creía que el arte de tocar el aulós era una forma menor de música, lo consideraba especialmente adecuado en determinadas circunstancias; así destaca de este instrumento su capacidad para llevar al éxtasis y despertar el ardor del pueblo y su idoneidad para intervenir en los ritos religiosos y los misterios (Markea y Terezis, 2004: 31-2).

20, II 91, 20). Este tratadista llega incluso a decir que Pitágoras aconsejó a los que oyeran un *aulós* que "limpiaran su oído por estar contaminado" y que se purificaran por medio de la lira (1996: II 92, 10). La distinta consideración que estos dos instrumentos tenían en la Antigüedad se aprecia claramente a través de los relatos que nos han llegado de su creación. Aristóteles se refiere en la *Política* a la creación del aulós a manos de Atenea de la siguiente forma:

> Cuentan que Atenea, después de haberla inventado, la tiró. Y no está mal decir que la diosa lo hizo disgustada al ver que al tocarla se le afeaba el rostro. Sin embargo, es más verosímil que lo hiciera porque el aprender a tocar la flauta en nada sirve al desarrollo de la inteligencia. Y bajo el patronazgo de Atenea ponemos la ciencia y la técnica (1991: VIII 1341 b)[9].

La diferencia es muy grande con respecto a la historia que se ofrece sobre la creación de la lira en los *Fenómenos* de Rufio Festo Avieno:

> ... la famosa lira, con la que Mercurio, el dios artesano, se divirtió cuando era un niño pequeño, engarzando cuerdas en una hueca concha de tortuga[10], con el fin de construir un regalo inolvidable para Febo, habitante del Parnaso. Cuando a su vez el hermoso Apolo la colmó de armonías divinas, instruyó a Orfeo para que la utilizara en una caverna del Pangeo. Entonces éste, hijo de una Musa, a imitación de las Musas, hizo vibrar las nueve cuerdas con doctas cadencias (él su descubridor, había desgranado sus cantos del número de las Pléyades). Pero después que la diestra criminal de las Basárides hubo despedazado al poeta y Liberta hubo enterrado piadosamente el cadáver de este héroe, Júpiter, compadecido del arte del distinguido joven, que con sus cantos había doblegado animales y ríos, trasladó el instrumento al cielo (2001: 618-35).

[9] Fernández de Heredia, aprovechando esta historia, ofrece una enseñanza moral, a saber: "errar, es de hombres; perseverar, de brutos; y arrepentirse, de Dioses", en clara alusión a la actitud de la diosa hacia el instrumento (1682: 41).

[10] Louis Prezel habla de este mismo acontecimiento en su tratado, al considerar a Mercurio el creador de un instrumento llamado en latín "testudo" (1756: 183).

Al referirse a la antigua polémica entre estos dos tipos de instrumentos, Thomas Mathiesen resalta aspectos relacionados con su origen, y recuerda cómo tanto los instrumentos como la música que se asociaban al culto de Dioniso y de Cibeles nunca fueron considerados auténticamente griegos, sino más bien provenientes de regiones extranjeras. La afirmación realizada por Plutarco en *Sobre la Música* de que el propio dios Apolo fue el creador tanto de la aulética como de la citarodia (1987: 1.135F 3-6); la conexión que intentaron establecer autores como Soterico o Corina entre el aulós y este dios (Mathiesen, 1999: 179); o la leyenda de la creación del aulós a manos de Atenea, son en principio, intentos de admitir como griego un instrumento que estaba cobrando importancia dentro de la cultura de la Grecia antigua. Sin embargo, y al mismo tiempo, era también una forma de dejar constancia de la superioridad que seguía manteniendo la música "tradicional" frente a las innovaciones de los pueblos de Asia menor (Mathiesen, 1999: 176-9). Se trata del enfrentamiento entre el extranjero Marsias, tocando un instrumento propio de su región de origen, Frigia, y uno de los dioses más importantes del panteón griego, Apolo, tocando el instrumento musical mejor considerado en la cultura griega[11]. El desenlace era ciertamente predecible.

Aunque Edith Wyss señala la distinta procedencia de los dos instrumentos como una razón fundamental en su enfrentamiento, indica un distinto origen para el aulós. Según ella, el instrumento que tocaba Marsias era originario de la región de Beocia, por lo que, el enfrentamiento entre Apolo y Marsias simbolizaría el enfrentamiento entre Atenas y Tebas (Wyss, 1996: 123). En los *Cinq Livres des Hieroglyphiques, ou sont contenus les plus rares secrets de la nature, & proprietez de toutes choses* (1614), escrito por Dinet, se señala también este origen para el instrumento de Marsias. Este autor afirmaba que los tebanos usaban tanto flautas como "hault bois", en referencia al aulós, ya que "ne sçavent ils point parler" [no sabían hablar] pero que, por el contrario, ellos, los atenienses, tenían como protectores a Minerva y a Apolo, dioses que tanto

[11] A la procedencia extranjera del aulós, en concreto de Frigia, ya se refirió, entre otros autores, Plutarco en su tratado *De la Música* (1987: 1132E-F). Quintiliano, en el mismo sentido, se refiere a Marsias como "al frigio, que fue colgado sobre un río en Celene a modo de odre" (1996: II 18).

habían desechado el instrumento como habían despellejado al flautista (1614: 508). Similares son las palabras que uno de los principales comentaristas de la obra de Ovidio, George Sandys, incluye en su tratado *Ovid's Metamorphosis, Englished, Mythologized, and Represented in Figures* (Brumble, 1998: 211).

Otro momento importante en el relato, el acto de la diosa Atenea de arrojar el instrumento al ver que deformaba su rostro, es también analizado por el musicólogo Emanuel Winternitz. En su opinión el relato ponía de manifiesto que este tipo de instrumentos musicales no sólo no era el idóneo para las mujeres, sino que incluso su utilización era considerada un tabú (1979: 156-7). El aulós se presentaba en la sociedad como un instrumento pasional, de deseo e instinto sexual, y así era tocado en el entorno de Dioniso y colocado en las manos de los sátiros (1979: 97)[12].

Otra interpretación que creemos debe ser resaltada es la recogida por Papadopoulou y Pirenne-Delforge. Para estos autores, el castigo que sufrió Marsias no tenía tanto que ver con el instrumento en sí como con la música que se ejecutaba en él, es decir, con los modos musicales que se utilizaba en sus melodías. Según argumentan, esta interpretación daría respuesta a distintas cuestiones; explicaría la razón por la que, en algunas representaciones, Marsias toca un instrumento de cuerda o el dios Apolo un aulós o por la que Platón no admitía no sólo el *aulós* sino tampoco instrumentos policordes como el arpa. Según indican estos autores, el rechazo se produciría en aquellos instrumentos en los que podía interpretarse melodías compuestas en modos musicales que no eran bien vistos (2001: 54-7).

[12] Como señala Winternitz, esta consideración se mantendrá en posteriores representaciones iconográficas, como las pintadas por Caracci en las que se plasman clases de flauta (1979: 37-8, 157-8). En el mismo sentido Richard Leppart, en *The Theme of Music in Flemish Painting of the Seventeenth Century*, hace referencia al simbolismo carnal de algunos de estos instrumentos de viento; según este autor, la significación que se les ha otorgado proviene, especialmente, de su forma fálica (1977: 84). Además de este estudio, para un análisis de las connotaciones sexuales de los instrumentos musicales en cuadros concretos, remitimos al artículo de Ian Fenlon "Music in Italian Renaissance paintings" (1992).

Queremos recordar igualmente la que quizá sea la interpretación más útil para nuestro estudio, la realizada desde el neoplatonismo. Desde esta corriente se analizó la leyenda de Marsias como la de "la victoria de la lira, instrumento divino que transporta las almas hacia el cielo, sobre la flauta que excita las pasiones impuras" (Chastel, 1991: 72-75). Es por ello por lo que en representaciones renacentistas del mito, el dios Apolo suele aparecer como testigo del castigo de Marsias representando el "espíritu victorioso sobre el mundo oscuro de la materia" (Seznec, 1985: 122). La dualidad entre la parte externa e interna de Marsias es resaltada por Pico della Mirandola quien, recordando a Empédocles, hablaba de la existencia de dos naturalezas en el alma humana, "una nos eleva a lo celeste, la otra nos empuja hacia abajo" (cit. en Wind, 1998: 170). Esta interpretación significaba aceptar la presencia de lo espiritual dentro de lo material; es decir, el mundo era concebido como una prisión en la que las formas puras estaban encerradas, "desfiguradas hasta un punto que las hace irreconocibles" (Panofsky, 1989: 194-7). Esta teoría del alma inmortal atrapada en la cárcel del cuerpo es repetida frecuentemente, en ocasiones de forma un tanto llamativa; es el caso de las definiciones de Marsilio Ficino o de la realizada por Marco Aurelio, quien definía al hombre como "una pequeña alma que lleva un cadáver" (cit. en Panofsky, 1989: 196-7, 249)[13].

Ya para terminar esta breve introducción al mito queremos señalar que, a pesar de la extrañeza que causa el enfrentamiento entre Marsias y Apolo, la realización de combates centrados en las aptitudes musicales no era inusual en la mitología del mundo Antiguo. Es el caso del que tuvo lugar entre las Musas y las Piérides, que plasmara Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: V 677-9), o el que, como señala Pausanias en la *Descripción de Grecia*, enfrentó a las Musas y las Sirenas (1994: IX 34, 3). Sin embargo, y de entre los distintos combates que han quedado

[13] No mencionamos la interpretación que del mito realizara Nietzsche por considerar que el novedoso acercamiento que realiza difiere del que tuviera el relato en la Antigüedad y que no afecta por tanto en nada la representación que se realizara durante los periodos objeto de nuestro estudio, el Renacimiento y Barroco. Para una aproximación a estos términos dentro de la estética de este filósofo alemán y de su consideración sobre la música, ver la obra de Enrico Fubini *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1991: 315-324).

reflejados en las fuentes clásicas, es el que tuvo lugar entre los dioses Apolo y Pan el que guarda más similitudes con el que ahora analizamos, razón por la que en ocasiones, y como se verá en las siguientes páginas, son confundidos en los tratados de emblemas.

7.2. EL ENFRENTAMIENTO EN LA EMBLEMÁTICA

7.2.1. Marsias como Prototipo del Hombre Temerario

7.2.1.1. Filóstrato el Joven. "Marsias"

Antes de entrar de lleno en el análisis de este enfrentamiento en la emblemática, hemos considerado interesante, al igual que ya hicimos en el capítulo dedicado al músico Orfeo, comenzar señalando su presencia en un documento de la Antigüedad. De entre las distintas descripciones que recogen este mito hemos escogido, por su importancia, la realizada por Filóstrato *el Joven* en su única obra conocida, *Imágenes*, escrita a mediados del siglo III d. C.[14]. Utilizando el recurso de la *écfrasis* retórica, Filóstrato plasma el momento posterior al combate musical, es decir, cuando Apolo ya había sido declarado vencedor por las Musas. El derrotado Marsias, aterrorizado y junto al pino en el que posteriormente sería atado, observa cómo se hacen los preparativos para comenzar su brutal tortura.

> El Frigio ha sido vencido; en efecto, su mirada es ya la de un hombre muerto, pues sabe lo que le espera y se da cuenta de que ha tocado la flauta por última vez, a causa de su inoportuna actitud jactanciosa para con el hijo de Leto. Su flauta yace en tierra, condenada al silencio, pues se acaba de demostrar que desentona, y él está de pie junto al pino del que sabe va a ser colgado; él mismo se había fijado el castigo: ser despellejado para hacer un odre. Está mirando con aprensión a ese bárbaro que afila el cuchillo a él destinado: sin duda puedes ver sus manos sobre la piedra de afilar y el hierro, mientras que levanta la vista hacia

[14] Hemos accedido a este tratado a través de la edición realizada por Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira (1993: 163-4) y por la debida a Mestre (1996: 337-8). Ya nos referimos a este autor y a su obra en el capítulo dedicado al músico Orfeo.

> Marsias con ojos relampagueantes y se le eriza la salvaje y mugrienta cabellera (...) En cuanto a Apolo, está pintado descansando sobre una roca. Su lira, que reposa sobre su codo siniestro, recibe aún los toques de su mano izquierda, que cae con suavidad sobre el instrumento en actitud de tañerlo. Repara en el aspecto indolente del dios y en la sonrisa que ilumina su cara; su mano diestra yace sobre su vientre, sosteniendo con delicadeza el plectro, relajada por la alegría de la victoria. Ahí está también el río que mudará su nombre por el de Marsias. Fíjate en esa manada de sátiros: están pintados llorando a Marsias, pero mostrando, al mismo tiempo que su duelo, su espíritu retozón y saltarín (1993: 163-4).

En la breve mención que Filóstrato realiza de las causas que condujeron a esa situación, culpa la soberbia del sátiro, su "inoportuna actitud jactanciosa", como la causante del desenlace, dato éste que frecuentemente encontraremos recogido en los tratados renacentistas y barrocos. Por el contrario añade un dato bastante novedoso, que "él mismo se había fijado el castigo: ser despellejado para hacer un odre" (1993: 163)[15]. En este relato no es el dios Apolo el que se va a encargar de aplicar la tortura al sátiro, aunque respecto a este dato nunca ha existido unanimidad ni en las fuentes literarias ni en la iconografía. Aunque frecuentemente se representa al propio Apolo llevando a cabo el despellejamiento, en ocasiones se encarga de ello un escita. En la emblemática será, sin embargo, el dios el encargado de realizar la tortura.

Para concluir este breve acercamiento al relato a través de una fuente de la Antigüedad, queremos llamar la atención hacia alguno de los detalles que menciona Filóstrato y que, como se verá en las siguientes páginas, fueron tenidos en cuenta en gran parte de los grabados de los emblemas en los que se

[15] La imagen del odre o del cántaro sería frecuentemente utilizada con posterioridad en la emblemática renacentista y barroca como imagen del hombre vano. Un ejemplo de ello lo podemos encontrar en el tratadista Lorenzo Ortiz y en la obra titulada *Ver, Oir, Oler, Gustar, Tocar*:

> (t)ocar un cantaro vacio, y resonar con hinchado ruido de vanidad y la nada que està dentro, todo es uno: y tanto menos suena quanto mas tiene dentro. Si el cantaro tuviera sentido, anduviera huiendo de que llegàran à el, porque con ingenua verdad no puede callar lo que es (...). No son assí los cantaros racionales; que si no los tocan ellos se repican, y siempre es à laudes (1687: 235).

representó esta historia; nos referimos a la presencia de sátiros lamentando la muerte de Marsias o a la descripción de un río en la escena de tortura.

7.2.1.2. Nicolaus Reusner. "Tecum habita"



Nicolaus Reusner. *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581)

Nicolaus Reusner (1545-1602) representa la leyenda del enfrentamiento entre Apolo y Marsias en uno de los emblemas que se encuentran en su tratado *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica*[16]. Se trata de uno de los emblemas que están incluidos en el tercer libro que compone la obra, en concreto el que aparece con el número XXVII (1581: 138-9).

El complejo emblema que presenta Reusner está formado por tres elementos, a saber: un grabado, en el que se plasma el momento de la tortura de Marsias, un

[16] A este tratado y a su autor ya nos referimos al analizar uno de los emblemas de Orfeo. Al igual que en aquella ocasión, hemos tenido acceso a la obra a través de la edición publicada en Frankfurt en 1581. Sin embargo, y debido a los problemas de reproducción que suelen tener este tipo de tratados, el emblema que reproducimos en nuestro texto procede de la *Emblemata* de Arthur Henkel y Albrecht Schöne, en la que estos investigadores utilizan esta misma edición (1996: 1744).

mote y un epigrama, éstos últimos escritos en latín [**fig. 1**]. El lema, "Tecum habita" [Vive contigo o Aprende a vivir con tu suerte], enlaza de forma perfecta con el epigrama, por lo que serán analizados más adelante de forma conjunta.

La *pictura* del emblema, de excelente calidad, reproduce el momento en el que Marsias, atado de pies y manos a un árbol, se retuerce de dolor ante la cruel tortura a la que le está sometiendo Apolo. El dios ya ha comenzado a despellejarlo utilizando uno de los dos cuchillos que aparecen en la escena (uno de ellos es sujetado por el dios y el otro descansa a los pies del sátiro). Nuevamente, y como ya señalamos al analizar otras *picturae* incluidas en este tercer libro del tratado, el emblemista se sirve de las ilustraciones que aparecieran en la *Metamorphose d'Ovide figurée* que había sido publicada en Lyon en 1557.

Llama la atención el fuerte contraste que el grabador ha establecido entre ambos personajes. Por un lado habría que hablar del provocado por el aspecto físico de los contendientes ya que, mientras Marsias, semidesnudo, muestra un cuerpo provisto de cuernos y patas de macho cabrío, acorde a su condición de sátiro[17],

[17] Las principales referencias que nos han llegado de Marsias comienzan por calificarlo como un sátiro. En las fuentes, estos extraños seres eran frecuentemente confundidos con los faunos, debido al similar aspecto que se les solía otorgar a ambos. Como señalaba Cartari, tanto faunos como sátiros o silvanos son "una mesma cosa" (cit. en Victoria, 1623: 585). Para Rábano Mauro, al igual que para el tratadista barroco Ferrer de Valdecebro (1680: 32, 345), "los Sátiros son hombrezuelos y (...) tienen narices ganchudas, cuernos en la frente y patas similares a las cabras" (cit. en Boccaccio, 1983**:** VIII, XIII), la misma apariencia con la que, siglos más tarde, sería descrito el dios Pan en la *Segunda parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (Victoria, 1623: 32). Por el contrario, el iconólogo barroco Louis Prezel aseguraba que los faunos, excepto por sus orejas y cola de cabra, tenían por completo forma humana, mientras que los sátiros habitualmente tan sólo llevaban los cuernos y los pies de este animal (1756: 115, 251). Dejando aparte su forma física, el aspecto que más se ha resaltado de estos seres ha sido su condición lujuriosa. En este sentido hay que situar las representaciones y comentarios realizados por Louis Prezel en su *Dictionnaire iconologique* (1756: 35, 172-3), por Jean Boudard en su *Iconologie tirée de divers auteurs* (1766: III 166), por Henri Offelen y Daniel de la Feuille (1697: 5) o por Balthasar de Victoria (1623: 587). Muy interesante nos resulta la opinión de Cesare Ripa, para quien cuernos como los que tiene Marsias en el grabado simbolizan la soberbia que está presente en los que se vanaglorian (1996: II 380).

Apolo parece ir vestido siguiendo los cánones estéticos del Renacimiento y se presenta con el aspecto de un joven trovador. Creemos que, de esta forma, se pretende hacer referencia a la condición moral de ambos: sofisticada y virtuosa en uno, y brutal y animal en el otro. El Marsias desnudo que se observa en las representaciones de este tipo haría referencia a la denominada "*nuditas criminalis"* a la que se refiriera Berchorius (cit. en Panofsky, 1989: 213-4); serviría para enfatizar un vicio, en este caso, el de la vanidad y el orgullo[18].

Viendo los protagonistas de la escena, parece también manifestarse un contraste entre las actitudes de ambos; frente a la serenidad y tranquilidad del dios se contrapone la angustia y el movimiento violento de Marsias[19]. Incluso Apolo guarda su elegante compostura mientras arranca sin piedad la piel del cuerpo del sátiro. El momento plasma el terrible episodio que recogiera Ovidio en las *Metamorfosis*:

> '¿Por qué me quitas a mí mismo?' dijo; '¡Ay! Me arrepiento, ¡ay!' gritaba; 'no vale tanto una flauta'. Mientras gritaba le arrancaron la piel a lo largo de la superficie del cuerpo, y no había nada que no fuera una herida: de todas partes mana la sangre, los músculos quedan visibles y al descubierto, y las venas palpitantes vibran sin cubierta alguna; se podían contar las vísceras que se estremecían y las entrañas que se le transparentaban en el pecho (2001: VI 382-ss).

[18] A la utilización de la vestimenta como reflejo de la condición del individuo y sus virtudes ya nos referimos páginas atrás al hablar de la representación de Arión como ejemplo de virtud o de la de Orfeo como vate.

[19] Partiendo de la actitud de Marsias ante la tortura, de la expresión del rostro y de la forma adoptada por el cabello, los historiadores Amelung y Borbein dividieron en dos grupos las esculturas realizadas sobre este tema en la Antigüedad. Mientras que las primeras, a las que denominaron "red", se caracterizaban por una actitud más activa en el sátiro (que no permanecía impasible ante la tortura), las segundas o "white", lo hacían por una actitud más pasiva. Para un análisis detallado de estos dos tipos principales y de otros intermedios, remitimos al estudio de Anne Weis, *The Hanging Marsyas and its Copies* (1992: 19-37); algunas referencias sobre este tema pueden encontrarse igualmente en la obra de Edith Wyss, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance* (1996: 20-1).

Los instrumentos con los que supuestamente se realizó el combate musical están abandonados a los pies de los protagonistas: una flauta de Pan formada por cuatro cañas desiguales, es decir, una siringa *polycalamos* y una lira, parece que también de cuatro cuerdas. Esta flauta de Pan o siringa no es el instrumento que, como ya hemos señalado, se relaciona con Marsias ni en las fuentes antiguas ni en las medievales, aunque sea el que, en ocasiones, se coloque en sus manos[20]. Esta confusión en la adjudicación de un instrumento ocasiona un importante cambio en el significado original del mito, ya que si el aulós era utilizado en los ritos orgiásticos, la flauta de Pan era un instrumento pastoril más relacionado con Apolo que con Dioniso (Fubini, 1991: 43). La flauta que está colocada a los pies del sátiro está formada por tan sólo cuatro cañas, lo que resulta igualmente incorrecto. Aunque es cierto que el número de tubos que formaba este tipo de flauta nunca fue fijo, lo es también que su número osciló entre siete o nueve[21].

Un río transcurre junto a la escena, aunque nada indica que haya sido formado a partir de la sangre de Marsias. No sólo porque el sátiro todavía está vivo y la operación de tortura parece que acaba de comenzar, sino porque el río tiene una existencia independiente. Sí pudiera ser, sin embargo, que se hubiera creado a partir de las lágrimas de quienes están colocados en una de las orillas en un segundo plano, aunque la poca precisión del grabado no nos permite decantarnos a favor de esta posibilidad[22]. Lo que sí es cierto es que Apolo y Marsias no son los únicos personajes que aparecen en la escena.

---

[20] Así ocurre en el medallón del techo de la galería Farnese realizado por Anibal Carracci o en el dibujo que, atribuido a Correggio, se encuentra en el Museo del Louvre (Winternitz, 1979: 154). Una equivocación de este tipo es la que comete el tratadista español Lorenzo Ortiz al señalar que la diosa Palas destruyó un albogue porque le deformaba el semblante, el mismo instrumento que inventó Pan (1687: 84).

[21] A este respecto se pronuncian, entre otros, Cesare Ripa, quien afirma que la flauta solía estar formada por siete cañas (1996: II 100-2) o Louis Prezel, quien eleva su número hasta nueve (1756: 206).

[22] Pausanias ya recogió en su *Descripción de Grecia* estas dos posibilidades al vincular el nacimiento del río tanto a la cantidad de lágrimas vertidas como a la sangre del sátiro al ser desollado (1994:

Por lo que respecta a la parte literaria, debemos señalar que el poema, compuesto de doce versos latinos, está dotado de una estructura simétrica; mientras que en los seis primeros se ofrecen ejemplos concretos en los que los resultados de mantener una determinada actitud fueron funestos, en los seis últimos Reusner aborda el mensaje que quiere transmitir de forma directa. Es con estos seis versos con los que enlaza el lema "Tecum habita" [Vive contigo o Aprende a vivir con tu suerte]. Partiendo de ejemplos tales como el del burro que se cubrió con una piel de león y acabó siendo apaleado hasta la muerte, el de Marsias despellejado por Apolo o el de un soldado llamado Thraso, o Trasón, que, según se indica, se transformó o se metió en la piel de un elefante, Nicolás Reusner afirma, en la segunda parte del texto, que debemos contentarnos con nuestra suerte y conocer bien cuáles son nuestras limitaciones. La naturaleza asigna a cada uno un sitio que debe ser valorado y en el que debemos mantenernos[23]. Las consecuencias de no seguir estas indicaciones son, aunque Reusner no lo señala, seguras y funestas, ya que la estupidez, como afirma al referirse al soldado Trasón, acaba descubriéndose. El último verso parece ser el más enigmático de todo el epigrama; en él, Reusner nos dice que cuanto más renunciemos, más recibiremos, "Et quo plura negas tu tibi, plura feres".

X 30, 9). Lejos de ser olvidado, este final seguía siendo recordado siglos más tarde. En su comentario a la obra de Ovidio, Pedro Sánchez de Viana hablaba de la creación de un nuevo río en Frigia a partir de las lágrimas derramadas por los sátiros (1589: 132) y Balthasar de Victoria señalaba que Marsias, tras ser desollado, fue convertido en un río de Frigia por el dios Apolo (1620: 866). En cualquier caso, y como señala Winternitz, resulta interesante considerar que parte de los restos de Marsias se conectaran con el río, el mismo lugar en el que comenzó a gestarse la tragedia cuando Atenea abandonó el aulós al ver el reflejo de su rostro en el agua, y el mismo lugar en el que crecerían los juntos con los que se construirían nuevos instrumentos (1979: 162). Es ésta la idea presente en un comentario realizado por el tratadista barroco Pierre Trichet cuando afirma que cerca del río Marsias crecían unas hierbas que, al ser sacudidas, por el viento producían un sonido dulce y armonioso (1978: 73).

[23] "Si sapis, esse tua contentus sorte memento:/ Infra fortunam disce manere tuam. Quem natura locum tribuit satis esse putato" (1589: 139).

El soldado "Thraso" o Trasón procede, como indican Henkel y Schöne (1996: 1744), de una comedia de Terencio, *El Eunuco*, en la que se revela como una persona necia, engreída y vanidosa[24]. Por lo que respecta al ejemplo del burro que se cubrió con una piel de león creemos que debió ser bastante conocido, o al menos eso nos indica las fuentes en las que se recoge. Tanto en las *Fábulas* de Esopo (1978: 188) como en las de Fedro (1969: I 11) o en el posterior *Elogio de la locura* de Erasmo, este ejemplo es utilizado como una clara manifestación de la estulticia. Tras mencionar a los que pretenden hacerse pasar por sabios, Erasmo señalaba que "se pasean como monas revestidas de púrpura o asnos con piel de león" y declara de forma tajante que "(p)or esmerado que sea su disfraz, les asoman por algún sitio las empinadas orejazas de Midas" (1999: V). Mediante la comparación que establece en el poema, Reusner se refiere al hombre arrogante y necio que se sobrevalora en sus aptitudes, símil de la actitud del sátiro Marsias con respecto a sus dotes musicales.

El empleo de ejemplos, en concreto de apólogos, que se realiza en el epigrama parece estar relacionado con el valor ejemplar que todavía se le concedían a éstos en el Barroco y que parece provenir de la literatura didáctica medieval, en concreto de las colecciones de *exempla* que, como señala Maravall, estaban tan de moda en los siglos XVI y XVII (1984 B: 205-7). Estos ejemplos tomados de la Antigüedad (el del burro con piel de león, el del soldado Trasón o el del propio Marsias), se presentan en el epigrama como contra-ejemplos, es decir, como ejemplos de lo que no se debe hacer.

El mote que utiliza Reusner, "Tecum habita", fue una máxima que cobró una gran importancia en el Renacimiento y Barroco, y de forma más concreta en la

[24] En esta comedia se emplean unas palabras similares a las del mote; dirigidas a Trasón, ponen de manifiesto el carácter vanidoso y la necedad del militar. Nos referimos a "Immo nollorum arbitror, si tecum uiuit" ["Más bien creo que de ninguno, si vive contigo"] (1987: III I, 409), palabras que, aunque consisten en una burla, Trasón, debido a su carácter soberbio, interpreta como un halago. A pesar de que en la comedia Trasón está vinculado a los elefantes no hemos podido encontrar una referencia similar a la que aparece en el epigrama, por lo que creemos que Reusner simplemente debe aludir a las diferencias que se producen en él entre lo que muestra (la arrogancia) y lo que oculta (la necedad).

emblemática. Originada en la Antigüedad, estaba vinculada al dios Apolo y al concepto de templanza; era una llamada a la necesidad de moderación. Como indica Winternitz, es con este sentido como aparece en el diálogo de Platón *Charmides o la Temperancia* (1979: 152). Esta máxima, especialmente vinculada a Sócrates, fue considerablemente modificada en su significado al ser utilizada en la literatura moral de la Edad Media. Autores como san Agustín o santa Teresa de Jesús la emplearon para indicar que el hombre que se conocía a sí mismo descubría a Dios en su interior, en el fondo de su alma. Esta introducción de la ideología religiosa cristiana hizo que se pudiera hablar, como indica Gilson, de un "*socratismo cristiano*", al convertirse en tan sólo un "planteamiento aparentemente socrático" (cit. en Maravall, 1983: 272-4)[25]. A diferencia de esta lectura, creemos que el mensaje que se transmite mediante el "conócete a ti mismo" en el emblema de Reusner está vinculado a la necesidad de introspección personal, al conocimiento y la aceptación del lugar que uno mantiene en la sociedad.

Sin querer entrar en el empleo que de esta máxima se ha realizado en la emblemática, queremos señalar la importante presencia que tuvo en los tratados del género con distintas finalidades. Con un mismo objetivo que Reusner la encontramos utilizada por el emblemista Zacharias Heyns, quien la reproduce en uno de los emblemas que coloca en el frontispicio de su tratado *Emblemata. Emblemes Chrestienes et Morales* (1625); por Geffrey Whitney, que la recoge en su tratado *A Choice of emblemes, and other devises* (1586: 90), por Guillaume de La Perrière, en *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes* (1539: 83); por Hernando de Soto, en sus *Emblemas Moralizadas* (1983: fol. 77-8); o por Juan de Horozco, en *Emblemata Moralia* (1601: IIII XVI). Este último autor resume de forma clara, en el epigrama del emblema mencionado, el significado que le otorga al mote "Tecum habita":

[25] Para una aproximación a estas cuestiones, ver el capítulo de Maravall "La estimación de Sócrates y de los sabios en la Edad Media española", incluido en *Estudios de Historia del Pensamiento español* (1983: 269-330).

El que vive consigo acomodado
Con lo poco que tiene y en su casa
Qual caracol humilde y ençerrado,
No cuente su fortuna por escasa (1601: IIII XVI)[26].

Nos ha quedado un detalle por mencionar, el de las palabras escritas tras el mote del emblema. Tras el socrático "Tecum habita", Reusner añade "In Attalum", es decir, "In Attalus". Aunque no hemos podido averiguar quién fue Attalus, este personaje debió tener una especial relación con Reusner y una personalidad muy marcada, habida cuenta que no es la única ocasión en la que se dirige a él y tampoco la única en la que lo hace en unos términos similares. Así, en uno de los epigramas que incluye en su *Operis* (Jena, 1593), Reusner le advierte:

Qui damnas experta, et inexperta Attale laudas:
Contentus nec vis vivere sorte tua.
Invictus ipse malum tibi sic cruedeliter optas:
Te magis ut pigeat poeniteatque tui (1593: IIII).

[Tú, Atalo, que condenas las cosas comprobadas y alabas lo que no lo está y no quieres vivir contento con tu propia suerte, tú mismo, envidioso, deseas para ti el mal de tal manera que te arrepientas y te lamentes].

Recapitulando lo expuesto hasta el momento con respecto al epigrama, podemos señalar que, mediante un mensaje abiertamente conformista, acorde a la moral estoica y a los principios de la Contrarreforma y que se manifiesta de forma especial en la parte final del epigrama, "Et quo plura negas tu tibi, plura feres" [En la medida en que más renuncies, más recibirás], Reusner realiza una advertencia hacia ese intento de cambio que encarnan los tres protagonistas. En los personajes que presenta Reusner en el poema existe una diferencia entre lo que son, su parte interior, y lo que quieren ser, la piel con la que están

[26] A esto habrá que añadir la defensa que se realizará en la emblemática del conocimiento propio como forma de evitar los halagos inmerecidos y a la que nos referiremos más adelante en el capítulo dedicado a la adulación.

recubiertos o la imagen que ofrecen de sí mismos; es decir, cada uno de ellos pretende ser lo que no es. Ante esta actitud, Reusner aconseja que se realice una introspección destinada a conocer y aceptar el lugar que a cada uno le corresponde. La *pictura* de este emblema desempeña un importante papel ya que tanto realiza una advertencia, conténtate con tu suerte, como muestra las consecuencias de no seguir ese consejo. Su utilización como elemento disuasorio nos parece de la mayor importancia por tratarse de una época en la que no se había constituido aún un ejército regular ni se había fijado de forma estable los aparatos de represión del Estado.

Creemos que los cambios que intentan llevar a cabo los personajes que nombra Reusner pueden hacer referencia a ese deseo de ascenso social que preocupaba tanto a los dirigentes políticos y religiosos del Barroco. En el caso de Marsias se trataría del individuo que se enfrenta al superior en una sociedad absolutista. El papel de Apolo es por tanto el del poderoso. Berchorius, uno de los intérpretes de las *Metamorfosis* de Ovidio, ya analizó el enfrentamiento entre Apolo y Marsias en este sentido al considerar que representaban respectivamente a un hombre poderoso y a un individuo corriente con ansias de medrar (Wyss, 1996: 46).

Como ya señalamos con respecto al empleo de la máxima en la emblemática, la actitud de conformismo que domina en el epigrama de Reusner es bastante frecuente. Se encuentra en distintos emblemas de Juan de Borja, como en el que tiene por mote "Celsa Graviore Casu Decidunt", en donde este tratadista afirma que "lo más seguro y mejor sería contentarse cada uno con el estado con el que nació" (1680: 190-1) o en uno de los emblemas que Hernando de Soto incluye en sus *Emblemas Moralizadas* en donde aconsejaba que "...el necesitado y pobre padezca en este valle de miserias y desventuras, llevelo con paciencia, y sealo de espiritu, que no le està prometido, en recompensa dello, menos que el Reyno de los cielos" (1983: fol. 15).

La utilización del relato del enfrentamiento en este emblema, y en los que se realiza una interpretación similar, se debe tan sólo a la presencia de la actitud temeraria por parte de su protagonista. El significado que se le otorga al sátiro

no está vinculado a su condición de músico o al tipo de instrumento que tocaba sino tan sólo al hecho de que osara desafiar a un dios. De entre los numerosos significados e interpretaciones que se podían realizar, la elegida de forma prioritaria desde la emblemática no tiene en cuenta el antagonismo entre los dos tipos de instrumentos y la rica simbología de la que estaban dotados sino que, en su lugar, interpreta la tortura del sátiro como un discurso de poder destinado a mantener las estructuras sociales vigentes y/o a advertir de forma clara sobre las consecuencias de no seguir las normas establecidas.

7.2.1.3. Joannes Mercerius. "Diffusum toto corpore vulnus habet. Sequitur sua poena superbos"



Joannes Mercerius. *Emblemata* (Bourges, 1592)

También conocido como Jean Mercier (1544-1600), Joannes Mercerius fue el autor de un interesante tratado de emblemática, *Emblemata*[27]. Compuesto por un total de cincuenta emblemas formados por una *pictura*, un mote y un epigrama

[27] Hemos decidido variar el orden cronológico que estamos siguiendo en este estudio al incluir este emblema detrás del de Reusner. La razón de ello se debe a que el momento plasmado en el grabado se corresponde, al igual que en el emblema anterior, con el desollamiento del sátiro.

latino, la edición príncipe de la obra, la publicada en 1592, no incluye ningún dato relativo a la impresión del tratado, quizá debido a que, como señala Landwehr, la obra fue "privately printed". En cualquier caso, la ciudad en la que el tratado fue publicado es Bourges, lugar en el que Mercerius ejerció como alcalde durante un corto periodo de tiempo (1976: 138).

De temática variada, Mercerius utiliza en su tratado tanto relatos clásicos y mitológicos como procedentes de los bestiarios medievales, aunque no incluye referencias en los márgenes en los que mencione las fuentes en las que se basa. Las características de los emblemas son las mismas a lo largo de toda la obra. Mientras que en una página se dispone el grabado y el mote, este último dividido en dos partes (que son colocadas encima y debajo del grabado), en la otra se reproduce el epigrama. Escrito en latín y en verso, cada uno de los poemas que forman el tratado está claramente dividido en dos partes, estando en la segunda ella condensada la lección o enseñanza moral que se pretende transmitir. Estas características son las que se advierten en el emblema que vamos a comentar, el número IV (1592: fol. 9) [**fig. 2**]. El mote, "Diffusum toto corpore vulnus habet. Sequitur sua poena superbos", aparece dividido atendiendo a sus características gramaticales y rodeando un grabado en el que se reproduce el momento en el que se está llevando a cabo la tortura del sátiro. El epigrama, dispuesto en la página siguiente, está formado por seis versos, siendo los dos últimos de ellos los que nos indican, por su colocación, que deben actuar a modo de conclusión.

El mote, "Diffusum toto corpore vulnus habet. Sequitur sua poena superbos" [Tiene una herida extendida a lo largo de todo su cuerpo. Es el castigo que merecen los soberbios], se ofrece como una acertada síntesis de lo que se puede ver en el grabado, y de lo que posteriormente dirá el epigrama. Se refiere al lamentable estado en el que quedó el cuerpo de Marsias como consecuencia de la tortura a la que lo sometió Apolo, y a la razón por la que el sátiro fue castigado, su soberbia.

El grabado resulta especialmente interesante por distintas razones. En él se plasma el momento en el que comienza la tortura y se empieza a despellejar al

vencido, al que previamente se había atado al tronco de un árbol. Sin embargo, las características físicas con las que se presentan los dos personajes en el grabado difieren mucho de la que es la habitual. Marsias no tiene el aspecto de un sátiro semianimal con cuernos o patas de macho cabrío, sino que por el contrario, tanto su cabello, la elegante colocación de su cuerpo bien proporcionado o su vestimenta, nos revelan una condición mucho más elevada que la del extraño ser del que nos hablan las fuentes. También resultan inusuales las características de quien se encarga de la tortura. Aunque principalmente llama la atención su corta estatura, que le obliga a subir a un tronco de árbol para poder despellejar a Marsias, y su aspecto aniñado, tampoco es usual en este tipo de representaciones que el dios lleve colgado un carjac con flechas.

Menos sorpresas ofrece el epigrama que, colocado en la página situada a continuación, se refiere de forma directa y mediante los cuatro primeros versos, al enfrentamiento musical. Se recuerda cómo Marsias osó enfrentarse a la dulzura de la lira del dios Apolo con su "tibia rauca" (o cavernosa tibia), poniendo como garantía su propia piel, o cómo fueron las Musas las que dictaminaron la victoria final del dios. Es en los dos versos finales del poema en donde Mercerius, pasando de lo general a lo particular, advierte acerca del fin que les espera a aquéllos que, a pesar de estar menos preparados, no dudan en compararse con los mejores[28].

El elemento más extraño de los tres que componen el emblema es por tanto el grabado. Debemos comenzar señalando que en representaciones antiguas del mito era usual colocar al pequeño dios Olimpo suplicando a Apolo para que modificara su decisión de torturar a Marsias. Es ésta la imagen que se puede apreciar en la que quizá sea la representación del enfrentamiento más conocida y que más influencia tuvo en el Renacimiento. Nos referimos a una gema que, tallada en el periodo de Augusto, perteneció a Lorenzo el Magnífico [**fig. 3**][29]. Los

[28] "O vtinam qui se stulti sapientibus aequant,/ Exemplo possint velle pudere tuo" (1592: fol. 9).

[29] Para más representaciones con estas características, ver el estudio de Richter *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans* (1971: 156 y ss.).

tres personajes que la protagonizan y, especialmente, la menor estatura de uno de ellos, Olimpo, ya dio lugar a diferentes interpretaciones. Quizá la más conocida sea la procedente de Ghiberti, quien erróneamente pensó que se trataba de una representación de las edades del hombre (Richter, 1971: 58).

Aunque una posible explicación sería la de que el mencionado Olimpo, en lugar de suplicar por el perdón de Marsias, se decidiera a participar en la tortura del sátiro (quizá debido a una errónea lectura por parte del grabador o del autor), no creemos que esa sea la significación que se le haya de otorgar. Tampoco creemos que se pueda considerar que se trata de un pequeño dios Eros, a pesar de las similitudes que se podría encontrar tanto por lo que respecta a su aspecto como a su indumentaria. Más factible nos parece que el grabador hubiera podido cometer una equivocación al utilizar como copia algunas de las numerosas representaciones que se realizaron del mito, más aún si tenemos en cuenta los errores y las variantes que se produjeron en muchas de ellas[30].

Sin embargo, frente a estas distintas explicaciones, nos inclinamos a pensar que la pequeña figura del grabado es una representación de Apolo. A pesar de no ser demasiado frecuente, en ocasiones ha sido ésta la imagen con la que se ha representado al dios[31]. No creemos, sin embargo, que el tamaño de Apolo se deba a un error del grabador, aunque sí pudiera serlo el del arco desproporcionado que descansa en el suelo y que, sin duda, pertenece a él. Como comentaremos más adelante, creemos que el alejamiento de las fuentes que se observa en el grabado en lo referente al aspecto de los protagonistas se

[30] Como demuestra el estudio recopilatorio realizado por Richter, son muchas las variantes que en la Antigüedad se produjeron en torno a los protagonistas de este relato; entre ellas destaca, por su extrañeza, una gema en la que el lugar del dios Apolo es ocupado por Afrodita, Olimpo es transformado en Eros y Marsias aparece representado dos veces con diferentes tamaños (Richter, 1971: 156). Sí parece haber sido más frecuente la presencia de la diosa Nike como testigo de la tortura del sátiro junto a Apolo (1971: 58).

[31] En el emblema de Sebastián de Covarrubias que tiene como mote "Eisdem trahimur et ledimur" el aspecto aniñado del dios es muy similar al que se aprecia en el grabado de Mercerius que estamos analizando (1610: I 76) [**fig. 4**].

debe a una finalidad determinada. A ello iría encaminado, en nuestra opinión, el que sea el instrumento del dios el que penda de una de las ramas y no el perteneciente al sátiro, como ocurre en la mayoría de las representaciones que se han realizado del mito. Aunque el mal estado del grabado nos impide advertir detalles importantes en la constitución del instrumento representado, como el relativo al número de órdenes (y si alguno de ellos está doblado), a la forma del rosetón o a la división en trastes de su mástil, la forma periforme de su caja o el hecho de que su clavijero esté cortado en ángulo recto nos permiten calificarlo como un laúd. Creemos que en un segundo plano está colocado el instrumento de Marsias, que, en esta ocasión, parece ser una zampoña, instrumento que, según Winternitz, tiene un timbre parecido al del desaparecido aulós griego (1979: 153).

Al igual que señalamos al hablar de la cítara y la lira, era el material con el que se construían los instrumentos el que en ocasiones determinaba su denominación. En este caso, y como se puede deducir, la materia prima en la elaboración del instrumento de Marsias era el hueso de un animal. Debido a ello, "tibia" fue el nombre que los romanos otorgaron al aulós griego (Bragard y de Hen, 1973: 26) y es también el modo en el que lo denomina Mercerius en el epigrama. Se producirían por tanto discrepancias entre los instrumentos que se ven el grabado, un laúd y una posible zampoña, y los que son denominados en el epigrama, una tibia y una lira.

Consideramos que los cambios introducidos en la fisonomía de los protagonistas del relato están directamente relacionados con el mensaje que Mercerius pretende transmitir. De la forma más obvia posible se quiere advertir a los hombres que se comparan o se enfrentan a otros situados por encima de ellos, del peligro que corren con su actuación. Para ello el autor no sólo ha recurrido al relato de Marsias, sino que, en nuestra opinión, también ha modificado en el grabado el aspecto de los contendientes. Así, en lugar de presentar a Marsias como a un sátiro y a un ser irreal, lo ha provisto de la apariencia de un individuo de aspecto distinguido. No sólo no profiere lamentos, sino que su postura relajada parece situarlo por encima del sufrimiento. Por el contrario, la figura del

dios, subido encima del tronco de un árbol y enfrascado en la carnicería, resulta incluso cómica. El hecho de que aparezca con el carjac y las flechas al hombro puede ser un medio de facilitar su reconocimiento al lector del emblema, ya que de no aparecer con estos atributos no habría en el grabado ningún elemento que lo relacionara con su fisonomía divina[32].

Mediante el aspecto extremadamente frágil e infantil de Apolo, Mercerius nos puede querer advertir que, aunque la victoria parezca en ocasiones especialmente fácil, el desenlace puede resultar inesperado. La apariencia del dios hace que resulten adecuadas las palabras que Saavedra Fajardo incluye en una de sus *Empresas Políticas*, cuando recordaba al Príncipe que "si bien le diferencia el ceptro de los súbditos, le exceden muchos en las calidades del ánimo, más nobles que su grandeza" (1999: 513). Aunque Marsias parece encarnar esa superioridad en el súbdito a la que alude Saavedra, su actitud es injustificable y por ello merece ser, y es, castigada.

7.2.1.4. Juan de Horozco y Covarrubias. "Cum diis non contendendum"



Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589)

[32] La representación de Apolo con sus dos instrumentos característicos, el de matar (el arco y las flechas) y el de hacer música (la lira), se encuentra con relativa frecuencia en la emblemática. Es así como se presenta en uno de los emblemas de George Wither en el que tras la figura del dios, y a modo de "veduta", se nos ofrecen dos de sus historias míticas (1635: 76) [**fig. 5**].

En uno de los emblemas que forman parte del tratado de Juan de Horozco y Covarrubias (1539-1613), *Emblemas Morales*, se encuentra una interesante utilización del mito de Marsias, sobre todo en lo concerniente a la *pictura*. El que fuera teólogo y obispo de Guadix y Surgento, fue el autor del primer libro de emblemas producido en España, obra que fue publicada en Segovia en 1589 y que el autor dedicó a su tío don Diego de Covarrubias[33]. No sólo se trata de un cuidado tratado de emblemas en el que, como apunta Gállego (1991: 91), el texto goza de bastante calidad literaria, sino que además el primero de los libros que componen la obra está dedicado a la teoría del emblema, siendo uno de los pocos elaborados por autores españoles que tratan de estas cuestiones. La obra conocería dos reediciones posteriores, realizadas respectivamente en Segovia en 1591 y en Zaragoza en 1603-4, así como una ampliación del tratado. Este último sería publicado en Agrigento en 1601 con el título de *Emblemata Moralia* y se caracterizaría por el añadido de cien emblemas que, parcialmente escritos en latín, aparecerían agrupados en dos nuevos libros, el IV y el V[34].

El emblema en el que Juan de Horozco utiliza el enfrentamiento entre Apolo y Marsias está incluido en el segundo libro de su tratado; en concreto se trata del que figura con el número 42 (1589: fol. 83-5; 1601: II XLII) [**figs. 6a** y **6b**]. En la edición príncipe de la obra, está constituido por las tres partes del considerado emblema canónico más un comentario escrito en castellano.

[33] A la familia Covarrubias pertenecieron importantes nombres de las artes y política española. Don Diego, al que le dedica el tratado, fue obispo de Cuenca, Presidente del Consejo de Castilla y del Consejo de Estado, y colaborador en el Concilio de Trento. El hermano de Diego, Antonio, el otro tío de Juan, fue muy conocido por su erudición y su biblioteca, miembro del Consejo de Castilla y canónigo de Toledo, además de amigo íntimo del Greco. El padre de ambos, Alonso de Covarrubias, había sido el arquitecto del Hospital de Tavera (Gállego, 1991: 89).

[34] Hemos tenido acceso a este emblema a través de la edición príncipe del tratado y de la posterior versión latina, la publicada en Agrigento en 1601. El hecho de que en esta última se reduzca y simplifique de manera considerable el comentario de la príncipe y de que los dos epigramas que aparezcan sean una repetición y una traducción, respectivamente, de los aparecidos en la edición anterior, son las razones por las que hemos optado por agilizar el comentario refiriéndonos casi con exclusividad a la edición publicada en 1589, la *princeps* [**fig. 6a**]. No obstante, hemos decidido reproducir el emblema que aparece en la otra edición en el apéndice de ilustraciones [**fig. 6b**].

Dispuesto en una filacteria dentro de la imagen, el mote adopta la forma de una advertencia, "Cum diis non contendendum" [No se contienda con los dioses]. Creemos que su inclusión dentro del grabado tiene como objetivo que la primera impresión que transmita la imagen sea la de informar acerca de las consecuencias que se derivan de no cumplir esta premisa. Así, el momento del relato que se plasma en la *pictura* es el posterior al combate musical, cuando el músico Marsias ya ha sido despellejado por el dios y su cuerpo ha sido abandonado a su suerte. La extraña colocación de los distintos elementos en el paraje desértico e inhabitado en el que se representa la escena, nos hace suponer que todos, o casi todos, requieren una lectura simbólica. Es una única imagen la que se presenta dominando el grabado: la del sátiro Marsias. Está atado al tronco de un árbol seco, de tan sólo dos ramas, de las que cuelgan, a modo de trofeo, una piel y una flauta de Pan formada por tres cañas.

Bajo el grabado está colocado, en la edición príncipe del tratado, un epigrama escrito en castellano formado por ocho versos. El poema se limita a narrar los datos más sobresalientes del relato, a saber: cómo de forma temeraria el sátiro osó enfrentarse al dios Apolo y cómo éste, tras desollarlo, "a un trŏco atado/ le dexa a contemplar su desuario"; es en los dos últimos versos donde se vuelve a referir al mote latino, realizando una adaptación poética al castellano, "Mostrando quan costosa es la imprudencia/ de querer con los Dioses competencia".

Comienza Horozco el comentario colocado a continuación refiriéndose a algunas de las más importantes versiones del relato; así cita las procedentes de Pausanias, Estrabón, Plinio o Heródoto, aunque tampoco olvida el relato de Ovidio, a quien no cita directamente pero menciona a través de una de las notas escritas al margen. Los datos que ofrece del relato son los que se señalan en estas obras (y a los que ya nos hemos referidos páginas atrás), aunque tan sólo se centra en los detalles referentes a la tortura, a saber: el árbol en el que fue atado Marsias, la creación de un río creado a partir de las lágrimas, en esta

ocasión, de las Musas, o el que se fabricara un odre con la piel arrancada[35]. Los calificativos que destina al sátiro o a su actitud repiten lo destacado en el mote; así Horozco afirma que "en pago de su atreuimiento fue desollado" o se refiere a Marsias como a "quien con el viento de la vanidad se auia atreuido a competir con quien no deuia" (1589: fol. 84).

La enseñanza que se debe extraer de la historia es mencionada prácticamente desde el mismo comienzo del comentario. Es el "castigo que merece quien con sus mayores, y cŏ los que son mas poderosos quiere tener competencia" (1589: fol. 84). Ilustra Horozco esta enseñanza con citas que, procedentes de distintas autoridades, son similares en lo referente a su contenido. Comienza recordando unas palabras de Séneca relativas a lo inadecuado que resultan, en cualquier caso, los enfrentamientos, y que se transforma en una clara advertencia al lector: "contender con el ygual (...) es peligroso negocio, con el inferior es baxeza, y con el superior es temeridad" (fol. 84)[36]. A esta cita le siguen otras similares procedentes de Hesiodo, "(e)l que quiere contienda cŏ los que son mas auentajados que el es imprudente, porq̃le faltarà la vitoria y sobre el dolor que tĕdra se le seguira deshonor y afrenta" o de Demócrito, "toda contencion era falta de prudencia" (fol. 84).

La correspondencia entre la historia pagana y sagrada es fervientemente buscada por Horozco. Como indica Gállego, el establecimiento de similitudes

[35] "fue desollado del dios Apollo, y atado a un arbol con que perecio miserablemente, dando nombre a un cercano rio, que de las lagrimas de las musas se fingio auerse creado" (1589: fol. 84).

[36] Lo extendida que estaba esta cita en la emblemática se constata en la gran cantidad de emblemas en las que se reproduce y en la variedad de contextos en los que se la recuerda, aunque siempre con un mismo objetivo. Se encuentra recogida en un emblema del tratado de Andrés Mendo *Principe perfecto y ministros ajustados*, en donde este autor afirma que "(s)on penosísimos los lances de pleitear; si se utiliza con un igual, es dudoso el suceso, y vacila el animo entre el miedo y la esperanza; Si con uno mas poderoso, es temeridad; Si con un inferior, es bajeza" (1661: 41, error en la paginación). Es utilizada igualmente por Guillaume de la Perrière en el emblema número 32 de su obra *Le Theatre des bons engins* (1539).

entre la historia bíblica y la historia mitológica, la reconciliación entre la religión y las ideas paganas, fue realizado de forma frecuente durante el Renacimiento por distintos tratadistas y marcadamente por el autor del que estamos tratando (1991: 91, 108). Sabedor de que utilizaba un ejemplo tomado de la mitología en una época y en un ambiente dominado por la Contrarreforma, Horozco realiza en la parte final de su comentario referencias que nos parecen no ya originales, por no haberlas encontrado en otros autores, sino realmente interesantes. Intentando justificar que en las fuentes antiguas se calificara a Apolo como dios, se remonta a la denominación con la que el dios cristiano aparece en la *Biblia* (*Génesis* 2 9) y afirma: "(l)lamanse los Principes Dioses por el oficio que tienĕ, y asi la Escritura los llama por el nombre de Heloin, que es el de Dios, en quanto Principe y gobernador y uniuersal juez de todos" (fol. 85).

Con esta aclaración hace que cobre un nuevo sentido el mote del emblema, ya que no se trataría de "Dioses" sino de príncipes. El mensaje del epigrama sería por tanto el de no enfrentarse con los gobernantes y con los poderosos, algo a lo que, como hemos señalado más arriba, ya había aludido el autor repetidamente mediante distintas citas en el comentario.

Por lo que respecta al grabado, debemos comenzar señalando que, aunque la colocación de una piel de animal en el lugar de la tortura forma parte de la iconografía más antigua del mito ya que era sobre ella donde solía ser torturado el sátiro, creemos que la que se representa en este grabado tenía un objetivo diferente[37]. La piel que cuelga del árbol tiene una extraña apariencia ya que se asemeja al despojo de un animal con cuatro patas y en el que casi pueden adivinarse la forma de las pezuñas. Sin embargo, y a pesar de ello, creemos que pertenece al individuo que está atado al árbol, Marsias. La exposición de la piel del sátiro tras el desollamiento forma parte de una cruda popularización de las versiones más antiguas del relato. Heródoto afirmaba que ésta se colocó en la

[37] Esta piel sirve de asiento a Marsias en la mencionada gema de Lorenzo el Magnífico [**fig. 3**]. Para ver otras representaciones similares correspondientes a la época del Imperio romano, remitimos al ya mencionado estudio de Richter (1971: 156).

plaza de la ciudad frigia de Kelainai (Celanas), mientras que Xenophon la situaba en la caverna en la que, según una de las versiones, nació el río Marsias (Winternitz, 1979: 160). En una de las versiones realizadas de la obra de Ovidio, y publicada como *Ovidio metamorphoseos volgare* (Venecia, 1501), la piel del sátiro era colocada dentro del templo de Apolo [**fig. 7**].

El elemento que quizá resulte más habitual en la *pictura*, aunque no por ello menos erróneo, es el instrumento que aparece colgado de una de las ramas del árbol, la flauta de Pan. Dejando aparte el hecho de que los tubos parezcan mantenerse unidos mediante un cordel, el instrumento se presenta con un error añadido, el de los agujeros en las cañas. El grabador parece ignorar que este tipo de flauta no tiene agujeros y que las distintas sonoridades del instrumento se obtienen gracias a las distintas longitudes de las cañas (Tranchefort, 1991: 223-8)[38]. Tampoco el número de tubos que forman la flauta parece ser el adecuado, ya que, aunque realmente éste nunca fue fijo, tres parece un número demasiado pequeño como para que se pudiera ejecutar música alguna en el instrumento, y menos aún hacer creíble que con esa música le resultara tan difícil a Apolo vencer al sátiro.

El mote del emblema, que como señala Cirilo García, podría provenir de los *Adagia* de Erasmo (García, 2000: 120)[39], ya había sido utilizado con anterioridad vinculado a la muerte de Marsias. Nos referimos a una medalla italiana que, perteneciente a Ottavio Farnese, segundo duque de Parma, fue realizada en cobre por Giovanni Federico Boanzagni y está fechada entre 1556 y 1586. En la medalla se reproduce el busto del duque vestido con armadura en el anverso, mientras que en el reverso puede leerse el mote "Cum diis non contendendum"

[38] El abad Michel de Marolles cometió el mismo error en su *Tableaux du Temple des Muses* (1976: 86, 90).

[39] La influencia de Erasmo en la obra de Horozco vendría motivada por la gran difusión que, especialmente a partir de 1527, tuvieron en nuestro país sus obras traducidas al español y que no decaería a pesar de que, diez años más tarde, en 1537, fueran prohibidas por el Tribunal de la Inquisición (Bataillon, 1995: 279, 494-509).

acompañando la representación del relato del enfrentamiento entre Apolo y Marsias [**fig. 8**]. En el análisis que Edith Wyss realiza de esta medalla, vincula el mote a la situación política y apunta la posibilidad de que encerrara una clara advertencia contra la insubordinación en el ducado de Parma (1996: 125-6)[40].

Al igual que ocurre en la mencionada medalla de Ottavio Farnese, creemos que el emblema de Juan de Horozco encierra una advertencia política. Se trataría de un discurso de poder encaminado a advertir de los peligros que conlleva enfrentarse a los individuos situados en un nivel superior. La victoria de Apolo, representante de la armonía cósmica, significaría, desde esta perspectiva política, acabar con los desórdenes y con las rebeliones que representa el sátiro quien, con su tortura, simbolizaría el fin de las hostilidades y la vuelta a la concordia. Es por ello por lo que, en nuestra opinión, la muerte de Marsias se reviste en el grabado del simbolismo propio de un rito de purificación. La presencia del árbol podado y su vinculación con la idea de sacrificio[41], la forma de la piel del sátiro y el hecho de que aparezca como un hombre nuevo tras librarse de ella (distinto por completo a su apariencia anterior)[42] simbolizarían, de acuerdo con nuestra interpretación, no sólo su derrota sino también el triunfo que ella conlleva. Es por esto por lo que, en nuestra opinión, no fue necesaria la

[40] Queremos señalar que, a pesar de que Wyss analiza minuciosamente esta medalla no hace ninguna mención al tratado de Horozco y se limita al estudio de las circunstancias concretas que rodearon su existencia.

[41] Creemos que el significado que le otorga Horozco proviene de la *Biblia* y de la imagen de la poda que se encuentra en el *Evangelio de san Juan*, "(t)odo sarmiento que en mí no da fruto, lo corta, y todo el que da fruto, lo limpia, para que dé más fruto" (15 2). Una interpretación similar del árbol podado se encuentra en la empresa de Núñez Cepeda "Proficit injuria" (1988: 100), en la de Juan Francisco Villava, "Ex damno uberior" (I XXIV), en la de Sebastián Covarrubias, en "Ab ipso ducit opes animun(que)" (1610: I 32) o en la que tiene como mote "Sic uberius" de Juan de Borja (1680: 128-9).

[42] El aspecto de Marsias tras la tortura nos recuerda los rituales a los que alude Mircea Eliade y en los que se produce una "modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto". Tras participar en estos ritos y consecuencia de su muerte ritual y su posterior resurrección como una persona nueva, el individuo se transformaba en otro distinto (1989: 10, 13).

presencia del dios Apolo triunfante junto al torturado. El mismo Marsias, al despojarse de sus atributos (su piel de sátiro y el instrumento musical), los que ocasionaban la discordia por ser los elementos principales en el enfrentamiento, simboliza el triunfo de la armonía que representa Apolo. El emblema enlazaría de esta forma con la interpretación del enfrentamiento que realizara Erasmo o la que se recogiera desde la corriente neoplatónica. El significado con el que Horozco dota el emblema partiría de la metáfora que se encuentra en el *Banquete* de Platón y que tanta importancia adquiriera en la corriente humanista. En un diálogo en el que intervenían Sócrates y Alcibíades, se vinculaba el primero de ellos a Marsias diciendo que tanto el filósofo como el sátiro escondían tesoros ocultos y se afirmaba que la sabiduría y la virtud se encuentran en el interior de las cosas (Wyss, 1996: 130-1). Como señalara siglos más tarde el tratadista Juan Pérez de Moya en *Philosophia Secreta*, "(l)a sabiduría se saca de lugares ocultos" (1996: 664).

Recapitulando lo ya expuesto y según la interpretación que hemos realizado, con la muerte de Marsias no sólo se castiga al temerario que se extralimita sino que gracias a la purificación que significa su tortura y al hecho de que se le despoje de sus atributos, estrechamente vinculados a lo terrenal, se origina la armonía y la concordia. Esta interpretación retomaría en parte el significado que se le atribuía a los instrumentos que intervenían en el enfrentamiento. Frente al carácter eminentemente pasional del aulós (representado en este caso por la flauta de Pan) se colocará la templanza, la armonía, el equilibrio y, por tanto, la concordia que representa Apolo[43].

La aparente simplicidad del comentario de este emblema, según la interpretación que hemos realizado, no se corresponde con la complejidad de su grabado ni con el diseño novedoso que se advierte en él. Nos parece fuera de toda duda que el emblema iba dirigido a un público no demasiado culto y desconocedor en gran medida de los relatos paganos, como nos lo demuestra el hecho de que la parte

[43] En la introducción que abre este capítulo ya mencionamos algunas de las interpretaciones más relevantes que se han realizado del enfrentamiento.

literaria narre con bastante detalle la leyenda o que el comentario esté escrito en castellano. Sin embargo, y junto a esto, también debe ser recordado que el autor fue una persona dotada de una vasta erudición. Juan de Horozco fue un hombre de una gran cultura y un teólogo que no sólo vivió en plena época del Concilio de Trento, sino que además mantuvo una estrecha relación con todo lo acordado en esta ciudad italiana. Por todo esto, y aun desconociendo los datos relacionados con el grabador o el grado de participación del autor en la elaboración de las ilustraciones, nos inclinamos a considerar que Horozco debió intervenir de alguna forma en la creación del grabado. A ello respondería el diseño novedoso que se advierte en él[44].

La interpretación que hemos realizado de este emblema entraría de lleno en la función adoctrinadora y pedagógica que se le concede a la emblemática en la España del Concilio de Trento (Rodríguez de la Flor, 1995: 21-27). Frente a la corriente humanista y al talante amoroso y galante que impregna los tratados que se realizaron en países como Italia, en la emblemática realizada en España se advierte un afán de educar y una crítica a todo lo que desde la moral cristiana se consideraba poco apropiado o pernicioso. La pureza, la castidad, la humildad, la mortificación, el silencio o la templanza se convertirán en temas principales en los tratados españoles (Martínez-Burgos, 1995: 90-6). El objetivo de estos tratados es, por tanto, eminentemente moralizador, mucho más que el del resto de obras realizadas en otras zonas. Es la España de la época del cardenal Cisneros y de la reforma de las órdenes religiosas, de la que sufre la fuerte influencia de la Compañía de Jesús, del Concilio de Trento, del Índice de libros prohibidos y es el país que empieza a ser dirigido por unos reyes poco aptos para el gobierno. Se está gestando el fin de la hegemonía española en Europa. El objetivo de los tratados está estrechamente conectado, más que en el resto de

[44] Edith Wyss ofrece un listado y una breve descripción de obras de arte realizadas en Italia pertenecientes al periodo comprendido entre 1460 y 1575 en las que se reproduce este relato. De las ciento cuatro representaciones que menciona, tan sólo dos de ellas muestran al sátiro colgado del árbol sin la presencia de Apolo, tal y como se aprecia en el grabado de Horozco, aunque en nuestra opinión, la presencia de la lira en estas composiciones desempeñaría el papel del dios ante la ausencia de éste (1996: 147).

países de su entorno, a las circunstancias políticas, económicas y religiosas (Martínez-Burgos, 1995: 271-4).

7.2.2. Otras Interpretaciones del Enfrentamiento

7.2.2.1. Henri Offelen/ Daniel de la Feuille. "Vindicat Artes"



Henri Offelen/ Daniel de la Feuille. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes* (Ámsterdam, 1691)

Es necesario comenzar el comentario de este emblema haciendo referencia a los problemas de atribución que presenta la obra a la que pertenece, *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes*. En la edición príncipe, la publicada en Amsterdam en 1691, el tratado se anuncia vinculado, ya desde el mismo comienzo, a Daniel de la Feuille[45]. Sin embargo, al final de la obra, y dentro de un "Avertissement" en el que, de forma astuta, se promete una segunda parte,

[45] En concreto se anuncia como:

> Devises et Emblemes Anciennes et Modernes./ Tirées des plus celebres Auteurs./ Avec/ Plusieurs autres/ Nouvellem. t inventées et mises/ en Latin./ en Francois./ en Espagnol./ en Italien./ en Anglois/ en Flamand et/ en Allemand, / par les soins de/ Daniel De la Feuille/ a Amsterdam/ 1691.

un tal Henri Offelen, que se califica así mismo como "Professeur en toutes ces Langues à Amsterdam" [profesor de todas estas lenguas en Ámsterdam] se da a conocer como autor[46]. Al problema que supone la atribución del tratado hay que añadir la desigual información que se posee de ambos personajes, ya que frente a la gran cantidad de datos que se conocen de la vida de Daniel de la Feuille (1640-1701)[47], son muchas las lagunas que existen en torno a Henri Offelen, de quien se ignora incluso la fecha de nacimiento.

Aunque esta supuesta doble autoría parece quedar solucionada desde el momento en el que se identifica a Daniel de la Feuille como al grabador y a Henri Offelen como a quien escribiera el texto (Saunders, 2000: 86), el tratado ha sido atribuido tanto a uno como a otro en los diferentes repertorios bibliográficos. Así, mientras que John Landwehr señala a Henri Offelen como el creador de la obra (1976: 16; 1972: 113), en la prestigiosa página de internet del *Utrecht Emblem Project* aparece ligada a Daniel de la Feuille[48]. En cualquier caso, este tratado conocería numerosas ediciones, como las realizadas en 1692, 1693, 1695, 1697, 1702, 1703, 1704 y 1712 (Landwehr, 1972: 113)[49].

Devises et Emblemes Anciennes et Modernes se puede calificar, teniendo en cuenta tanto el material como las fuentes que utiliza, como una colección de los

[46] http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html

[47] Este autor y su familia se vieron obligados a huir a Ámsterdam para escapar de la opresión ejercida por los huguenotes franceses. En esta ciudad trabajó como aguafuertista y comerciante de arte y, más tarde, ingresó en la corporación de vendedores de libros. En 1782 se publicó una antología de su trabajo bajo el título *Nieuw and nuttig boek voor alle kunstenaars, vervattende vier A.B.C. van cijfers van Loofwerk met zinspreuken, zinnebeelden enz* (http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html).

[48] http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html

[49] Hemos de señalar que no tenemos constancia de una edición que Maravall menciona de este tratado y que no es recogida en ninguno de los repertorios bibliográficos del género que hemos utilizado. Esta edición habría sido publicada en 1699 en Augsburgo y estaría integrada por 715 emblemas escritos en cuatro lenguas diferentes (Maravall, 1984 B: 202).

emblemas y las divisas más populares de la época aunque, según se señala en la edición de 1697, "(n)ouvellement inventées". Entre las distintas fuentes que se utilizan en el tratado se pueden señalar algunas de las obras más difundidas, a saber: el *Emblematum liber* de Alciato, los *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, la *Emblemata amatoria* de Daniel Heinsius, el *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen o las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra Fajardo[50].

En cuanto a la estructura de la obra, quizá la influencia más cercana sea la procedente del tratado de otro grabador, Nicolas Verrien y su *Livre curieux et utile pour les sçavans, et artistes* (París, 1685). Al igual que ocurre con el tratado que comentamos, el de Verrien contiene quince pequeños grabados circulares en una página, mientras que en la otra reproduce de forma escueta los textos que los acompañan (Saunders, 2000: 85-7). Esta posible influencia de la obra de Verrien se observa en otro de los tratados de Daniel de la Feuille, *Livre nouveau et utile pour toutes sortes d'artistes* (Amsterdam, 1690). Si tenemos en cuenta estas semejanzas entre los tratados mencionados, pierde fuerza la hipótesis de que tanto la forma como el tamaño de los emblemas o el que éstos carecieran de epigramas en el tratado de Daniel de la Feuille, se debiera al hecho de haber sido realizados para servir como elementos decorativos en relojes de pulsera[51].

En las dos ediciones de *Devises et Emblemes* que vamos a utilizar, la príncipe de Ámsterdam (1691) [**fig. 9a**] y la posterior edición alemana de Augsburgo (1697) [**fig. 9b**], se observa una misma estructura en la obra. Mientras los lemas se suceden en la página izquierda del tratado, los grabados se reproducen en la página de la derecha. Sin embargo, se advierten algunas variaciones en los elementos que componen los distintos emblemas en ambas ediciones. Así, según la edición que se maneje, se podrá encontrar el lema traducido a un número distinto de lenguas: siete en la edición de 1691 (francés, italiano, latín, español, holandés, inglés y alemán) y cinco en la realizada en 1697 (prescinde de las

[50] http://emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html

[51] Esta posible finalidad decorativa de los emblemas del tratado es señalada en emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html

traducciones realizadas al español y al inglés). Con esta estructura no sólo se satisfacía a un mercado deseoso de utilizar los emblemas y las empresas como motivos decorativos, sino que además se accedía a un público más numeroso gracias al empleo de un texto políglota.

El tema del suplicio de Marsias es reflejado en ambas ediciones de acuerdo con las características que hemos apuntado. Por lo que respecta a la parte literaria, debemos señalar la presencia de una breve descripción antecediendo a los motes. Aunque suponemos que su finalidad era la de facilitar la identificación de los personajes que son representados en la pequeña *pictura*, en realidad la descripción resulta un tanto errónea. Así, en el emblema que estamos analizando se afirma que Apolo despelleja a Marsias tras vencerle pero que el enfrentamiento había sido realizado utilizando exclusivamente la música vocal, es decir, cantando[52]. A continuación se incluyen los motes, encabezados en ambos tratados por el latino, "Vindicat Artes" y seguidos por una traducción a las distintas lenguas que no resulta del todo literal. Si el lema latino hablaba de una venganza de las artes, los que están colocados a continuación hablarán, en su lugar, de Bellas Artes; de acuerdo con esto, se podrá leer "Il vange les beaux arts", "Vendica le belle arti", "Hy revenges the fine arts" o "Venga las lindas artes" (1691: 33).

En cuanto a los grabados debemos señalar que sí se observan cambios de mayor trascendencia entre ambas ediciones. Las *picturae* que se incluían en la edición holandesa fueron sustituidas por otras de desigual calidad en las que, en ocasiones, se producía además una modificación del diseño. En el emblema que estamos analizando y en las dos ediciones mencionadas, el grabado ofrece un mismo momento del relato de Apolo y Marsias, caracterizado, en ambos casos, por una aparente falta de lógica. Como puede apreciarse, Marsias está a medio desollar y no parece que esa tarea vaya a ser finalizada, ya que no se ven utensilios de tortura ni a nadie encargado de ejecutarla. Sin embargo, la actitud con la que Apolo se acerca al sátiro y lo señala con la mano da más a entender que ya ha finalizado el castigo. Creemos que la causa que pudo motivar este

[52] "Apollon qui ayant vaincu Marsias à chanter, l'écorche" (1691: 33).

diseño fue principalmente la de la economía en el lenguaje pictórico; con el mínimo de elementos posibles, el grabado nos informa de la manera más clara de cuál fue el castigo sufrido por el sátiro y quien fue el vencedor de la contienda. Además, de esta forma, se evitaba tener que plasmar en el grabado la desagradable imagen de la carnicería que, en el caso de no haber sido realizada por el dios, habría supuesto incluir un personaje más en el pequeño grabado, algo que sin duda hubiese sobrecargado la composición.

En la *pictura* puede verse a Apolo, con su lira bajo el brazo, aproximándose a Marsias quien, atado a un árbol, parece haber sido despojado del instrumento musical[53]. La lira del dios presenta diferencias en los grabados incluidos en ambas ediciones. Así, en el tratado publicado en Ámsterdam es reflejado un instrumento de tan sólo tres cuerdas y con un extraño travesaño en la parte superior en el que se supone que éstas van atadas, mientras que en el grabado de la edición de Augsburgo, de mejor calidad, se ha aumentado el número de cuerdas y se ha simplificado el travesaño superior. Sin embargo, si tenemos en cuenta el mensaje que transmite el mote, el instrumento no habría desempeñado ningún papel en la competición, ya que el objeto de la misma habría sido el de realizar música utilizando tan sólo la voz.

En este emblema el grabador ha diferenciado de forma clara a los dos protagonistas, incidiendo en esa inferioridad de Marsias a la que ya se refiriera Arístides Quintiliano (1996: II 91, 20). Marsias es caracterizado como un sátiro, con patas de macho cabrío y orejas puntiagudas; Apolo, por su parte, se presenta como una divinidad. Su vestimenta, su andar parsimonioso, incluso el halo sobre su cabeza (que claramente se advierte en el grabado de la edición de Augsburgo), nos indican esa superioridad. Como se nos dice en el mote, él es el representante de las Bellas Artes, y como tal debe vengarlas por el insulto que supuso el que Marsias lo retara a un combate musical.

[53] Aunque el mal estado del grabado nos impide ser tajantes en esta afirmación, el hecho de que, según hemos observado, no se encuentren cambios relevantes entre los grabados de ambas ediciones, nos induce a pensar que no se reproduce el instrumento del sátiro Marsias.

El papel que representa el dios en el emblema al vinculársele a las artes está avalado tanto por fuentes antiguas, medievales y renacentistas, como por numerosas representaciones iconográficas. Es esta conexión la que se establece en el frontispicio del tratado de Franchino Gaffurio *Practica Musicae Utriusque Cantus* (Milan, 1496) (Ember, 1989: 8) [**fig. 10**], en cuyo grabado el dios aparece vinculado además de a las Musas, a las armonías celestiales y a los planetas, o en la obra de Petrus Tritonius *Melopeae sive Harmoniae tetracentiae super xxii genera carminum* (1507) (Fraenkel, 1968: 17). Por su parte, el sátiro Marsias se presenta como la contrapartida del dios. Frente a la sabiduría, el orden o el control de las pasiones que representa Apolo, Marsias es el prototipo del hombre inculto, del ignorante, del que se deja llevar por sus instintos. Como indica Wyss, la conexión entre los dos contendientes y las ideas de sabiduría e ignorancia procede de un autor del siglo XII, Arnulfo de Orleáns (1996: 37); el enfrentamiento entre ambos significaría contraponer la cultura a la ignorancia, el orden al desorden y lo racional a lo pasional. El triunfo de Apolo y de su lira celestial sobre los instintos básicos que representa el sátiro conecta no sólo con la corriente neoplatónica, sino también con la significación que, como ya se vio, se les otorgaba a ambos instrumentos en la antigua Grecia[54]. Siglos más tarde todavía se encontraban posicionamientos similares. Boccaccio en la *Genealogía de los dioses* señalaba que la lira era el instrumento por medio del cual el dios Apolo ejecutaba las armonías celestiales (1983: V III), mientras que las flautas y los címbalos eran los relacionados con los sátiros y los faunos (VIII XIII) y el tratadista barroco Michel de Marolles seguía refiriéndose a las diferencias entre estos tipos de música al tratar los mitos de Pandora o los del dios Pan y la ninfa Siringe (1976: 34-8, 83-89).

Debemos señalar que aunque se mencionen las bellas artes, el emblema se refiere al concepto de arte en general o bien a un grupo determinado de ellas, y no utiliza el término en su acepción actual. En la época en la que se realizó este tratado todavía no se había establecido de forma definitiva la clasificación que diferenciaba las "bellas artes" del resto. Aunque esta expresión ya había sido

[54] Hay que tener en cuenta que las referencias de tratadistas como Boccaccio ya no están referidas al aulós sino a un instrumento genérico al que denominan flauta.

utilizada por Francesco de Hollanda en el siglo XVI, y por François Blondel a mediados del siglo XVII, la diferenciación de las artes y su agrupación bajo la expresión "bellas artes" no se produciría hasta mediados del siglo XVIII con la aparición de la obra de Charles Batteux *Les beaux arts reduit à un seul principe* (1747). Es cierto, sin embargo, que durante el siglo XVII ya se tenía conciencia de que artes como la pintura, la música, la escultura o la poesía, debían ocupar una posición especial en cualquier clasificación que se realizase (Tatarkiewicz, 1995: 46-51, 88-91). De acuerdo con esto, Marsilio Ficino ya había establecido una cierta clasificación de las artes atendiendo a la armonía que reinaba en ellas y al placer que su belleza provocaba en el individuo (Chastel, 1996: 73-7).

Suponemos que la música sería una de las artes a las que se alude en el emblema y que sería representada mediante la figura del dios Apolo; Marsias, por su parte, encarnaría la ignorancia y la rusticidad característica de quien, no sabiéndolas apreciar, se atreve a opinar y de quien, careciendo de las aptitudes y dotes necesarios para su práctica, no duda en aventurarse en ella. Creemos que el emblema no haría referencia tan sólo a las artes en sí, sino a todo lo que su realización conlleva; aludiría no sólo a la cultura y a la sabiduría necesaria para abordarlas sino también a la medida y al orden precisos para su ejercicio. Todos estos elementos, claramente vinculados al dios Apolo, se contraponen al desorden y a la ignorancia del sátiro Marsias.

7.2.2.2. Claude-François Menestrier



Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)

En su tratado *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*, el jesuita francés Claude-François Menestrier (1631-1705) reproduce y comenta una representación del enfrentamiento entre Apolo y Marsias (1979 B: 120-1) [**fig. 11**][55]. La forma en la que presenta el emblema difiere en mucho de la que es habitual en los tratados de emblemática. No sólo carece de lema sino que, además, el comentario que acompaña al grabado y que le antecede, en lugar de ser enigmático, declara la lectura concreta que se debe realizar para su comprensión. Menestrier coloca incluso la moralización con anterioridad al propio emblema, lo que acaba por completo con uno de los objetivos de la emblemática, el de provocar la duda y hacer meditar acerca del significado oculto.

El comentario, escrito en prosa y en francés (la lengua escogida por este autor para escribir su tratado), advierte a los que leen las ficciones de la Poesía y de la fábula que no deben quedarse en la superficie, ya que en realidad éstas son

[55] Datos de este autor y de su obra ya fueron expuestos en los capítulos dedicados a los músicos Anfión y Orfeo. Al igual que entonces nos hemos servido de una edición facsimilar que reproduce la de París de 1684.

como cáscaras que ocultan lo que quieren transmitir; es decir, esconden en su interior lo realmente importante, las verdades filosóficas[56]. Este mensaje es ilustrado en el grabado mediante la figura del dios de la poesía, Apolo, quien, quitándole al sátiro la piel, nos muestra cómo debemos actuar ante esas antiguas ficciones (1979 B: 120-1).

En el grabado que acompaña el emblema, puede verse una imagen de la tortura del sátiro que presenta muy pocas variaciones con el grabado que anteriormente hemos analizado de Reusner y, por tanto, con el que aparecía en la *Metamorphose d'Ovide figurée* que fue publicada en Lyon en 1557. Se reproducen todos los detalles que veíamos en la anterior *pictura* aunque situados justo en la dirección contraria; sin embargo, una observación minuciosa nos desvela que no se han utilizado las mismas planchas en ambos grabados. Lo que parece cierto es que el grabador estuvo fuertemente influido por la ilustración que fuera realizada por Virgil Solis.

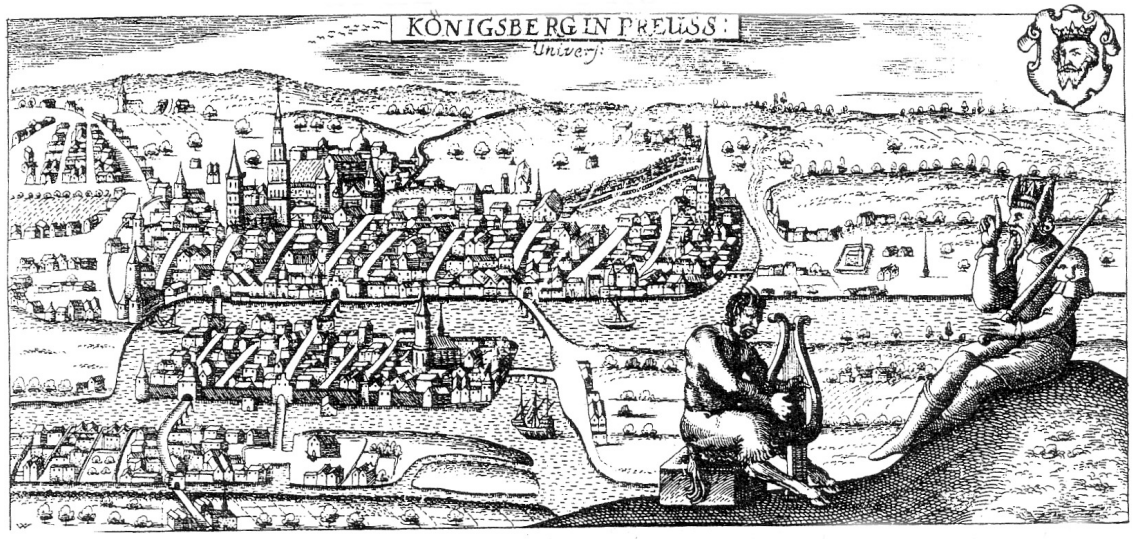
Aunque la consideración de la mitología como una cáscara o una corteza que debía ser eliminada para acceder al interior no es una idea novedosa, sí nos lo parece que se transmitiera mediante el despellejamiento del sátiro. Es con este planteamiento cómo el cristianismo se había acercado tradicionalmente a la mitología pagana; consistía en encontrar una utilización de los relatos que permitiera extraer de ellos una enseñanza moral. Gracias a un amplio uso de la alegoría, se vio en las leyendas y en los mitos antiguos "prefiguraciones de la verdad cristiana" (Seznec, 1985: 81) ya que, como afirmó de forma contundente Boccaccio, "(e)s estúpido creer que los poetas no han pensado nada bajo la corteza de las fábulas" (1983: XIV, X)[57].

[56] En concreto Menestrier afirma que "on a peint Apollon le Dieu de la Poesie, qui écourche Marsyas, pour apprendre que c'est ainsi qu'il faut oster la peau aux Fables, pour trouver le sens qu'elles couvrent" (1979 B: 120).

[57] En el mismo sentido, y siglos más tarde, se expresaría el bachiller Juan Pérez de Moya en su *Philosophia Secreta* (1996: 313).

Por el contrario, sí se utilizó la imagen de Marsias despellejado desde la corriente neoplatónica para hacer referencia a la verdad que se esconde tras el aspecto de las cosas. Quizá el ejemplo más conocido de esta utilización sea el que Erasmo de Rótterdam incluyó en uno de sus *Adagia* bajo el título de "Silenus Alcibiadis". Partiendo de las palabras que pronunciara Platón en el *Banquete* en donde se refería a los tesoros que escondía el sátiro en su interior, el de Rótterdam utilizó la diferencia entre la parte interna y externa de Marsias para compararla con la situación de la Iglesia durante el Papado de Julio II (mediante lo que él denominó el sileno invertido) e incluso con la propia figura de Cristo (Wyss, 1996: 130-1). Nuevamente debemos concluir señalando que la utilización que del relato se realiza en el emblema carece de contenido musical ya que se basa, en esta ocasión, en el aspecto físico de Marsias y no en su capacidad para realizar música alguna.

7.2.2.3. Daniel Meisner. "Ut cantus sic auriculae"



Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1625-1631)

Daniel Meisner o Meissner (c. 1585-1625) fue el autor de la mayor parte del tratado en el que se incluye el emblema que vamos a comentar, *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1623-1631). Como ya señalamos en un capítulo anterior, esta obra fue resultado de la colaboración que

se estableció entre el propio Meisner y quien fuera el editor y grabador, Eberhard Kieser[58].

Con el mote "Ut cantus sic auriculae" [Según los cantos, así las orejas], este emblema está incluido en el primer libro del segundo volumen de los dos que componen el extenso tratado y figura con el número 27 [**fig. 12**]. Al igual que el resto de los que integran la obra, se trata de un emblema topográfico que, en esta ocasión, está ambientado en Königsberg, la actual Kaliningrado, ciudad que, tal como se indica en el grabado, pertenecía entonces a Prusia. El nombre de la ciudad aparece incluido dentro de una filacteria y colocado entre el mote latino y una palabra escrita en caracteres más pequeños, "*Univers.*". El emblema se ve completado por dos breves textos dispuestos bajo la ilustración (escritos en latín y alemán respectivamente) y por un fragmento escrito en alemán y en prosa colocado con anterioridad al grabado.

En un primer plano del grabado se representa una escena supuestamente mitológica; se trata de un encuentro entre Midas, que se presenta provisto de sus atributos regios, y un sátiro que el texto identifica como Marsias. Gracias a los numerosos tratados de mitología que se escribieron a lo largo de los siglos podemos saber que la escena que se plasma en el grabado nunca llegó a producirse. Sí hay constancia de que Midas presenció un combate musical con unas características parecidas al que protagonizó Marsias: el que enfrentó a los dioses Pan y Apolo. Fue en él cuando Midas, debido a la ignorancia que demostró al emitir su juicio, fue condenado por Apolo a llevar orejas de burro[59]. También se aleja de las fuentes antiguas el instrumento que toca Marsias ya que, como se ha señalado en repetidas ocasiones, las fuentes antiguas no lo suelen califica como citaredo sino como aulete.

[58] Para conocer más datos del autor y de la obra, ver el capítulo III.

[59] Esta historia es narrada por Ovidio en el libro XI de las *Metamorfosis* (1988: XI 153-193).

En segundo término se reproduce en el grabado la antigua ciudad prusa de Königsberg. Una vez más, y como hicimos al analizar otros emblemas de este autor, debemos señalar el asombroso parecido que se observa entre la ciudad de aquel entonces y la que es plasmada en la ilustración [**fig. 13**]. Famosa por sus siete puentes sobre el río Pregel (y cuya popularidad provendría años más tarde por el problema matemático que, en torno a ellos, ideara Leonhard Euler), esta ciudad conoció una relativa importancia por haber estado conectada durante la Edad Media y el Renacimiento a la Orden de los Teutones.

Los dos textos colocados bajo el grabado, tanto la frase latina como los versos en alemán, ofrecen prácticamente un mismo mensaje; ambos nos informan de que la música de Marsias suena para Midas igual que las tonterías de los demagogos en los oídos de la plebe[60]. La afirmación de que a Midas le sonó muy dulce la música tocada por Marsias lleva, en el breve epigrama alemán, a concluir diciendo que tal como son las orejas es la canción. El texto alemán que está colocado con anterioridad al grabado ofrece una misma explicación de la escena representada y no aporta nada novedoso. Se limita a señalar, una vez, más la ignorancia de Midas y cómo a causa de ella fue castigado por el dios Apolo a llevar orejas de asno.

Creemos que el episodio que se recoge en este emblema hace referencia a un suceso acaecido en la segunda mitad del siglo XVI, es decir, unos sesenta o setenta años antes de la publicación del tratado, y está estrechamente conectado con una de las figuras más relevantes de su historia, el duque Albrecht, gobernante especialmente conocido por haber convertido la ciudad al protestantismo. Podría ser ésta la identidad del rostro del dignatario colocado en el ángulo superior derecho del grabado y también la del personaje que es simbolizado mediante el rey Midas. La escena podría hacer referencia a la universidad que el propio Albrecht fundó en 1544, conocida como "Colegium Albertinum", y a los problemas que le ocasionó la enseñanza en esta institución

[60] "Ut Marsyas in auribus sonat Midae,/ Sic Demagogi stultae in auribus plebis".

del teólogo y astrónomo luterano Andreas Osiander (Andreas Hosemann)[61]. Las divergencias doctrinales entre Osiander y Lutero no sólo ocasionaron importantes problemas de índole teológica, sino también graves revueltas sociales que volvieron impopular el gobierno del duque y provocaron la desunión de una nobleza que acabó separada por las creencias religiosas. Sin embargo, y a pesar de ello, el duque apoyó firme y tozudamente las opiniones del arrogante profesor[62].

Según esta interpretación, el significado de la imagen parece bastante claro: Midas simbolizaría al duque obstinado en mantener una opinión que le estaba perjudicando tanto a él como a su pueblo y Marsias representaría a Andreas Osiander, el teólogo arrogante que se había enfrentado ideológicamente a Lutero.

La figura del rey Midas, y el hecho de que prefiriera la música ejecutada por otro fauno en lugar de la creada por Apolo, fue recogida en la emblemática con una significación muy clara. Juan Francisco Villava, en una de sus *Empresas Espirituales*, en concreto en "Iudicio fors digna meo" [Castigo que merezco por mi decisión errónea], afirmaba que el castigo del rey Midas se produjo por "pref(erir) lo baxo y soez, á lo celestial y divino, y dando el mejor lugar al mas ruyn" (1613: fol. 86). También fue recogida por el mitógrafo Natale Comes. Para este tratadista, la moraleja que se podía extraer de la historia estaba muy próxima a la de Marsias: cada uno debe medir y conocer bien sus fuerzas y no decidir acerca de nada que no conozca bien, ya que los juicios temerarios irritan la venganza divina (Baudoin, 1627: 1024-5). Ciertamente, la interpretación de Midas parece ajustarse a la del obstinado duque.

[61] A esa vinculación con la universidad es a la que creemos que hace referencia la palabra incluida en el grabado bajo el nombre de la ciudad, "*Univers*".

[62] Aunque tras la muerte de Osiander, en 1552, el duque siguió fiel a su doctrina, debido a los problemas insalvables que su actitud le estaba causando y que amenazaban incluso su sucesión, se vio finalmente obligado a condenar las enseñanzas del teólogo (http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk)

En nuestra opinión, la sustitución que se realiza del instrumento que tradicionalmente es asociado a Marsias debe ser leída igualmente en clave simbólica. El gran cuidado que se pone en los detalles en este tratado nos hace considerar que no se trata de un error del grabador, sino que el cambio de instrumento podría aludir a esas erróneas doctrinas que defendía Osiander y que resultaron tan gratas para el duque. Según todo lo señalado, creemos que la música realizada por Marsias en este emblema está vinculada a la persuasión más que a la elocuencia y simboliza las palabras equivocadas revestidas de apariencia agradable. Sin embargo, no se trata tan sólo de la mentira y de la ignorancia de Marsias, sino también de la poca capacidad de discernimiento de Midas. Aunque claramente Marsias representa la faceta negativa de la música, su papel es menos dañino que el desempeñado por otras figuras que también hacían uso de las armonías musicales para engañar, como las sirenas o el dios Mercurio en su encuentro con el pastor Argos. Creemos que el papel negativo que desempeña la música-persuasión en este emblema está suavizado en gran medida por la ignorancia y la obstinación de quien se deja convencer voluntariamente por ella.

7.2.2.4. Nicola Vicentino.



Nicola Vicentino. *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (Roma, 1555)

A pesar de no tratarse de un emblema, hemos decidido realizar el comentario de una capital iluminada y analizar las razones que, en nuestra opinión, motivaron su utilización. Como intentaremos demostrar, mediante ella, su autor, Nicola Vicentino (1511-c.1572), aludió a un suceso concreto conectado con su propia vida. Es por ello por lo que, para dotar de significado el despellejamiento que sufrió Marsias, debemos remontarnos a las circunstancias que rodearon el tratado en el que se recoge esta imagen y a los ataques que sufrió el autor por defender sus ideas.

Este "apóstol de la música avanzada", como lo califica el eminente musicólogo Gustave Reese, fue a su vez alumno de otro importante músico del momento, Adrian Willaert. Sus experimentos fueron encaminados a intentar aplicar los antiguos géneros de la música griega, es decir, el cromático, diatónico y enarmónico, a la música que se estaba realizando en su época. Lejos de ser un mero ejercicio teórico, su empleo de las alteraciones fue llevado a la práctica en sus composiciones musicales, dando lugar a sonoridades nada frecuentes en su tiempo. A pesar de sus incorrecciones con respecto a la música griega de la Antigüedad, lo cierto es que, como indica Reese, Vicentino desarrolló un importante papel en la liberación del sistema modal (1995: 393-5)[63]. Sus teorías musicales están recogidas en la que fuera su obra más conocida, *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (1555) [La antigua música reducida a la práctica moderna], en la que está incluida la imagen de desollamiento de Marsias a la que nos vamos a referir a continuación[64].

La capital iluminada, en concreto una "M", está colocada en el mismo proemio que encabeza la obra [**fig. 14**]. El texto que la acompaña, de no demasiada

[63] Datos concernientes a su vida y obra son expuestos por Kaufmann en el artículo "Vicentino, Nicola" incluido en *The New Grove Dictionary* (1980: 699-701).

[64] Aunque hemos tenido conocimiento de esta letra capital gracias al ensayo de Winternitz, debemos señalar que este autor tan sólo se limita a reproducir la imagen y a indicar su procedencia (1979: 161). Para realizar este comentario hemos utilizado la edición príncipe del tratado, la publicada en Roma en 1555.

trascendencia, hace una breve reseña sobre el "origine e fine della Musica" que pasa por recordar opiniones de Aristóxeno, Pitágoras o Ptolomeo. Recoge en este texto las dos corrientes principales en torno a las que se agruparon los teóricos de la música, a saber: la pitagórica y la aristoxénica. Mientras que la primera, liderada por la escuela creada por Pitágoras, se basaba de forma exclusiva en la razón y en los experimentos matemáticos; la segunda, en torno a Aristóxeno de Tarento, quien fuera discípulo de Aristóteles, enfatizaba la importancia de lo sensorial y de la percepción en la investigación musical, es decir, de la subjetividad[65]. En el proemio de su tratado, Vicentino confronta la música especulativa de los pitagóricos a la necesidad expresada por Aristóxeno de que ese carácter intelectual tuviera su base en la percepción[66].

No creemos, sin embargo, que la imagen de la tortura de Marsias esté conectada con lo que se dice en el proemio, sino con lo que se indica más adelante en el tratado, en concreto en el capítulo XXXXIII. Con el título "*Differentia Musicale, hauuta frà Don Vicentio Lusitano, & Io Don Nicola Vicentino, disputata & sententiata come qui sottoscritto sruede*", se incluye la discusión que tuvo lugar en Roma en 1551, unos cuatro años antes de la publicación del tratado, entre el propio Vicentino y el también teórico y compositor Vicente Lusitano (c. 1520-c. 1560)[67]. El capítulo relata los acontecimientos de forma precisa; así, en las primeras líneas declara cuál fue el motivo de la disputa, a saber: determinar el antiguo género musical griego en el que estaba escrita la música de su tiempo, es decir, la pertenencia al género diatónico, al cromático o al enarmónico. Mientras que Lusitano afirmaba que la música que se estaba componiendo en la

[65] Un claro ejemplo que muestra los diferentes métodos empleados por estas dos corrientes se constata en el hecho de que mientras unos utilizaban el oído como forma de determinar los intervalos, los otros se valieran exclusivamente de valores matemáticos (Grout y Palisca, 1992: 23-4). También en Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. La estética antigua* (1987: 231-2).

[66] Esta corriente es señalada por Enrico Fubini en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (1991: 73-6).

[67] Ruth Halle Rowen, en *Music Through Sources & Documents*, traduce al inglés parte del capítulo y ofrece algunos datos de los experimentos con microtonos realizados por Vicentino (1979: 114-6).

época pertenecía al diatónico, Vicentino defendía que en ella se daba una mezcla de los antiguos géneros cromático, diatónico y enarmónico[68]. Así se originó el combate entre los dos músicos. Apostaron dos escudos de oro y escogieron dos jueces cuya sentencia, como indica Vicentino, sería considerada por ambos "inappellabile". Los elegidos para decidir en la disputa fueron el español "M. Bartholomeo Escobedo Prete segobien" y "M. Ghisilino Dancherts Clerico Leodien"[69]. Establecieron además que el enfrentamiento sería dirimido en público y presidido por el "Illustrissimo & Reverendissimo signor Hipolito II. Da Este Cardinale di Ferrara, mio signore & patrone"[70].

La decisión fue favorable a Lusitano, por lo que, como cuenta Vicentino, su patrón (el ilustrísimo y reverendísimo señor Hipólito II de Este, cardenal de Ferrara) le recordó que debía abonar los dos escudos de oro que se habían apostado[71]. De las palabras de Vicentino se deduce que la situación debió resultarle especialmente dolorosa; en el capítulo no sólo se refiere a la injusticia que cometieron los jueces con su decisión sino que declara que antes hubiera

[68] Según sus propias palabras:

> Don Vicentio, era d'oppinione, che la Musica che allhora si cantaua, era Diatonica: & Io in modo di disputare li rispuosi che non era Diatonica semplice, & che le compositioni che si usauano, erano miste, delle parti, più lunghe del Genere Cromatico, & del Enarmonico, et delle specie del Genere Diatonico; & con il Genere Diatonico (1555: 95).

[69] Sin embargo, y como recuerda Vicentino, tan sólo se contó con uno de los jueces para la toma de la decisión, al no poder asistir Chisilino Danckerts debido a que ciertos negocios de última hora se lo impidieron (1555: 95).

[70] Vicentino estuvo al servicio del cardenal de Ferrara una buena parte de su vida (Reese, 1995: 433).

[71] De forma incomprensible el musicólogo Gustave Reese señala que el vencedor del enfrentamiento fue Nicola Vicentino o al menos así lo entendemos del siguiente fragmento: Vicentino "(e)n una ocasión tomó parte en un debate abierto con el teórico portugués Lusitano y los jueces lo declararon vencedor"; creemos que debe tratarse de un desafortunado error en la traducción (1995: 395).

preferido perder cien escudos que obtener ese resultado. Quizá sospechara la gran repercusión que, entre los músicos de su entorno, tendría el acontecimiento. Como señala Raasveld, Vicentino fue acusado de desconocer la antigua música griega y a los autores clásicos y por ello fue objeto incluso de burla entre los teóricos de su época (1993: 391-2)[72]. Con la publicación posterior de este tratado, en el que recoge la discusión y la exposición de sus ideas, Vicentino pretendía que éstas fueran mejor comprendidas de lo que lo habían sido en el pasado.

Las razones que nos mueven a considerar que la representación del mito de Marsias fue utilizada con esta finalidad en el tratado de Vicentino son, creemos, importantes. En primer lugar habría que hacer referencia a la utilización consciente que se realiza en la obra de las antiguas leyendas griegas como decoración de capitales iluminadas. Encontramos que el nombre del protagonista del relato mítico coincide con la letra que decora; es el caso de Argos, que es empleado como motivo en la letra "A"; Orfeo, en la O; Dédalo, en la D; Laoconte, en la L y así en todos los casos en los que se emplean mitos. Sin embargo, aunque las letras capitales que se emplean en el tratado son repetidas en distintas ocasiones, cuando son necesitadas en el discurso, la letra "M" que emplea como motivo la tortura de Marsias no se vuelve a utilizar; es más, es la única de entre todas las letras capitales que aparecen en la obra que tan sólo se utiliza en una ocasión. En lugar de ella, y cuando se hace necesario, se ofrece la misma letra decorada con motivos vegetales y arquitectónicos y exenta de contenido mitológico, lo que nos hace considerar que no se trata de un grabado

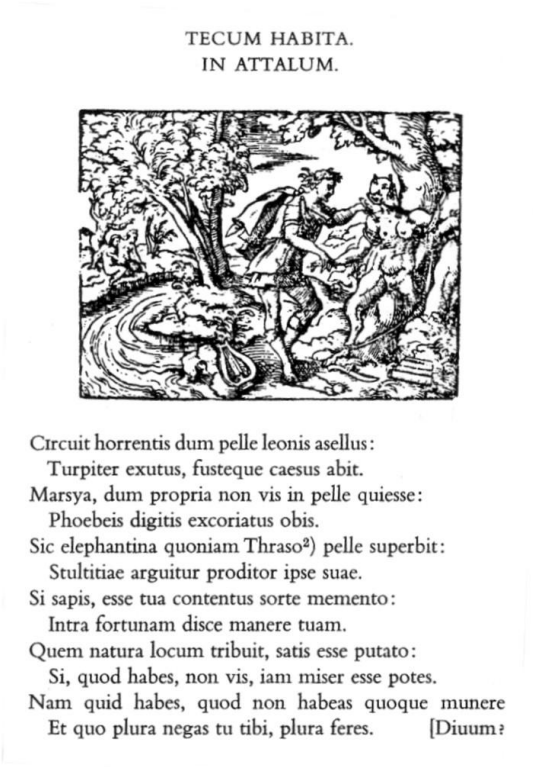
[72] Raasveld recoge las críticas que sufrió Nicola Vicentino por parte de Zarlino en distintas partes del tratado *Le istitutioni harmoniche*. En opinión de este investigador, el que Zarlino hiciera acompañar uno de los versos del emblema "Foedera" de Alciato de un clavicémbalo en el que las doce teclas habituales de la octava habían sido sustituidas por diecinueve, no sólo suponía la intervención del teórico en la polémica en torno a la posibilidad de adaptar la antigua música griega a la práctica de su tiempo, sino también un ataque directo a Vicentino y al instrumento que éste construyera (un archicembalo y archiorgano) para tocar los antiguos géneros que tanto había defendido (1993: 392).

meramente decorativo[73]. Suponemos que Vicentino debió darle instrucciones al grabador de qué capital quería que fuese utilizada abriendo el tratado, ilustrando el proemio, y de la importancia de que ésta no se volviese a repetir en el resto de la obra. Es decir, se trataría por tanto de una utilización consciente del relato por parte de Vicentino.

En nuestra opinión, con la imagen del enfrentamiento entre Apolo y Marsias que abre el tratado, Vicentino haría referencia al combate musical que él mismo había protagonizado. La imagen resulta doblemente idónea no sólo por tratarse de un enfrentamiento de unas similares características, sino por estar versado, más o menos directamente, sobre la antigua música griega. Haría referencia al propio combate, ya que a Vicentino le habría parecido su derrota tan dolorosa como la infligida a Marsias. La exposición de la piel del sátiro que es reproducida en la ilustración (en la parte derecha de la imagen, custodiada dentro de un templo), se presentaría como un símbolo de las repercusiones que el músico tuvo que sufrir tras la derrota.

[73] Dejando aparte la "M" de Marsias, en el tratado se ofrecen otros 3 motivos diferentes para la "M"; uno primero, que aparece en dos ocasiones (1555: 21, 91); un segundo motivo, el más numeroso, aparece en 6 ocasiones (1555: 35, 57, 74, 75, 85, 124), y un tercer motivo, que es reproducido en otras dos (1555: 80, 80 error de paginación).

Ilustraciones



TECUM HABITA.
IN ATTALUM.

Circuit horrentis dum pelle leonis asellus:
Turpiter exutus, fusteque caesus abit.
Marsya, dum propria non vis in pelle quiesse:
Phoebeis digitis excoriatus obis.
Sic elephantina quoniam Thraso[2]) pelle superbit:
Stultitiae arguitur proditor ipse suae.
Si sapis, esse tua contentus sorte memento:
Intra fortunam disce manere tuam.
Quem natura locum tribuit, satis esse putato:
Si, quod habes, non vis, iam miser esse potes.
Nam quid habes, quod non habeas quoque munere
Et quo plura negas tu tibi, plura feres. [Diuum?

Fig. 1. Nicolaus Reusner. *Emblemata Nicolai Reusneri IC. Partim ethica, et physica: partim vero historica, & hieroglyphica* (Frankfurt, 1581)[1].



DIFFVSVM TOTO CORPORE VVLNVS HABET.

SEQVITVR SVA POENA SVPERBOS.

EMBLEMA IV. 9

Agnoscis tandem nimis audax Martia, quantum
Cedat dulcisonæ tibia rauca lyræ:
Et quo tu insipiens certasti pignore, musis
Judicibus pellem victor Apollo refert.

O vtinam qui se stulti sapientibus æquant,
Exemplo ponant, pelle pudere tuo.

C

Fig. 2 . Joannes Mercerius. *Emblemata* (Bourges, 1592).

[1] Reproducimos este emblema de la *Emblemata* de Arthur Henkel y Albrecht Schöne (1996).



Fig. 3. Gema perteneciente a Lorenzo el Magnífico (Museo Nacional de Nápoles)[2].

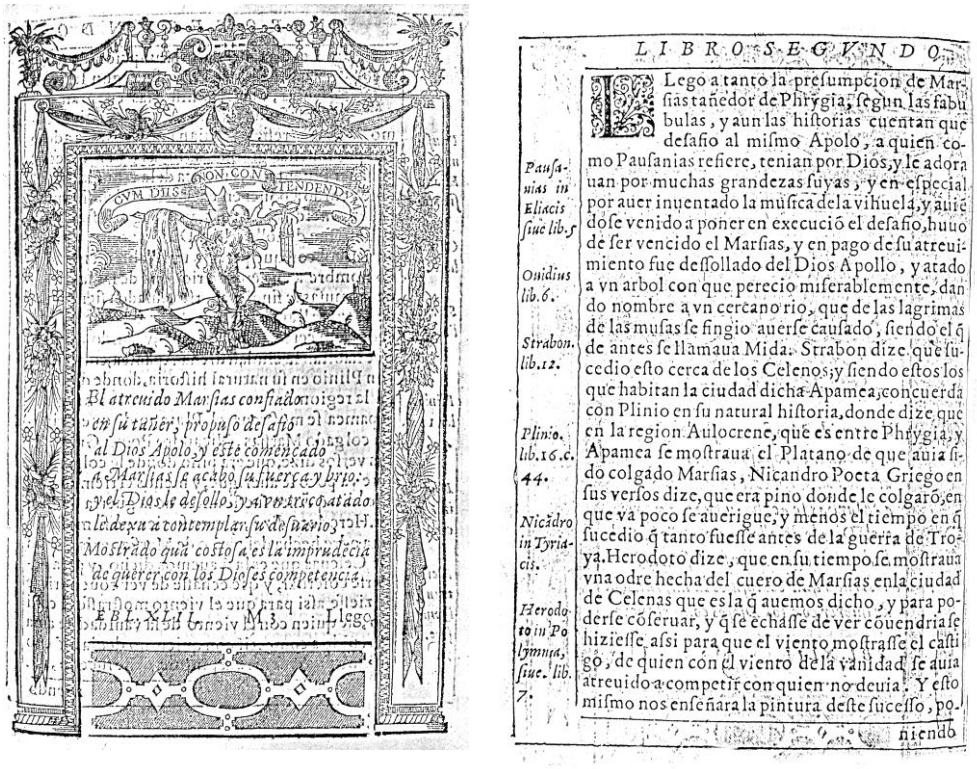


Fig. 4. Sebastián de Covarrubias. *Emblemas Morales* (Madrid, 1610).



Fig. 5. George Wither. *A Collection of Emblemes* (Londres, 1635).

[2] Reproducimos esta imagen del estudio realizado por Richter *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans* (1971).



LIBRO SEGVNDO.

Pausanias in Eliacis siue lib. 5

Ouidius lib. 6.

Strabon. lib. 12.

Plinio. lib. 16. c. 44.

Nicādro in Tyriacis.

Herodoto in Polymnia, siue. lib. 7.

Lego a tanto la presumpcion de Marsias tañedor de Phrygia, segun las fabulas, y aun las historias cuentan que desafio al mismo Apolo, a quien como Pausanias refiere, tenian por Dios, y le adoraban por muchas grandezas suyas, y en especial por auer inuentado la musica de la vihuela, y auiendose venido a poner en execució el desafio, huuo de ser vencido el Marsias, y en pago de su atreuimiento fue dessollado del Dios Apollo, y atado a vn arbol con que perecio miserablemente, dando nombre a vn cercano rio, que de las lagrimas de las musas se fingio auerse causado, siendo el q de antes se llamaua Mida. Strabon dize que sucedio esto cerca de los Celenos; y siendo estos los que habitan la ciudad dicha Apamea, concuerda con Plinio en su natural historia, donde dize que en la region Aulocrene, que es entre Phrygia, y Apamea se mostraua el Platano de que auia sido colgado Marsias, Nicandro Poeta Griego en sus versos dize, que era pino donde le colgaro, en que va poco se auerigue, y menos el tiempo en q sucedio q tanto fuesse antes de la guerra de Troya. Herodoto dize, que en su tiempo se mostraua vna odre hecha del cuero de Marsias en la ciudad de Celenas que es la q auemos dicho, y para poderse coseruar, y q se echasse de ver cõuendria se hiziesse assi para que el viento mostrasse el castigo, de quien con el viento de la vanidad se auia atreuido a competir con quien no deuia. Y esto mismo nos enseñara la pintura deste sucesso, po-

niendo

Fig. 6a. Juan de Horozco. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589).



EMBLEMA XLII.

Dulcisonũ tumidus vocat in certamina Phœbũ
Marsia, confidit dum nimis arte lyræ.
Sed iam consertis manibus ad prælia vires
Languent, isq; animo deficiente ruit.
Quem Phœbus trunco directa pelle reuinxit,
Quod stulte admisit noscat vt inde nefas;
Et doceat: Quãta infelix sibi dãna ministrat,
Prouocat æthereos qui sine mente, Deos.

F 3 El

EMBLEMA XLII.

El atreuido Marsias confiado
En su tañer propuso desafio
Al Dios Apolo, y este començado
A Marsias se acabo su fuerça, y brio:
Y el Dios le desollo, y aun tronco atado
Le dexa a contemplar su desuario,
Mostrando quan costosa es la imprudencia
De querer con los Dioses competencia.

Nusquam esse cum maioribus contendẽdum ratio ipsa dicĕat omnibus, ni malint temeritatis pœnas luere. Huius olim Marsiãs exemplo fuit: qui Musicæ studiosus, instandisq; tibijs aliquid eodctus ad singulare certamen Apollinem prouocauit. A quo facillimè superatus, & exutus corio ad truncum alligatus derelinquitur, vt vel inuitus doceat, quãsit temerarium cum Dijs contentionem gerere.

Non

Fig. 6b. Juan de Horozco. *Emblematum Moralium* (Agrigento, 1601).



Fig. 7. *Ovidio metamorphoseos volgare* (Venecia, 1501)[3].



Fig. 8. Medalla de Ottavio Farnese y atribuida a Federico Bonzagni (1556-1586)[4].

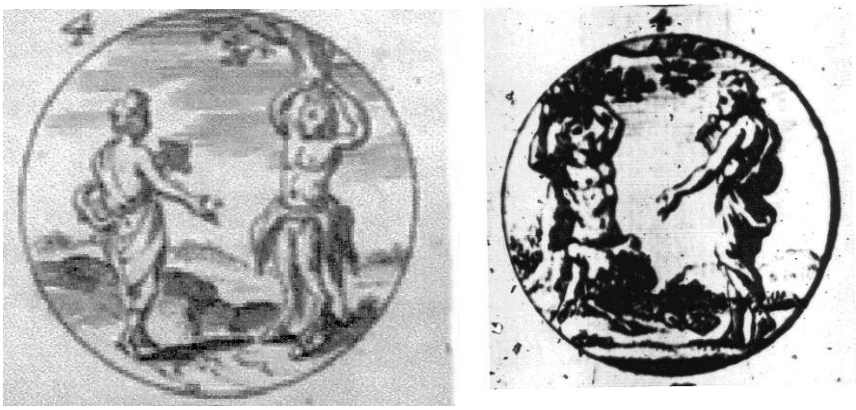


Fig. 9a. Henri Offelen/ Daniel de la Feuille. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes* (Ámsterdam, 1691).

Fig. 9b. Offelen/ de la Feuille. *Devises et Emblemes*… (Augsburg, 1697).

[3] Esta imagen procede de la obra de Winternitz *Musical Instruments …* (1979).

[4] Reproducimos esta imagen desde el estudio de Wyss, *The Myth of Apollo ...* (1996).

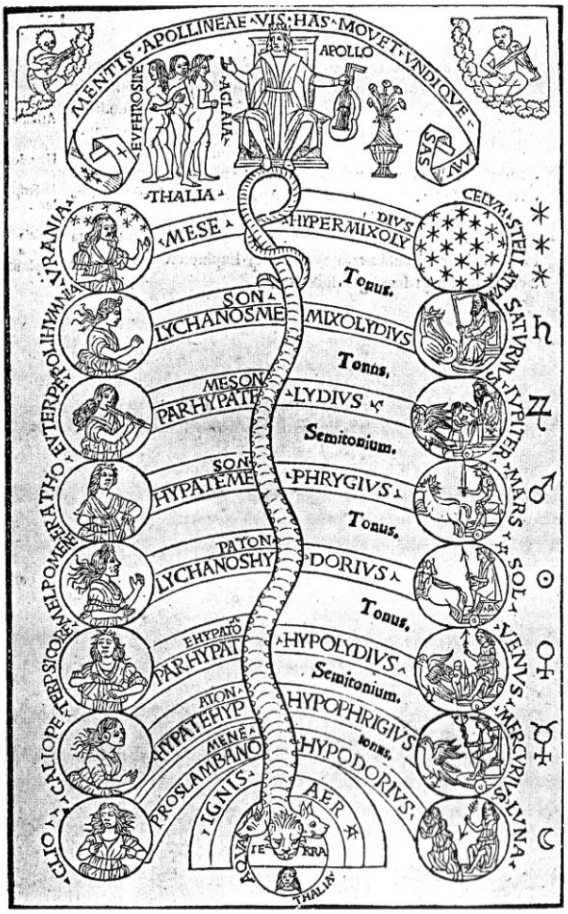


Fig. 10. Franchinus Gafurius. *Practica musicae* (Milán, 1496)[5] .

Pour enſeigner que ceux qui liſent les Fables & les inventions de la Poëſie, ne doivent pas s'arreſter à ces fictions, qui ne ſont que comme l'écorce de pluſieurs veritez Philoſophiques, on a peint Apollon le Dieu de la Poëſie, qui écorche Marſyas, pour apprendre que c'eſt ainſi qu'il faut oſter la peau aux Fables, pour trouver le ſens qu'elles couvrent.



Fig. 11. Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblemes ou s'enseigne la morale par les figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature* (París, 1684)[6].

[5] Reproducimos esta ilustración del estudio de Ember, *Music in Painting...* (1989).



Fig. 12. Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1623-1631)[7].



Fig. 13. Plano de la ciudad a comienzos del siglo XVIII[8].

[6] Esta imagen procede de la edición facsimilar preparada por Stephen Orgel (1979).

[7] Reproducimos este emblema de la edición facsimilar preparada por Klaus Eymann (1972).

[8] http://historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html

3

LIBRO DELLA THEORICA MVSICALE, CON CINQVE LIBRI DELLA PRATTICA, CON LA DICHIARATIONE, ET

con gli essempi de i Tre Generi, con le loro spetie.
Et con l'inuentione d'uno Stromento, nelquale
si contiene tutta la perfetta Musica,
con molti segretti Musicali.

PROEMIO DELLA THEORICA MVSICALE. Cap. Primo.

MOLTO VARIE, Candido Lettore, sono state l'oppinioni de Filosofi intorno all'origine e fine della Musica. Conciosia cosa che molti, molte cose habbino ritrouate, nondimeno cercando, calculando, disputando, e parimente al parere l'uno dell'altr' opponendosi, hanno lasciato a mortali più di dubbio, che di scienza o prattica. Aristosseno, accostandosi solo al senso, negaua la ragione, quando per il contrario li Pittagorici si gouernauano solamente con la ragione, e non per il senso. Ma Tolomeo più sanamente abbracciò il senso, e la ragione insieme, di cui l'oppinione fin' hora è piaciuta à molti. Ma per questa opera intenderete molte cose, oue la ragione non è amica al senso. ne il senso è capace della ragione: e per quanto il senso e la ragione si potranno insieme comporre, ue ne darò minutamente notitia, per ilche giudicarete quanto li tempi passati sieno stati privi di molti e dolci concenti Musicali. Oue con la esperienza maestra delle cose, ponendo dell'Antica, e Moderna Musica, gli essempi, facilmente si potrà considerare la differenza loro. Non mi stenderò in dirui l'Antichità, l'Eccellenza, ò li molti effetti Musicali, ne anchora tutte le prime inuentioni della Musica, lequali, per piccole che fussero, parsero à gl'huomini per qualche tempo grandissime; ma dipoi ampliate da posteri, sono diuenute minime: e molti hanno riso delle fatiche de gli anteceßori, ilche non si dourebbe, perche niffuna cosa senza principio può uenire alla perfettione sua, e le prime inuentioni sono molto da lodare, essendo poi facil cosa lo agiugnerci. Et acciò li presenti, e posteri nostri possino giudicare il buono, & il migliore, secondo la diuersità de tempi, ho publicate queste nostre fatiche à gloria della Santissima Trinità, & utile di quelli, che non sanno, non solo in lingua Toscana, ma anchora in Lingua Latina, per quelli non intendano il nostro parlare, acciò gli sia più facile, per mezzo della prattica congiunta alla Theorica, e dandoci gli essempi, intendere quello, che gl'Antichi oscuramente ci hanno scritto, ilche in fin' hoggi da niffuno altro è stato fatto, Impercio che questo Libro, parlando solo della Theorica, dichiarerò breuemente le proportioni Musicali, & alcuni Capitoli di Boetio, che saranno più necessarij; e chi più diffusamente ne uorrà uedere, legga quello, perche molte cose essendo state più uolte da molti dette, non ritornerò à replicare, ma solo ui dichiarerò le più difficili, serbandomi à dire tutte le cose appertenenti alla prattica, ne i seguenti Libri.

Fig. 14. Nicola Vicentino. *L'Antica musica ridotta alla moderna practica* (Roma, 1555).

Capítulo VIII

La música y la adulación: La flauta, el ciervo, Mercurio y Argos

CAPÍTULO VIII

LA MÚSICA Y LA ADULACIÓN: LA FLAUTA, EL CIERVO, MERCURIO Y ARGOS

El tema de la lisonja y de los efectos que ejerce en quienes se dejan adular tiene una fuerte presencia en los tratados de emblemática, especialmente en los realizados durante el Barroco. Bien presentadas como motivo principal o bien sólo como textos y citas dentro de emblemas de temática más general, las constantes referencias a la adulación son un reflejo del cariz que había tomado la situación en el entorno del príncipe. De las dos únicas ocasiones en las que Alciato se refería a la adulación en el *Emblematum Liber*, consistiendo además uno de los emblemas en una alabanza hacia la falta de ella[1], se pasará no sólo a una mayor presencia del tema en los tratados de emblemática, sino también a un tratamiento diferente de la cuestión.

El tono apasionado y en gran medida la impotencia con la que los tratadistas se refieren a la adulación, nos revela la magnitud del problema. Para Andrés Ferrer de Valdecebro, es éste uno de los mayores males de su época y el origen de las desgracias que estaba sufriendo España:

> Nuestras culpas han traido à los desmayos ultimos à la naturaleza (...). Toda su dolencia nace de aver dado entrada facil à la lisonja, y mentira en todos los estados (...) sino huviera ambicion, no huviera lisonja: sino huviera mentira, y engaño, fueran los hombres, hombres, tuvieran las Monarquias paz, y las Republicas aumento. Todo esto falta, porque falta la verdad, que conserva todo esto (1696: "Argumento y Prologo").

Son numerosas las referencias de este tipo que se pueden encontrar en los tratados; entre ellas se puede destacar la realizada por Diego Saavedra Fajardo en las *Empresas Políticas*, en concreto en la que tiene como mote "Sub luce lues" (1999: 565-78), en *Del trattato dell'imprese di Giulio Cesare Capaccio* y en la

[1] Nos referimos al emblema que tiene como mote "In adulari nescientem" (XXXV) o "Sobre el que no sabe adular", según la traducción realizada por Pilar Pedraza (Alciato, 1993: 69).

empresa que tiene como mote "Il Principe non oda gli Adulatori" (1592: III fol. 42), en la *Philosophia Moral de Principes* del jesuita Juan de Torres (1596: 920) o en los *Ocios Morales* de Lucio Félix Espinosa y Malo (1691: 109-110). Andrés Ferrer de Valdecebro le dedica una de sus "Digressiones", en concreto la XXII, cuyo elocuente título ya es de por sí una declaración: *De que la lisonja es el mas pestilente contagio para todo linaje de Republica* (1696: 273-77).

Uno de los grandes peligros ocasionados por la lisonja era el de afectar casi por igual a todos los que vivían en la Corte. Los que no querían entrar en el peligroso juego de alabanzas y corruptelas de los lisonjeros se veían no sólo afectados por ellos sino incluso arrastrados a una situación difícil y desesperada. Nuevamente Ferrer de Valdecebro se refiere a estos no-aduladores de manera clara:

> Si con zelo Christiano corrige, dicen que censura; si enmienda, que agravia; sino liaze rostro à algun desacierto, que condena el gobierno: con que, ò lisongear, ò retirarse à vivir en nueva Thebaida al yermo. Tirano siglo! Miserrima edad! (1680: 276).

De igual forma Diego Saavedra afirmaba que "no es menos peligroso en un gobierno desconcertado no adular nada que adular mucho (1999: 577) o el jesuita Juan de Torres advertía, con respecto al príncipe, que "orejas hechas a oyr lisonjas con suavidad, muy mal llevan despues oyr reprensiones y desengaños, aunque vayan con mas açucar y oro que pildoras de boticario" (1596: 925).

Dentro de este contexto parece bastante justificada la petición que Felipe IV realizó a su Consejo de Ministros y que es incluida en el decreto que encabeza los *Emblemas regio politicos* de Juan de Solorçano y Pereyra. El soberano se muestra tajante en su demanda:

> ...os mando con toda precision, que siempre me trateis verdad lisamente, aunque os parezca que sea en cosa côtra mi gusto; que aun que estoi cierto, q si Dios no me dexa de su mano, yo no le tedrè en nada que sea contra lo que os digo, como hombre puede ser que falte en algo, y para en este caso es quàdo he menester

> mas que mis Ministros me hablen claro, y no me dexen errar: y mirad q os pedirè estrecha cuenta a todos, si avièdo yo declarado en esta forma mi voluntad, vosotros no cumplis con ella (1658).

Dentro de las numerosas referencias a la adulación que se puede hallar en los tratados, y que responden a la situación creada en torno a los poderosos, en este capítulo nos hemos centrado de forma exclusiva en las que utilizan símiles musicales; es decir, hemos analizado los emblemas en los que se utiliza la imagen musical y el poder de los sonidos como símbolo de los lisonjeros. La facilidad del ciervo para sucumbir a la música de la flauta, el relato que narra el robo cometido por Mercurio al pastor Argos y la forma en la que las sirenas atraían a sus víctimas[2], son los principales temas que, conectados a la música, serán utilizados en la emblemática como símbolo de la adulación y por tanto los que nosotros estudiaremos en las siguientes páginas. Como veremos, la estructura de todos estos relatos es similar; ya se trate de las sirenas, de los cazadores o del propio Mercurio, la forma que utilizarán para embaucar y anular la voluntad será la música armoniosa. Mediante la dulzura de los sonidos, todos ellos engañarán a sus víctimas y las arrastrarán a la perdición. Ni los marineros, ni Argos, ni el ciervo podrán resistirse a la poderosa atracción de los sonidos musicales. Sólo el virtuoso Ulises, el héroe por antonomasia, podrá vencer la tentación, acrecentando de esta forma su heroicidad.

Será la faceta engañosa de la música la que se resalte por tanto en los emblemas y representaciones alegóricas que incluimos en este capítulo. El sonido armonioso será tan sólo la forma atractiva con la que se recubra el engaño y la perdición a la que se verán conducidos los incautos.

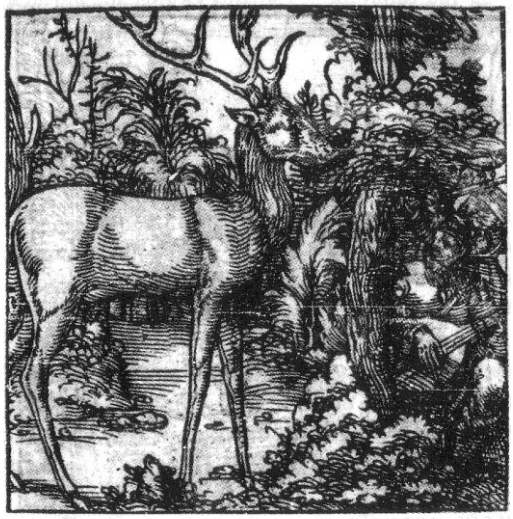
Ya para finalizar queremos destacar que, aunque para realizar el análisis de la presencia de la adulación en la emblemática nos hemos centrado tanto en los tratados realizados en España como fuera de nuestras fronteras, una parte

[2] Debido a que la interpretación de las sirenas como símbolo de la adulación es tan sólo una de las muchas que recibieron estos seres mitológicos y al hecho de que los distintos significados que se les atribuyeron estén estrechamente conectados, nos hemos decidido a incluir su comentario dentro del capítulo que trata de ellas de forma exclusiva.

importante de los que incluimos en nuestro estudio son de origen español. Mediante ellos se pone de manifiesto la apreciación realizada por Sagrario López acerca de la mayor carga moralizante de las obras que fueron realizadas en nuestro país. Como señalara esta investigadora, muchos de los tratados españoles de emblemas se convirtieron en auténticos sermones en los que las imágenes eran utilizadas con una finalidad abiertamente persuasiva (2000: 5).

8.1. LA MÚSICA DE LA FLAUTA COMO SÍMBOLO DE LA LISONJA

8.1.1. Horapolo. "Comment ilz signifioient ung homme deceu par flaterie"



Horapolo. *Orus Apollo de Aegypte de la significaction des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens* (París, 1543)

Cualquier análisis de la utilización de la música como símbolo de la lisonja y de la facilidad para caer en la trampa de los aduladores, debe comenzar por una de las imágenes que se incluyen en *Hieroglyphica*. Este tratado se presentaba como la traducción al griego de un supuesto original egipcio que habría sido realizado en el siglo V d. C. por un autor conocido como Horapolo (Horapolo, 1991: 8-9)[3]. La

[3] De los problemas que supone la atribución de la obra y de algunas de las hipótesis más fiables con respecto a ella trata Jesús González de Zárate en la introducción de su edición crítica (1991: 7-8).

obra fue hallada por Cristoforo Buondelmonti en la isla griega de Andros en 1419, aunque no sería hasta 1505 cuando se publicara, lo que ocurriría en Venecia y con el impresor Aldo Manucio. Traducido al latín en 1515, el tratado careció en un primer momento de grabados, no siendo acompañado de ellos hasta la edición de Kerver de 1543 (Horapolo, 1991: 21)[4].

La difusión de *Hieroglyphica* fue de una importancia crucial en el desarrollo de la emblemática. Humanistas de la talla de Marsilio Ficino y Pico Della Mirandola se vieron rápidamente atraídos por el misterio que emanaba de la obra, a pesar de que este tratado poco tenía que ver con los antiguos jeroglíficos egipcios (Praz, 1989: 25). Fue Ficino quien introdujo el manuscrito en el círculo de los neoplatónicos, en la creencia de que los sacerdotes egipcios habían transmitido sus secretos mediante los jeroglíficos y de que la antigua filosofía griega provenía de la sabiduría de este pueblo (Heffernan, 1991: 30). De esta forma, se extendió la consideración de que los jeroglíficos habían sido los antecedentes de los emblemas y de que en ellos se aglutinaba toda una sabiduría ancestral[5].

La edición de Kerver que hemos utilizado es la primera realizada en la que el texto es traducido a una lengua diferente de la latina, en concreto al francés, y también la primera que estuvo provista de ilustraciones. La traducción fue

[4] Esta edición es la que hemos utilizado para nuestro análisis. Aunque hemos tenido en cuenta los comentarios que incluye González de Zárate en la edición moderna que realiza de los *Hieroglyphica*, hemos optado por no utilizar el texto que ofrece. La razón se debe a que este investigador no indica la procedencia exacta del comentario que acompaña el grabado y se limita a señalar la anterior edición crítica en la que se ha basado para ofrecer su texto (1991: 482-4). Hemos de señalar, sin embargo, que la ilustración que reproducimos al comienzo del análisis procede del mencionado estudio de González de Zárate debido a que ésta se encuentra en mejor estado que la utilizada por nosotros, como puede comprobarse fácilmente por la imagen que incluimos en el apéndice (1991: 482).

[5] La mayoría de los emblemistas admitían su deuda hacia los jeroglíficos de Horapolo. Se puede destacar a este respecto las palabras de Alciato en *De Verborum Significatione* (Heffernan, 1991: 30), las de Menestrier en *L'Art des Emblemes* (1979 A: 4) o, siglos más tarde, las de Boudard en el prefacio de su *Iconologie* (1766).

realizada por Jean Martin, quien fuera secretario del cardenal Lenancourt. Por lo que respecta a los grabados, debemos señalar que aunque no está solventado el problema de su autoría, éstos parecen estar, en mayor o menor medida, vinculados a Jean Cousin[6].

El jeroglífico que vamos a analizar es uno de los ciento diecinueve que integran el segundo de los dos libros que componen el tratado y es el referido a la adulación [**fig. 1**][7]. El texto incluido en la edición que hemos utilizado, la de Kerver, consiste en un breve comentario en prosa precedido por un título en el que se resume el significado que se debe buscar a la imagen (ya sea la ilustrada o la descrita). Junto al título "Comment ilz signifioient ung homme deceu par flaterie" [Como representan a un hombre que ha sido engañado por la adulación], se puede leer la respuesta a la duda que crea: "Quant ilz signifioient homme deceu par flaterie ilz paignorent ung cerf & ung menestrier ou ioueur dinstrument de musicque car le cerf pret plaisir ala doulceur du chant tellement quil soublie & se laisse prendre rauy de lharmonie" [Cuando quieren representar a un hombre que ha sido engañado por la adulación, pintan un ciervo y un instrumentista, porque al ciervo le agrada tanto la dulzura del canto que se olvida y se deja prender embelesado por su armonía].

A pesar de no verse con demasiada claridad, el grabado nos muestra una imagen dominada por la figura de un ciervo. Junto al animal, se puede ver en primer término a un hombre tocando un instrumento, probablemente un laúd, y situado tras él, en la espesura, a un flautista. La posición elevada de la cabeza y de las orejas del animal nos indica que está atento a la música que ejecutan los instrumentistas, si nos atenemos a lo que afirmara Aristóteles en *Historia de los*

[6] Para conocer más datos sobre estas diferencias en la atribución de los grabados, remitimos a la introducción de la edición mencionada realizada por González de Zárate (Horapolo, 1991: 37).

[7] Como datos generales de la obra podemos señalar que está formada por un total de ciento ochenta y nueve jeroglíficos, por lo que son setenta los que integran el primer libro. El tratado, al menos la edición de Kerver de 1543, no está paginado por lo que no podemos ofrecer ningún tipo de información en este sentido.

Animales (Horapolo, 1991: 482) o Plinio en *Historia Natural* (2003: VIII XXXIII)[8]. Aunque la tradición hablaba de la facilidad de los ciervos para sucumbir al dulce sonido de la música en general, es habitualmente la flauta el instrumento elegido. A ello se refirieron autoridades como Eliano quien, en su tratado *Historia Natural*, y al hacer referencia a la forma idónea de cazar ciervos, afirmaba que "(u)n hombre experto en tocar la flauta se pone allí e intenta, con el mayor ahínco, interpretar una melodía dulce, evitando cualquier sonido estridente, y en cambio interpreta las melodías más delicadas de todas" (cit. en Horapolo, 1991: 482)[9].

La colocación, en el grabado, de un instrumento similar al laúd se debe exclusivamente a la importancia que este cordófono alcanzó en el Renacimiento; es decir, se trata de una actualización de la historia sin ninguna base histórica. Por el contrario, la presencia de la flauta responde a la vinculación que este tipo de instrumentos tenían con la vida pastoril. Un ejemplo de ello se encuentra en la obra de Platón; en *La República* este pensador afirmaba que mientras que la lira y la cítara eran "instrumentos útiles en la ciudad", la flauta era más adecuada para el trabajo de los pastores en el campo (1972: III 399d)[10].

[8] Como se verá en gran parte de los emblemas que incluyamos en este primer epígrafe del capítulo, las mencionadas referencias a Aristóteles y a Plinio estarán muy presentes en los emblemistas.

[9] La conexión entre el ciervo y la música, y entre éste y el oído, será una referencia clásica en las pinturas alegóricas; está vinculación se encuentra en la *Alegoría del Oído* realizada por Filipino Lippi (Museo Kaiser Friedrich, Berlín), en la obra del mismo título de Jan Bruegel *el Viejo* (Museo del Prado, Madrid) o en otras menos conocidas, como la realizada a mediados del siglo XVII por el artista alemán Gregorius Fentzel (Beck y Roth, 1965: 19) [**fig. 2**]. Como se puede apreciar en esta última imagen, la música que es tocada por la dama (una vez más con un instrumento de cuerda) es homologada a las santas palabras emitidas en las escenas colocadas a modo de *veduta*. Se resaltaría en esta ocasión la faceta más positiva de la música, la que la considera un reflejo de los sonidos celestiales.

[10] Aunque en la traducción que hemos utilizado de la obra de Platón el instrumento es traducido simplemente como flauta, el pensador griego se refería en esta ocasión a la siringa (Mathiesen, 1999: 222).

El texto no deja lugar a dudas con respecto al lugar que ocupa la música. En este jeroglífico se homologa la mentira al sonido de la flauta, el músico al adulador y el ciervo al que se deja apresar por las dulces palabras. El que la mentira se revistiera de una apariencia agradable para conseguir el engaño, en este caso de la que proporcionaban los sonidos musicales, parece lógico, ya que lo contrario sería poco exitoso; como afirmara Louis Prezel, "le grand secret de persuader, c'est de plaire" [el gran secreto para persuadir es gustar] (1756: 134). Esta asociación se encuentra con relativa frecuencia en la emblemática. En los *Trabajos y afanes de Hércules*, Fernández de Heredia señalaba que la lisonja con "consonancias, y armonías fingidas, abre el oido, y cierra el sentido; encanto dulce, y rosas suaves al olfato" (1682: 124) y Lorenzo Ortiz advertía que "(l)a adulacion con vozes cariñosas,/ En el alma venenos introduce" (1687: 125). En el mismo sentido se expresaba Juan de Torres en su tratado *Philosophia Moral de principes* cuando calificaba la lisonja como cierto tipo de música o afirmaba que los lisonjeros se escondían "debaxo de unas palabras dulces y blandas" (1596: 920)[11].

La mencionada conexión de la música armoniosa con la lisonja ocasiona una asociación que, cuando menos, resulta llamativa. Nos referimos a la vinculación que, partiendo de ella y como consecuencia, se establece entre la verdad y la disonancia. Así se puede encontrar en las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra, en concreto dentro la empresa que tiene como mote "Sub luce lues"; refiriéndose al príncipe que tan sólo quiere oír aquello que le complace, Saavedra afirma que "(e)stán muy hechas sus orejas a la armonía de la música, y no pueden sufrir la disonancia de las calamidades que amenazan" (1999: 574). Esta idea está igualmente presente en uno de los emblemas que analizaremos más adelante, el que tiene como título "Inficit liniendo" y que está incluido en el tratado de Juan Baños de Velasco y Acebedo *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales*. Baños se expresa de forma clara cuando, refiriéndose a los que sufren la lisonja, afirma que necesitan "una voz tan desagradable, que deshaziendo la consonancia de las otras, esta sola diga aparte las verdades" (1670: 49). Es

[11] La misma idea es expresada por Andrés Ferrer de Valdecebro (1696: 114) y por Francisco Núñez de Cepeda (1683: XVI).

decir, se vincula la armonía entendida como sonido agradable, a lo menos conveniente, a la adulación e incluso a la mentira, mientras que se asocia la disonancia o lo que es desagradable de oír, a la verdad.

Las asociaciones que se establecen en torno a la consonancia y a la disonancia nos resultan del mayor interés, ya que los distintos elementos que intervienen en ellas no tendrán siempre el mismo valor. Si en los emblemas que analizaremos a continuación la vinculación entre la adulación y el sonido armonioso será la más usual, debido a la necesidad de complacer mediante un sonido agradable al oído, la que se producirá con respecto a la verdad no estará tan claramente establecida. Parece lógico considerar que si la mentira se reviste de un aspecto agradable, la verdad lo haga justo de la forma contraria; sin embargo, también es cierto que ese mismo sonido armonioso es el que de forma usual se ha vinculado a la concordia y a la elocuencia, a la sabiduría y a la verdad. Es este sonido el que, como se ha destacado en páginas anteriores, era realizado por Orfeo, Arión y Anfión y era vinculado a la virtud. También era esta conexión la que se establecía al señalar que el sonido disonante o las cuerdas desafinadas o rotas del instrumento actuaban como símbolo de la rebelión y de la falta de concordia.

En nuestra opinión, la razón de esta aparente contradicción proviene de la ambivalencia existente en torno a la música y del hecho de que coexistieran dos concepciones diferentes y opuestas de los sonidos realizados por el hombre. Por un lado se los considera un vestigio de las armonías divinas y celestiales, es decir, de la música mundana a la que se refiriera Boecio; por otro se los vincula a la música instrumental, a la realizada por el ser humano, y es tan sólo un reflejo de sus vicios y sus pasiones. Mientras que un ejemplo de la primera de ellas será la música armoniosa realizada por Orfeo como trasunto de Cristo, por Anfión en su papel de pacificador o por Arión como prototipo del hombre virtuoso, la segunda será la música igualmente armoniosa ejecutada por las sirenas o por los aduladores. Esta asociación, que en un principio parece estar perfectamente organizada, presenta algunos problemas, como ocurre a la hora de encontrar símiles musicales para la verdad. La causa de ello se debe a que

ésta, la verdad, está tanto vinculada a la virtud, a la sabiduría y a la elocuencia, y por tanto al sonido armonioso, como es contraria a la mentira, y por tanto al sonido en apariencia agradable mediante el que ésta se transmite. Frente a esta contradicción, los tratadistas, como ha quedado señalado con los ejemplos anteriores y se verá en las páginas siguientes, vincularán la verdad a la disonancia, probablemente por la fuerza y la importancia que había alcanzado la asociación contraria, la establecida entre la mentira y la dulzura de los sonidos.

Junto a este binomio consonancia-disonancia, los tratadistas utilizarán uno similar, el dulzor-amargor. Frente a la dulzura de la mentira, la verdad está vinculada a un sabor menos agradable; como ya dijera Quevedo, "(p)ues amarga la verdad,/ Quiero echarla de la boca" (cit. en Ortiz, 1687: 109) o Gracián, "(n)o hay bocado más amargo que una verdad desnuda" (cit. en Morán, 1982: 306). De forma similar el propio Saavedra afirmaba que "(p)orque suele ser amarga la verdad, es menester endulzalle los labios al vaso para que los príncipes la beban" (1999: 577).

8.1.2. Pierio Valeriano. "Ab Adulatoribus pessundatus"



Joannis Pierii Valeriani Bellunensis. *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorium ...* (Lyon, 1602)

El tratado al que pertenece la imagen que vamos a comentar a continuación tiene como título *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorium aliarumque gentium*

literis commentarii y fue escrito por el conocido humanista italiano Pierio Valeriano (1477-1560). El bagaje cultural de este importante historiador se pone de manifiesto no sólo a lo largo de su extenso tratado, sino que está claramente reflejado en los datos que se conocen de su vida. Valeriano estuvo en contacto con la élite italiana de su época, ejerció como preceptor de los sobrinos del Papa Clemente VII y mantuvo amistad con los más importantes intelectuales de su época, entre los que figuran Achille Bocchi (Manning, 2002: 59, 65). Su obra, concebida bajo el interés que suscitaba la cultura egipcia y partiendo de la anteriormente comentada de Horapolo, se convertiría en una auténtica Biblia del jeroglífico para los emblemistas. Fue publicada por primera vez en 1556 en Basilea y conoció múltiples reediciones e incluso traducciones. Así, desde su lengua originaria, el latín, la *Hieroglyphica* sería traducida primero al francés (en Lyon en 1576 y 1615) y posteriormente al italiano (en Venecia en 1625)[12]. Los trescientos grabados con los que se dotó, y que se distribuían de forma desigual en los dos libros que componían el tratado (doscientos ochenta en el primer libro y tan sólo treinta en el segundo), fueron realizados por Curio (Landwehr, 1976: 763-8).

El jeroglífico que vamos a analizar es el que abre el libro VII del tratado (1602: 64-5) [**fig. 3**]. El breve título que acompaña la exposición, "Ab Adulatoribus pessundatus" [Arruinado a causa de los aduladores], revela el significado que se debe buscar al grabado; alude a las consecuencias que se derivan de dejarse convencer por las palabras de los lisonjeros. Junto al título se puede ver una ilustración que, carente de marco, no resulta demasiado complicada por lo que respecta a su diseño: se limita a mostrar a un ciervo junto a un flautista. Es la posición de la cabeza del animal la que nos indica que está prestando atención al dulce sonido producido por la flauta. El aspecto envejecido y poco atractivo con el que es representado el flautista nos hace considerar que se trata de un recurso buscado por el grabador (o quizá por el autor); reforzaría la idea de que toda la atracción que pudiera ejercer sobre el ciervo procede exclusivamente del sonido de su música. El bastón en el que se apoya puede hacer referencia al fin del animal, a esa ruina de la que se habla en el título.

[12] La edición que hemos utilizado es la latina publicada en Lyon en 1602.

La extensa exposición latina que rodea el grabado amplía el mensaje. Las primeras palabras ya nos indican esa conexión con los *Hieroglyphica* de Horapolo a la que aludíamos; se refiere Valeriano a la facilidad del ciervo para sucumbir a la música, especialmente la ejecutada con una flauta pastoril, y el que a causa de ello el animal pueda ser fácilmente atrapado por los que le causarán su ruina[13]. Separándose ya del texto de Horapolo, Valeriano cita otras fuentes, como la procedente de Diógenes Cínico, quien afirmaba que era preferible caer presa de los cuervos que de los aduladores debido a que estas aves causaban tan sólo un daño corporal y no el espiritual producido por los lisonjeros (1602: 65). Esta imagen, de una gran dureza, sería muy utilizada para hacer referencia a los aduladores y a los daños que ocasionaban. El enorme desprecio que se sentía hacia este tipo de personas se manifiesta de forma clara en la utilización que de la cita realiza Solórzano: "*Cuervos, ò peores que cuervos, porque solo buscan aquellos la carne mortecina, pero estos ni aun los sanos, y vivos dexan de despedaçar con su pestilente boracidad*" (1659: 494)[14].

También compara Valeriano a los aduladores con las prostitutas, basándose en que ambos quieren la prosperidad económica para aquéllos a los que se vinculan. Lo que no desean ni unos ni otras para sus protectores es la recuperación del juicio, de la sabiduría y de la prudencia (1602: 65)[15]. Recuerda igualmente la consideración en la que tanto Plutarco como Diógenes Cínico tenían a los lisonjeros, a los que equiparaban a los animales más peligrosos. Las palabras de Diógenes ante la pregunta de quién era el animal más peligroso se suelen

[13] Comienza su exposición diciendo "Egyptii hominem dolo ab adulatores circumuentum ea pictura significabant Quòd vero Ceruo in situm natura in pastorali fistula, vel suavi aliquo modulantium concentu demulceti..." (1602: 64).

[14] La comparación entre los cuervos y los aduladores puede provenir de la semejanza de su denominación en griego (*corax* y *colax*, respectivamente) o al menos esa es la explicación que, de esta vinculación, ofrece Juan de Solórzano en los *Emblemas regio politicos* (1659: V 496).

[15] "...Meretrices bona omnia amatoribus suis comprecari, praener vnam mentem atque prudentiam: ita adulatores iis quos affectantur, omnia felicia ominari, praeterquàm sapere, ac seipsos noscere" (1602: 65).

recordar frecuentemente al hacer referencia a la adulación; este filósofo tajantemente respondió que "si de feris, inquit, sentis, Tyrannus; si de cicuribus, Adulator", o lo que es lo mismo "(s)i hablas de los fieros, el tirano; si de los mansos y domesticos, el lisonjero", según la traducción realizada por Juan de Solórzano (1659: 495)[16]. La actitud de los perros hacia Acteón, quien fuera su amo, es también una de las referencias clásicas al hablar de la lisonja y una de las que incluye Valeriano en su comentario[17].

En la parte final del comentario Valeriano se desliga un tanto del tema de la adulación para enfatizar, en su lugar, el amor que el ciervo sentía hacia la música y que apoya en citas de Eliano o Ptolomeo. Como apunta, todas las maravillas que se cuentan sobre la atracción de los ciervos hacia la música pueden ser creíbles ya que incluso se decía que estos animales entendían bien determinadas lenguas (1602: 65). No es el ciervo el único animal que recuerda este tratadista italiano por su atracción a los sonidos, sino que también se refiere a los caballos, que según una historia persa fueron acostumbrados a las "effoeminatis cantilenis", es decir, a las melodías afeminadas; a las morenas y los sábalos, que sentían atracción hacia el sonido de las campanas, o al pájaro llamado Otis que, al parecer, prácticamente enloquecía ante el sonido de la música. Aunque Valeriano no indica las fuentes en las que se basa al mencionar estas historias, el relato de los caballos amantes de melodías procede de las *Geórgicas* de Estrabón, en donde se narra el enfrentamiento entre el ejército de los Sibaritas y el de los Crotoniatas[18]; las referencias generales que incluye acerca de las morenas y otros peces podría haberlas tomado de la *Historia de los animales* de Eliano, en concreto de los libros I (39) y VI (31-2).

[16] Esta cita latina sería utilizada por Erasmo de Rótterdam al tratar de la adulación sufrida por el príncipe dentro de *Erasmi Institutio Principis Christiani* (2, 1).

[17] Este relato, narrado por Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: III 138-252), fue utilizado con distintos significados en la emblemática.

[18] Plinio también recogió la afición de estos caballos por la música y la danza en su *Historia Natural* (2003: VIII 42, 157).

La conexión entre la flauta y la adulación que Valeriano recoge en este tratado es especialmente frecuente en la emblemática y su presencia se constata todavía con fuerza en el Barroco. Así la encontramos en dos importantes obras de este periodo: el *Dictionnaire iconologique* de Louis Prezel (1756: 53) y la posterior *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblémes* de los iconólogos Gravelot y Cochin. Como estos últimos autores afirman, "(to)us les iconologistes s'accordent à donner une flûte à la *Flatterie*; le son de cet instrument étant toujours pris pour l'emblême des louanges" [todos los iconólogos coinciden en utilizar la flauta como atributo de la adulación; el sonido de este instrumento ha sido siempre el escogido como símbolo de las alabanzas] (1972: II 47)[19]. Ciertamente se puede encontrar de forma preferente este instrumento en las representaciones que se han realizado de la lisonja; así puede verse en *La Tabla de Cebes* que incluyó Francisco Foppens en el *Theatro Moral de la Vida Humana* (1672) [**fig. 4**]. En esta ocasión, y al igual que en otras muchas representaciones, el instrumento utilizado para aludir a la lisonja es la chirimía. Tocada por un joven vestido como un cortesano, e incluido dentro del primero de los tres niveles que se discriminan en la Tabla, la imagen es utilizada como representación de la adulación áulica (1672: 22).

[19] Reproduce la edición publicada en París 1791.

8.1.3. Cesare Ripa. "Adulatione"



Cesare Ripa. *Iconologie* (Siena, 1613)

Este prestigioso tratadista, cuyo nombre real fue Giovanni Campani (1560-c. 1620), conoció un importante éxito en vida gracias a su gran obra, *Iconologie*. Publicada sin ilustraciones en Roma en 1593, este tratado conocería múltiples ediciones en las que de forma sucesiva se iría produciendo un aumento en el número de grabados[20]. En la edición que hemos utilizado de forma preferente para el análisis de la adulación, la publicada en Siena en 1613[21], esta alegoría está formada por un breve título, destinado a desvelar la identidad de la

[20] Cuestiones biográficas y datos relativos a las distintas ediciones de la obra de Ripa, ya fueron expuestos en el capítulo de Anfión. Hemos accedido a esta edición a través de la realizada por Joan Sureda (1996) en la que el texto originario italiano es traducido al español. En el apéndice de imágenes que hemos colocado al final del capítulo incluimos, además del grabado de esta edición, los que aparecían en las posteriores de Padua (1618) [**fig. 5b**], Ámsterdam (1698) [**fig. 5c**] y en la realizada por Hertel (1758-60) [**fig. 5d**].

[21] Nos hemos decidido por comenzar utilizando el texto de esta edición por ser el primero, de los cuatro que hemos utilizado, en el que se representa esta imagen.

personificación, un grabado, en el que una mujer aparece dotada de atributos claramente simbólicos, y una breve descripción escrita en prosa (1996: 67-8)[22].

Aunque Ripa suele intercalar en sus comentarios abundantes citas procedentes de distintos autores, en esta ocasión tan sólo se refiere a dos de ellos, los ya mencionados Horapolo y Pierio Valeriano. Una lectura del texto nos señala que el iconólogo italiano no aporta ningún dato novedoso a lo ya expuesto en las obras de estos autores. Así afirma que el ciervo "acariciado por el sonido de la flauta, llega hasta olvidarse de sí mismo, dejándose prender" y añade a continuación:

> (c)onforme a esto hemos realizado la presente imagen, en la que concuerdan la dulzura de las palabras con la melodía de los sonidos, así como la naturaleza del que gustoso se deja adular con el infeliz instinto que es connatural al ciervo; el cual muestra además que es tímido y de ánimo débil, y que gustoso presta oídos a los aduladores (1996: I 67).

El que Ripa conecte la figura representada en el grabado con las imágenes descritas por estos dos autores no resulta del todo exacto ya que, como hemos visto, ellos no declaraban en ningún momento que el instrumentista fuese una mujer. Esta diferencia, que en nuestra opinión no tiene importancia, estaría motivada por el hecho de que en las alegorías suela predominar la figura femenina.

Protagoniza, por tanto, el grabado la figura de una dama acompañada de los dos atributos principales de la adulación: la flauta y el ciervo. A ellos se añade el ropaje artificioso con que se viste, detalle éste que, aunque no es explicado por el autor, es fácilmente descifrable y haría alusión a cómo los aduladores ocultan la verdad bajo un lenguaje afectado. Gracias a las otras dos alegorías de la adulación que realiza Ripa en esta edición podemos saber que el cabello recogido de la dama hace igualmente referencia a la lisonja y que este dato procede Aristóteles (1996: I 66-7). Otro detalle que debe ser señalado, a pesar de que el

[22] La alegoría que vamos a analizar es la segunda de las tres que, con el título de "Adulación", incluye Ripa en su tratado y la única de ellas que está provista de una ilustración.

tratadista tampoco lo mencione, es el de que muestre sus tobillos y sus pies descalzos. A esta parte del cuerpo ya se refirió Ripa en otra de sus alegorías al vincularlos a la ambición que se esconde detrás de los aduladores o a sus deseos desordenados. Así, en la descripción del "Apetito", el tratadista italiano afirmaba que "los pies, y en especial el tobillo, son jeroglíficos de nuestras ambiciones terrenas" (1996: I 109)[23].

Son muy pocas las variaciones que se advierten en el grabado de la edición realizada en Padua en 1618 [**fig. 5b**]. Quizá la más obvia sea la relacionada con las abejas que aparecen tanto en la imagen como en el texto. Estos insectos actúan como símil de los aduladores ya que atraen mediante la dulce miel y no muestran el aguijón con el que hieren[24]. Tampoco presenta grandes cambios la alegoría que, bajo el título "Flatterie", se incluye en la edición de Ámsterdam (1698: 89) [**fig. 5c**]. La diferencia principal estriba en el hecho de que en el texto los insectos son descritos como moscas en lugar de como abejas, aunque la interpretación que se les otorga no difiere en mucho: mediante ellos se alude a las personas que sin saber el peligro que corren se dejan llevar por la dulzura de las palabras de los aduladores al igual que las moscas que se acercan a la miel y se arriesgan a ser picadas por las abejas (1698: 91-2). Muy completa, por lo que respecta a los atributos que presenta, es la alegoría de la edición de Hertel que aparece, en esta ocasión, con el título "Blanditiae", es decir, palabras lisonjeras (1971: 30) [**fig. 5d**][25]. Una simple mirada al grabado nos informa de la gran cantidad de elementos simbólicos que reúne, aunque parecen proceder todos ellos del tratado de Ripa. Además de la dama, la flauta y el ciervo, vuelven

[23] A esta interpretación de los pies en el tratado de Ripa ya nos referimos en el comentario del emblema de Nicolaus Reusner que tiene como mote "Animun Rege" y que incluimos en el capítulo dedicado a Orfeo.

[24] La utilización de la miel para hacer referencia a las palabras del lisonjero es frecuente en la emblemática; un ejemplo de ello lo encontramos en el emblemista español Andrés Mendo cuando afirma que "en la dulzura de la miel de su voz se esconde el veneno mas activo" (1661: 16).

[25] No nos detenemos en los dos breves comentarios que acompañan el grabado; escritos en latín y alemán respectivamente se limitan a recordar cómo Dionisos ordenó que se castigara cruelmente a quienes lo habían adulado.

a aparecer los insectos junto al tronco. Como elementos novedosos hay que señalar la presencia del perro y del busto que, con un doble rostro, está colocado sobre un pedestal, elementos todos ellos a los que ya se refiriera Ripa en otras de sus descripciones de la "Adulación" (1996: I 68). La escena desarrollada en un segundo plano es explicada en los textos latino y alemán que acompañan el grabado y debe asociarse al rey Dionisos I. En ella se reproduce el momento en el que el monarca ordena que le arranquen la lengua al lisonjero (1971: 30).

8.1.4. Jean Boudard. "Adulation"



Jean Boudard. *Iconologie tirée de divers auteurs* (Viena, 1766)

Unos atributos similares a los ya señalados en la imagen de Cesare Ripa son los que se aprecian en la alegoría de la "Adulation" realizada por el iconólogo y escultor francés Jean-Baptiste o Giovanni Battista Boudard. Dentro de su *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux Gens de Lettres, Aux Poëtes, aux Artistes, & généralement à tous les Amateurs des Beaux-Arts* (Parma, 1759)[26], este autor presenta un grabado que, excepto por la ausencia

[26] La edición que hemos utilizado de este tratado, la publicada en Viena en 1766, tiene el mismo número de grabados y de volúmenes que la edición príncipe. Queremos señalar, sin embargo, que,

del ciervo, no presenta modificaciones con respecto a ilustraciones ya mencionadas (1766: I 11). En él puede verse a una mujer tocando una flauta, que simboliza la "douceur de ses paroles", acompañada por unas abejas y un fuelle [**fig. 6**][27]. La presencia de este artefacto es explicada en el breve comentario colocado bajo el grabado, en el que se dice que el fuelle simboliza el hecho de que la lisonja apague la luz de la razón y encienda el fuego de las pasiones[28]. En opinión de Boudard, la adulación no es más que " la complaissance outrée, les louanges fausses, les caresses intereses" [la complacencia exagerada, las alabanzas falsas, las caricias interesadas].

al contrario de lo que afirma John Landwehr, el tratado está escrito tan sólo en francés, y no en francés e italiano como señala este investigador (1976: 58-9).

[27] La conexión entre el fuelle y la adulación no es inusual en los tratados; entre otras obras, se encuentra en la de Cesare Ripa, en concreto dentro de las alegorías del "Capricho" (1996: I 159), de la "Corte" (I 237) o en la anteriormente mencionada alegoría de la adulación que se encuentra en la edición de Hertel. De forma muy clara se refirió también al fuelle el tratadista español Lucio Félix Espinosa y Malo en su tratado *Ocios Morales*. Haciendo referencia a la manera de producirse el sonido en el órgano, afirmaba que "solo tiene vozes, quando los fuelles aduladores que le acompañan, están llenos de ayre de lisonjas, y esta peste de genios hazen lo que la yedra, que arruina la muralla, con lo que parece que la adorna" (1691: 4).

[28] "un soufflet, parce que la flaterie éteint la lumiere de la raison, & allume le feu des passions" (1766: I 11).

8.1.5. George Richardson. "Adulation"



George Richardson. *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive; Chiefly composed from the Iconology of Cavaliere Cesare Ripa, Perugino* (Londres, 1779)

Prácticamente idéntica resulta la representación de la adulación que se encuentra en el tratado del tratadista y arquitecto inglés George Richardson (1736- 1817) [**fig. 7**]. La obra, con el título *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive; Chiefly composed from the Iconology of Cavaliere Cesare Ripa, Perugino*, fue publicada en Londres entre 1777-8[29]. El breve texto que acompaña la alegoría describe una mujer vestida con un traje de distintos colores (1778: II 45). Toca la flauta y está colocada junto a un panal y unas abejas. La explicación de cada uno de estos atributos, tanto del traje como del instrumento musical o de las abejas, son una vez más los que aparecieran en el tratado de Ripa.

[29] Hemos tenido acceso al tratado a través de la edición publicada en Londres en 1777-8; sin embargo, el grabado que reproducimos procede de una facsimilar en la que se reproduce la edición de un año más tarde (1979).

8.1.6. Anónimo (Daniel de la Feuille). "Flaterie"

La obra anónima que tiene por título *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs* (1736) ofrece una representación de la adulación que nuevamente guarda una extraordinaria semejanza con los tratados de iconología que surgieron a raíz de la obra de Ripa[30].

El pequeño grabado circular que forma parte de esta alegoría y que figura con el número 7, está protagonizado por una dama tocando un extraño instrumento de viento similar a una chirimía; va vestida virtuosamente, con el cabello recogido, y enseña los tobillos y los pies desnudos. Junto a ella está colocado un ciervo recostado y un tronco de árbol del que salen unos insectos (1736: 16)[31]. En el texto que acompaña el grabado, y que se encuentra recogido en la página siguiente, se señala lo fácilmente que se aceptan las lisonjas y lo hermosas que son las palabras del adulador a pesar de que en ellas tan sólo se pueda encontrar veneno. Se refiere igualmente al ciervo y a lo propenso que es este animal a dejarse arrastrar por los sonidos musicales (1736: 17).

A modo de conclusión de todas las imágenes descritas, se puede señalar que la conexión que se establece entre los aduladores y la música se asienta sobre unas bases firmes. Partiendo de fuentes tan relevantes como las proporcionadas por Aristóteles, Plinio o Eliano o la posterior y no menos importante de Horapolo, en las que se resaltaba la conexión entre el ciervo y la música y la facilidad de este animal para resultar encantado por los sonidos, se realizan toda una serie de emblemas y representaciones alegóricas. La música armoniosa es tan grata a los oídos como las alabanzas provenientes de otros. Sin embargo, lo que en un

[30] Para conocer datos del tratado remitimos el capítulo dedicado al músico Anfión.

[31] Las escasas facilidades ofrecidas por la Biblioteca Nacional de Francia para fotografiar los tratados de esta época, y en concreto el que estamos comentando, es una de las razones de la mala calidad de la fotografía que podíamos presentar. Debido a ello hemos preferido remitir a la imagen ya comentada que aparecía en la edición de la obra de Ripa publicada en Ámsterdam en 1698 [**fig. 5c**], por ser similar a ésta en todos los detalles.

principio podría parecer tan sólo una comparación basada en las agradables sensaciones que provocan las palabras armoniosas, esconde en realidad una consideración negativa de la música ya que resalta tan sólo el carácter engañoso de los sonidos musicales.

8.2. EL CIERVO ATRAPADO POR LOS CAZADORES

8.2.1. Juan de Solórzano. "Adulatores fugiendi"



Juan de Solórzano Pereira. *Emblemas Regio-politicos* (Valencia, 1659)

El humanista y conocido jurista Juan de Solórzano o Solorçano (1575-1655) es el autor de un importante tratado de emblemática, *Emblemata Centum, Regio Politica*. Publicado en latín en 1653 con un total de cien emblemas, el tratado sería posteriormente traducido al castellano, quizá sin que lo supiese el propio autor, y ampliado en una edición de diez tomos que serían publicados entre 1658 y 1660 con el título de *Emblemas regio-politicos* (Solórzano, 1987: xi)[32]. Cada uno de los volúmenes contendría diez emblemas dotados de un grabado, un

[32] Datos de este autor y de su obra ya fueron señalados en el capítulo III al analizar el enfrentamiento entre los Sibaritas y los Crochoniatas en el emblema que tiene como mote "Deliciae nimiae republicam perdunt". Es la mencionada edición castellana, dividida en diez volúmenes, la que hemos utilizado para nuestro análisis.

epigrama y un texto en prosa. Como señalaremos más adelante, el tratado sería plagiado parcialmente por Andrés Mendo, al hacerse este autor con ochenta de los grabados originales de Solórzano[33]. Las ilustraciones habían sido realizadas por el experto grabador francés Roberto Cordier, quien las elaboró a partir de las instrucciones dadas por el propio autor (1987: 28-9). En la edición que hemos utilizado del tratado no se reprodujeron estas ilustraciones originales sino otras realizadas con posterioridad aunque procedentes directamente de aquéllas[34].

El emblema que vamos analizar, el número cincuenta del tratado, está incluido, junto a otros nueve, en el quinto volumen de la obra y fue publicado en 1659. Tiene como mote "Adulatores fugiendi", palabras que son traducidas por el propio autor como "Huir de los lisonjeros" [**fig. 8**]. Además de por el mote y por el grabado, el emblema está compuesto por un epigrama y un extenso comentario escrito en castellano que se ve ampliado en los márgenes con multitud de citas de autores y referencias de obras (1659: 482-542).

En el grabado, de forma ovalada y enmarcado por una orla de corte barroco, se disponen, de forma simétrica, las figuras. En la parte superior, e introducido en una filacteria, está colocado el mote, "Adulatores fugiendi". Bajo él, en la *pictura*, puede verse dos cazadores sentados junto a sendos árboles, con una postura y un atuendo similar y tocando un mismo instrumento. La simetría se rompe por la presencia de unos animales, en concreto un perro y unos pájaros, y de una lanza. Es la posición central del ciervo en la *pictura* la que nos indica que es este animal el objeto de la disertación. La postura majestuosa y la forma en la que mantiene erguida la cabeza, la elevada cornamenta y su tamaño desproporcionado, crean la sensación de que no se trata de un auténtico ciervo sino que es más bien un símbolo; es el príncipe del que, como veremos, se habla en el epigrama.

[33] A las discrepancias existentes entre distintos autores con respecto a este tratado ya nos referimos en el mencionado capítulo III de este estudio.

[34] Los grabados que aparecieron en la primera edición ilustrada de la obra son los que posteriormente incluiría Andrés Mendo en su tratado [**fig. 9**].

Es la parte literaria la que desvela la relación que se produce entre los elementos del grabado y la que aclara que, aunque la posición central sea la ocupada por el ciervo, las tórtolas se encuentran en la misma situación que él y están sometidas a los mismos peligros. Tras señalar la velocidad de unos y otros, el epigrama nos dice que:

> ... es lazo engañoso a fiera, y ave
> Sonoro acento, musica suave.
> Principe excelso, ò quanto
> engaño te previene el lisongero!
> Pues su alagüeño encăto,
> Es la liga, es el lazo mas severo;
> Y quando tus proeças solemniza
> Entonces cŏ su voz blanda te hechiza (1659: 482-3).

Las primeras palabras del comentario exponen de forma clara cuál es la opinión que le merecen al autor los aduladores que pueblan la Corte y que acosan al príncipe, y cuál es la finalidad que persigue con el emblema:

> porque este contagio de ordinario penetra hasta sus entrañas, engañando con fementida [sic] alabança, parece precisso escoger algo de lo mucho que con frequencia se halla escrito en su detestacion, para precautelarse; con lo qual se destierre totalmente de sus Palacios (...) porque este pesimo vicio de lisonjear, y complacer, principalmĕte se acostumbra exercitar, y conseguir mucho en las Cortes, produziĕdo muy nocivos efetos (1659: 484).

Para apoyar su argumentación, referida a la adulación en general y a la actuación de los lisonjeros en la Corte en particular, se vale de las fuentes más variadas; junto a citas bíblicas, Solórzano incluye otras de Plutarco, Séneca, Aristóteles, Plinio, Erasmo o Tácito y de emblemistas como Alciato, en concreto de dos de sus emblemas, "In Adulari nescientem" e "In adulatores", de Saavedra y de su empresa "Sub luce lues" o de Joachim Camerarius y "Ad Medelam". Ciertamente, y como reprodujimos en la cita anterior, parece que el único objetivo del autor fuera el de recordar la opinión que los más reputados

pensadores tenían hacia este vicio. Debido a esto, el texto que presenta Solórzano se asemeja más a una sucesión de citas que a un comentario articulado[35]. No sólo compara a los lisonjeros con el estelión[36] sino que también, basándose en textos de distintos autores, los compara a los cuervos (1659: 496), a los pulpos (499), a los monos (500), al cocodrilo (505) y a las serpientes (512-3) o los conecta al encuentro que tuvo lugar entre Mercurio y Argos (526-7).

Hacia la mitad del comentario Solórzano se refiere de forma concreta a la imagen que se reproduce en el grabado y a la utilización de la música como símil de la lisonja. Las palabras que le dedica son las siguientes:

> Pero yo tantas cosas como pudiera, escogí el Emblema que vès, en mi sentir mas ajustado a la materia de que se trata, sacado de la natural propiedad de las tortolas, y otras aves, y de los ciervos, los quales, como Plinio, y otros Autores escriben, los caçadores adoban de fuerte con la musica de los reclamos, y otros instrumentos, que igualmente olvidan el bolar, y correr, y con mucha facilidad los cogen; como sucede a los que consienten que las vozes blandas, y engañosas artes de los aduladores les lisongeen, y alaguen (1659: 509).

La atracción del ciervo hacia la música fue frecuentemente utilizada para hacer referencia a la facilidad con la que se puede caer presa de los aduladores. El tratadista español Balthasar de Victoria, en la *Segunda Parte del Theatro de los*

[35] Hemos localizado las citas más destacadas que Solórzano reproduce en los siguientes tratados y autores: los *Annales* de Tácito (II 38, IV 39), el *Secundi Panegyricus* de Plinio *el Joven* (LXXXV), la *Historiae Alexandri Magni Liber Octavus* de Curtius Rufus (VIII V), las *Sátiras* de Juvenal (III 86, VI 365), los *Amorum* de Ovidio (1997: I 8, 104), la *Eneida* de Virgilio (1995: III 658), *Phaedra* de Séneca (III I, 918), los *Disticha* de Catón (1. 27) y las *Epistolae* de Séneca (59 11).

[36] Solórzano comete un interesante error que ya se había producido con anterioridad en la *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* de Diego López (1615: fol. 158). Nos referimos a la confusión que se produce entre el estelión y la tarántula debido a la similitud existente en su denominación latina, y que es la que motiva que Solórzano mezcle ambos animales en su comentario sin razón aparente (1659: 485-6). Ya nos referimos a esta cuestión en la alegoría de la región de "Apulia" que realizó Cesare Ripa y que hemos incluido en el capítulo III.

Dioses de la Gentilidad, resumía de forma certera los comentarios referidos a este animal y su atracción hacia la música:

> (s)on estos animales tan amigos de musica, que dize Pierio, que si les tañen una flauta, ò otro instrumento, se cevan de manera, que embobecidos se estan pasmados, hasta, que pueden llegar de muy cerca à hazerles tiro. Y aun mas encarece esto Aristoteles, que de solo el silbo del caçador, se embelesan de manera, que puede llegar muy cerca, sin que le sientan. Trae esto Pierio a consequencia de los aduladores, que saben regalar los oydos, y embobecer à los que se dexan cevar de sus lisonjas (1623: 360).

También se refiere a esto mismo Juan de Torres en su *Philosophia Moral de Principes* cuando al hablar de la presencia de la música en la educación del príncipe y de la necesidad de que no se abusase en su práctica, pone como ejemplo al ciervo que "por gustar tanto della muchas vezes le cuesta la libertad" (1596: 292).

Debemos hacer un comentario acerca de la postura con la que el ciervo es representado en la imagen. Como señalara el propio Solórzano en otro de sus emblemas, en concreto en el que tiene como mote "Auris boni, aut mali Regis" [Oídos del buen rey y del mal rey], partiendo de una distinción proveniente de Plinio, se asociaba este animal a la figura del príncipe y se distinguía entre el príncipe bueno y el malo atendiendo a la cabeza del ciervo. Si Plinio en la *Historia Natural*, y como indicamos páginas atrás, señalaba que los ciervos "(c)uando enderezan y levantan las orejas tenían el oído muy agudo y cuando las bajan quedan sordos" (2003: VIII 32)[37], Solórzano apunta que el príncipe debe tener la cabeza levantada para poder oír a sus vasallos y todo lo que ocurre en el Estado (1659: VI LX).

Quizá por el hecho de haber mencionado al príncipe en el epigrama, Solórzano no hace referencia a la debilidad de espíritu o a la cobardía con la que en

[37] Esta característica del ciervo también es comentada por Valeriano en un capítulo específico. Dentro de uno de sus epígrafes, en concreto en el que tiene como título "Ouye & Surdité", trata de la reverberación del sonido y la vincula a la capacidad auditiva de estos animales (1615: 84-5).

ocasiones se ha calificado al ciervo en la emblemática. Por el contrario, ésta sí era mencionada por Andrés Ferrer de Valdecebro, a quien nos referiremos más adelante (1680: 294), o por Sebastián de Covarrubias en los emblemas "Timor addidit" y "Onus arma timori" (1610: I 46, III 216).

La utilización del ciervo y de los cazadores como motivo del emblema muestra de forma clara cuáles son los resultados de escuchar a los lisonjeros. Mientras que los cazadores matarán al animal, los aduladores intentarán por todos los medios medrar en la escala social, ocasionando los perjuicios que sean necesarios para conseguirlo. La visión que se ofrece de la música, y que se transmite a través de lo que parecen ser dos chirimías, no podía ser más negativa y se ajusta a lo ya indicado en emblemas anteriores.

8.2.2. Andrés Mendo. "Adulatores fugiendi"



Andrés Mendo. *Principe perfecto y ministros ajustados Documentos politicos y morales* (Lyon, 1661)

Un acercamiento similar a la adulación es realizado en uno de los emblemas que Andrés Mendo (1608-85) incluye en su obra *Principe perfecto y ministros ajustados, documentos politicos y morales*. Este tratadista y jesuita estudió ciencias políticas en Salamanca donde pasó parte de su vida. Fue la vida

cortesana, que conoció de primera mano como predicador del rey y por la estrecha vinculación que mantuvo con el duque de Osuna, la que le motivó a escribir tratados de corte político[38].

En su *Principe perfecto y ministros ajustados*, Andrés Mendo no oculta la alta estima y la gran influencia que ejerció en él Solórzano y que le hace admitir, en la "Razón de la obra", que su tratado es un extracto en castellano del escrito por este autor. Su objetivo, o al menos el que desvela en las mencionadas páginas introductorias, es el que se difundiera el tratado de Solórzano, razón por la que optaría por reducir la parte literaria y traducirla al español. También utilizó, como ya señalamos páginas atrás, ochenta de los grabados que, realizados por Roberto Cordier, ilustraban la obra de Solórzano.

El tratado de Mendo fue antecedido por la publicación, en Salamanca en 1657, de los *Documentos politicos y morales*. Auténtico germen del *Principe perfecto y ministros ajustados*, este tratado resumía el de Solórzano pero carecía de los grabados y de los motes, que no serían incluidos hasta años más tarde (Rey, 2000: 266-7). Sería a esa primera edición a la que se refiriera Mendo cuando, en el frontispicio del tratado de la *editio princeps*, incluyera la leyenda "Añadido de las Estampas en esta segunda Impression". La primera edición ilustrada sería publicada en 1661 en León de Francia a costa de Boissat, Remeus, Bourgeat y Lietard. Sin embargo, y como demostrara María Helena de Teves, un error tipográfico producido en el catálogo de *Libros españoles o relativos a España antiguos y Modernos puestos en venta a los precios marcados* provocó que durante bastante tiempo se considerara la existencia de una primera edición en 1642 (Rey, 2000: 265). A pesar de la rápida corrección del error que se realizó en el mencionado manual, algunos de los más reputados repertorios bibliográficos siguen considerando válida la fecha de 1642[39].

[38] Para más datos de su vida, remitimos a www.ulb.ac.be/philo/scholasticon/nomenM2.htm

[39] Esta fecha errónea fue reproducida en el prestigioso repertorio de Mario Praz (1974: 73), en el *Manual del librero hispano-americano* (1990: V 151), en la página de internet del "Proyecto de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica" que dirige la investigadora Sagrario López

Con respecto a la edición que hemos utilizado en nuestro estudio, la publicada en 1661, debemos realizar una pequeña apreciación. A pesar de que Pedro Campa considera que la *editio optima* de la obra es la publicada un año más tarde, en 1662 (1990: 56), queremos señalar que, aunque quizá no hayamos llevado a cabo un cotejo exhaustivo entre las ediciones de 1661 y 1662, no hemos advertido ninguna diferencia que justifique la mejor consideración de esta última por parte del mencionado investigador.

El mote original del emblema de Solórzano, "Adulatores fugiendi", sería traducido por Andrés Mendo como "No permita Aduladores; que cautiva el animo la voz de la lisonja" (1661: 13) [**fig. 9**] [40]. A pesar de no tratarse de una traducción literal del mote, no creemos que se pueda considerar una ampliación del significado; tan sólo añade algo que ya estaba implícito en él, ya que lo que los aduladores hacen y de lo que se les acusa es, como indica a continuación Andrés Mendo, de "cautiva(r) el animo con la voz". El grabado que ilustra el emblema procede, como ya indicamos, de la edición príncipe de la obra de Solórzano, ya que Mendo se hizo con las planchas de la edición publicada en Madrid en 1653.

Aunque el comentario con el que Mendo hace acompañar el mote y el grabado no se presenta demasiado novedoso, ya que no aporta apenas datos y se limita a repetir los que aparecieran en el texto de Solórzano, llama la atención desde el primer momento lo acertado de su estructura. Mendo no sólo resume sino que además dota el texto de una coherencia de la que carecía el de Solórzano. Nos parece especialmente acertado el que incluya parte de las citas en los márgenes en lugar de reproducirlas dentro del discurso, ya que facilita y agiliza la lectura.

Las conexiones que establece entre la música y la lisonja son, por tanto, las ya señaladas; así afirma que "(e)s música dulce la voz de los aplausos, y alabanzas,

---

Poza, o en la recopilación de emblemas que realizan Antonio Bernat y Thomas Cull en sus *Emblemas españoles ilustrados* (1999: 24).

[40] Debemos señalar los frecuentes errores de paginación que se producen tanto en la edición de 1661 como en la de 1662 y que hacen que este emblema, el LXIII, se desarrolle entre las páginas 13 y 18 del tratado.

y en dando oydos à ella, queda el ánimo cautivo" o señala que "(e)l cieruo, quando mas ligero corre, la tortola, y otras aues, quando mas velozes buelan, oyendo los instrumentos musicos, que toca el cazador industrioso, suspenden el paso, y el buelo, y caen en el lazo" (1661: 13).

Como se puede comprobar, y al igual que ocurriera en el texto de Solórzano, Mendo no hace referencia en su exposición a un instrumento musical concreto, sino que tan sólo se limita a señalar el efecto de la música sobre determinados animales, obviando en este sentido cualquier referencia concreta a los que son reproducidos en la imagen que acompaña el comentario.

La solución que parece ofrecer Mendo al problema provocado por los aduladores pasa por el conocimiento propio, el "tecum habita" al que nos referimos páginas atrás. Como señala, no exento de grandes dosis de sentido común, "(c)ada uno puede conocer, lo que merece, y es, querer engañarse à si mismo, seguir parecer ageno fingido contra el conocimiento propio verdadero" (1661: 16).

8.2.3. Francisco Antonio de Novaes Campos. "Adulatores fugiendi"



Francisco Antonio de Novaes Campos. *Principe Perfeito* (1790)

Igualmente vinculado al tratado de Solórzano se presenta la obra debida a Francisco Antonio de Novaes Campos. Sin embargo, y a pesar de esta procedencia, Novaes la presenta con el título del tratado de Mendo traducido al

portugués, *Principe Perfeito*. Se trata de un manuscrito nunca publicado y fechado en 1790, en el que los versos originales latinos están, como se indica en la portada, "(p)arafrazeados em Sonetos portugueses", tarea de la que se debió encargar el autor[41]. La obra, tal y como consta en el frontispicio, fue ofrecida al "serenísimo senhor D. Joao principe do Brazil"[42]. Los grabados que ilustran esta edición portuguesa siguieron muy de cerca los que aparecían en la de Solórzano aunque, como se puede apreciar fácilmente en la obra, son de una calidad notablemente inferior y presentan algunas pequeñas diferencias con respecto a los ya analizados.

Muy pocas variaciones con respecto a los tratados de estos dos autores son las que se advierten en el emblema que Antonio Novaes dedica a la adulación (1985: 106-7) [**fig. 10**]. Tanto el mote como el epigrama latinos que aparecieron en el tratado de Solórzano se ven traducidos de forma bastante libre al portugués. Así, además del mote "Adulatores fugiendi", Novaes incluye una advertencia que debe considerarse dirigida al mencionado "D. Joao principe do Brazil" y mediante la que le aconseja evitar escuchar a los lisonjeros, "Os Reys fujaõ de ouvrir os lizongeiros". Coloca además junto al epigrama latino un soneto portugués formado por catorces versos, en el que resume, de forma muy general, los temas que se trataban en las obras de Solórzano y Mendo. Tras referirse en los cuatro primeros versos del poema a la escena de la *pictura*, vincula ésta a la adulación sufrida por el príncipe en el entorno cortesano y finaliza advirtiendo al monarca de los lisonjeros y de sus "expressoens envenenãdas". Una vez más se recuerda cómo tras la expresión afable de los aduladores se oculta el engaño[43].

[41] Debemos señalar que ni en la edición crítica de González de Zárate, ni en el diccionario de Palau y Dulcet, ni en los repertorios bibliográficos de Landwehr o Mario Praz se hace ninguna mención a esta obra, lo que probablemente tenga que ver con el hecho de que no fuera publicada.

[42] Hemos tenido acceso a este tratado a través de la edición facsimilar realizada Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto (1985).

[43] A's vãas a dulaçoens atreiçoadas,
A'h nunca deis ouvidos, Soberanos,

8.2.4. Otros autores

Ya para finalizar esta aproximación a la utilización del ciervo y la música como símil de la lisonja, queremos señalar su presencia en emblemas que tratan de cuestiones diferentes y en los que se desarrollan además temas más generales. Uno de estos autores es el emblemista y traductor de Horacio Hernando de Soto, quien se refiere a la adulación mediante el símil del ciervo atrapado por la música dentro de su tratado *Emblemas moralizadas*[44]. En el emblema que tiene como mote "Adulatio", este autor advierte del peligro que corren los que se dejan atrapar por los lisonjeros y aconseja sobre la actitud que se debe seguir para no caer en sus redes. Es en la parte final de su comentario donde hace referencia a la atracción del ciervo por la música y la utiliza como contraejemplo del comportamiento idóneo. Soto recuerda entonces que el ciervo

> por ser amicissimo de musica, le coge el caçador, tocandole una flauta (propio hyeroglifico de la adulacion) y sirvele de perder la vida, que en su genero es lo mismo que perder algunos (a quien la lisonja engaña) mucho de buen credito y reputacion (1983: fol. 111).

Al igual que el resto de tratadistas, Soto señala los enormes peligros a los que se exponen los que se fían de las palabras de los aduladores; como afirma en este emblema, "(t)anto puede el lisonjero, cuyo veneno, sin sentir mata" (1983: fol. 111).

Para naõencontrar iguaes ciladas.

Pois dos vis lizongeiros des humanos,
As doces expressoens envenenãdas,
Saõlaços infieis, saõ tudo enganos.

[44] La edición príncipe de esta obra fue publicada en Madrid en 1599 y contenía sesenta pequeños grabados en madera que iban acompañados por un mote, un epigrama y un comentario en prosa. Hemos accedido a este tratado a través de la edición facsimilar editada por Carmen Bravo-Villasante (1983).

Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1675) le dedica unas palabras parecidas al ciervo dentro del *Gobierno General, Moral y Politico hallado en las fieras y animales silvestres*[45]. La conexión entre este animal, la adulación y la música se encuentra recogida dentro del libro decimotercero, el dedicado a analizar las "Propiedades de el ciervo" (1680: 272). Tras el grabado, Ferrer conecta distintos vicios y virtudes al animal y describe auténticos emblemas, a los que él denomina "jeroglíficos", que presenta como formas con las que se puede revestir la lisonja. Algunos de sus jeroglíficos son muy conocidos; se refiere al camaleón, a las sirenas, a las abejas y, por supuesto, al ciervo. Bajo el lema *Adulatio*, dice que "(e)ste animal, oyendo tañer una flauta pastoril (...) se dexa llevar tanto con la suavidad de los ecos desta flauta, que se enagena del sentir, y le pueden coger los Pastores facilmente" (1680: 272) Más adelante, en su exposición sobre la lisonja, se vuelve a referir a esta imagen con las siguientes palabras:

> La armonia suave de un acorde instrumento, los ecos sonoros de una flauta embelesan à tan montaraz bruto como el ciervo. Las blandas caricias de una lisonja, què no harà en los hombres? Principes, Gobernadores, Prelados, que tanto mas gratamente la oyen, quanto mas altos à los demàs se miran (1680: 276).

La facilidad del ciervo para caer presa de los aduladores es nuevamente aludida, aunque en esta ocasión con un diseño diferente, en uno de los emblemas que integran el tratado de Jacob von Bruck *Emblemata Moralia & Bellica* (Estrasburgo, 1615)[46]. El emblema al que nos vamos a referir es el número veintisiete del primer libro y tiene un mote muy elocuente "Cautior cavendo capitur" (Henkel y Schöne, 1996: 473-4) [**fig. 11**]. La utilización que realiza Bruck del ciervo no es la que hemos encontrado hasta el momento, ya que en lugar de utilizar la consabida imagen del animal cayendo presa de los sonidos

[45] Esta obra fue publicada por vez primera en Madrid en 1658 y reeditada al menos en tres ocasiones: en 1680 en Madrid, y en 1696 y 1728 en Barcelona (Roig, 1985: 81). Hemos tenido acceso a la obra a través de la edición realizada en Madrid en 1680.

[46] Lamentablemente no podemos ofrecer ningún dato de este autor, ni tan siquiera sus fechas de nacimiento y muerte, al no ser éstas recogidas en ninguno de los tratados ni de los repertorios bibliográficos que hemos utilizado.

musicales, lo reproduce escapando sin dilación; es decir, este autor utiliza el ciervo como ejemplo de la actitud que se debe tomar ante determinadas situaciones. Es la imagen situada en un segundo plano la que nos revela el significado que debemos otorgar a la huida del animal. Así, puede verse con toda claridad a dos hombres en actitud abiertamente amistosa dándose la mano. Se pone de manifiesto de esta forma el auténtico tema del emblema: el de la amistad o, mejor dicho, el de la fingida amistad. El epigrama colocado a continuación aclara aún más el significado:

> Fide; vide tuto cui possis fidere: soepe
> Nomen amicitiae magna pericla tulit.
> Insidiam fugeret cervus, ni sponte dedisset
> Stringendos, vocis captus amore, pedes (Henkel y Schöne, 1996: 473-4).

En su tratado de emblemas, Juan de Solórzano ofrece una traducción del poema que creemos bastante acertada:

> Fiate, pero procura mirar bien de quien te fías,
> Que la amistad muchas vezes dentro del nombre peligra.
> Huyera el ciervo a saber evitar la melodia,
> Por cuyo amor tanto lazo espontaneamente pisa (1659: 511).

A pesar de que un principio se pudiera considerar que la advertencia que se desarrolla en este emblema no guarda relación con la adulación, creemos que son muchas las coincidencias que se pueden encontrar entre una amistad fingida y la lisonja, ya que es mediante la mentira y la adulación como el falso amigo consigue hacerse con la confianza del ingenuo. La actuación ante el amigo fingido debería ser por tanto la misma que lleva a cabo el ciervo en la imagen. Sin embargo, ni el ciervo escapa a tiempo ni es tan fácil advertir la falsa amistad.

8.3. EL RELATO DE MERCURIO Y ARGOS

8.3.1. Barthélemy Aneau. "Adulator"



Barthélemy Aneau. *Picta Poesis* (Lyon, 1552)

El humanista lionés Barptolemaeus Anulus, más conocido como Barthélemy Aneau (c. 1500- 1565) es el autor de un importante tratado de emblemas, *Picta Poesis, ut pictura poesis erit* (Lyon, 1552). El mismo año de su aparición esta obra fue traducida del latín originario al francés y publicada con el título de *Imagination Poetique*[47]. Ambas ediciones mantendrían tanto el impresor, Macé Bonhomme, como las *picturae*, siendo además similar el contenido de la parte literaria.

Los grabados de *Picta Poesis* proceden de un tratado de contenido mitológico que había sido publicado por Roville, las *Traductions des Metamorphoses d'Ovide* de Clément Marot (1550). Barthélemy Aneau aseguró haber encontrado olvidadas las planchas de los grabados que utilizó para su obra en la imprenta de Bonhomme, y quizá fuera así realmente, ya que este impresor y Roville estaban asociados desde 1548 (Spica, 1996: 330-1). En todo caso, lo que parece cierto es que las imágenes que integran este tratado de emblemas fueron anteriores a

[47] En nuestro estudio hemos utilizado estas dos ediciones, la latina y la francesa, a las que hemos denominado 1552 A y 1552 B respectivamente.

la parte literaria, es decir, ésta se creó basándose en unos grabados ya existentes[48].

En el emblema dedicado al encuentro que tuvo lugar entre Mercurio y Argos, el revelador mote, "Adulator" o "Le Flateur" [Adulador] (dependiendo de la edición de la que se trate), está acompañado por un pequeño grabado rectangular carente de marco ornamentado y un epigrama cuyo número de versos varía entre los seis del poema latino y los diez del francés (1552 A: 36; 1552 B: 51) [**fig. 12**].

La imagen del grabado nos muestra dos momentos distintos del relato, ambos protagonizados por Mercurio. En la escena principal, el dios toca la flauta ante un hombre corpulento que parece dormitar; en un segundo plano y situado en la parte superior, la que se corresponde con el cielo, Mercurio aparece junto a Júpiter. El relato que se reproduce en la *pictura* pertenece a la historia que finalizó con la muerte de Argos y el robo de la vaca Ío y que narra Ovidio en las *Metamorfosis* (I 583-723)[49]. Difiere el grado de detalle con el que son reproducidos los dos protagonistas en la escena, ya que mientras que Mercurio no oculta su origen divino y es fácilmente reconocible por los atributos con los que es representado (el caduceo, las alas en los pies y el sombrero), el único que deja ver Argos es su cayado de pastor. No sólo no se reproduce "la cabeza

[48] Aunque parece clara la proveniencia de las ilustraciones, no parece estarlo tanto la autoría de las mismas; así hemos encontrado vinculados los grabados a dos importantes y conocidos artistas: Bernard Salomon (Landwehr, 1976: 43) y Pierre Vase (Amielle, 1989: 20).

[49] La historia de Ovidio comienza recordando cómo una joven doncella, de nombre Ío, fue transformada en vaca por Júpiter, quien intentaba de esta forma ocultar el adulterio que había cometido hacia Juno. Al verse obligado Júpiter a regalarle la vaca a su esposa, que sospechaba lo ocurrido, la joven metamorfoseada pasó a depender de Argos, el pastor de los cien ojos. En su deseo de liberar a Ío de su cautiverio, Júpiter encargó a Mercurio que matara al guardián. Para engañarlo, el dios se hizo pasar también por pastor y gracias al "arte de aquellos sonidos desconocidos" que producía con su caramillo (2001: I 678) y "con su abundante conversación (...) y con la música de sus cañas ensambladas" consiguió "doblegar los ojos vigilantes" (2001: I 682-4) y, finalmente, matarle.

guarnecida de cien ojos" de los que, como señalaba Ovidio "descansaban dos por turno, los demás vigilaban y permanecían de guardia" (2001: I 625-7), sino tampoco la vaca objeto del conflicto y que serviría para caracterizar claramente la escena.

La colocación de las imágenes en el grabado alude al desarrollo temporal de la historia. La escena situada en segundo plano y en la parte superior se corresponde con un primer momento, aquél en el que "el soberano de los dioses celestiales no puede soportar más tan grandes desgracias de la Forónide y llama a su hijo (...) y le da la orden de matar a Argos" (2001: I 668-71), mientras que la escena principal plasma cómo Mercurio "entretuvo con su conversación el paso del día y cantando con sus cañas unidas intenta doblegar los ojos que vigilan" (2001: I 682-5)[50]. Como se deduce del fragmento anterior, el instrumento que describe Ovidio, una flauta de Pan, no coincide con el que es representado en la imagen, aunque éste obedece a la forma en la que, como se verá a continuación, es denominado en el epigrama, "fistula".

Lo conciso del mote provocaría que cualquier persona que conociese el relato mitológico supiese perfectamente a lo que se estaba refiriendo Aneau. El emblemista comienza el epigrama reproduciendo, a pesar de que no lo admita, un verso de Publio Valerio Catón, en concreto proveniente de las *Disticha* (I, 27), que introduce aún de forma más directa al lector en el tema a desarrollar. Así, el primer verso, el que hemos localizado en el poeta romano, "Fistula dulce canit volucrem dum decipit Auceps", hace referencia a la dulzura de las palabras del adulador mediante la metáfora del cazador que atrapa pájaros utilizando los armoniosos sonidos de su flauta. La conexión con el grabado se produce en el verso posterior; tras señalar que la flauta suena dulce cuando el cazador engaña a las aves, el autor asegura que el adulador habla más dulce todavía con palabras embaucadoras y que es así cómo Mercurio adormeció los cien ojos de

[50] El diseño del grabado en el relato de Mercurio y Argos, en lo referente a la plasmación de dos escenas sucesivas, parece que gozó de cierto éxito en las metamorfosis ilustradas que se publicaron; lo hemos encontrado con unas características muy parecidas en la obra que Joannem Moretum publicó en Amberes en 1591 (XVII 39). Esta imagen es reproducida en la página de internet etext.virginia.edu/latin/ovid/1591/OviNao039.html

Argos. Es en el último verso en donde expone la enseñanza que se debe extraer del relato: nadie es tan sabio que pueda escapar del adulador que se presenta bajo el velo de la amistad ("Nemo adeo vigil est cui non imponer possit/ Dulcis adulator nomine amicitia")[51].

Mediante la moralización que realiza del relato, Aneau trata no sólo de la adulación sino también de un tema al que ya nos hemos referido de forma repetida, el de la fingida amistad. La confianza que se deposita en el supuesto amigo y la dulzura de sus palabras son las razones por las que no estamos preparados para advertir la mentira que esconde. Se vincula en este emblema, al igual que en el anteriormente comentado de Bruck, la falsa amistad con la adulación, aunque en esta ocasión las consecuencias que se derivan son aún más funestas. Una vez más, el medio del que se vale la lisonja son los hermosos sonidos producidos por la flauta, siendo la única diferencia que advertimos entre los dos emblemas mencionados el tema que utilizan para transmitir el mensaje.

Un comentario debemos realizar con respecto al instrumento. Como ya hemos señalado repetidamente, son grandes las confusiones que se producen en la denominación y reproducción de los instrumentos musicales en la emblemática. En este caso supone que la denominada flauta de Pan, que es la que menciona Ovidio en el relato, sea sustituida por una flauta dulce. En nuestra opinión, esta sustitución tiene una gran importancia ya que modifica la consistencia misma del relato. Como narraba Ovidio en las *Metamorfosis*, fue el sonido originado en la

[51] En su traducción al francés, el poema no varía su significado:

> QUAND l'Oyseleur veult prendre l'oyselet:
> Bien doucement sonne son flaiollet:
> MAIS le Flateur, qui les hommes deçoit:
> Chante plus doux, que flaiolet qui soit.
> AINSI Mercure Ambassadeur des Dieux
> Feit endormir Aarhus, & ses cent yeulx.
> Au son tant doux de sa fluste, ou l'oyant.
> CAR HOMME n'est tãt sage, ou clairvoiyant:
> Qui ne puisse estre à la fin endormy,
> Par le flateur: qui se monstre estre amy (1552 B: 51).

flauta de Pan el que llevó a Argos a relajarse y a invitar al desconocido a sentarse junto a él y fue entonces cuando Mercurio, para distraerlo, le contó la historia de la creación del instrumento que estaba tocando: la de la transformación de la ninfa Siringe al intentar escapar del dios Pan. Es decir, el desarrollo del relato está estrechamente vinculado a la historia que narra el origen del instrumento.

Los errores cometidos con estos dos instrumentos son especialmente frecuentes durante el Renacimiento y Barroco. El tratadista español Lorenzo Ortiz, en su tratado *Ver, oir, oler, gustar, tocar*, confunde la flauta de Pan con el instrumento que creó Atenea, y por tanto con el que rescató Marsias, aunque resalta de él una característica que lo hace especialmente apropiado para los emblemas que tratan de la adulación:

> (e)s el albogue, entre los instrumentos el despreciable, el vil, como lo es el mentiroso entre los hombres: causa fealdad en quien lo toca (diganlo los albogues de Palas echos pedazos por esto) como la mentira al que miente; Desagrada con su voz desapacible. Nunca se vè alentado de espiritus nobles; ni se arrima à boca que no sea pleveya, ò la haga: propiedades todas de la mentira (1687: 84).

8.3.2. Joannes Sambucus. "Dolus inevitabilis"



Joannes Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Amberes, 1564)

El humanista húngaro János Zsámboky, más conocido como Joannes Sambucus o Ioannis Sambuci (1531-1584), es el autor de la *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis.* Esta obra, publicada originariamente en latín por Christopher Plantin (Amberes, 1564), está integrada por ciento sesenta y seis emblemas dotados de mote, epigrama y grabado[52].

Bajo el elocuente mote "Dolus ineuitabilis" [El engaño es inevitable] está colocado el grabado (1564: 58-59) [**fig. 13**]. Dentro de un marco ornamentado, la imagen muestra una escena similar al del emblema anteriormente comentado de Barthélemy Aneau. Se trata del momento en el que Mercurio está llevando a cabo el engaño y adormeciendo al pastor gracias a los sonidos de su flauta. Sin embargo, en esta ocasión, el dios no está caracterizado de forma tan obvia y no muestra ningún detalle que facilite su identidad; por el contrario, Argos está provisto, al igual que en el anterior grabado, de su cayado de pastor y quizá de

[52] Para conocer datos biográficos relativos al autor y a la obra, remitimos al emblema "In secundis consistere laudabile quoque", incluido en el capítulo de Orfeo y dentro del epígrafe dedicado a las representaciones inusuales del músico tracio en la emblemática. Al igual que en aquella ocasión, hemos utilizado la edición príncipe del tratado, publicada en Amberes en 1564.

algunos pares de ojos más de los normales, aunque el mal estado del tratado nos impide precisar su número exacto. Creemos que con este aspecto Sambucus pretende enfatizar no sólo la dificultad en reconocer a los lisonjeros sino también la imposibilidad de escapar de ellos por más prevenido que se esté o, en el caso de Argos, por más ojos que se tenga.

El epigrama del emblema está formado por dieciséis versos en los que, ya desde el mismo comienzo, se plasma una advertencia: "Quamvis centum oculos habeat totidemque ministros..." [Por mucho que tengas cien ojos y otros tantos ministros...]. Como parece indicarse, no sólo se trata de la necesaria prevención hacia el fraude disimulado sino especialmente de la dificultad que entraña no caer presa de los lisonjeros. Las referencias al relato mítico son muy escasas y están reducidas especialmente a la parte central del poema, la misma que es traducida por Balthasar de Victoria en su *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*:

> Muy mal podras huyr de un graue engaño,
> Si ay celada encubierta, y paliada,
> Que no ay firmeza donde sobra engaño:
> Que vigilante es Argos, pero nada,
> Al canto de Mercurio tan estraño
> Le fue imposible el impedir la entrada (1620: 211)[53].

La parte restante del poema desarrolla esta misma idea, aunque prescindiendo en gran medida de las citas míticas. La dificultad de escapar de la adulación es expresada claramente por Sambucus en repetidas ocasiones a lo largo del poema; así el autor se pregunta, "Quis sibi ab insidus caveat si fraude tegantur?" [¿quién se protege de las astucias si son acompañadas por el engaño?] o afirma

[53] Estas son las palabras con las que el tratadista español traduce los siguientes versos del poema de Sambucus:

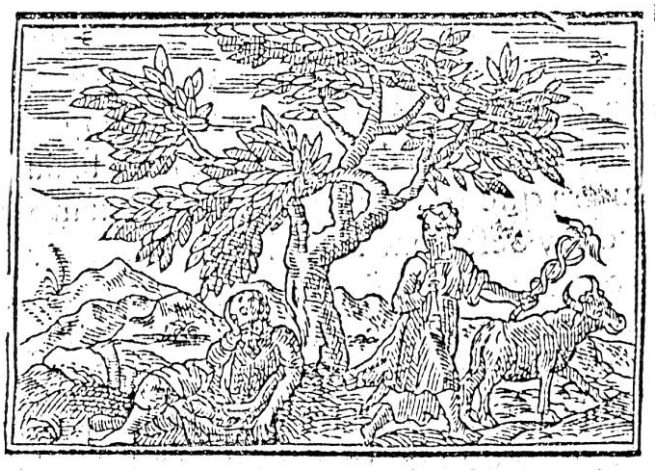
> Fraudibus obscuras potreéis remouere latebras,
> Nilque adeo firmum quin violare queas
> Quam vigil est Argus? Sepelitur carmine blando,
> Callidus ingreditur pectora Mercurius (1564: 58).

de forma tajante que "Quisque sibi vivit, cuncta regitque dolus" [Cada uno vive para sí y el engaño guía a todos]. La frecuente presencia de la lisonja en la amistad también es recordada por el autor, quien es consciente de la importancia de un auténtico amigo ("Non ficta quantum praestat amicus ope").

Es en los versos finales, y recordando el fin del propio Argos, cuyos ojos, como recuerda Sambucus, pasaron a formar parte del pavo real, donde realiza la afirmación que nos parece más interesante: "Perpetuus tristi splendor ab ense venit" [la gloria perpetua procede de la funesta espada]. Tras señalar el autor de forma reiterada la enorme dificultad para escapar de los lisonjeros, creemos que el hecho de que recuerde que Argos, finalmente, recibió la justicia que merecía al ser inmortalizado en la cola del ave, podría ser un canto de esperanza hacia todos aquellos que, a pesar de su precaución, son engañados, ya que, como indicaba con el mismo mote, el engaño es inevitable.

Las referencias musicales son nuevamente inexistentes. La utilización del relato se debe a su vinculación con la mentira y la adulación, quedando no ya relegada sino olvidada la imagen que originó esa interpretación: la que señalaba la conexión entre la música y las dulces palabras del lisonjero.

8.3.3. Juan de Horozco y Covarrubias



Juan de Horozco. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589)

El obispo y teólogo Juan de Horozco y Covarrubias (1539-1613) presenta un emblema sobre la adulación en el que fue el primer libro del género que se realizó en España, *Emblemas morales* (Segovia, 1589). Como ya señalamos al analizar otro emblema de este autor, la obra sería ampliada en una posterior versión latina que sería publicada en 1601, la denominada *Emblemata Moralia*. En ella, a los cien emblemas originales se sumaron otros tantos de nueva creación que aparecieron agrupados en dos nuevos libros, el IV y el V[54].

El emblema está incluido en el segundo libro de los tres que forman el tratado y aparece con el número XIII; era, por tanto, uno de los que ya aparecieron en la edición príncipe de la obra. Las diferencias que se constatan entre la edición príncipe (1589: fol. 25-7) y la posterior latina (1601: XIII) afectan prácticamente de forma exclusiva a la parte literaria. Así, mientras que en la primera edición publicada el autor añadía al epigrama castellano un extenso comentario escrito en prosa, la posterior edición latina hacía acompañar el epigrama original de uno latino y ampliaba el emblema con un breve comentario en esta lengua.

Por lo que respecta a la *pictura* debemos comenzar señalando las pequeñas diferencias que se advierten entre los grabados de las dos ediciones y que se derivan en gran medida de la menor calidad de la ilustración que se publicara en la edición latina [**figs. 14a** y **14b**]. Parece que en ésta los nuevos grabados simplemente se rehicieron a partir de los originales, sin añadirse, al menos en este emblema, ningún dato de interés que modifique el significado que hemos otorgado al conjunto. A diferencia de los anteriores emblemas de Aneau y de Sambucus, que parecían seguir más la línea marcada por los grabados de las *Metamorfosis* ilustradas [**figs. 15a** y **15b**], en este grabado se utiliza un diseño diferente. No se reproduce en la imagen el momento en el que Argos sucumbe a

[54] Para conocer más datos del autor y del tratado, ver el emblema "Cum diis non contendendum" incluido en el capítulo que trata del enfrentamiento entre Apolo y Marsias. Es tanto a través de la edición príncipe como de la posterior versión latina como hemos tenido acceso a este emblema; sin embargo, al ser esta última una mera simplificación y repetición de la príncipe, hemos limitado las referencias a ella y nos hemos centrado en la primera edición publicada [**fig. 14a**]. No obstante, hemos decidido reproducir el emblema que aparece en esta otra edición en el apéndice de ilustraciones [**fig. 14b**].

la música, sino el del robo posterior; es decir, no plasma tanto el modo como los efectos, aunque es cierto que mitigando éstos, ya que el pastor no parece haber sido asesinado sino tan sólo dormir plácidamente tras escuchar la música producida por Mercurio[55]. Sin embargo, y como nos muestra el grabador, aunque Argos ya ha sucumbido a la música de la flauta (o quizá de la chirimía), Mercurio sigue tocando el instrumento mientras se aleja con Ío. Son el caduceo que sostiene con la mano izquierda (y que sería eliminado en la posterior edición de 1601) y el instrumento musical, los únicos atributos que muestran la identidad del dios. No sólo no lleva sus características alas en los pies o su sombrero, sino que es representado más como un joven de pocos años que como el dios del que hablan las fuentes. Debemos señalar a este respecto la pequeña modificación que se advierte en el aspecto de Mercurio en el grabado de la edición latina y que nos hace considerar que se ha producido un ligero aumento en la edad del dios. Sin embargo, creemos que sigue siendo importante la diferencia de edad que se observa entre el lisonjero, un niño o quizá un joven, y el engañado, un hombre adulto y barbado.

Bajo el grabado de la edición príncipe está dispuesto un epigrama escrito en castellano y formado por ocho versos. En él se señalan los detalles más relevantes del relato; así, mientras que los seis primeros versos del poema se limitan a recordar la forma en la que Argos fue burlado, los dos últimos ofrecen la moralización que debe extraerse de la historia[56]. La gran cantidad de detalles

[55] Se aparta el autor con esta imagen del relato que narrara Ovidio en las *Metamorfosis* en donde Mercurio, cuando se cercioró de que

> todos los ojos habían sucumbido y sus pupilas estaban cubiertas por el sueño; inmediatamente pone fin a sus palabras y fortalece el sopor acariciando los lánguidos ojos con su mágico caduceo. Y sin dilación hiere de muerte al que cabecea con una espada en forma de hoz por donde la cabeza está unida al cuello y la arroja ensangrentada contra una roca y mancha de sangre el escarpado peñasco (I 714-20).

[56] El poema castellano dice:

> No viendo el Dios Mercurio tiempo alguno
> En que Argos estuviesse descuidado

que se señalan en los primeros versos hace que parezca que Horozco tuviera como primer objetivo informar a los lectores que pudieran no haber identificado la escena, al tiempo que muestra su poca esperanza en el reconocimiento de esta historia clásica.

Mientras que el comentario en prosa colocado a continuación en la edición de Agrigento resulta completamente superficial, hasta el punto de haberse podido prescindir perfectamente de él[57], el que se incluye en la edición príncipe parece algo más interesante no sólo por su mayor extensión, sino también por los datos relativamente novedosos que ofrece. Además de volver a recordar la historia del robo de la vaca, poniendo nuevamente de manifiesto la poca cultura clásica de los lectores de su tratado, Horozco deja constancia de la consideración en la que, en su opinión, debe tenerse el relato al afirmar que tan sólo se trata de una historia fingida por los poetas. Aunque la moralización que expone es prácticamente una repetición de la que recogiera en el epigrama[58], en esta ocasión coloca la interpretación junto a citas procedentes tanto de la *Biblia* (*Isaías*, *Proverbios* y *Salmos*) como de fuentes clásicas (Cicerón, Plutarco, Séneca u Horacio) en las que se previene de la lisonja y de los males que puede

---

Ordena de tañerle, y vno a vno
Los ojos todos ciento se han cerrado
Y así le hurto la vaca que por Iuno
Guardava, en que alas gentes à mostrado
Que al mas despierto engaña de ligero
El dulce son del falso lisonjero (1589: fol. 25).

[57] "Fabula haec non illepida Mercurii tibiis modulantis, ut Argum decipiat, admonuit, nec fallacibus adulatorum vocibus faciles aures praebeamus: ut cum varia doctrina in enarratione explicomus. Neque enim quae studiose ibi dicta sunt, repetere oportet, aut corundem integritati aliquid detrahere" [Esta graciosa fábula de Mercurio tocando la flauta para engañar a Argos enseña a no prestar fácil atención a las voces engañosas de los aduladores según hemos explicado con diversas enseñanzas en nuestra exposición. Así pues no conviene repetir lo que se ha dicho con erudición o quitarle algo a la totalidad de nuestras explicaciones].

[58] El significado que debe buscarse es el de que "el son apacible de la lisonja, pues al mas despierto engaña facilmente con la blandura" (1589: fol. 26).

ocasionar. A todo esto Horozco añade la comparación entre los lisonjeros y los cuervos, a la que ya nos referimos páginas atrás, y la que se establece entre los aduladores y las sirenas, que destacaremos en un capítulo posterior (1589: fol. 27)[59].

Fiel a los preceptos de la Contrarreforma, Horozco incluye en el comentario consejos de claro corte neoestoico, como la ya comentada máxima de Sócrates "conócete a ti mismo". Es esa falta de conocimiento propio la que conduce a la desgracia, ya que, como señala, "el primer adulador, y mas pernicioso es, cada vno a si mismo, porque con el amor propio que se tiene, todas sus cosas le parecen bien, y dessea que parezcan así a todos" (fol. 26). Es por ello por lo, de acuerdo con la máxima de Sócrates, advierte que "(n)o te busques a ti fuera de ti (...) que no es buena balãça la opiniõ del bulgo, para pesarse vno por ella" (fol. 26). Esta máxima se convertiría, en opinión del autor, y como se deduce del texto, en la forma idónea de hacer frente a la lisonja. Frente a la imposibilidad de eludir a los lisonjeros que transmitían textos como el de Barthélemy Aneau o el de Sambucus, o incluso aquéllos en los que se plasmaba esta problemática mediante la imagen del ciervo y los cazadores, el mensaje de Horozco resulta más alentador. Sin limitar en su comentario el terrible poder de los aduladores, señala la forma en la que se les puede vencer: taponando los oídos con el conocimiento propio de las cosas.

Creemos que la diferencia que se observa entre el grabado y la narración de Ovidio al no pagar Argos su exceso de confianza con la vida, podría estar vinculada al mensaje que se transmite en el comentario. Comparado con la imagen truculenta que del final de Argos ofrecen autores como Jorge Bustamante en las *Transformaciones de Ovidio* (obra que supuso la primera traducción del tratado del poeta romano al castellano en 1551), el final pacífico propuesto por

[59] Nos hemos decidido a incluir las referencias que realiza a estos seres mitológicos en su capítulo y epígrafe específico, por lo que remitimos a él.

Horozco supone un cambio diametral [**fig. 16**][60]. En nuestra opinión, Horozco podría haber modificado el desenlace del relato en el grabado, dejándolo en tan sólo el robo de la vaca, como forma de reforzar el mensaje alentador que expone en la parte literaria: aunque sea difícil escapar indemne de los males que provoca la lisonja, éstos se pueden limitar en gran medida si la actitud hacia ella es la adecuada.

Por otra parte, la diferencia de edad que se advierte entre Mercurio y Argos, y que mencionamos párrafos atrás, pudiera ser una forma de resaltar la necesidad de desconfianza que debe primar en todo momento, ya que incluso quien pudiera parecernos más inocente puede guardar dentro de sí malas intenciones; ni las personas de más edad están libres de caer en las redes de los aduladores. Esto último estaría conectado con la frase con la que finaliza el comentario y que enfatiza la facilidad con la que se puede ser engañado por las personas de las que no se espera ningún mal, "(q)ue al mas despierto engaña de ligero/ El dulce son del falso lisonjero". Aunque nuestro análisis del grabado no es más que una mera suposición, por desconocer hasta qué punto intervino el autor en la elaboración y diseño de las ilustraciones, los importantes cambios que se advierten en el grabado y que contravienen la tendencia generalizada en la plasmación de este relato, podrían bien deberse a las razones que apuntamos.

Ya para finalizar esta interpretación del relato mitológico, queremos señalar algunas de las referencias de las que ha sido objeto en otros tratados. Juan de Solórzano en sus *Emblemas regio politicos* vinculaba igualmente el encuentro entre Mercurio y Argos al engaño y la lisonja:

> *...Y mas si incauto sus orejas fia*
> *De Mercurio a la dulce melodia?*
> *Aunque mas de cien ojos tener pueda*

[60] No es Jorge Bustamante ni mucho menos el único que, en su tratado, ofrece una imagen de estas características. De entre los numerosos ejemplos que recogen la decapitación de Argos a manos de Mercurio podemos citar la *Metamorphoses Ovidii, Argumentiis*, publicada en 1582 en Frankfurt. Tanto esta imagen como otras procedentes de algunas de las más importantes *Metamorfosis* pueden verse en la página de internet etext.virginia.edu/latin/ovid/about.html

Despojado de vista, y de sentidos,
A su alago se rinde, quădo queda
Cautivo en el angel de los oidos.
Argos lo diga, cuyo exemplo grave
De la armonia la eficacia sabe (1659: 528-9).

Al igual que Solórzano, Andrés Mendo encontraba inevitable la caída a manos del adulador en el emblema "Adulatores fugiendi", cuando afirmaba de forma tajante que "al Argos de mas ojos le adormece para su daño, y al mas despierto engaña con el dulce son de sus voces" (1661: 16)[61]. Todos estos ejemplos y emblemas comentados, ponen de manifiesto no sólo la importancia que el tema tenía en la época y los problemas y la preocupación que su existencia provocaba, sino también la actitud pesimista desde la que, en general, se abordaba su comentario.

[61] Error en la paginación de la obra.

Ilustraciones

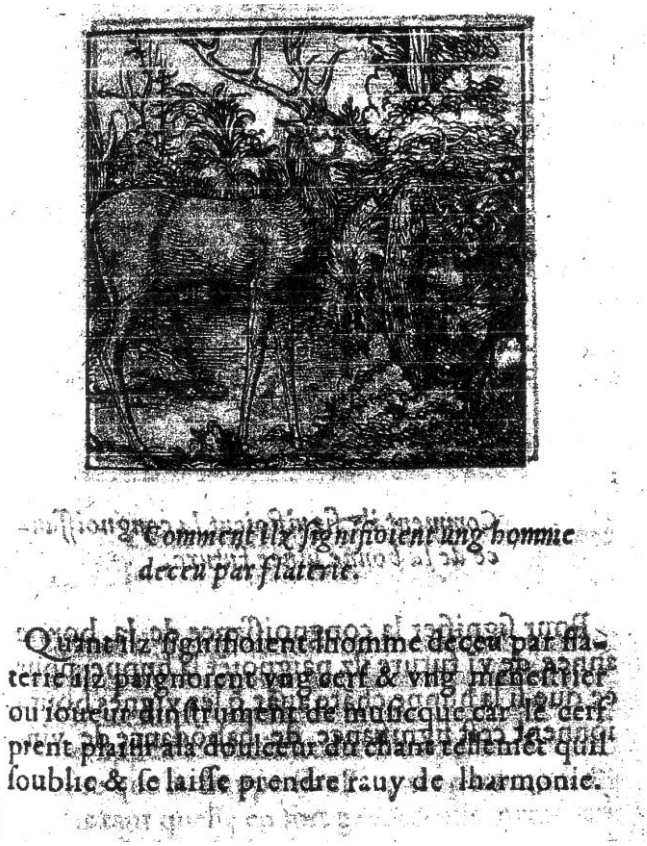


Fig. 1. Horapolo. *Orus Apollo de Aegypte de la significaction des notes Hieroglyphiques des Aegyptiens* (París, 1543).



Fig. 2. Gregorius Fentzel. *El sentido del oído* (XVII)[1].

[1] Hemos reproducido este grabado de la obra de Sydney Beck y Elisabeth Roth (1965).

AB ADVLATORIBVS PESSVNDATVS.

AEGYPTII hominem dolo ab adulatoribus circumuentum ea pictura significabant. Quòd verò Ceruo insitum natura sit pastorali fistula, vel suauialiquo modulantium concentu demulceri, tantaque hinc affici voluptate, vt immemor sui nullo prorsus negotio capiatur, vel iniecto alicundè telo, quod propter animi abalienationem adesse tunc minimè suspicatur, cuestigiò transfodiatur: atque ita fiat adblandientium præda, aliquodludibrio suo conuiuium exhilaraturus: quemadmodum cum pernicie sua ridiculi fiunt, qui leno

Liber VII. 65

A leno ciuiis istiusmodi sese offerùt capiẽdos: vt rectè mihi Antisthenes Philosophus dixisse videatur, *Longè satius esse in Ceruos, quàm in adulatores incidere.* Hæc iam tunc in congressu illo Bononiẽsi dicta, puto memineris, cùm tu, vt semper soles, docte aliquid declamare, subiecisti: Sapientissimè quidem Antisthenes, qui vt iuuentutem suam (nam ea potissimùm ætas huic obnoxia est incommodo) ab Archilochez Vulpis calliditate liberaret, vtili omnibus documento futurus, Coruos aiebat non tam hominibus obesse, quàm adulatores. Cerui siquidem corporis tantùm oculos effodiunt, quos ne vtiles quidem non postremi nominis Philosophi existimauerunt: alij, vt contemplationis impedimentum nescio quod, sponte effossos, abiecerunt. Adulatores verò mentis, quæ nostri diuina pars est, oculos eruunt, intellectum scilicet atque iudicium, quibus tantùm reliquis præstamus animantibus, obtenebrant: quibus ita perditis euenire necesse est, vt nihil fiat humanitati reliquum. Idem etiam dictitabat, Meretrices bona omnia amatoribus suis comprecari, præter vnam mentem atque prudentiam: ita adulatores iis quos assectantur, omnia felicia ominari, præterquàm sapere, ac seipsos nescire. Addidisti etiam illud, quod Crispus Passienus dicere solebat, non esse claudendum ostium adulationi, sed aperiendum: veluti solet amicæ, quæ si fores impulit, grata est, si effregit, gratior: prodesse enim is hoc arbitrabatur, vt homo inde qualis esse debeat, admone-
B retur. Respondi ego: Argute quidem Passienus opinabatur, sed paucissimi, quos ardentissima virtus vndecumque munierit, hoc assequi potuerunt, reliquis plerisque omnibus, ob humanæ naturæ imbecillitatem periculum imminet, ne si ad hæc aures patefecerint, tanquam Vituli inter Lupos circumuentiantur, vt Cratetis Cynici sententia declarauit. Contra verò sapienter illi vitam instituerunt, qui non ad ostentationem viuunt, non populares aures captant, sed sibi rerum suarum consci, rationem ipsam, veram viuendi ducem, sibi proposuerunt. Quare cùm veritas semetipsum noscere doceat, impediat adulatio, illa virtutis viam, hæc vitiorum semitam collaudet, illa bonis, hæc malis parére compellat: reiiciatur à nobis penitùs adulator, more Philosophi Timonis, qui Demeam assentatorem ligone percussit. Nullum enim animantium genus assentatoribus, ait Plutarch. pernicio sum magis, nullum quod citiùs iuuentutem in præcipitium agat, nullum quod facilius fortunas, honores, vitam denique ipsam radicitùs euertat. Idcoq; Diogenes interrogatus, quæ bestia morsum haberet nocentissimum: *Si de feris*, inquit, *interrogas, obtrectator: si de ciuibus, adulator.* Nam veluti aucupes blandulo quodam stridore & mellita vocula simplices auiculas, aut viscum implicã, aut in pedicas inuiciunt: ita pellicit homines adulatio, & mox in omne scelus impellit, eóque impulsum & inuolutum, in vitam demùm calamitosam trahit, perq; caput & pedes in profundissimam exitiorum voraginem demergit. Rectè itaque dicere solebat Aristonymus: *Ligna dum ignem nutriunt ab ipso consumi diutius, dum adulatores alunt, ab eis labefactari.* Excepisti tu. Rectè quidem, mi Pieri: nam in memoriam illud mihi reuocasti, quòd & Phauorinus Philosophus Actæonis fabulam à suis canibus, quos alebat, deuorati, ad adulatorum trahit euentum, quorum finis & intentio est totum absumere, si possint, dominum. Quod cum ita sit, Antisthenes siue Diogenes Cynicus cum ligone suo summo opere commendandi sunt, qui, quod in vita perniciosissimum esset animaduertentes, vrbanissimo di-
C cterio alter, castigatione alter, homines ad morum integritatem & prudentiam notos, admonere voluerint, ne pessima parasitorum contagc labefactati, per imprudentiam in tam procliuia vitæ discrimina pessum raperentur, omniumq; ignominiæ, contumeliis atque ludibriis expositi, eorum quibus se suaque omnia crediderant, proditione perderentur. Subsecutus ego sum: At ne Cerum tantùm Musicæ capi lenocinio persuasum habeamus, Equos etiam, ferocia alioqui animalia, eadem affici suauitate, Persica ex historia compertum, magno eorum detrimento, qui bellatores eos effeminatis cantilenis & modulis assuefecissent. Murænas, quoq; & Trissas, piscium genera, cuocari cõcentu & tintinnabulis, exploratum est vulgò: quamuis Murænas genituræ canùm tempore, vepote quæ Serpentium sequi sibila feruntur, quibus eas admisceri tradunt. Iam & Otus, cui nomen inter aues ab auribus est, tanquam cantaminibus circumuentus modulamine afficitur, humerõsque iactare, saltitare, & nutare vertice, quasi modulos teneat aspicitur: sed nulli horum Musica est exitio veluti Ceruis, quapropter hinc potiùs Ægyptij hieroglyphicum suum desumere voluerunt. Sanè quo minus mirum si, Ceruum Musicæ modulos intelligere, apud Ælianum legitur eum Indicæ vocis callere sonum, sermonémque percipere, neq; alium quempiam ita facilè: quamuis Ptolemæo Philadelpho Cerous fuerit, qui Græcum idioma prorsus intellexerit. At iam satis super Cerui Musica congesti, reliqua nunc eius animalis significata subiungamus.



Dicti Antisthenis. Lectorium in eius vita.

Fig. 3. Pierio Valeriano. *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorium aliarumque gentium literis commentarii* (Lyon, 1602).

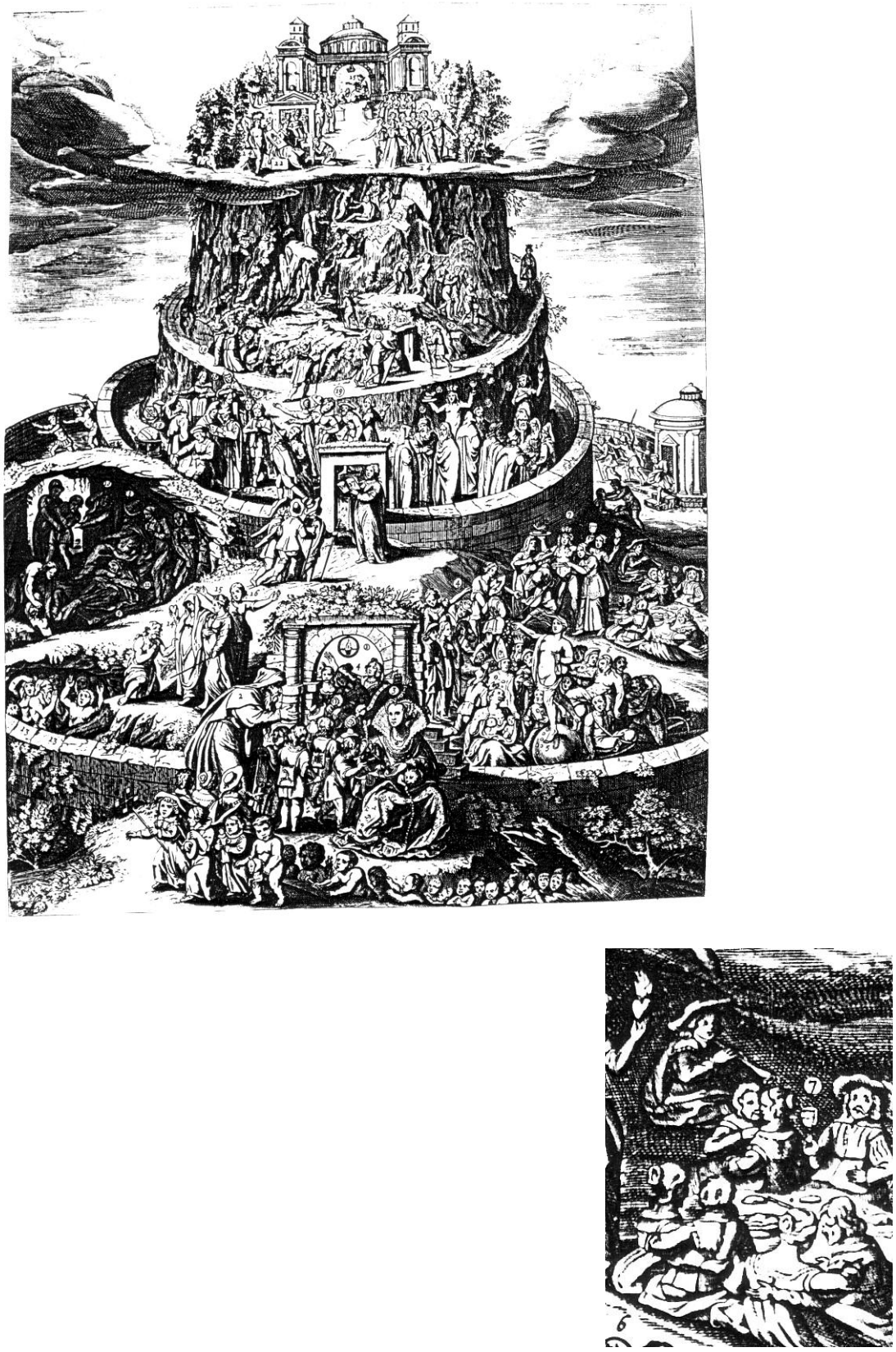


Fig. 4. Otto Vaenius (Francisco Foppens). *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto, &c. y la tabla de Cebes, philosofo platonico* (Bruselas, 1672).





Fig. 5a. Cesare Ripa. *Iconologie* (Siena, 1613)[2].

Fig. 5b. Cesare Ripa. *Iconologie* (Padua, 1618).





Fig. 5c. Cesare Ripa. *Iconologie* (Ámsterdam, 1698).

Fig. 5d. Cesare Ripa. *Iconologie* (Augsburgo, 1758-60).

[2] Hemos reproducido las figuras 5a, 5b y 5c de los siguientes tratados: la **fig. 5a** de la edición realizada por Joan Sureda (1996); la **fig. 5b** de la de Buscaroli (1992); y la **fig. 5d** de la edición de Maser (1971).

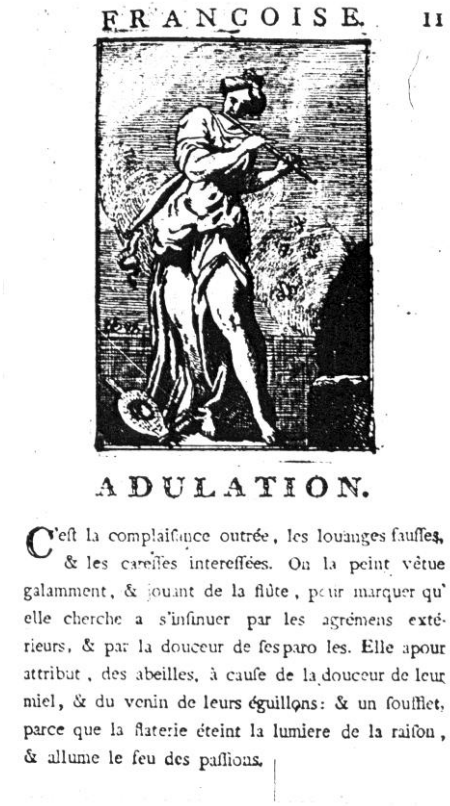


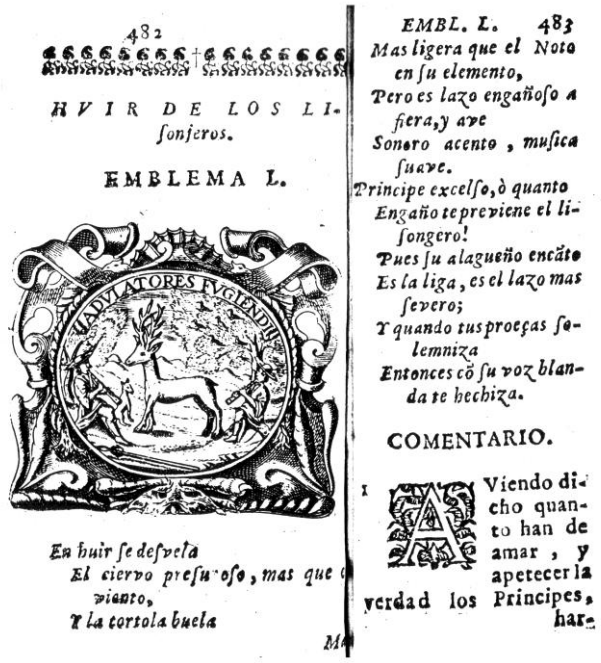
Fig. 6. Jean Boudard. *Iconologie tirée de divers auteurs* (Viena, 1766).



Fig. 268. Adulation,

Is flattery, and falſe praiſe from intereſted views. It is repreſented by the figu of a woman handſomely dreſſed in changing coloured drapery, in the attitud of ſounding the flute, with a hive and bees by her ſide. The changing coloure drapery denotes that a flatterer is liable to change the tone of his diſcourſe, a cording as circumſtances may offer.* The ſounding of the flute, alludes to th allurements of flattery, and the pleaſing ſounds of inſinuation. The bees are a tributes to this ſubject, on account of their inteſtines containing a bag of hone and a bag of poiſon at the root of the ſting, which denotes that flattery is pleaſin to the ſenſes, but of a venomous and miſchievous tendency.

Fig. 7. George Richardson. *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive; Chiefly composed from the Iconology of Cavaliere Cesar Ripa, Perugino* (Londres, 1778).



482

HVIR DE LOS LI-
sonjeros.

EMBLEMA L.

ADVLATORES FVGIENDI

En huir se desvela
El ciervo presuroso, mas que
viento,
Y la tortola buela

EMBL. L. 483

Mas ligera que el Noto
en su elemento,
Pero es lazo engañoso a
fiera, y ave
Sonoro acento, musica
suave.
Principe excelso, ò quanto
Engaño te previene el li-
songero!
Pues su alagueño encãto
Es la liga, es el lazo mas
severo;
Y quando tus proeças so-
leminza
Entonces cõ su voz blan-
da te hechiza.

COMENTARIO.

1 AViendo di-
cho quan-
to han de
amar, y
apetecer la
verdad los Principes,
har-

Fig. 8. Juan de Solorçano Pereira. *Emblemas Regio-politicos* (Valencia, 1659).



DOCVMENTO LXIII. 83

ADVLATORES FVGIENDI

No permita Aduladores; que cautiua el animo la voz de la lisonja.

LAS Cortes, y Palacios son el asiento propio de la lisonja. [1] Hazense en ellas lugar los Aduladores, y insinuandose blandamente, ocupan los oydos, y pechos de los Principes, no dejando lugar en ellos, para atender à la verdad, y al desengaño, con detrimento del gouierno, y del bien publico; [2] y no cerrando los oydos à sus vozes, como las serpientes, y aspides prudentes, se siguen daños irreparables. El ciervo, quando mas ligero corre, la tortola, y otras aues, quando mas velozes buelan, [3] oyendo los instrumentos musicos, que toca el cazador industrioso, suspenden el paso, y el buelo, y caen en el lazo. [4] Es musica dulce la voz de los aplausos, y alabanzas, y en dando oydos à ella, queda el animo cautiuo. [5] Aun algunos generos de pezes se cogen facilmente con musica;

1 *Ea loca adulatio, tanquã propria sedes, videtur elegisse.* Polyb. in hist.

2 *Sicut aspidis surda, & obturantis aures suas quæ non exaudiet vocem incantãtium.* Psalm 57. v. 5. & 6.

3 Plinius lib. 8. c. 3.

4 *Noli homines blando nimiũ sermone probare. Fistula dulces canit, volucrem dum decipit aucep.* Cato in distich. lib. 1.

5 Ælianus lib. 1. de anim. c. 39.

bbb 3 [6] Los

Fig. 9. Andrés Mendo. *Principe perfecto y ministros ajustados, Documentos politicos y morales* (Lyon, 1661).



Fig. 10. Francisco Antonio de Novaes Campos. *Príncipe perfeito* (1790)[3].



Fig. 11. Jacobus Bruck. *Emblemata Moralia, & Bellica* (Estrasburgo, 1615)[4].

[3] Hemos tomado la imagen de la edición realizada por Maria Helena de Teves (1985).

[4] Reproducimos la imagen de la recopilación realizada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne en *Emblemata* (1996).



Fig. 12. Barthélemy Aneau. *Picta Poesis* (Lyon, 1552).

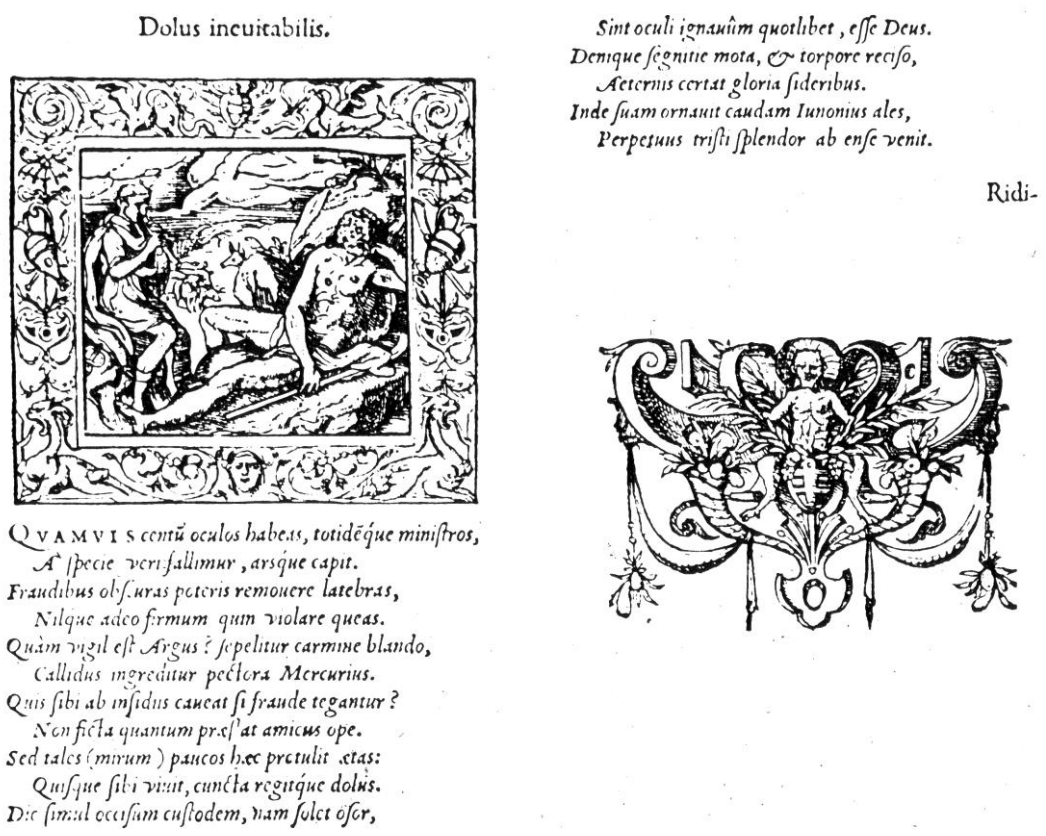


Fig. 13. Joannes Sambucus. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* (Amberes, 1564).



No viendo el Dios Mercurio tpo alguno
en que Argos estuuiesse descuydado,
ordena de tañerle, y vno a vno
los ojos todos ciento se han cerrado:
y assi le hurto la vaca que por Iuno
guardaua, en q̃ alas gentes à mostrado
Que al mas despierto engaña de ligero
el dulce son del falso lisongero.

EMBL. XIII. E EL

LIBRO SEGVNDO

Io hija de Inacho, segũ Ouidio li. 1. Metamor. y Virgil. li. 3. Georgico. y otros aunque Apolodoro li 2. Bibliothe. le da otro padre.

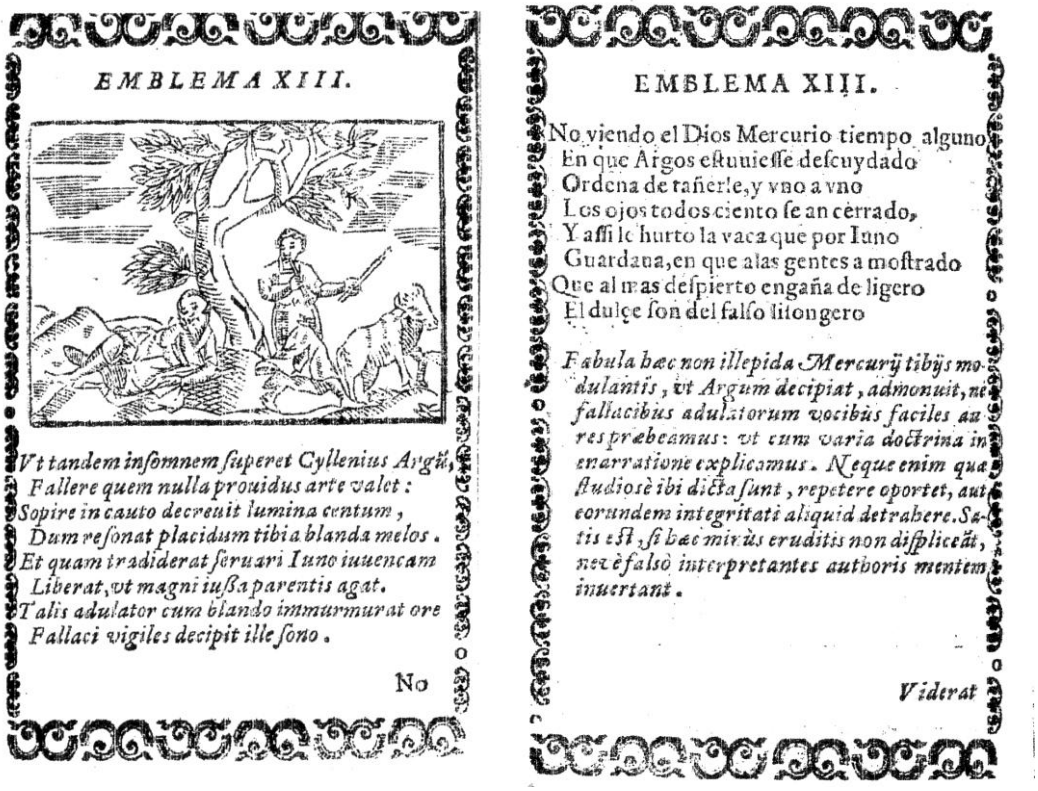
EL Dios Iupiter fingiéron los Poetas se enamoro de la hija de Inacho, y auiendola conuertido en vaca la diosa Iuno muger de Iupiter, y no poco celosa la dio a guardar a Argos, el pastor de cien ojos; y auiendose encargado Mercurio con su ingenio y subtilezas, de quitarsela, jamas tuuo entrada, hasta que haziendose le amigo, le quiso dar musica, y acertò atañerle con vna flauta tan suauemente, que aunque solia repartir los ojos como centinelas quando dormia, entonces se durmio; demanera que los ojos que velauan tambien se cerraron, y desta manera le hurto la vaca, y pudo salir con su intento. En que se nos muestra clara semejança de lo que puede el son apazible de la lisonja, pues al mas despierto engaña facilmente con la blandura, a que llaman las diuinas letras azeyte, diziẽdo Dauid. Ablãdaron sus palabras, mas que el olio, y estas son saetas, en que tambiẽ nos pone delante, el grãdaño que deste mal nos viene. Y assi nos aduierten del muchos lugares, como en Esayas, y en los Prouerbios, y otros muchos, en especial en lo que Dauid dize. Reprehenderame el justo, y reñirme ha, mas el azeyte del pecador no engrassara mi cabeça, y en otro, boluerse han auergonçados, los que me dizen alegrate, alegrate. Donde la glosa dize, mas daño haze la lengua del lisongero, que el cuchillo del perseguidor. Y para que se entienda biẽ lo que es este vicio, cõuiene aduertir que el primer

Esaias. c. 3. Prouer. c. 17. Psalm. 140. Psal. 69 Glossa ordinaria in eodem Psal.

adulador, y mas pernicioso es, cada vno a si mis-

mo,

Fig. 14a. Juan de Horozco. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589).



EMBLEMA XIII.

Vt tandem insomnem superet Cyllenius Argũ,
Fallere quem nulla prouidus arte valet:
Sopire in cauto decreuit lumina centum,
Dum resonat placidum tibia blanda melos.
Et quam tradiderat seruari Iuno iuuencam
Liberat, vt magni iussa parentis agat.
Talis adulator cum blando immurmurat ore
Fallaci vigiles decipit ille sono.

No

EMBLEMA XIII.

No viendo el Dios Mercurio tiempo alguno
En que Argos estuuiesse descuydado
Ordena de tañerle, y vno a vno
Los ojos todos ciento se an cerrado,
Y assi le hurto la vaca que por Iuno
Guardaua, en que alas gentes a mostrado
Que al mas despierto engaña de ligero
El dulçe son del falso lisongero

Fabula hæc non illepida Mercurij tibijs modulantis, vt Argum decipiat, admonuit, ne fallacibus adulatorum vocibus faciles aures præbeamus: vt cum varia doctrina in enarratione explicamus. Neque enim quæ studiosè ibi dicta sunt, repetere oportet, aut eorundem integritati aliquid detrahere. Satis est, si hæc mirùs eruditis non displiceãt, nec è falsò interpretantes authoris mentem inuertant.

Viderat

Fig. 14b. Juan de Horozco. *Emblemata Moralia* (Agrigenti, 1601).



Fig. 15a. Jorge Bustamante. *Transformaciones de Ovidio* (Amberes, 1595).



Fig. 15b. Claude-François Menestrier. *L'Art des Emblêmes* (París, 1684)[1].



Fig. 16. Jorge Bustamante. *Transformaciones de Ovidio* (Amberes, 1595).

[1] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar realizada por Stephen Orgel (1979 B).

Capítulo IX

Las sirenas

CAPÍTULO IX

LAS SIRENAS

Uno de los episodios más conocidos y citados desde la Antigüedad es el del encuentro entre Ulises y las sirenas que recogiera Homero. El poeta griego narraba en la *Odisea* cómo el héroe consiguió escapar de estas criaturas atándose al mástil de su nave y taponando los oídos de sus compañeros con cera. Este relato, en el que las sirenas son presentadas como monstruos, será el que con más frecuencia se plasme en la emblemática y será también el más aludido al hacer referencia a las consecuencias que se derivan de seguir sus dulces cánticos:

> ...Quien incauto
> se les llega y escucha su voz, nunca más de regreso
> el país de sus padres verá ni a la esposa querida
> ni a los tiernos hijuelos que en torno le alegren el alma.
> Con su aguda canción las Sirenas lo atraen y le dejan
> para siempre en sus prados; la playa está llena de huesos
> y de cuerpos marchitos con piel angostada (Homero, 1990: XII 40-6).

Sin embargo, a lo largo de los siglos las sirenas habían recibido distintos significados; no sólo habían sido considerados monstruos vinculados al demonio y al pecado, sino también seres benefactores encargados de conducir las almas de los muertos y de mover las esferas celestiales. Aunque la valoración que, en general, se hará de ellas en los tratados de emblemas será negativa y se resaltará su conexión con el vicio y el pecado, también, como veremos, se destacarán características que darán buena cuenta del carácter humanista de algunos de los emblemistas.

En líneas generales, en los emblemas que analizaremos se enfatizará de forma especial la vinculación de las sirenas con la idea del placer y del engaño. Partiendo de la belleza atribuida a estos seres, potenciada en gran medida por su pertenencia al género femenino y de la vinculación que mantenían con la música,

se realizará una advertencia hacia lo que llega a través de los sentidos. Estas dos vías, la vista y el oído serán, aunque no en la misma medida, las más aludidas en la advertencia que se realice acerca del engaño que representan las sirenas. La mentira introducida por el sentido auditivo será, como veremos, menos considerada que la que utilice la vía visual, ya que será la belleza de las sirenas el elemento que más resalten los tratadistas en la emblemática. Es por ello por lo que para aludir al terrible poder de embaucamiento de estos seres, y a cómo podían confundir al más prudente de los hombres, se apelará al sentido más seguro de todos, la vista. Que las sirenas engañaran los ojos resaltaba su capacidad para mentir, ya que éste era el sentido en el que el hombre del Barroco ponía su confianza. Como se preguntaba Lope de Vega, "*... En llegando/ a la prueba de los ojos/ ¿cómo puede haber engaño?*" (cit. en Maravall, 1984 B: 214). En el mismo sentido se expresaba Saavedra (quien, como veremos, se referirá tan sólo al engaño visual de las sirenas), al afirmar de forma tajante que "(e)l examen de las orejas pende de otro; el de los ojos, de sí mismo. Aquéllos pueden ser engañados, y éstos no" (1999: 628). El que se demostrara, mediante la figura de las sirenas, que los ojos sí podían ser engañados era la mejor forma de advertir al hombre acerca de la maldad y de la mentira que poblaba el mundo.

El otro medio por el que las sirenas conducían a la perdición, "aquel canto, o encanto" como apuntaba el tratadista Balthasar de Victoria (1620: 346), será el que se destaque de forma especial en las interpretaciones que encuentren en las sirenas una alegoría de la adulación. Se tratará en estos casos de un engaño dirigido al oído que, revestido de hermosas palabras, ya se trate de lisonjas pronunciadas en el entorno de la Corte o de promesas de una vida placentera dirigidas a los religiosos, tendrá como único objetivo causar la perdición a quienes lo escuchen.

Sea cual sea el engaño que se conecte a las sirenas, la crítica que se realizará a la mujer permanecerá como una constante. Como se pondrá de manifiesto en las siguientes páginas, el acercamiento que se realiza a las sirenas deja entrever frecuentemente un rechazo hacia la mujer como causante del pecado original,

por lo que muchos de estos emblemas encierran una acerba crítica hacia todas las féminas. Las sirenas se convierten de esta forma en un fiel exponente del pensamiento que se tenía hacia las mujeres, o al menos hacia cierto tipo de ellas, durante el Renacimiento y Barroco. Como se verá en las siguientes páginas, en la emblemática renacentista y barroca se reunía en la figura de la sirena las ideas de belleza y de mentira, de placer, de lujuria y de pecado.

9.1. LA BELLEZA DE LAS SIRENAS Y EL ENGAÑO DE LOS PLACERES SENSORIALES

9.1.1. Las Sirenas Voluptuosas y el Engaño

Partiendo del género femenino de estos seres y de la belleza que los caracterizaba, y en menor medida de la música que podían crear, en los emblemas que hemos incluido en este epígrafe se realizará una advertencia centrada en el engaño que supone tanto la lujuria como los placeres mundanos en general, al tiempo que se alabará la actitud de los hombres que, como Ulises, consiguen escapar de la tentación. Como señalaremos en las siguientes páginas, esta forma de engaño será la que se resalte principalmente en la interpretación pseudo-racionalista que se realice de estos seres. Las sirenas, según la interpretación que realizara Paléfato, serán identificadas con las meretrices, se presentarán como un símbolo de los placeres sensoriales, de los que llegan a través de la vista y el oído.

9.1.1.1. Las sirenas de Alciato

Al igual que hicimos al estudiar la presencia del emblema del músico Arión en el tratado de Alciato, hemos considerado oportuno analizar las representaciones que de las sirenas se ofrecen en distintas ediciones del *Emblematum Liber* con la finalidad de señalar las variaciones que se produjeron en ellas. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría con el mencionado emblema del citaredo, el dedicado

a las sirenas no estuvo presente en las primeras ediciones del tratado y, cuando fue incluido, no siempre lo hizo acompañado de una ilustración. De esta forma, aunque este emblema fue publicado con un grabado en la edición realizada por Aldo en Venecia en 1546, en algunas ediciones posteriores, como las de Lyon de 1548 ó 1549, careció nuevamente de ilustración, es decir fue publicado como emblema "nudo" (Alciato, 1996: xvii; 1549: 119). A pesar de estas variaciones, tanto el mote como el epigrama resultarían inalterables en las ediciones latinas que se publicaran, siendo la única modificación que conocerían la de la inclusión del grabado.

Andrea Alciato (Venecia, 1546). "Sirenes"



Andrea Alciato. *Emblematum libellus* (Venecia, 1546)

La edición de la *Emblemata* de Alciato publicada en Venecia en 1546 en la imprenta de Aldo fue crucial en la evolución del tratado[1]. En ella se incluían ochenta y cuatro grabados de emblemas nuevos que, unidos a los dos emblemas que ya habían aparecido en la anterior edición realizada por Christian Wechel en 1542, darían lugar a lo que en posteriores ediciones constituiría el "Segundo libro

[1] Utilizamos la reproducción de la *pictura* que realiza John Manning (2002: 248). El hecho de que el grabado sea presentado por este autor separado del texto, y el que no hayamos podido hacernos con esta edición del tratado de Alciato, nos obliga a presentarlo bajo esa misma forma. Ante la imposibilidad de presentar la imagen junto a la parte literaria que le corresponde, hemos decidido no incluir la reproducción en el apéndice de imágenes colocado al final del capítulo.

de los emblemas de Alciato", tal como se indica en la posterior edición de Bernardino Daza (Zafra, 2004: 684).

Este emblema responde a la forma tripartita o *triplex* que se creara con la obra del jurista milanés. Junto al mote del emblema, "Sirenes", puede verse un grabado, cuyas características se alejan bastante de las que dominarían en las ediciones posteriores, y un epigrama formado por diez versos latinos. Con respecto al mote hay que señalar que, la única palabra que lo constituye, "Sirenes", actúa como título del poema y no aporta nada relevante de su contenido o su significado. Se trata de un mote meramente descriptivo que se limita a señalar quiénes son las protagonistas.

Tal como indica el lema, el grabado está centrado en la figura de las tres sirenas, aunque sin aludir a ninguno de los dos episodios que, como veremos, se relatan en el epigrama: el de su enfrentamiento con las Musas y el que tuvo lugar con Ulises. Son tan sólo tres hermosas y jóvenes sirenas colocadas en medio del mar. Con el torso desnudo, muestran unas colas de pez que sostienen con sus manos y que parecen exhibir, quizá en un intento de atraer a los hombres.

El epigrama latino escrito por Andrea Alciato que acompaña al grabado comienza haciendo referencia a ese prodigio de la naturaleza que son las sirenas, para acabar ofreciendo la lectura que debe realizarse del relato:

> Absque alis volucres, et cruribus absque puellas,
> Rostro absque et pisces, qui tamen ore canant,
> Quis putat esse ullos? Iungi haec Natura negavit.
> Sirenes fieri sed potuisse docent.
> Illicium est mulier quae in piscem desinit atrum.
> Plurima quod secum monstra libido vehit.
> Aspectu, verbis, animi candore trahuntur,
> Parthenope, Ligia, Leucosiaque viri.
> Has Musae explumant, has atque illudit Ulises:
> Scilicet est doctis cum meretrice nihil.

["¿Quién creería que hay aves sin alas ni picos, muchachas sin piernas, peces que cantan?. La Naturaleza se negó a unir tales cosas, pero se nos ha enseñado que pudieron ser así las Sirenas. Es una mujer seductora, que acaba en oscuro pez, como muchos monstruos que trae consigo el deseo. Parténope, Ligia y Leucosia atraen a los hombres con su belleza, sus palabras, su pureza de corazón. A éstas las despluman las Musas, y Ulises las esquivó: es decir, que los doctos no tienen nada que hacer con las putas"] (Alciato, 1993: 152).

Quizá lo primero que deba ser señalado con respecto a la parte literaria del emblema sea que el epigrama no proceda de la *Antología Griega*. A diferencia del comentado emblema del músico Arión, el dedicado a las sirenas no cuenta con el importante antecedente del que se valiera Alciato en aquella ocasión. Sin embargo, y como ya ha sido señalado por los investigadores que se han acercado a este emblema, se advierte una influencia procedente del *Arte Poética* de Horacio[2]. En los primeros versos del epigrama, y como hemos señalado con respecto al grabado, el emblemista se decanta por la forma de pez para representar estos seres mitológicos. Presenta entonces a las sirenas Parténope, Ligia y Leucosia, como a tres mujeres seductoras cuya compañía debe ser evitada por los hombres. La actitud lógica ante ellas sólo puede ser la del rechazo; eso fue lo que hicieron las Musas, quienes, como narraba Pausanias, las vencieron y las desplumaron (1994: IX 34, 3)[3] o el prudente y sabio Ulises que, como se repetía desde Homero, no se dejó atrapar por sus hechizos (1990: XII 166-200).

Con respecto a la forma en la que son representadas las sirenas en el grabado debemos señalar que, frente a las dos tradiciones iconográficas relacionadas con ellas, las que las dotaba de cuerpo de ave o de pez, el grabador (o el autor del

[2] Este dato es señalado en la edición del tratado comentada por Knott y Manning (1996: 126).

[3] Si el enfrentamiento entre Ulises y las sirenas es bien conocido, lo es menos el que tuvo lugar entre estos seres y las musas, a pesar de que fue mencionado de forma frecuente en el Renacimiento y Barroco; a él se refieren, entre otros autores, Natale Comes (Baudoin, 1627: 770), Sánchez de Viana (1589: 118), Dinet (1614: 481-3), Balthasar de Victoria (1620: 222) o Louis Prezel (1756: 261).

diseño del grabado) se decanta por la pisciforme y las provee de dos colas[4]. La explicación de esta extraña fisonomía resulta ser menos complicada de lo que se pudiera pensar en un principio. Como señala Jacqueline Leclercq-Marx, este aspecto en las sirenas fue plasmado por los artistas medievales desde el siglo XI, y especialmente durante el XII. En estos siglos del medievo coexistían representaciones de estos seres con un número distinto de colas: una, dos o incluso tres. Según Leclercq-Marx, la utilización preferente de la sirena de dos colas se debía a la simetría que se creaba con su cuerpo, siendo por esta razón por lo que eran utilizadas con mayor frecuencia en la escultura (1997: 102-3) [**fig. 1**].

La forma en la que, como señala Alciato, las sirenas atraían a los incautos es conectada a una etimología de sus nombres que fue muy repetida por los mitógrafos. Así, el comentarista de Ovidio, Pedro Sánchez de Viana, afirmaba que Parthenope significa virgen, que es lo que las meretrices hacen creer a sus clientes que son; Leucosia, blanco, pretendiendo darles una idea de pureza de la que carecen; y que Ligia hace con su nombre referencia a los lazos con los que atrapan a los poco precavidos (1589: 118-9)[5]. Sin embargo, no son éstos los únicos nombres que nos han llegado de las sirenas. Junto a los tres mencionados, o más bien en su lugar, se suele nombrar a Telsínoe o Telxíope, Molpe o Pisinoë y Aglaofono[6].

El énfasis del emblema se pone en los engaños de los que las sirenas se valen para atrapar a los hombres. Frente a sus argucias se situarían los sabios que,

[4] Para una aproximación a la fisonomía con la que son descritas las sirenas en las fuentes y representadas en la iconografía de la Antigüedad, Edad Media y Renacimiento, remitimos al estudio de Jacqueline Leclerq-Marx, *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge* (1997) y al de Luz de Ulierte "La sirena, la muerte y el Renacimiento" (2001).

[5] Similar es la interpretación que ofrece Juan Pérez de Moya en *Philosophia Secreta* (1996: 467).

[6] Así las presentan, entre otros, Hesíodo (2000: 152), Natale Conti (Baudoin, 1627: 770), Sánchez de Viana (1589: 118-9) o Louis Prezel (1756: 191).

representados por las musas y por Ulises, así como por las victorias de ambos en su enfrentamiento con ellas, se constituyen como ejemplo. Alciato no afirma que sea sabio escapar de las sirenas sino que los personajes considerados paradigmas de la sabiduría, el prudente Ulises y las musas, las vencieron, y que los "doctos" no tienen nada que hacer con ellas. Basándonos en esta apreciación resultaría atractivo considerar que la advertencia de Alciato no se refiere tan sólo a la lujuria, ya que ésta sería reprobable no sólo en los sabios sino en todos los hombres, sino que está dirigida a una parcela más amplia; es decir, interpretaría a las sirenas como símbolo de los placeres y las ambiciones mundanas. Sin embargo, y a pesar de que, como veremos, esta interpretación sería la ofrecida en la traducción francesa realizada por Barthélemy Aneau, las palabras con las que Alciato finaliza el epigrama en las que homologa las sirenas a las prostitutas, no dejan lugar a dudas.

La consideración de las sirenas como meretrices que utiliza Alciato fue la más repetida a lo largo de los siglos. El emblemista milanés realizó una interpretación pseudo-racionalista del relato que, en una línea similar a la de Paléfato en sus *Historias increíbles*, se adecuaba por completo a la significación con la que se dotó a las sirenas en la Edad Media[7]. Estuvo presente en los grandes tratadistas medievales, como se puede comprobar en la interpretación que de las sirenas realizaron san Isidoro o posteriormente Giovanni Boccaccio, quien les dedica uno de sus capítulos (1983: VII XX). El filósofo de Sevilla ofrecía en las *Etimologías* una interpretación racional de estos seres al afirmar que:

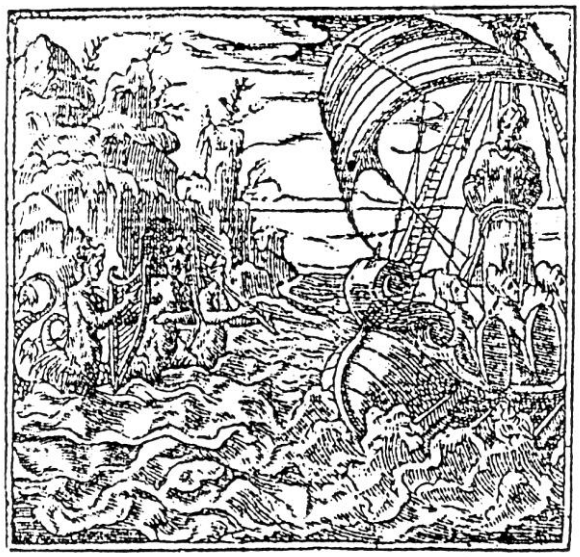
> fueron unas meretrices que llevaron a la ruina a quienes pasaban, y éstos se veían después en la necesidad de simular que habían naufragado. Se dice que tenían alas y uñas, porque el amor vuela y causa heridas; y que vivían en las olas, precisamente porque las olas crearon a Venus (1983: XI 3, 30-1).

Mediante este emblema se ofrece la consideración más tradicional de las sirenas, la que las identifica con las prostitutas. Aunque Alciato no lo menciona, subyace

[7] Para conocer la influencia de la novela de Paléfato en el pensamiento cristiano remitimos a la obra de Carlos García Gual *Introducción a la mitología griega* (1992: 167-74). Resulta también muy interesante el estudio de Jean Seznec *Los Dioses de la Antigüedad* (1985: 19-40).

la idea de que los tres medios que utilizan las sirenas para atraer a sus víctimas son fingidos, ya que tanto su belleza, como sus palabras o su corazón no son como ellas quieren hacer creer. El papel desempeñado por la música, a pesar de ser prácticamente nulo, ya que tanto se eliminan los instrumentos musicales del grabado como las referencias al canto de las sirenas en el epigrama, es similar al que desempeña su aspecto físico. Tanto tras sus palabras como tras su belleza se oculta el engaño.

Barthélemy Aneau (Lyon, 1549). "Les sirenes"



Andrea Alciato (Barthélemy Aneau). *Toutes les Emblemes de M. Andre Alciat, de nouveau trāslatez en Françoys vers pour vers, Iouxte les Latines* (Lyon, 1549).

Barthélemy Aneau fue quien realizó la segunda traducción de la obra de Andrés Alciato al francés, que aparecería con el título de *Toutes les Emblemes de M. Andre Alciat, de nouveau trāslatez en Françoys vers pour vers, Iouxte les Latines*. El tratado, publicado por primera vez en Lyon en 1549, contaba con un total de doscientos un emblemas que, tal como el mismo Aneau había establecido en la edición publicada el año anterior en Lyon, estaban ordenados atendiendo a las materias tratadas (Landwehr, 1976: 37)[8]. Del total de

[8] Es a través de esta edición, publicada en Lyon en 1549, como hemos tenido acceso a la obra.

emblemas señalados, ciento sesenta y cinco estaban provistos de grabados que fueron realizados por el pintor y diseñador Pierre Eskrich (conocido también como Pierre Vase o Cruche).

Son importantes los cambios que se advierten en este emblema con respecto al anteriormente comentado [**fig. 2**]. Además de la traducción de la parte literaria al francés y de la inclusión tras el epigrama de un breve comentario en esa misma lengua, se produjo una modificación en el contenido del grabado (1549: 142-3). También hay que hacer referencia al mencionado ordenamiento en lugares comunes realizado por Aneau y que ocasionó que este emblema se incluyera dentro de los que tratan del amor y fuera denominado "Probleme"[9].

Bajo el mote, "Les sirenes", puede verse una *pictura* dotada de un diseño y una calidad superior a la de la ilustración que era incluida en la anteriormente comentada edición de Venecia. El grabado ya no está centrado exclusivamente en las sirenas sino que plasma uno de los dos relatos mencionados en el epigrama; en concreto recoge el de la aventura de Ulises en detrimento del que narra el enfrentamiento con las musas. Así puede verse a las tres sirenas junto a un acantilado intentando atraer al barco del héroe mediante su música. Ulises se ha hecho amarrar al mástil, aunque quizá se muestre en el grabado más impasible de lo que debiera, si seguimos el relato de Homero (1990: XII 192-6). No sólo llama la atención esa aparente ignorancia hacia lo que le rodea, sino también el aspecto con el que se muestra y que no parece ser el propio de uno de los héroes más admirados. Sus vestiduras no intentan emular las de la Antigüedad griega o romana, sino que parece estar tan sólo vestido con una simple túnica, propia de alguien dedicado a una actividad más intelectual que militar. Sin embargo, a pesar de esa aparente impasibilidad, Ulises ha resultado vencedor de las sirenas y su barco se aleja de ellas y de las turbulencias y el encrespamiento del mar que las acompaña. Por su parte, las sirenas parecen estar tocando sus instrumentos musicales, a pesar de que éstos no son nombrados en la parte literaria. Se trata de un arpa y de un instrumento de

[9] A estas cuestiones se refiere el autor en el prólogo de la obra (10).

viento similar a una flauta de pico o una chirimía. La sirena situada en el medio debe ser la que utilizaba su propia voz para atraer a los navegantes[10].

El epigrama traduce de manera bastante literal el original latino; tras comenzar asombrándose de la figura de las sirenas, tal como hiciera Alciato, expone una moraleja similar a la del emblemista milanés: la de que los sabios no tienen nada que hacer con las prostitutas[11]. Tras el poema, Aneau dispone un breve comentario que, escrito en prosa y con un tamaño de letra menor que el utilizado en el epigrama, repite en gran medida lo ya expuesto y se vuelve a referir, en los versos finales, a la moraleja del relato. Según nuestra traducción, el comentario comenzaría recordando el aspecto dual de las sirenas, mitad mujer-mitad pez, para, a continuación, señalar cómo mediante su voz y sus instrumentos musicales conducían a los navegantes al desastre[12]. La parte final del breve comentario es la que nos parece de mayor interés por lo que aporta de novedoso con respecto al emblema original. Así dice que el mundo está representado por el mar y que dentro de él las sirenas simbolizan la voluptuosidad; se trata de mujeres que atraen por su belleza, por su pureza y por sus dulces palabras. El verdadero remedio para no caer en sus redes es el estudio de las artes, de las ciencias y la peregrinación[13].

[10] Aunque tanto Homero en la *Odisea* (1990: XII 40-3) como Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: V 561-4), se referían tan sólo a la atracción que ejercían las sirenas con su canto, tratadistas posteriores las vincularon a instrumentos musicales. Aunque diferentes, éstos se atenían a unas mismas pautas, tratándose de forma general de la voz, la flauta y un instrumento cordófono. Este último era, para san Isidoro, la lira (1983: XI 3, 30-1), para Balthasar de Victoria, el arpa (1620: 345) y para Juan Pérez de Moya, la cítara (1996: 464). Natalis Comes afirmaba que una de ellas tocaba dos instrumentos, el arpa y el laúd (Baudoin, 1627: 770).

[11] "*Car gens sauans aux putains n'hont acces*" (1549: 143).

[12] "Les Sirenes descriptes par Homere monstres en mer demy femmes & demy poissons par voix instrumẽs harmoniques, arrestantes, & faisans periller les nauigants" (1549: 143).

[13] "Contre lesquelles le vray remede est l'estude des ars, & sciences, & peregrination" (1549: 143).

En este emblema, y al igual que ocurriera en el epigrama original de Alciato, Ulises representa, tanto por la imagen con la que se le representa como por lo que se dice de él en el texto, la figura del sabio. Sin embargo, en esta ocasión, el lugar de las prostitutas es ocupado por un concepto más amplio que hace referencia a lo terrenal, a "les voluptez de ce monde", utilizando para ello el símil del mar del mundo al que ya nos referimos en un capítulo anterior[14]. El remedio que ofrece este comentarista francés es el refugio en la vida intelectual, la realización de un estudio que no esté centrado en una única disciplina. El emblema de Aneau significaría no sólo un rechazo del amor apasionado, de la voluptuosidad y de las mujeres que hacen ostentación de sus encantos, sino que también propondría un remedio para no caer en sus redes, respondiendo de esta forma a la clasificación como "Probleme" establecida por el autor.

Si bien las sirenas han sido tradicionalmente vinculadas a la lujuria, no ha sido ésta la única significación con la que se las ha dotado. Guillaume le Clerc de Normandie, autor del popular *Bestiaire divin*, escrito en el siglo XIII, utilizaba las sirenas como símbolo de la gloria y del placer, incluyendo en éste no sólo la lujuria, sino también el gusto por las riquezas y por la vida regalada (Leclercq-Marx, 1997: 108-9)[15]. La victoria que les infligirían las musas y el hecho de que fueran abandonadas por Ulises significaría no sólo el triunfo de la sabiduría sobre las pasiones sino también sobre las ambiciones terrenas; es decir, supondría una cierta renuncia del mundo y sus placeres. Ya Séneca había advertido al sabio de que huyera de la voluptuosidad que representaban las sirenas para acceder a la consideración de héroe (cit. en Leclercq-Marx, 1997: 55).

Leyendo el epigrama francés, parece que la crítica que se realiza hacia las mujeres no está referida a todas en general sino a las consideradas

[14] En concreto remitimos al capítulo dedicado al músico Arión**.**

[15] En este sentido, y entre las numerosas citas que reproduce Leclercq-Marx, recogemos una perteneciente a un sermón medieval en el que se afirma que "les passions charnelles, les voluptés terrestres, les désirs du monde qui sont comme les Sirènes douces jusqu'à la mort" [las pasiones carnales, las voluptuosidades terrenales, los deseos mundanos son, hasta la muerte, como dulces sirenas] (cit. en Leclercq-Marx, 1997: 106).

especialmente sospechosas, las que resaltaban por las características que se conectaban con las sirenas y de las era más fácil que el hombre se sintiera irremediablemente atraído. Como se puede suponer, eran estas mujeres las especialmente atacadas. Hernando de Soto, en sus *Emblemas Moralizadas*, se refiere a ellas mediante un emblema con un mote muy revelador, "*Meretricum fallacia*" y que él mismo traduce como "El engaño en la mujer":

> De la Adelfa y de su rosa
> Es el engaño increíble,
> Que a la vista es apacible,
> Pero al gusto venenosa.
> Mata a cualquiera animal
> Que la come descuidado:
> Y esto en la muger he hallado
> Deshonesta y sensual (Soto, 1983: fol. 88).

Bernardino Daza (Lyon, 1549). "Las Sirenas"

Una modificación de la parte literaria se produce en el emblema de las sirenas que Bernardino Daza incluye en *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas*. Esta traducción al español del tratado del emblemista milanés fue publicada en Lyon en 1549 en la imprenta de Gulielmo Rovillio[16].

[16] Para conocer datos del tratado y de Bernardino Daza remitimos al capítulo dedicado al músico Arión. Al igual que en aquella ocasión, hemos accedido a esta obra a través de la edición publicada en Lyon en 1549. Aunque ya lo indicamos en el anterior capítulo de Arión, queremos recordar que los grabados que se incluyen en la supuesta edición facsimilar realizada por Manuel Montero y Mario Soria no proceden, a pesar de lo que estos autores indican en la introducción de su estudio, del tratado de Bernardino Daza sino de la edición realizada por Plantin en 1608. Hemos considerado interesante incluir la ilustración que reproducen estos investigadores con el fin de que se pueda comprobar las enormes diferencias existentes entre los grabados de ambas ediciones **[figs. 3** y **4]**. Al igual que en la edición de Daza, en la plantiana reproducida por la Editora Nacional, las sirenas están colocadas junto al acantilado. A pesar de las grandes similitudes en el diseño, una observación minuciosa revela algunas modificaciones. Una de ellas es la relativa a los instrumentos musicales que tocan las sirenas. El arpa que aparecía en el grabado de Daza, ha sido sustituida en esta ocasión por una lira, mientras que el indeterminado instrumento aerófono se ha

Dentro de un marco profusamente decorado, presenta Daza su traducción del epigrama de las sirenas de Alciato [**fig. 3**]. Mientras que el mote y el grabado son similares al de la edición anteriormente comentada de Aneau, siendo el primero igualmente una mera traducción del original latino, en el poema se introducen algunas modificaciones interesantes. Estos cambios afectan a la parte más importante del texto: la moraleja incluida en los últimos versos. Daza en ningún momento se refiere a las meretrices y más parece que aluda a las mujeres en general que a las sirenas; de hecho, afirma que "Atrae la muger, y en accidente/ Muy triste acava, como en negro pece". Tampoco se refiere a las prostitutas al final del epigrama sino al engaño que provoca el aspecto exterior y a cómo la sabiduría es el medio que posibilita no dejarse arrastrar por lo externo[17].

Creemos que la misoginia que se desprende de este epigrama es considerable; Daza identifica claramente a la mujer con la sirena para advertir del engaño que ambas encierran. Refleja de forma perfecta el sentimiento general que dominaba en la época, especialmente en el entorno religioso. Debido a ello se pueden encontrar con relativa facilidad palabras parecidas a las suyas en una gran

---

transformado en lo que parece ser una chirimía. También se han producido modificaciones en sus colas que, más que de pez, parecen haber adoptado la forma de serpientes marinas, dato éste que, como señala Luz de Ulierte, procede de otros seres mitológicos, los tritones (1997: 564). Lo más llamativo que se advierte entre ambas representaciones es el cambio en el rumbo de la embarcación que se observa en la *pictura* y que, en lugar de alejarse de las sirenas, como ocurría en el grabado anterior, se acerca a ellas. Creemos que la razón de esta modificación en el diseño puede ser la de aumentar el dramatismo de la escena que se vería además acrecentado por la presencia del barco que se hunde en un segundo plano [**fig. 4**]

[17] En la parte final del epigrama Daza declara que:

> El cantar, el mirar nos adormeçe
> De Parténope, Leucosia y Ligia,
> A quien la Musa pela y las empeçe
> Ulises pasa por su niñeria
> Y burla de ellas como hõbre entẽdido
> A quien no ha de mover la burleria
> Que solo aplace al exterior sentido (1549: 157).

cantidad de tratadistas, especialmente españoles; es el caso de Andrés Ferrer de Valdecebro, quien asimila la mujer a los placeres terrenales y afirma que "(e)l mundo es como la mujer, que la mayor valentia para vencer, es huir la ocasion" (1680: 109). Un caso extremo quizá sea el del jesuita Juan de Torres, para quien ninguna mujer estaba libre de peligro, ya que "si el verlas y oyrlas modestamente compuestas, decir en publico cosas santas, mueve a desseos malos, que sera verlas y oyrlas cantar cosas livianas?" (1596: 763). El rechazo que este eclesiástico sentía hacia las mujeres hace que incluso parezca insignificante la misoginia de Daza. En su tratado *Philosophia de Principes*, dice que la mujer

> ... debilita los mas animosos, desconcierta los mas sanos, y aun las cosas insensibles y que no tienen vida se destruyen con sus enfermedades (...) ay tiempos en que por su mal humor los vinos se corrompen, los arboles se secan, las flores se marchitan, los campos se esterilizan, los sembrados se queman, la fruta se cae, las espadas se embotan, los espejos se empañan, el resplandor del marfil se engrassa, los exambres de avejas se mueren, el hierro se enmohece, y el mesmo ayre con que respiramos se inficiona (1596: 609)[18].

La negativa consideración de la mujer, y especialmente del tipo que se hace corresponder con la sirena, convierte la música en su complemento perfecto. Tanto lo que llega a través del oído ("las Sirenas cantoras") como de la vista ("el mirar nos adormece") es reprobable y se debe rechazar. Los sentidos son engañosos y nos dan una imagen de las cosas que no se ajusta a la realidad; sólo a través del entendimiento, como demuestra el ejemplo de las musas y de Ulises, el hombre podrá evitar la tentación que ellas representan.

[18] Lamentablemente son muchos los tratados que se pueden ofrecer como ejemplo de este pensamiento. Nos resistimos a no incluir una cita del tratadista Hernando de Soto en la que, recordando la advertencia hecha por el rey Salomón a su hijo, afirma que "por las mugeres ay guerras, los sabios se pierden, los Santos son martirizados, las ciudades abrasadas: por ellas se pierde la vida, se halla la muerte, y otros mil generos de desventuras" (1983: fol. 62).

Giovanni Marquale (Lyon, 1551). "Sirene"

Como ya señalamos en un capítulo anterior, Giovanni Marquale es el responsable de la traducción al italiano de la *Emblemata* de Alciato. El tratado sería publicado por Mathias Bonhomme en Lyon en 1551 con el título de *Diverse Imprese Accomodate A diuerse moralità*[19].

El emblema que se presenta en este tratado de las sirenas no ofrece apenas variaciones con respecto a los anteriores señalados. El mote consiste, al igual que en las versiones francesa y española, en una traducción literal, en esta ocasión, al italiano. A esto habría que añadir el que vaya acompañado por una ilustración similar a la ya comentada de Barthélemy Aneau y Bernardino Daza y que habría sido realizada, como ya señalamos, por Pierre Eskrich.

El epigrama comienza haciendo mención a la forma con la que estas criaturas son representadas; así tras destacar cómo las sirenas conjugan en su cuerpo la forma de doncella y de pez, Marquale las conecta a las meretrices. Como se afirma el poema, las sirenas muestran el placer en unos rostros en los que fluye la dulzura y que no dejan ver los amargos resultados y la desgracia con la que llenarán la vida de los incautos que sean atraídos por ellas, pero quien se enfrenta a ellas armado con pura y honesta virtud, como hiciera Ulises, las vence y retorna ileso[20].

[19] Para conocer datos relativos a esta edición de la obra de Alciato, ver el emblema de Giovanni Marquale que se encuentra en el capítulo de Arión. Como ya señalamos en aquella ocasión, hemos accedido a este tratado a través de la edición realizada por Peter Daly e incluida en *Andreas Alciatus. Emblems in Translation. Index Emblematicus* (1985: 113).

[20] La parte final del epigrama dice:

> Si dan nel volto, che ogni dolce mece,
> Poscia con l'opre pien d'amaro effetto
> Fan, che souente altrui la vita increscе:
> Ma chi di virtù s'arma alma & honesta
> Con Ulisse le vince, e intatto resta (1985: 113)

Marquale, al igual que hiciera Alciato, se refiere a las sirenas como a meretrices, aunque aumenta las cualidades del héroe; ya no es sólo sabio, sino también virtuoso, reuniendo, de esta forma y en su persona, dos elementos clave dentro de la ideología de la Contrarreforma: la lujuria, es decir el vicio, y la virtud, la única forma de vencer los placeres terrenales. Si dejarse tentar por las sirenas dirige a la muerte, dejarse guiar por la virtud, al igual que hiciera el héroe griego, lleva necesariamente a la salvación. Esta consideración de Ulises como hombre virtuoso se desarrollará en otros emblemas que analizaremos más adelante y en los que la figura del héroe será homologada no sólo a los hombres más honorables sino incluso a santos.

Diego López (Nájera, 1615). "Sirenes"



Diego López. *Declaracion magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres* (Nájera, 1615)

La *Emblemata* de Andrea Alciato fue publicada en Nájera en 1615 en casa de Juan de Mongastón conteniendo los comentarios de Diego López. Este autor, miembro de la Orden de Alcántara, dio al tratado el título de *Declaracion*

magistral de los emblemas de Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres[21].

El emblema de las sirenas que se encuentra en el tratado de Diego López está formado por el mote y el epigrama latino original del emblema de Alciato y por un comentario, bastante extenso, en el que se desarrolla la moraleja que encierra la historia (1615: fol. 285-9) [**fig. 6**]. Llama la atención el grabado del emblema que, aunque de similar diseño a los anteriormente analizados, presenta una calidad marcadamente inferior.

El comentario comienza rememorando hechos y datos concernientes a las sirenas, como los de su enfrentamiento con las Musas y con Ulises, el lugar donde vivían o los instrumentos que tocaban, citando para ello a autores de la Antigüedad como Homero, Virgilio o Marcial. López reproduce un epigrama en latín de este último autor del que, un coetáneo suyo, el mitógrafo Balthasar de Victoria, ofrecía en su tratado *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* una traducción muy poco literal:

Dizen que el discreto Ulises
Nauegando por los mares,
Aporto junto a Sicilia
En vnos peñascos grandes.
Donde las cautas Sirenas
Asisten en el passage,
Y con cantos apacibles
Atraen los nauegantes.
Dandoles penas alegres,
Y tambien muertes futiles,
Los gozos, que dan crueles,
Sin que nadie les escape.
Y Ulysses como discreto
Escaposse con su nave,

[21] Ya nos referimos a este tratado en el capítulo de Arión. Al igual que entonces hemos tenido acceso a esta obra a través de la edición indicada, la publicada en Nájera en 1615.

> Que el que huye la ocasion
> Se libra de tales trances (1620: 346).

Tras una primera parte que parece estar dedicada a un lector poco instruido en la mitología, Diego López ofrece el significado que debe buscarse al relato, recordando la interpretación realizada por san Isidoro y por Horacio, de quien tan sólo dice que "las tomô por la pereza" (1615: fol. 287). Recuerda las palabras del primero de ellos, para quien las sirenas:

> fueron unas rameras tan astutas, y sagazes, que ninguno las veia, que saliesse de sus manos, menos que perdido, y destroçado: y así las Sirenas significan los deleites, que alegran el sentido, los quales destruyen aquellos, que dan oydos a sus cantos, y halagos (1615: fol. 287).

Resulta interesante que López se refiera a la obra de Ovidio como a las *Transformaciones*, lo que pone en evidencia su acercamiento al poeta griego a través de alguno de sus comentaristas, como pudiera ser Pedro Sánchez de Viana, a quien menciona más adelante (288). Se trata de citas bastante conocidas, lo que hace que no aporte ningún dato que resulte, no ya novedoso, sino de algún interés[22]; el único autor que se sale un poco de la repetición de datos es un tal Dorion, al que también se refiriera el citado Sánchez de Viana en sus *Anotaciones sobre los Quinze Libros de las Trāsformaciones de Ovidio* (1589: 119)[23].

El significado que Diego López encuentra al relato de las sirenas es similar al ya señalado en Daza; así tras hablar de estos seres, incluye su traducción-moralización del relato, y afirma que "la muger es negocio que atrahe con

[22] Las referencias que se encuentran en su comentario son las habituales cuando se alude a las sirenas y se corresponden con citas de Marcial en *Epigramas* (1996: III 64), de san Isidoro en las *Etimologías* (1983: XI 3, 30-1?), de Horacio en las *Sátiras* (II 3, 14), en el *Arte Poetica* (1974: 3-4) y en las *Epístolas* (1974: I, 2, 23), de Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: V 553-4) y de Propercio en las *Elegías* (1983: I II).

[23] Suponemos que se debe referir al compositor que vivió y trabajó en la corte de Filipo de Macedonia. A él se refiere Plutarco en su tratado *Sobre la Música* (1987: 1138A).

blanduras, regalos, y palabras tiernas (...) la qual acaba en pece negro". Es decir, realiza una auténtica homologación entre las mujeres y las sirenas, sin hacer distinción entre las féminas. Supone no sólo un rechazo a las sirenas sino también al hecho de que la atracción hacia el otro género se origine en el aspecto físico, algo que, como él señala, acerca al hombre a los seres irracionales. No sólo reprueba este tipo de atracción, dentro de la que incluye, recordando a Propercio, "el buen color", sino que también afirma que "las palabras no tienen menos fuerça, porque a quien no llevara tras si una dulce, y agradable conuersacion?" (1615: fol. 288).

Nos parece muy interesante la moraleja que extrae de la historia y que se situaría en una línea similar a la expresada por Barthelémy Aneau en su traducción del epigrama latino de Alciato. López contrapone los placeres terrenales, representados por las sirenas y transmitidos mediante su aspecto y su música, a la virtud que simboliza Ulises y señala que la única forma de no caer en las redes de estas criaturas es seguir el ejemplo del héroe. El ascetismo, el no dejarse atrapar por los placeres, es el medio para no sucumbir a la muerte a la que conducen las sirenas.

> Por Ulises q atapadas las orejas escapa de las Sirenas, y no haze caso de su musica, y dulce armonia, son significados aquellos, que atapando los oydos a los gustos, entretenimiẽtos, vicios, y deleites del mundo los menosprecian, y tienen en poco, y siguiendo la virtud escapan de ellos (1615: fol. 289).

López hace referencia a la necesidad de taparse las orejas para evitar escuchar el canto de las sirenas a la vez que recuerda la condición de Ulises como hombre virtuoso. Como se señalará en las siguientes páginas, estos dos datos estarán muy presentes en la utilización que del relato se hará en la emblemática realizada por religiosos.

A modo conclusión de este análisis del emblema de las sirenas en el tratado de Alciato, podemos señalar que, en general y en las distintas versiones que hemos comentado, el mensaje que se transmite presenta pocas variaciones. En todas ellas se contrapone la figura de Ulises, ya sea entendido como sabio o como

hombre virtuoso, a la lujuria y la voluptuosidad que representan las sirenas, y se utiliza la imagen del grabado como advertencia de los peligros que encierra el mundo en general y las mujeres (o cierto tipo de ellas) en particular, al tiempo que se expone, a modo de consejo, cuál debe ser la actitud a seguir. El papel que realiza la música en estas distintas versiones analizadas, es, como se ha podido comprobar, secundario, hasta el punto de haber sido en ocasiones eliminada cualquier referencia a los sonidos que podían crear. Convertidas en meras prostitutas, tan sólo se resaltará la belleza de las sirenas y el engaño que ésta supone. Es en su hermoso aspecto en donde reside su poder de atracción.

9.1.1.2. Pierio Valeriano. "Perdition et ruine de biens"



Pierio Valeriano (I. de Montlyart). *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian..* . (Lyon, 1615)

Pierio Valeriano, o Giovanni Pietro Bolzani (1477-1558), es el autor de una de las obras más influyentes del Renacimiento y Barroco, *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiorum litteris Commentarii*. El tratado, publicado originariamente en Basilea en 1556, conoció un importante éxito que hizo que fuera traducido del latín a otras lenguas. Con su repertorio de símbolos, Valeriano pretendía continuar la tradición de los jeroglíficos antiguos, a los que se consideraba portadores de una sabiduría ancestral y mística, siguiendo la estela de la *Hieroglyphica* de Horapolo (publicada en 1505) o de la novela de Francesco

Colonna *Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Tras una primera traducción al francés realizada en 1576 por Gabriel Chappuys Tourangeau, aparecería la de I. de Montlyart, *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian vulgairement nomme Pierius. Autrement, commentaires des Lettres et Figures sacrées des Aegyptians & autres Nations.* Publicado en Lyon en 1615, este tratado contenía las mismas doscientas ochenta ilustraciones que la *editio princeps* de Basilea[24].

La referencia a la sirena que realiza Valeriano se encuentra recogida dentro del epígrafe "Hieroglyphiques de la Poulle" y bajo el esclarecedor título "Perdition et ruine de biens" (XXIV, XIII)[25]. Su inclusión dentro de los jeroglíficos de la gallina es explicada, además de por las características de la propia imagen, por la nota escrita al margen en la que se indica al lector que se trata de "Sirenes aux pieds de Poules" [Sirenas con patas de gallina]. Sin embargo, la figura que nos presenta Valeriano es mucho más extraña, ya que no se trata tan sólo de una sirena con forma de ave, sino que reúne en sí las dos tradiciones iconográficas que se han transmitido de estos seres, al representar de forma conjunta dos tipos diferentes de extremidades[26]. De esta forma, la sirena de la imagen se

[24] A diferencia de la imagen que analizamos con anterioridad de este tratado y que incluimos en el capítulo de la adulación, en la que optamos por utilizar la versión latina de la obra, en esta ocasión hemos optado por la traducción francesa que fue realizada en 1615. Con respecto a este último tratado hemos de señalar que no sólo reproduce la ilustración que apareciera en el latino sino que además la traducción que realiza al francés es prácticamente literal.

[25] Las escasas facilidades proporcionadas por la Biblioteca Nacional de París para la realización de fotografías y mi poca pericia como fotógrafa, son las causas principales por las que no podemos incluir esta imagen acompañada de su texto en el apéndice de ilustraciones.

[26] De entre los tratadistas que defendían la forma de ave se encuentran Ovidio (2001: V 553-4) y los comentaristas de su obra, como el español Pedro Sánchez de Viana (1589: 118); san Isidoro (1983: XI 3, 30-1) o el iconólogo Louis Prezel (1756: 261). Algunos autores recogen ambas tradiciones, como Juan Pérez de Moya quien, en *Philosophia Secreta*, se decanta por el aspecto pisciforme pero recuerda los pies de gallina y las alas de ave que señalaba Alberico (1996: 463), o el jesuita Juan de Torres, quien apuntaba que

> los autores, como son Ovidio, Servio, y Suidas, dicen que las Serenas fueron unas mugeres con medio cuerpo de doncellas, y medio de aves. Otros conceden lo primero y niegan lo

aproxima más a los extraños seres que poblaban los bestiarios medievales que a las jóvenes doncellas que intentaban atraer a los barcos con su belleza.

El texto cuenta cómo las sirenas, mediante sus dulzuras amorosas ("des appasts amoureux & caresses voluptueuses"), engañaban a los hombres y los atraían hacia ellas ocasionándoles, no sólo su ruina económica, sino también provocando que acabaran pudriéndose en su lascivia (1615: 298)[27].

La forma especialmente extraña con la que la sirena es representada en la imagen, mujer-pájaro-pez, plasmaba el horror por lo híbrido que se extendió en el pensamiento cristiano medieval en el que estas formas eran identificadas con el mal y el demonio (Leclercq-Marx, 1997: 111-2). Significaba por tanto vincular esa idea del mal con la lujuria y con la mujer-prostituta. Si en este emblema la sirena se erige como representación de los placeres, su forma monstruosa alude al pecado que supone dejarse atrapar por ellos. La lujuria y la voluptuosidad que la caracteriza queda vinculada exclusivamente a su aspecto físico y no a los sonidos que pudiese crear ya que éstos, en ningún momento, son mencionados por el autor.

> segundo, afirmando que el medio cuerpo no era de aves, sino de peces: estos son, Carolo Stephano, Horacio, y ayudales con su voto, Alciato en las Emblemas (1596: 624).

Un comentario similar puede encontrarse en Baltasar de Victoria, quien afirmaba, también recordando a distintos autores. que:

> ...unos las pusieron de lindos, y hermosos rostros de mugeres bellissimas, y todo el cuerpo adornado de variedad de plumas, como aves, con garras, y pies de aves de rapiña. Assi las imagino Suidas, Pierio: y Cartario, significando las dos opiniones, que en esto ay, las pinto de dos maneras: que fue de aves, como queda dicho, y tambien de peces de medio cuerpo abaxo; y esta ha sido la mas comun pintura (1620: 350-1).

[27] Como se indica en el texto, "chez lesquelles croupissans au bourbier de toutes sortes de mollesses ils pourrissent salement en leurs lascivetez" (1615: 298).

9.1.1.3. Juan de Horozco y Covarrubias



Juan de Horozco y Covarrubias. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589)

El teólogo y obispo de Guadix y Surgento, Juan de Horozco y Covarrubias (1539-1613), fue el autor del primer libro de emblemas producido en España. Su tratado, *Emblemas Morales*, publicado originariamente en Segovia en 1589, sería ampliado con dos nuevos libros y otros cien emblemas nuevos en una versión latina denominada *Emblemata Moralia* que fue publicada en Agrigento en 1601 (Landwehr, 1976: 394-7)[28].

Las diferencias que se pueden encontrar entre las ediciones castellana y latina del emblema que vamos a analizar, el número XXX del segundo libro, afectan exclusivamente a la parte textual. Mientras que en la edición príncipe, el epigrama es acompañado de un extenso comentario escrito, al igual que el poema, en castellano (1589: fol. 59-61) [**fig. 7a**], en la edición latina la *pictura*

[28] Aunque para este comentario nos hemos valido tanto de la edición príncipe del tratado como de la posterior latina, el hecho de que esta última sea una reducción de la príncipe y no aporte ningún detalle de interés, es la causa por la que nos centrado de forma especial en la primera de ellas. En cualquier caso, hemos incluido ambas en el apéndice de imágenes [**figs. 7a** y **7b**]. Para conocer datos relativos al autor y a su tratado, remitimos a los emblemas incluidos en los capítulos de Marsias y Apolo y en el de Mercurio y Argos.

está colocada junto al mismo epigrama castellano, su traducción latina y un breve comentario escrito en esta última lengua (1601: II XXX) [**fig. 7b**].

La *pictura* es el elemento con el que se abre el emblema, ya que éste es uno de los treinta y siete del tratado que carecen de mote. La imagen está dominada por la figura de una única sirena tocando un instrumento de arco perteneciente a la familia del violín. Situada en medio del mar, la firmeza con la que se sostiene sobre las olas puede hacer pasar desapercibido el estado turbulento de las aguas y las nubes que la rodean.

Debajo del grabado de la edición príncipe puede leerse un epigrama escrito en castellano. Formado por ocho versos, en él se varía el orden tradicional en este tipo de composiciones ya que comienza hablando de lo general, de la moraleja que se esconde tras la imagen, para terminar refiriéndose a lo concreto. Así, mientras que en los cuatro primeros versos, Horozco señala el perjuicio que ocasiona dejarse llevar por el vicio, finaliza, en los cuatro últimos, refiriéndose al destino que les espera a los que son atrapados por estos seres[29]. Tras las engañosas promesas de las sirenas, al igual que tras la dulzura con la que comienza el vicio, utilizando palabras de Horozco, se acaba descubriendo inevitablemente el "disgusto, y (la) amargura"[30].

[29] Horozco finaliza el epigrama diciendo:

> O canto de Serena, y hermosura
> Que al cabo eres un monstruo tan temido
> Quan seguro podra estar de tu daño
> Quien mirare tu fin con desengaño (1589: 59).

[30] Picinelli considera estas palabras del epigrama como mote del emblema de Horozco en su *Mundus Symbolicus*:

> Joannes Horozeus libidinis, omnisque voluptatis terrenae symbolum Sirenem statuit, quae citharam manu versans, lemma Hispanum reddit. CUMPLE CON DAR DESGUSTO, Y AMARGURA. Id est, CUM BLANDITUR, OCCIDIT (1729: 170).

Es en el comentario donde desarrolla sus opiniones más interesantes. Describe la imagen del grabado recordando a Homero; según narraba este autor, las sirenas "cõ su canto y hermosura encantaua las gentes, para destruyciõ dellas, siendo lo q se mostraua de parecer hermoso y apacible, y lo demas que se encubria de fiero monstruo, y con razon de todos temido" (1589: fol. 60). Tras una apreciación de índole general en la que Horozco advierte acerca de cómo el mal toma la apariencia de bien para confundir a las personas y que se concreta en la figura de las sirenas, se acoge a una tesis, la pseudo-racionalista que resulta por completo acorde a sus creencias religiosas. De acuerdo con esto afirma que "(l)as Serenas (...) se fingieron por unas rameras q en ciertas Islas del mar engañauan a los nauegates" (1589: fol. 60). No sólo duda de la existencia de las sirenas sino que pone en entredicho el testimonio de autores de la Antigüedad que afirmaron haberlas visto. Se refiere también a la *República*, en donde "huuo de poner Platon en los cielos ocho serenas, atribuyedo a cada uno de los que alcançan a uer una serena, por el concierto y la armonia con q se haze aquella musica de los cielos tan alabada", lo que, en su opinión, no es más que una forma de señalar la dualidad de unos seres que, bajo la apariencia de una música maravillosa, "son aues de rapiña perniciosas, y de poca fe"[31].

Esta interpretación de las sirenas, especialmente frecuente en la órbita religiosa, es la que encontramos aplicada en tratados de coetáneos de Horozco, como los debidos al español Sánchez de Viana, quien afirmaba que las sirenas eran unas "hermosas cantoneras" que vivían en la costa y por las que los navegantes sentían tal atracción que se quedaban a vivir con ellas olvidándose de sus barcos y familias (1589: 119) o a Balthasar de Victoria, para quien estos seres eran "mugeres entretenidas, que con musica suave, y con sus dulces alagos, entretenian los passageros, hasta acabarles, y consumirles las haziendas, y venir a estar en suma pobreza. Y de aqui tomo ocasion la fabula" (1620: 345-6).

[31] Por lo que respecta al comentario latino que aparece en la edición de Agrigento debemos señalar que se mantiene en esta misma línea y considera a las sirenas como símbolo de los vicios, de los placeres y de la forma en la que actúan éstos, ya que tras lo agradable de su aspecto esconden al más terrible de los monstruos.

Uno de los elementos que debe ser reseñado es el relativo a la fuerte misoginia que se desprende del comentario y que, hasta el momento, no habíamos encontrado expuesta con tanta claridad en ningún tratadista, excepto, quizá, en Bernardino Daza. Al comienzo del comentario, y tras afirmar que el mal se suele ocultar bajo la apariencia de bien, Horozco recuerda que "nos advirtió el Spiritu santo desto mismo, diciendo de la muger q sus labios son panal que destilan miel, y sus dexos son más amargos que los asenxos"[32]. Se muestra con estas palabras más duro con respecto a la mujer que la fuente de la que dice proceder su máxima, los *Proverbios* (5, 2-3), en donde se habla de "los labios de la ramera", no de los de la mujer. Considera Horozco a las féminas como fuente y origen de todo tipo de peligros y de males y compara sus efectos, aunque no directamente, a la mordedura de la culebra y al veneno del basilisco (fol. 60)[33]. Como afirma, "desta manera es todo lo demas que con engaño y falsedad nos acomete dexandonos vencer de cualquier vicio q sea, naturalmente se ha de seguir después el descontento demas de los daños y males que se siguẽ del" (fol. 60).

Nos parece muy interesante la forma con la que Horozco comienza su comentario y que refleja una de las grandes preocupaciones del periodo contrarreformista: "(s)iendo el bien lo que todos apetece, no pudo de otra manera el mal entremeterse, sino disfraçado y disimulado en figura del biẽ, y así el vicio se muestra blando y acariciado, prometiendo contento y satisfaction". Recogía de esta forma un temor muy extendido en el pensamiento de la Contrarreforma que era el de que, o bien el propio demonio o bien uno de sus agentes, intentara

[32] Esta comparación conocería un importante éxito en la emblemática; así, bajo la forma de un panel de miel del que nace una planta de ajenjo, se aludiría frecuentemente al dulce amargor del amor. Un ejemplo de la utilización de esta imagen se encuentra en el tratado de Heinsius, *Emblemata Amatoria* (Praz, 1989: 110).

[33] Junto a los ejemplos que expusimos al comentar el anterior emblema de Bernardino Daza, queremos señalar que el pensamiento de Juan de Horozco se vería continuado en la obra de su hermano Sebastián de Covarrubias, como se expone claramente en el emblema que lleva por mote "Kakatria", y en el que afirma que "(l)a mar, el fuego, y la muger, tres cosas/ Son (...)/ Por todo estremo malas, y dañosas" (1610: 147).

ganar el alma y la atrajera al vicio[34]; se pensaba que, en cualquier caso se presentaría bajo formas agradables para confundir a la víctima.

En nuestra opinión, el interesante papel que bajo esta visión pudieran desempeñar las sirenas, por engañar tanto con su belleza como con su música, es eliminado al serles aplicada la interpretación racionalista. Ya no se presentan como los seres fascinantes de los que hablaba Homero, formando parte de un relato en el que el sonido desempeñaba un papel crucial, sino que bajo esta interpretación religiosa son meras prostitutas. La importancia que había alcanzado esta teoría se advierte en la interpretación que no duda en realizar Horozco acerca del tradicional papel que estos seres habían desempeñado en la música de las esferas y que afecta la obra de uno de los principales pensadores de todos los tiempos, Platón.

9.1.1.4. Academia Altorfina . "Vestigia terrent"



Emblemata aaniversaria academiae Altorfinae studiorum ivventutis exercitandorum causa proposita et variorum orationibus exposita (Nuremberg, 1597)

[34] En *Muerte y Sociedad en la España de los Austrias* (1993), Fernando Martínez analiza este tema aunque referido de forma especial a las tentaciones del demonio en el momento de la agonía de la muerte.

La representación a la que nos vamos a referir a continuación está incluida en un tratado publicado por una institución escolar, la Academia Altorfina o Aldorfina. Con el título de *Emblemata aaniversaria academiae Altorfinae studiorum ivventutis exercitandorum causa proposita et variorum orationibus exposita*, esta obra reúne las medallas que se otorgaban cada año en el mencionado colegio como premios de excelencia a sus estudiantes[35]. Al igual que ocurría en los colegios de jesuitas, en esta institución se prestaba una gran atención a la emblemática, aunque con la diferencia con respecto a estos religiosos de ser una enseñanza de signo protestante. La Academia, destinada a la educación de jóvenes pertenecientes a la élite de la ciudad de Nuremberg, realizaba una ceremonia en la que los estudiantes laureados pronunciaban un discurso que debía comenzar con las palabras que servían de lema a la medalla (Chatelain, 1993: 98). Cada uno de estos comentarios partía de un grabados en el que, en forma de anverso y reverso de una moneda, se incluía la *pictura* y el mote. El tratado, que fue publicado en la ciudad de Nuremberg en 1597, contenía un total de sesenta y cuatro de estos dobles grabados (es decir, con forma de anverso y reverso) que habían sido realizados en cobre por Johannes Sibmacher, quien fuera también artífice de los del tratado de Camerarius (Chatelain, 1993: 98).

Para mantener esa apariencia de antigua medalla, el grabado se presentaba no sólo con forma circular sino que ofrecía las dos caras adornadas con lo que parece ser la gráfila de una moneda (1597: fol. 139-41) [**fig. 8**]. En lo que pretende ser el anverso de la medalla figura la imagen de las sirenas acompañada por el mote "Vestigia terrent" [Los restos, las ruinas, me asustan], mientras que en el reverso se puede leer "DILIGENTIAE MERCES" y una fecha, A.M.D.XCVI, que debe aludir al momento en el que fue pronunciado el discurso, un año antes de la publicación de la obra.

Las sirenas que aparecen representadas en el anverso de la supuesta moneda presentan un aspecto un tanto extraño; se trata, como luego aclarará el texto, de sirenas de tierra. La imagen es, como se puede apreciar, bastante inusual, ya

[35] Hemos accedido a este tratado a través de la edición publicada en 1597 en la ciudad de Nuremberg.

que, a pesar de estar colocadas sobre la hierba, son reproducidas con colas de pez. Su maldad, sin embargo, es similar a las de agua ya que, como se puede ver en la imagen, se alimentan de los desafortunados que caen en sus lazos, pudiendo verse sus restos diseminados a su alrededor. Sin embargo, y como nos demuestra la figura del joven de la imagen que huye espantado, parece que es posible escapar de ellas.

El comentario que acompaña la moneda sigue las características que hemos apuntado como generales en esta obra. Se desarrolla el tema ofrecido en el grabado mediante un discurso, encaminado a advertir de forma especial a los jóvenes estudiantes. Tras los pertinentes saludos formales al rector, el texto comienza describiendo la moneda y haciendo referencia al mote grabado en ella. Así, señala que en la ilustración puede verse a las sirenas en medio de cadáveres y huesos humanos y a un joven que, al acercarse a ellas y ver lo que les rodea, huye de miedo. Se remonta entonces el orador al origen de las sirenas, a las distintas opiniones que su existencia suscitó entre los tratadistas de la Antigüedad y a su aparición en la obra de Homero para, a continuación, ofrecer la interpretación que, en su opinión, se les debe otorgar. Como señala, el hecho de que se afirmara en la Antigüedad que estos monstruos, tras atraer a sus víctimas, las dormían y las devoraban, aludía en realidad al fin al que eran conducidos los que se dejaban arrastrar por los placeres inmundos, por la peste y por el apetito sexual. Se trata de una advertencia destinada a los jóvenes, parece que de forma especial a los que comienzan sus estudios, y que alcanza su punto álgido en la parte final, en la que el orador les aconseja:

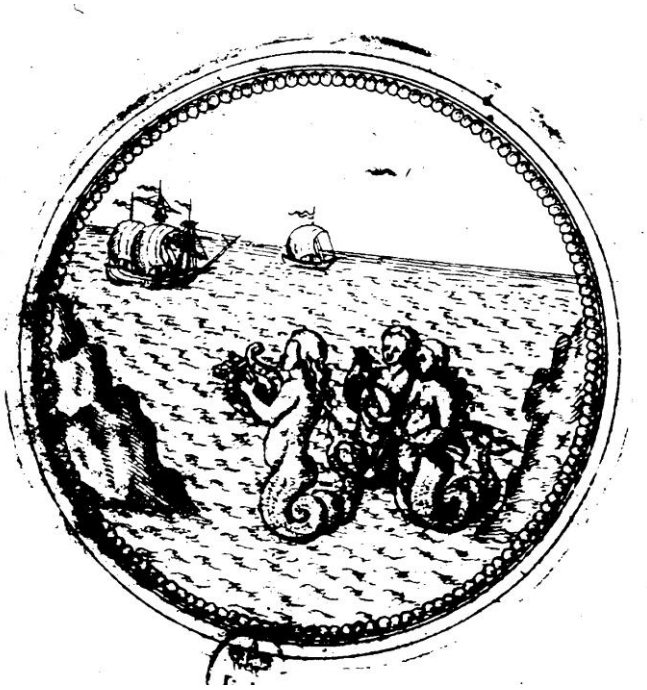
> ...aetatis vestrae florem non Bacho, & Veneri, sed Minerva & Musis consecrate: cupiditate vestras Rationis imperio coërcete: gulam, & ebrietatis, & imprimis Sirenes, hoc est, lascivas puellas, & impudicas mulierculas refugite: obscaena colloquia & congressus declinate: atque ut ulises navis malo sese alligasse, & ejus socii aures suas obstruxisse dicuntur, ne blandis & insidiosis Sirenum cantilenis in naufragium illicerentur: ita vos quoque animos vestros sapientiae & virtutis praeceptis alligate: aure atque oculos vestros cohibete, eisque omnes ad libidinem vias intercludite: honestis occupationibus, laboribus vos exercete: atque inprimis ad pietatis & optimarum doctrinarum studia omni cogitatione curaque incumbite:

> & denique ita vivite, ut vitae rationem Deo simul, & hominibus aliquando reddere possitis (1597: fol. 141).

[...por todo esto, jóvenes, hay que evitar estas miserias, dedicaos a otro tipo de actividades; evitad a Baco y a Venus y dedicaos a Minerva y a las musas. Evitad la gula y la bebida y sobre todo a las sirenas, a las muchachas lascivas y a las mujerzuelas desvergonzadas, evitad las historias obscenas y actuad igual que Ulises, que se ató a una maroma y se tapó los oídos para no naufragar. Unid la sapiencia y la virtud a los buenos preceptos. Tapad los ojos y los oídos a la libido, ejercitaos en el trabajo y estudio de las disciplinas y vivid de manera que podáis dedicaros a Dios y a los hombres con vuestros estudios].

Al colocar las sirenas sobre la tierra y cerca de una ciudad creemos que se intenta hacer más patente lo próximo que se encuentra este tipo de tentaciones a la vida diaria del estudiante. No hace falta embarcarse para encontrar el peligro, sino que éste, si no se es precavido, está más cerca de lo que se cree. Hay que estar prevenido hacia lo que se ve y lo que se oye, ya que la vista y el oído son las principales vías por las que se introducen los placeres y pueden hacer caer a los jóvenes bajo el yugo de las sirenas. El contenido del mensaje, lejos de ser novedoso, nos parece idéntico a la traducción que del emblema de Alciato realizara Barthélemy Aneau, quien también resaltaba la importancia del estudio como forma de vencer las voluptuosidades del mundo.

9.1.1.5. Joachim Camerarius. "Mortem Dabit ipsa voluptas"



Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum ...* (Nuremberg, 1605)

El emblemista alemán Joachim Camerarius (1534-1598) fue hijo de un importante filólogo de igual nombre. Obtuvo el grado de doctor en medicina en la universidad de Bolonia y estuvo muy interesado por la botánica y la zoología, siendo prueba de ello los tratados que escribió de esta temática. La obra en la que está incluida el emblema que vamos a comentar, está dividida en cuatro centurias que fueron apareciendo de forma sucesiva (1593-1605)[36]. No fue hasta la publicación de la edición póstuma de Nuremberg de 1605 cuando se reunieron los cuatro tratados en un extenso volumen. De ello se encargaría el hijo del autor, Ludwig Camerarius, quien también finalizaría la cuarta centuria que había quedado inacabada (Chatelain, 1993: 89). La obra completa sería publicada como *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres.* I *Ex Herbis & Stirpibus.* II. *Ex*

[36] Publicadas todas ellas en la ciudad de Nuremberg, los títulos y fechas de las distintas centurias son: *Symbolorum & Emblematum ex Re Herbaria* (1593); *Symbolorum & Emblematum ex Animalibus Quadrupedibus* (1595); *Symbolorum & Emblematum ex Volatilibus et Insectis* (1596-7) y por último *Symbolorum & Emblematum ex Aquatilibus et Reptilibus* (1604-5) (Landwehr, 1972: 162-5).

Animalibus Quadrupedibus. III. *Ex Volatilibus & Insectis. Editio secunda, auctior & accuratior. Accessit noviter centvria* IV. *Ex Aquatilibus & reptilibus*[37]*.* Cada una de estas centurias reunía emblemas con una temática diferente, ya que su pretensión era la de abarcar a todos los seres vivos. Hay por ello, y como se puede deducir de los títulos de la obra, partes dedicadas a las plantas, a los animales cuadrúpedos, a los insectos y animales voladores, y a los animales marinos y reptiles. Es dentro de la última centuria, *Symbolorum et Emblematum ex Aquatilibus et reptilibus Desumptorum*, donde está incluido tanto el emblema que vamos a analizar a continuación, "Mortem Dabit ipsa Voluptas", como el que comentaremos más adelante, "Contemnit Tuta procellas".

Aunque se conoce el nombre del autor de los grabados que están incluidos en la segunda y tercera centuria, Hans Sibmacher, se desconoce la autoría de los de la primera y la cuarta. En cualquier caso, las características de las *picturae* son similares; se trata de ilustraciones circulares realizadas en cobre. Con respecto a su disposición en la página debemos señalar que no es similar en todos los emblemas ya que el grabado puede verse antecedido por todo el comentario o por tan sólo una parte de él.

Con el número LXIII Camerarius presenta un emblema compuesto por un grabado y una parte literaria escrita en latín consistente en un mote, un epigrama y un breve comentario (1605: fol. 64) [**fig. 9**]. Aunque no hemos encontrado ningún antecedente del mote, "Mortem Dabit ipsa Voluptas" [Los placeres te llevarán precisamente a la perdición], sabemos que sí fue utilizado con posterioridad. Philotheus, seudónimo que oculta al emblemista Karl Ludwig, lo empleó en su tratado *Symbola Cristiana, quibus idea hominis Christiani exprimitur* (Frankfurt, 1677), en concreto en el emblema que presenta con el número LXXXIX (1677: 177-8), aunque en él prescinde de cualquier referencia a las sirenas.

[37] Esta última edición, publicada en Nuremberg en 1605, es la que hemos utilizado tanto para el análisis de este emblema como de otros de Camerarius a los que nos referiremos más adelante en este mismo capítulo.

Debemos señalar, antes que nada, la modificación que se advierte en el orden en el que están dispuestas las distintas partes de los emblemas que integran el tratado, y que ocasiona que sea el comentario el elemento que se disponga en primer lugar. En el texto del emblema, Camerarius comienza haciendo referencia a los distintos orígenes que se le han otorgado a las sirenas y a la falta de consenso existente entre los distintos tratadistas acerca de ellas. Tras nombrar a autores que se refirieron a estos seres, como Platón, Virgilio u Ovidio, recoge la opinión vertida por Alciato en uno de sus emblemas. Así señala que por sirenas deben entenderse a unas hermosas meretrices que habitaban en las playas y de las que se decía que provocaban naufragios. Estos seres arrastraban a la perdición a los que se dejaban engañar por sus encantos. Es por ello por lo que, como afirma el autor, aquél que aspire a la virtud debe evitar los placeres como si se tratase de sirenas[38].

La *pictura* del emblema, una ilustración de forma circular dotada de un adorno en los bordes a modo del de las gráfilas de las monedas, está dispuesta bajo el mote. Sus protagonistas son tres sirenas que, colocadas junto a unas rocas, tocan sus instrumentos musicales. Se trata de tan sólo dos instrumentos cordófonos, ya que la tercera de las sirenas parece estar dedicada al canto. Esta utilización de dos instrumentos de cuerda (similares a una lira y un laúd, en este caso) y ningún aerófono contraviene, como indicamos páginas atrás, tanto las habituales representaciones de las sirenas como las principales referencias que nos han llegado de ellas. En un segundo plano, y tras estas criaturas, están representadas sus potenciales víctimas, los marineros.

El elemento del emblema que está colocado en último lugar es el epigrama. Compuesto por dos versos latinos, dice, "Dulcisono mulcent Sirenes aethera cantu:/ Tu fuge, ne pereas, callida monstra maris" [con el dulce sonido de su canto, calman las Sirenas el cielo. Para que no mueras, evita a estos monstruos taimados]. Mediante estos dos versos parece aludirse a dos efectos diferentes, e incluso antagónicos, provocados por el canto de las sirenas. Por un lado, su voz

[38] "Voluptates opus est praeterire, veluti Sirenes, eum qui ad virtutem tanquam patriã festinat" (1605: fol. 64).

armoniosa las hace capaces de calmar el cielo, mientras que por otro causan la muerte de quienes las siguen. La alusión que realiza Camerarius al cielo puede aludir al antiguo papel de las sirenas como portadoras de los planetas y participantes del coro melodioso que se desarrollaba en el cielo y que plasmó Platón en *La República* cuando afirmó que "sobre cada uno de los círculos se mantenía una sirena (...) las ocho voces de las ocho sirenas formaban un conjunto armónico" (1972: X 617b)[39]. También los pitagóricos, con anterioridad, se habían referido a las sirenas en este sentido, resaltando su faceta musical y su conexión con los planetas, al hacerlas encargadas de conducir las almas errantes de los muertos y ayudarles a encontrar su camino (Buffière, 1956: 478). Junto a la alusión a esta música maravillosa, la segunda parte del epigrama se refiere a la faceta de las sirenas que hemos comentado hasta el momento, la que resalta su condición de ser dañino, causante de todo tipo de males. Frente a esa posible alusión a los sonidos del cosmos y al papel desempeñado por las sirenas en la ejecución de la música celestial, creemos que en este emblema simplemente se las utiliza para hacer referencia a las consecuencias que provoca dejarse conducir por las sensaciones placenteras. Al igual que las sirenas y su música armoniosa, el placer y sus dulzuras conducen a un destino muy amargo.

[39] A la importante presencia que tuvo esta teoría a lo largo de los siglos ya nos referimos en el capítulo III de nuestro estudio.

9.1.1.6. Michel de Marolles. "Les Sirenes"



Michel de Marolles. *Tableaux du temple des Muses* (París, 1655)

Una representación de las sirenas y un extenso comentario sobre ellas puede encontrarse en los *Tableaux du temple des Muses*, obra de Michel de Marolles, abad de Villeloin (1600-1681)[40]. En el capítulo que dedica a las sirenas, el número XXXII [**fig. 10**], Marolles mantiene la estructura del tratado a la que ya nos referimos páginas atrás. Tras el grabado coloca un extenso comentario que él mismo divide en dos partes; una primera, en la que señala los acontecimientos más relevantes del relato, y que hace finalizar con su propia interpretación del mismo, y una segunda, denominada *Annotations*, en la que se refiere a las distintas versiones y autores que han tratado la historia, y en la que concede una mayor atención a los procedentes de la Antigüedad (1976: 250-8).

[40] Como ya señalamos en el capítulo dedicado al músico Anfión, hemos accedido a esta obra a través de una edición facsimilar que reproduce la realizada en París en 1655. Para conocer más datos del autor y de su obra remitimos al mencionado capítulo.

De acuerdo con el título del capítulo, el grabado ofrece la imagen de unas sirenas. Con forma rectangular, carente de marco y con una gran calidad técnica, al igual que los grabados que se incluían en los capítulos de los músicos Arión, Orfeo y Anfión, la ilustración muestra el momento en el que las sirenas advierten la proximidad de un barco. Se trata de una pequeña embarcación que, tripulada por cinco hombres, se abre camino entre los arrecifes. Las características del navío y la vestimenta de sus tripulantes nos indican claramente cuál debe ser su actividad. Es un barco de guerra provisto de escudos en los laterales, con una especie de punzón en la roda, que parece ser una prolongación del tajamar, y un mascarón de proa. La sirena de dos colas que está tallada en la popa nos sugiere que el destino del barco estaba ya señalado con anterioridad a que se produjese el encuentro. Lo que parece cierto viendo la imagen, y a juzgar por el viento en popa, es que la embarcación conseguirá llegar a su destino.

Las sirenas aparecen de espaldas y en una posición erguida, completamente ficticia, que las debe hacer parecer tres doncellas a quienes las vean de frente. Ocultan de esta forma la parte inferior de su cuerpo, la que advierte de sus oscuras intenciones. Cogidas de la mano y formando un semicírculo, en una posición que podría recordar a la de las tres Gracias, no han comenzado aún a atraer a los marineros, algo que se supone que realizarán mediante su voz, ya que no está reproducido en el grabado ningún instrumento musical. Bajo el grabado están dispuestos unos versos escritos en griego y con grafía bizantina que, procedentes de un tratado de Nono, aluden al poder de atracción que las sirenas ejercían sobre los marineros mediante su canto.

Aunque el texto está escrito mayoritariamente en prosa, Marolles comienza recordando unos versos de la *Odisea*, en concreto las palabras que las sirenas dirigieron a Ulises para atraerle (1990: XII 184-91). Desvela entonces el autor que la intención del grabado era la de ilustrar esa escena del poema de Homero, a pesar de que las discrepancias entre lo narrado por el poeta griego (recogido por Marolles en el comentario) y lo reproducido en la imagen son más que obvias. Aunque quizá lo más llamativo sea que Ulises no aparezca atado al mástil, tampoco se refleja cómo cesó el viento y las olas se calmaron cuando se

acercó la nave a las sirenas, ya que la vela, como hemos señalado, está henchida por el viento (Homero, 1990: XII 51, 162, 167-8). Tampoco parece que las sirenas estén cantando en el grabado, aunque según Homero (y como también recoge Marolles), su voz era tan encantadora que incluso el prudente Ulises quiso que lo desataran para poder acercarse más a ellas (Homero, 1990: XII 192-4; Marolles, 1976: 251-2). La derrota que les infligió el héroe las afectó tanto que, como indica el autor francés, "depuis on ne les vid plus, & furent changées en rochers", es decir, fueron transformadas en rocas (1976: 252).

Es al final de este primer apartado cuando Marolles expone su interpretación sobre el relato; no sólo conecta las sirenas a la voluptuosidad, sino que recuerda a las musas y sobre todo a Ulises, paradigma de la prudencia. La actuación del hombre debe asemejarse a la de este héroe, quien no temió enfrentarse con los mayores peligros en su viaje para no dejarse atrapar por la voluptuosidad y la pereza que representaban tanto las sirenas como Circe (1976: 252)[41]. Con respecto a la conexión de las sirenas con los placeres, Marolles se muestra muy claro al definirlas como "quelques femmes impudiques, qui seduisant par leur beauté & par les charmes de la voix, ostoient le bien & la liberté à ceux qui tomboient en leur pouvoir" [mujeres impúdicas que seduciendo mediante su belleza y los encantos de su voz privaban de todo bien y de la libertad a quienes caían en su poder] (253). Mediante una de las sátiras de Horacio, la tercera del segundo libro, también las vincula a la pereza, en concreto diciendo que "il faut euiter la paresse comme l'ecueil d'une infidelle Sirene" [es necesario evitar la pereza como al arrecife de una sirena infiel] (253). Aunque la conexión de estos seres con la pereza no fue muy utilizada en la emblemática, era bastante conocida entre los tratadistas. A ella ya se refirió Diego López en su comentario del emblema de Alciato (1615: fol. 287), también lo hizo Pérez de Moya en la *Philosophia Secreta* (1996: 465) y, de forma más tajante, Jean Baudoin quien, recordando también a Horacio, afirmaba que "les Serenes n'estoient ny rochers, ny putains, ny oyseaux des Indes: mais bien paresse & nonchalance, le plus

[41] Como afirma el propio Marolles, "(i)l faut comme Ulysse disposer de son retour au travers d'vne Mer orageuse, sousfrir comme luy beaucoup de peines, & plustost que de perir dans les flots de ses miseres, endurer des trauaux infinis" (1976: 252).

vilain & dangereux vice qui soit entre tous autres [las sirenas no eran ni rocas, ni putas, ni pájaros de las Indias, sino que más bien aludían a la pereza, el más feo y peligroso vicio que existe entre nosotros] (1685: 776)[42].

Aunque el capítulo trata de las sirenas y de la voluptuosidad, la idea que emana del capítulo es la de Ulises como héroe doblemente virtuoso. Mediante un texto farragoso lleno de citas de autores y en el que el tratadista francés no parece añadir nada nuevo[43], se refiere no sólo a las sirenas, sino también a Circe, la maga que fuera vencida por Ulises (1976: 252). La estrecha conexión que se establece entre ella y las sirenas no es original del tratado de Marolles; no sólo se encontraba en la obra de Alciato y en el significado que el autor milanés otorgaba a ambas figuras[44], sino que se remonta a la Edad Media, época en la

[42] Esta es la misma interpretación que se encuentra en los *Emblemas regio politicos* de Juan de Solórzano cuando afirma que

> la gula, la pereza, y deshonestidad, son tres capitales enemigos de la verdadera alabança, y tres pestes fatales de todo lo honesto. Porque estas son aquellas engañosas Sirenas, a quien el verdadero discipulo de la Sabiduria Ulises, cerrò los oidos. Estas las verdaderas Gorgonas, que entorpecen la industria, y discurso; estas las mas ciertas Arpias, que ensucian el pasto del ingenio, y comiẽdose los frutos de la patria, digo de los sentidos, desnudan de razon, y ciegan los ojos del alma (1658: 174-5).

[43] Las citas que realiza son demasiado numerosas como para recordar todas ellas, por lo que tan sólo indicamos la procedencia de las más destacadas por el autor, de las que señalamos la referencia exacta; las *Fábulas* de Higinio (1987: CXLI); la *República* de Platón (1972: 617b); las *Sátiras* (III 3), las *Epístolas* y el *Arte Poética* de Horacio (1974: I 2, 3-4); las *Elegías* de Tibulo (III 69); las *Elegías* de Propercio (1983: III 12), las *Sátiras* de Juvenal (9 14), la *Medea* de Séneca (II II, II), *El Rapto de Proserpina* de Claudiano (III 254-8), la *Eneida* de Virgilio (1995: V 864-5), los *Epigramas* de Marcial (1996: III 64, y no el 63 como indica Marolles). De forma más superficial cita a autores ya mencionados en los emblemas ya comentados, a saber: Palephate, Stephanus, Trapezunce o Teodoro de Gaza.

[44] Nos referimos al emblema que tiene como mote "Cavendum a meretricibus" o "Que hay que guardarse de las rameras", según la traducción realizada por Pilar Pedraza (1993: 112).

que ya se señalaba que el mal que producían ambas en el hombre era similar (Leclercq-Max, 1997: 106)[45].

Por lo que respecta a las referencias que realiza el autor francés acerca de la música de las sirenas, debemos señalar que son muy escasas y se limitan a un fragmento procedente de Rufio Festo Avieno en el que se resaltan la capacidad musical de estos seres mitológicos. Las sirenas, como recuerda Marolles a través del poeta romano, podían imitar sonidos muy diferentes[46]. Su canto se adecuaría por tanto al destinatario con la única finalidad de atraerle, lo que en realidad no es más que una forma de engaño similar a la sufrida por Ulises, tal como cuenta Homero (1990: XII 84-91).

A modo de conclusión de lo expuesto acerca del capítulo de este autor, podemos señalar que la interpretación que Marolles le otorga a las sirenas dista de ser original. Este tratadista prácticamente se limita a recordar cómo estos seres, valiéndose del engaño, ocasionaban "une peine agreable, une douce mort" [una pena agradable, una dulce muerte] (1976: 252). Como recoge en su comentario, bien se conecte las sirenas a la voluptuosidad o a la pereza, la única actuación posible frente a ellas es la huida; sólo actuando como el prudente y virtuoso Ulises se podrá escapar del peligro que representan.

Ya para finalizar este acercamiento a las sirenas como símbolo de voluptuosidad, queremos señalar que son numerosas las referencias del mismo tipo que se pueden encontrar en los tratados. De entre los numerosos ejemplos que se podrían citar, valgan los provenientes del jesuita Juan de Torres quien, en su

[45] Como señala Leclerq-Marx, a estas dos figuras se solía añadir la de Caribdis (2002: 106).

[46] Como recoge Marolles de este poeta romano,

> Elles exprimoient les plaintes qui se font oüir sur la trompette: elles imitoient le tons des clairons, & des cornets enröuez, tout ce que l'on fait resonner sur la flûte à mille trous, tout ce qui se met sur le chalumeau champestre, ce que chante le doux Rossignol, ce qui s'entend sur la lyre, ce qu'on met sur le luth, & ce qui fort de la gorge d'un Cigne mourant (1976: 255).

Philosophia Moral de Principes, compara el "vicio carnal" a las sirenas (1596: 610), de Natale Comes, quien interpreta el hecho de que los marineros se taparan las orejas con cera a instancias de Ulises como la necesidad de evitar escuchar las voluptuosidades ilícitas (Baudoin, 1627: 964) o del iconólogo Louis Prezel, que en su *Dictionnaire iconologique*, las califica como "image bien sensible de la Volupté" (1756: 261).

9.1.2. Un Diferente Acercamiento

Aunque en los emblemas que analizaremos a continuación se mantienen muchos de los significados atribuidos a las sirenas que hemos señalado en el epígrafe anterior, las variaciones que se producen en la interpretación de estas criaturas nos mueven a considerar más idónea su inclusión en un epígrafe diferente. En este apartado hemos incluido emblemas en los que se alude al engaño de las sirenas sin apelar a su voluptuosidad o por el contrario se las analiza simplemente como representantes de la lujuria, sin mencionar el engaño que tan fervientemente destacan otros autores cuando tratan de estos seres en sus obras.

9.1.2.1. Geffrey Whitney. "Sirenes"



Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized* (Leyden, 1586)

En el tratado del inglés Geffrey Whitney, *A Choice of emblemes, and other devises, for the moste parte gathered out of sundrie writers, Englished and Moralized* (Leyden, 1586), se incluye un interesante emblema que erige a las sirenas como protagonistas (1586: 10)[**fig. 11**][47].

Como fácilmente se puede apreciar viendo el grabado, este emblema de Whitney mantiene una estrecha conexión con el tratado de Alciato, en concreto con la edición realizada en Amberes por Plantin en 1577. Proceden del emblemista milanés tanto el mote descriptivo como el grabado de este emblema; en él se ofrece una imagen de las sirenas que se corresponde una vez más con el episodio que narró Homero en la *Odisea*[48].

[47] Ya hablamos de este autor y de su obra al comentar un emblema del músico Arión. Al igual que en aquella ocasión hemos utilizado para nuestro análisis la edición príncipe del tratado, la publicada en Leyden en 1586.

[48] Ya nos referimos a este grabado al comentar la obra de Alciato; en concreto ésta es la *pictura* que la Editora Nacional reproducía en su edición facsimilar del tratado de Bernardino Daza.

El epigrama está escrito en inglés, al igual que el resto de los que integran el tratado de Whitney, y constituido por dos sextetos y un cuarteto latino que, como el propio autor indica, procede de los comentarios realizados por Claudio Minois a la obra del tratadista milanés[49]. Los seis primeros versos narran el encuentro de Ulises con las sirenas; en ellos se cuenta cómo estas criaturas intentaron encantar al héroe con su música y cómo él escapó repugnado por su cuerpo pisciforme, aunque no pudiera evitar sentirse atraído por la belleza de su rostro. Es en los siguientes seis versos donde Whitney expone la enseñanza que se debe buscar a esta historia. Como indica, el relato nos enseña que la belleza puede hacer daño al hombre que esté desprevenido o que actúe de manera temeraria. No hay que dejarse llevar por el aspecto externo ya que éste, al igual que las sirenas, promete la felicidad y conduce a la destrucción. La única actuación adecuada y posible ante el peligro que suponen estas criaturas es la tomada por el precavido y sabio Ulises que escapó de ellas sin dilación[50].

Resulta un epigrama más extenso que el que aparecía en el tratado Alciato y en el que también se aportan unos datos diferentes. Mientras que en el texto del jurista milanés se hacía referencia a las sirenas de forma superficial y se citaba su enfrentamiento con las musas y con Ulises sin aportar noticias relevantes de ninguno de ellos, en el texto de Whitney los datos que se ofrecen, aunque menores en cantidad, resultan más útiles para quien pudiera desconocer el relato. Se elimina lo superficial, como lo es el nombre de cada una de las sirenas o el recuerdo de las musas, para, en su lugar, resumir el encuentro que tuvieron

[49] Los versos que reproduce Whitney están incluidos en la parte final del comentario de Minois *Ominia Andreae Alciati v.c. Emblemata: Cum commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens authoris explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur* (1614: 413-4).

[50] Estos seis últimos versos dicen:

> Which shewes to us, when Bewtie seekes to snare
> The carelesse man, whoe dothe no daunger dreede,
> That he shoulde flie, and shoulde in time beware,
> And not on lookes, his fancie feede:
> Suche Mairemaides liue, that promise onelie ioyes:
> But hee that yeldes, at lengthe him felsse distroies (1586: 10)

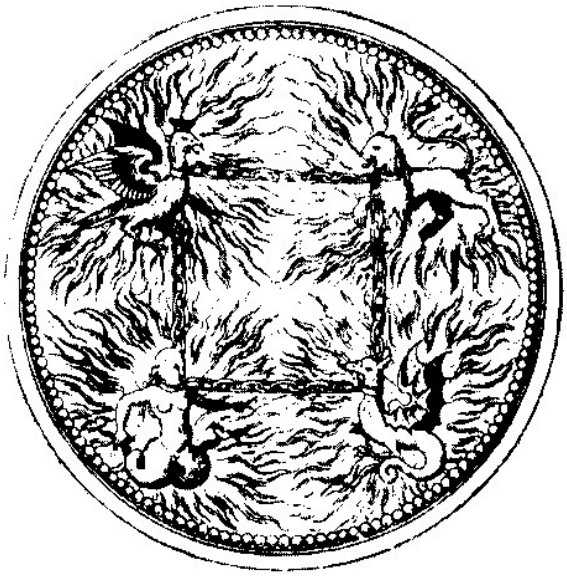
con Ulises y el modo en el que el héroe se libró de ellas. Parece que Alciato presuponía en el lector un conocimiento de la mitología que Whitney no supone y que es el que le lleva, al igual que señalamos al comentar el emblema del músico Arión, a realizar comentarios más detallados que el milanés. Por otra parte, y aunque también es más extensa la moralización que realiza Whitney de la historia, no incluye en ella ninguna referencia a la música de las sirenas sino que tan sólo las utiliza para advertir del peligro que se esconde tras el aspecto bello de las cosas. Para Whitney la belleza es peligrosa, por lo que el hombre debe no sólo ser precavido ante ella sino incluso escapar ante la mera presencia de cualquier forma que le cause una sensación placentera.

Whitney se refiere en este emblema a la belleza estética, a la que se manifiesta en la parte externa de las cosas y a la que considera como algo superfluo, engañoso y vinculado a la voluptuosidad. El símil con las sirenas resulta especialmente adecuado ya que la belleza, al igual que estos seres o que el mismo placer, esconde bajo su aspecto atrayente numerosos peligros. Este emblemista manifiesta de esta forma una negativa consideración hacia la belleza física, tema éste sobre el que no había una posición del todo clara. Frente a la positiva consideración de las formas bellas como reflejo de las virtudes y del alma, se colocaba la posición antagónica que defendía que la belleza no sólo no tenía ningún valor sino que su contemplación incluso encerraba cierto peligro. Esta ambivalencia es la que se había plasmado en la *Biblia*; por un lado, en la convicción que se manifiesta en el *Génesis* de que tanto el mundo como su mismo creador son bellos desde el punto de vista estético (13 5, 13 7); y por otro lado, en afirmaciones como la que se encuentra en el *Libro de los Proverbios*, "(e)ngañosa es la gracia, vana es la belleza" (31 30) (Tatarkiewicz, 1989: 8-15).

Creemos que la posición adoptada por Whitney no es la de rechazar de forma tajante todo tipo de belleza, sino aquélla que podía estar vinculada a la voluptuosidad y a la lujuria, y que es la que representan las sirenas. Como parece señalar Whitney mediante este emblema, este tipo de belleza requiere no

sólo precaución y cierta reserva por parte de quien se acerque a ella, sino incluso la adopción de medidas drásticas, similares a las que tomara Ulises.

9.1.2.2. Joachim Camerarius. "Amor caussa Omnium"



Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum …*(Nuremberg, 1605)

El emblema que vamos a analizar a continuación está incluido en la segunda centuria del tratado de Joachim Camerarius que tiene como título *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres.* I *Ex Herbis & Stirpibus.* II. *Ex Animalibus Quadrupedibus.* III. *Ex Volatilibus & Insectis. Editio secunda, auctior & accuratior. Accessit noviter centvria* IV. *Ex Aquatilibus & reptilibus*. El segundo volumen, titulado *Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrvpedibus*, contiene una serie de emblemas referidos a los animales cuadrúpedos[51]. En esta ocasión, Camerarius dispone un extenso comentario latino que parece estar estructurado, al menos en lo que respecta a su contenido, en dos partes (1605: fol. 102-4) [**fig. 12**]. La primera de ellas está dedicada a analizar la simbología de las figuras que se representan en la *pictura*, mientras que la segunda ofrece una explicación de índole completamente religiosa. Junto a esta estructuración debemos señalar la fragmentación que se produce en el comentario por la

[51] Al igual que en el anterior emblema analizados de este autor, hemos accedido al tratado a través de la edición publicada en Nuremberg en 1605.

inclusión dentro de él de la página que contiene el grabado, el mote y el epigrama y que no se corresponde con la mencionada división en el desarrollo de su contenido.

Comienza el autor señalando el hecho de que en el grabado se hayan pintado cuatro animales de distinta especie para simbolizar cuatro tipos distintos de amor: un águila y un león y, debajo de ellos, una sirena y un dragón. El primer tipo, el representado por el águila, se corresponde con el deseo de gloria y fama verdadera; el segundo, el del león, con el amor por la virtud y la fortaleza de ánimo; el tercero, el simbolizado por la sirena, con el amor por la belleza; y el cuarto y último, el del dragón, con el deseo de riqueza y bienes mundanos[52]. Una vez establecidas las conexiones, Camerarius desvela las razones por las que ha escogido estos animales. Se refiere entonces al águila y al amor de este ave por las alturas; a la fuerza y al valor que caracterizan al león; a la sirena y su relación con el amor ilícito y la voluptuosidad; y, por último, al dragón y a la custodia que realiza de las riquezas. El que se haya colocado una llama de fuego rodeando a cada uno de ellos quiere simbolizar, según indica Camerarius, la nobleza y excelencia del amor, siendo la cadena que los une la que concreta el tipo de sentimiento que representa. De esta forma, y como señala, la que une al águila con el león es dorada porque hace referencia al amor más importante de todos, el divino. Por el contrario, la que enlaza a la sirena con el dragón es plomiza por estar dedicada al amor humano, el considerado propio de los animales (1605: fol. 103).

No es ésta la única lectura que Camerarius realiza de los elementos presentes en el grabado, sino que tras esta primera aproximación apunta otra que, a su juicio, resulta más adecuada. Interpreta entonces los distintos elementos señalados desde la teología y vincula cada uno de los seres del grabado a un tipo diferente de amor. El primero que menciona es el más importante de todos (a pesar de que no esté representado en el grabado): el que se produce entre Dios y el

[52] "His autem animalibus, amorum quatuor genera voluit repraesentare, nimirum desiderium & amorem vera gloria & fama, secundum virtutis & praestantia nimi, tertium puchri, quartum divitiarum; quibus corum proprietates accomodat" (1605: fol. 102).

género humano. A continuación se refiere a otros situados, necesariamente, por debajo de él: el amor al prójimo, el amor a la patria, el amor por uno mismo y el amor mundano, y los conecta con otras tantas formas de amor: el divino, el angélico, el espiritual y el animal. Mientras que los tres primeros son verdaderos y puros, el último es el amor deshonesto debido a la presencia en él de la libido, que priva e imposibilita la existencia de amor verdadero.

El comentario se ve interrumpido en su desarrollo, como hemos señalado en un párrafo anterior, por el mote, el grabado y unos versos. El primero, escrito en latín, declara, de acuerdo con lo expuesto en el comentario que lo rodea, que el "Amor, caussa omnium" [El amor es la razón de todo]. No es la primera vez que estas palabras habían sido utilizadas como mote en una obra de emblemática. Con alguna antelación al tratado de Camerarius ya habían aparecido en la obra de Georgii Carolidae (Georg Carolides) (1569-1612) que tiene como título *Faraginis Symbolicae, e satellitio Viviano* (1597: IV 79).

El grabado, al igual que el resto de los que integran el tratado de Camerarius, tiene forma circular. Su contenido, ya descrito minuciosamente por el autor en el comentario, no causa ninguna sorpresa; puede verse cuatro seres dispuestos en los cuatro ángulos de un cuadrado. Rodeados de fuego, o bien desprendiéndolo, están encadenados entre sí, de forma que cada uno está unido a los dos que le rodean. Se trata de una sirena, nuevamente representada con dos colas, un dragón alado, un león y lo que parece ser un águila coronada.

El epigrama, situado bajo el grabado, se muestra innecesario al no ampliar el mensaje expuesto en el mote y en el comentario. Dirigiéndose al lector, se limita a decir "Si rerum quaeras fuerit quis finis & ortus,/ Desine.nam [sic] caussa est unica solus amor" [Si tienes intención de preguntar cuál fue el origen y el fin de las cosas, deja de hacerlo, porque el amor es la única razón].

El elemento que más nos interesa del emblema, la sirena encadenada, fue utilizada en otras composiciones. Santiago Sebastián señala la existencia de una de ellas en el *Retrato de un caballero joven*, cuadro flamenco del siglo XVII del

que se desconoce la autoría, en el que la presencia de este ser mitológico encadenado simboliza la victoria del amor espiritual sobre el carnal (1995: 162). En un sentido similar puede verse una sirena en un bordado emblemático, el denominado "The Shepeard Buss", en el que esta criatura es una de las imágenes utilizadas, junto a unos instrumentos musicales, para advertir de los peligros del amor (Daly, 1988 B: 47). Sin embargo, en estas composiciones, la presencia de las sirenas y el hecho de que aparezcan atadas tiene un significado diferente del que creemos que se encuentra en el emblema de Camerarius. A diferencia de los mencionados ejemplos, en los que las ataduras hacían referencia a su derrota a manos de un sentimiento superior, en la composición de Camerarius las cadenas tan sólo informan del tipo de sentimiento que las caracteriza y que las vincula, no sólo a otro tipo similar de amor, como el representado por el dragón, sino incluso, y aunque sea remotamente, a otros sentimientos mucho mejor considerados.

Se puede señalar, por tanto, que la utilización de la imagen de la sirena realizada en este emblema de Camerarius, al igual que en los ejemplos arriba mencionados, responde a su vinculación con el placer carnal o a su interpretación como amor ilícito. Partiendo de la relación que se establece con la lujuria, se presenta la sirena no sólo como un símbolo del placer, sino como su misma representación. En este papel aparece completamente desvinculada de la música, por lo que cuando se quiere aludir a ésta, como ocurre en el tapiz estudiado por Peter Daly, se debe hacer una referencia expresa.

9.1.2.3. Daniel Meisner. "Nomina Sirenum"



Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1525-6 y 1527-31)

En el tratado debido a Daniel Meisner (c. 1585-1625), *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein*, se encuentra una interesante utilización de las sirenas [**fig. 13**][53]. Publicada originariamente en Frankfurt entre 1623 y 1631, la obra fue resultado, como ya señalamos en capítulos anteriores, de la colaboración entre Meisner y el editor y grabador Eberhard Kieser.

El emblema que vamos a analizar está incluido, con el número diez, en el primer libro del primer volumen de los dos que componen el tratado y es el que tiene como mote "Nomina Sirenum" [El nombre de las sirenas]. Como es característico de esta obra, y ya señalamos en otros emblemas de este autor, la escena alegórica se dispone delante de una ciudad; en este caso, y como se indica en la parte superior del grabado, se trata de la ciudad noruega de Copenhague, de la que se representa, en concreto, una parte del puerto. Además del grabado y el mote, el emblema está formado por dos grupos de versos, escritos en latín y

[53] Las características de este peculiar tratado ya fueron expuestas en el capítulo III. Al igual que entonces, hemos tenido acceso a él a través de una edición facsimilar que reproduce la publicada en Frankfurt entre 1625-6 y 1627-31 (1972).

alemán respectivamente, que están dispuestos bajo la *pictura* y por dos textos que, escritos en estas mismas lenguas aunque en prosa, están colocados con varias páginas de antelación.

Por lo que respecta al mote debemos comenzar señalando el hecho de que no aporte ningún dato de interés y de que tan sólo se limite a adelantar el que será el contenido de los breves epigramas, de los textos, y de la *pictura*. Así, en el grabado, rectangular y carente de marco adornado, se representa a las jóvenes sirenas. Son tres hermosas reinas coronadas que se muestran en todo su esplendor en medio de un mar algo encrespado. Con el torso desnudo y el cabello al viento, están adornadas con collares y brazaletes. Cada una de ellas lleva un distintivo y un bastón de mando que, en nuestra opinión, no sólo la identifica sino que concreta la extensión de su reinado. La situada en el lugar más alejado es la que atrae por su belleza, por lo que sostiene un espejo y un ojo en la punta del bastón, suponemos que en referencia al sentido sobre el que gobierna; la colocada en el lugar intermedio lleva enroscada una serpiente a modo de brazalete y su bastón termina en forma de oreja, por lo que se la debe conectar con el sentido auditivo; por último, la tercera de ellas lleva un arpa y un corazón en la punta de su bastón, por lo que reinaría sobre los sentimientos amorosos, o bien sobre todos ellos en general[54]. Las sirenas, como muestra claramente el grabado, son reinas y, por tanto, gobiernan y mandan sobre esos órganos.

El texto latino y el alemán que están colocados en la parte inferior de la ilustración parecen estar más conectados con el mote que con el grabado y no aclaran el significado que debe buscarse a la imagen. Sí informan, por el contrario, de la identidad de cada una de las sirenas del grabado; el primero de los textos dice que de Aglaope deleita su rostro, de Thelxiope, su segunda hermana, deleita su voz, y de la tercera, Pisinoe, su cítara. El epigrama, escrito

[54] La conexión entre el instrumento de cuerda y el corazón que establece Meisner puede provenir de las similitudes que se encontraron entre el alma y la vibración de las cuerdas desde la Antigüedad y a la que ya nos referimos en el capítulo III.

en alemán, y colocado bajo éste, parece ser casi una mera traducción del latino; así se vuelve a referir a la belleza de Aglaope, a la buena voz de Thelxiope y al hecho de que Pisinoe, cuando le apetece, alegre el corazón con música de cuerda. Los textos resaltan por tanto los atributos con los que son representadas las sirenas en el grabado, sugiriendo una primera interpretación del emblema, ya que tanto el espejo, como la serpiente o la música han sido vinculados, en mayor o menor medida, a la idea del engaño. El espejo ha sido conectado frecuentemente a la mentira; no sólo es un objeto en el que la ilusión tiene la apariencia de ser real sino que además confunde al que se mira con las imágenes invertidas que ofrece[55]. Con respecto a la serpiente, además de recordar la que aparece en la *Biblia* y fue causa del pecado original (*Génesis* 3), hay que señalar que, como destacaron distintos tratadistas, este animal fuera presa fácil de los encantadores (Ferrer de Valdecebro, 1696: 114). El tercer atributo que nos muestra el engaño de la sirena es su música, su canto melodioso, el que le sirve para atraer a los incautos y después matarlos.

Pocos son los datos que añaden los dos textos que están colocados con anterioridad al grabado. En el latino nuevamente se recuerda los nombres de las sirenas y se señala la forma con la que Ulises consiguió escapar de ellas: taponándose los oídos. Por lo que respecta al texto alemán, en él se vincula a Aglaope con la belleza, a Thelxiope con la sabiduría y a Pisinoe con la música, con la que, como dice el texto, conseguía deleitar el corazón de las personas.

El elemento que puede causar más extrañeza es el hecho de que las jóvenes se sitúen en el puerto de la ciudad de Copenhague. Creemos que esta conexión puede simplemente aludir a los numerosos testimonios que, ya desde el medievo, declaraban la existencia de sirenas en esta zona geográfica. Fue en la Edad Media cuando se popularizaron, considerándose como ciertas, muchas historias relacionadas con seres mitológicos. Fuente la Peña, en su tratado *El Ente dilucidado* (Madrid, 1676), menciona casos de apariciones de mujeres marinas, a las que califica de sirenas, y sitúa uno de estos encuentros en un lago

[55] Para un análisis del espejo en la iconografía, ver el ensayo de Julián Gállego *El cuadro dentro del cuadro* (1991 B: 95-111).

de Holanda en 1403. De la extraña criatura afirma que su inteligencia hizo que pudiera aprender a hilar y a realizar otros oficios[56]. Esta historia fue igualmente recogida por el tratadistas Balthasar de Victoria, quien afirmaba que

> en el año de 1403 en el mar de Pumaran (que es en Holanda) se levanto una gran tempestad, y quedo en tierra una sirena desnuda, y muda: la qual trayda à Edan, y despues à Harlen, viuio alli algunos años, y aprendio a comer pan, y leche, y à hilar, como las otras mugeres, y dio muestras de algun culto diuino, mas siempre permanecio muda (1620: 354).

Más próximo en el tiempo al tratado de Meisner es el relato que narra Benito Feijoo en el tomo VI de su *Teatro Critico Universal* y que dice haber recogido de un libro francés de autor anónimo, *Caprices d`imagination*. Aunque la historia no se ajusta del todo a la imagen que se plasma en el grabado, bien pudiera haber servido de conexión entre la ciudad y las imágenes de extraños seres marinos:

> Navegando el año de 1619 unos Consejeros del Rey de Dinamarca de la Noruega a Copenhague, vieron caminar por el agua a un hombre marino, llevando un haz de hierba. Tuvieron modo de apresarle; pero apenas le tuvieron dentro de la nao, cuando la admiración de su figura, perfectamente semejante a la nuestra, creció mucho, viendo que también tenía el uso de la locuela. No le dieron lugar a que hablase mucho, porque habiéndoles amenazado, que si no le soltaban luego, haría arruinarse el bajel, atemorizados le dejaron saltar al agua. Cita el Anónimo a Juan Felipe Avelino que refiere este suceso en el primer Tomo de su Teatro de la Europa; pero dándole poca, o ninguna fe, porque, dice, ¿quién había enseñado al hombre marino la lengua Danesa, ni otra alguna? Así concluye, que si hay alguna verdad en el hecho, se debe reputar aparición de espectro, o ilusión diabólica (1778: VI 256-72)[57].

El valor y la credibilidad de estos testimonios se vería acrecentado por los cuentos y las leyendas propias de la región. Es el caso de la criatura conocida como Lorelei, mitad pez-mitad mujer, que se suponía que vivía en un acantilado

[56] http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/gonzaprodi1.htm#_edn33

[57] http://www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm

en el Rhin y que atraía con su canto a los pescadores, o el de la leyenda danesa *Ellerkonge*, en la que los elfos que la protagonizan eran unos espíritus demoníacos que, para conseguir sus propósitos, adoptaban la forma de hermosas doncellas (Meyer-Baer, 1974: 329-30).

Creemos que debido a todos estos antecedentes, Meisner sitúa sus sirenas en Copenhague. Aunque ciertamente este autor no alude al engaño de estos seres creemos que ésta es la idea que subyace en el comentario. Partiendo de la consideración en la que se tuvo a las sirenas en la emblemática o de la imagen que se ofrecía de ellas en los cuentos populares y el folklore de la región, la imagen de las jóvenes podría aludir a esa mentira con la que se las conectaba en las fuentes. Aunque en uno de los textos escritos en alemán se conecta una de las sirenas a la sabiduría, el hecho de que no se vuelva a aludir a esta antigua vinculación nos hace considerar que no es éste el mensaje que se quiere transmitir. En nuestra opinión, este emblema es una advertencia hacia los sentidos corporales a los que alude cada una de las sirenas. Creemos que se aconseja precaución sobre lo que nos llega a través de los sentidos; tanto lo que ven nuestros ojos, como oyen nuestros oídos o siente nuestro corazón. Supondría por tanto una negación de todo lo terrenal, o al menos una advertencia destinada a recordar los peligros que encierra dejarse llevar por los sentimientos y por lo que los sentidos transmiten. Al igual que las sirenas, éstos ofrecen una imagen que, en ocasiones, no se corresponde plenamente con la realidad.

9.1.2.4. Diego Saavedra Fajardo. "Formosa superne"



Diego de Saavedra Fajardo. *Idea de un principe político christiano* (Milán, 1642)

Diego de Saavedra Fajardo ofrece dentro de su *Idea de un principe politico christiano representada en cien empresas*, una *pictura* con una sirena como protagonista indiscutible [**fig. 14a y 14b**][58]. El lema de la empresa "Formosa superne" ["Hermosa por encima"][59], está incluido en una filacteria dentro de la imagen y se ajusta a las normas establecidas para la construcción de estas formas icono-verbales, a saber: está escrito en latín, es decir, en una lengua distinta a la del resto de la parte literaria y, tal como se señalaba para este tipo de construcciones, es breve, sutil y preferiblemente equívoco (Saavedra, 1999: 856)[60]. Además, el lema ha sido extraído de un autor clásico, ya que procede del *Arte Poética* de Horacio, en concreto de los versos 3 y 4 (1974).

[58] Para conocer datos del autor y de su obra remitimos al capítulo dedicado al músico Anfión.

[59] Esa es la traducción ofrecida por Sagrario López Poza en su edición crítica de la obra de Saavedra (Saavedra, 1999: 856).

[60] A las características que debía primar en una empresa ya nos referimos en el capítulo II de este estudio.

Dentro de un marco ovalado y profusamente ornamentado se presenta la imagen de la sirena[61]. Situada en medio del mar y tocando un instrumento de cuerda, es plasmada en una postura que veremos recogida en otros tratados del género, como el escrito por Juan de Horozco Covarrubias (Segovia, 1589) o en el posteriormente publicado de Josep Romaguera, el *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas* (Barcelona, 1681).

En los grabados pertenecientes a las ediciones de Munich (1640) [**fig. 14b**] y de Milán (1642) [**fig. 14a**], la imagen de la sirena responde a una similares características, aunque se presenta con una calidad superior en el último publicado, el de Milán[62]. La sirena parece haber detenido un momento su ejecución musical y mira absorta al cielo. En medio de un mar algo encrespado parece sentirse segura, manifestando el amor que, desde la Edad Media, se decía que sentían estas criaturas por las tempestades[63]. Sostiene entre sus manos un instrumento cordófono tocado con arco y de aspecto similar al violín. Aunque no se distingue el número de cuerdas, éstas podrían ser cuatro, al igual que el número de llaves que se aprecian en el clavijero. El detalle apenas visible de los oídos en "f" del instrumento o el modo en el que es sostenido por la sirena, nos da idea de que el grabador era experto en su oficio y de que además conocía el instrumento que plasmó en la ilustración. El grabado responde de forma perfecta, al igual que hiciera el mote, a las normas de construcción establecidas

[61] Como ya señalamos en un capítulo anterior, hemos utilizado la edición revisada del tratado, la segunda publicada por el autor (Milán, 1642), a la que hemos accedido a través de dos ediciones modernas [**fig. 14a**]. Dada la importancia de la obra, y las semejanzas que se advierten con el emblema de Henry Offelen y Daniel de la Feuille que analizaremos a continuación, hemos considerado interesante reproducir, igualmente y junto al anterior, el grabado que fue publicado en la edición príncipe del tratado (Munich, 1640) [**fig. 14b**], al que hemos tenido acceso a través de la traducción inglesa realizada por Astry en 1700.

[62] A partir de este momento nos referiremos a la edición de 1642, aunque las características que mencionaremos sean atribuibles, en su mayoría, a los dos grabados.

[63] En el *Bestiario* de Philippe de Thaün, se afirmaba que las sirenas lloraban con el buen tiempo y cantaban en la tempestad: "Qu'ele chante en tempeste / (...) La sereine en bel tens / Plure..." [Ella canta con la tempestad (...) La sirena llora con el tiempo] (cit. en Leclercq-Marx, 1997: 111).

para las empresas. Como puede verse en la imagen, se trata de la exigida utilización parcial del cuerpo humano, a la que ya nos referimos en un capítulo anterior y cuyo origen vincula José Antonio Maravall a un texto del siglo XV, la *Candira del honor* de Rodríguez de la Cámara (1984 B: 205).

Aunque las empresas no requerían de ningún texto aclaratorio, es frecuente encontrar en estas formas icono-verbales una declaración en prosa que determine el significado que se le debe otorgar tanto al mote como al grabado. Así, Saavedra parte de lo concreto, de la imagen que es representada en la *pictura*, para, a partir de ella, establecer un símil con el tema que quiere desarrollar en el comentario escrito en prosa: el de la mentira y la hipocresía. Ya en sus primeras palabras resalta la faceta de las sirenas que va a utilizar en la empresa.

> Lo que se ve en la sirena es hermoso; lo que se oye, apacible; lo que encubre la intención, nocivo; y lo que está debajo de las aguas, monstruoso. ¿Quién por aquella apariencia juzgará esta desigualdad? ¡Tanto mentir los ojos por engañar el ánimo, tanta armonía para atraer las naves a los escollos! (1999: 856).

Se vale Saavedra de la dualidad de la sirena, la que se produce entre lo que muestra y lo que realmente es, para hacer una crítica de las hipocresías que inundan la corte. Hace referencia a la dicotomía entre la apariencia y la realidad que se crea en el entorno del príncipe y que es reforzada por el autor utilizando citas de diversos autores. Sin embargo, no son las malas artes de los aduladores de palacio las más peligrosas para el príncipe y las que más preocupan a Saavedra, aunque como señala el diplomático "(ll)enas están dellos las plazas y palacios", sino que más debe cuidarse de las de los otros monarcas; es por ello por lo que advierte que "conviene mucho que esté muy prevenida la prudencia para penetrar las artes de los príncipes" (1999: 857, 858).

Ilustra ampliamente su tesis con ejemplos tomados de distintas épocas, tanto de la Antigüedad como de hechos muy cercanos a él, y con argumentos propios de un buen orador, con la finalidad de desvelar los falsos motivos que mueven a algunos gobernantes:

> Muchas veces se levantan las armas con pretexto de celo de la mayor gloria de Dios, y causan su mayor deservicio; otras por la religión y la ofenden; otras, por el público sosiego, y le perturban; otras, por la libertad de los pueblos, y los oprimen; otras, por protección, y los tiranizan; otras, para conservar el propio Estado, y son para ocupar el ajeno. ¡Oh, hombres!, ¡Oh, pueblos!, ¡Oh, repúblicas!, ¡Oh reinos, pendiente vuestro reposo y felicidad de la ambición y capricho de pocos! (1999: 861).

Sin embargo, y a la vez que critica esos pretextos egoístas de los dignatarios que tan sólo buscan amasar mayores riquezas y territorios, admite la posibilidad de que el príncipe no siempre actúe de forma clara y no manifieste del todo las intenciones que le mueven:

> Cuando los fines de las acciones son justos, pero corren peligro que no serán así interpretados, o que, si se entendiesen, no se podrían lograr, bien se pueden disponer de modo que a los ojos del mundo hagan las acciones diferentes luces, y parezcan gobernadas con otros pretextos honestos. (...). Porque no hay razón que le obligue a señalar siempre el blanco adonde tira (1999: 861).

Saavedra sitúa por un lado la codicia y la ambición de determinados príncipes, causantes del nacimiento de "casi todos los movimientos de guerra y las inquietudes que padece el mundo" (1999: 859), mientras que por otro coloca la disimulación cuando el fin lo justifique. Esta última, en su opinión, no es reprobable bajo ningún concepto, que "no se comete engaño de parte de quien obra, pues obra justificadamente" (1999: 861). Estas palabras de Saavedra nos parecen un intento de no someter la moral a la política o de explicar ésta con los cánones de aquélla.

El contenido de la empresa nos parece un claro ejemplo del pensamiento del siglo XVII. Trata el tema del disimulo y de su legitimidad en la política de los dignatarios. Aunque Saavedra no se refiera a ello, creemos que su exposición se puede enmarcar dentro de lo que se vino a denominar "razón de Estado". Aludiría a una doble actuación en el príncipe que se corresponde, o bien con una mala razón de estado, que es la que desde la religión se conectaba a Maquiavelo,

o bien con otra compatible con la moral cristiana y, por tanto, legítima (Maravall, 1984 B: 63-4)[64].

Aunque desde nuestra perspectiva, objetiva y actual, la figura del grabado podría representar a cualquiera de estas dos actitudes, por lo que ambas tienen de fingido, Saavedra critica mediante el símil de la sirena tan sólo la mala razón de Estado. Mediante ella Saavedra se refiere al gobernante que engaña y disimula sin tener esos fines justos que lo avalen. La base de su distinción es deleble y más aún por cuanto el tratadista no establece qué se debe considerar unos fines justos, aunque se supone fácilmente que deben ser cualesquiera que decida el monarca español.

Habría que hacer alguna mención al hecho de que, en el grabado, Saavedra se decidiera a escoger la sirena que tocaba el instrumento cordófono y no a la que cantaba o a la instrumentista de viento. Aunque su elección podría haber estado motivada por simples cuestiones estéticas[65], creemos que puede ser una forma de enfatizar el mensaje de la empresa y la conexión de la sirena con el engaño en el gobierno. Con la elección del instrumento cordófono, Saavedra podría haber buscado una sutil conexión con la idea del reino armónico o la monarquía bien afinada para señalar cómo en ocasiones, bajo esa apariencia de gobierno bien concertado, se puede esconder el mayor de los monstruos. Es decir, Saavedra se habría valido del instrumento musical como símbolo de la república y de la sirena como de su gobernante[66]. Como metáfora de la forma de gobierno

[64] Para un análisis de la influencia de Maquiavelo en el pensamiento político español y de la presencia de la "razón de Estado", remitimos al estudio de José Antonio Maravall "Maquiavelo y Maquiavelismo en España" (1984 B: 41-72).

[65] Hay que tener en cuenta las importantes connotaciones sexuales de los instrumentos de viento, más aún siendo una mujer la instrumentista. Estas cuestiones ya fueron abordadas en el capítulo que analiza el enfrentamiento entre Apolo y Marsias.

[66] A la utilización del instrumento cordófono como símbolo del gobierno ya nos referimos al analizar los emblemas de Henry Peacham que están incluidos en el capítulo del músico Orfeo.

parece lógico que la sirena apenas muestre su pecho desnudo o que su posición sea especialmente recatada.

En nuestra opinión, las connotaciones políticas con que se dota a la sirena en esta empresa son novedosas. Partiendo de la mentira con la que se conecta a estas criaturas, Saavedra critica la forma de gobernar de algunos dignatarios. Lo que parece fuera de toda duda es que la imagen utilizada en el grabado se adecua de forma perfecta a la idea de mentira y disimulo que transmite Saavedra en su empresa.

9.1.2.5. Henry Offelen/ Daniel de la Feuille. "Formosa superne"



Henri Offelen/ De la Feuille. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes* (Amsterdam, 1691)

Nos encontramos nuevamente con los problemas de atribución que presenta esta obra, *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes*, a los que ya hicimos referencia al analizar una de las empresas en las que se plasmaba el enfrentamiento entre Apolo y Marsias[67]. Al igual que en aquella ocasión, hemos

[67] Omitimos por tanto cualquier referencia a las características del tratado y remitimos al mencionado capítulo.

tenido acceso al tratado a través de la edición príncipe, la publicada en Amsterdam en 1691 [**fig. 15a**], y de la posterior edición alemana realizada en Augsburgo (1697) [**fig. 15b**].

Con el mismo mote que encabezaba la empresa de Saavedra, "Formosa superne", se presenta un grabado con un diseño también similar[68]. Creemos que las diferencias que se advierten entre los grabados de ambas ediciones, las realizadas en 1691 y 1697, están más conectadas con los cambios que se produjeron en las ilustraciones incluidas en el tratado de Saavedra que con la pericia del grabador o la técnica utilizada en su realización. Al igual que en las *Empresas Políticas*, no sólo se modificó la imagen de la sirena sino también la forma del grabado.

La ilustración está acompañada por un mote que, según la edición de la que se trate y como ya señalamos en otra empresa tomada de este tratado, aparece traducido a un número diferente de lenguas. Sin embargo, en todos ellos se realiza una traducción similar que da como resultado el francés "Belle par haut", el italiano "Bella per il disopra" o el inglés "Faire above".

Debemos señalar que a pesar de no ser esta empresa original del autor, se ajusta mejor a la concepción de lo que debía ser una forma de este tipo que la creada por el propio Saavedra, al estar formada exclusivamente por el mote y el grabado y carecer de la glosa, parte ésta que fue adquirida al fundirse la empresa con otras formas afines (Saavedra, 1999: 56). Sin embargo, es esa misma carencia de la parte textual la que ocasiona que no se le pueda otorgar un significado concreto más allá de lo que el breve mote indica.

[68] Esta conexión con las *Empresas Políticas* de Saavedra no llama la atención puesto que, como se indica mediante el título, la obra consiste en *Devises et Emblemes Anciennes & Modernes tirées des plus celebres Auteurs*, es decir, se trata de una recopilación de emblemas y empresas procedentes de distintos autores.

9.1.3. Las sirenas y el engaño. Los tratados de iconología

Aunque en las representaciones que hemos colocado a continuación se sigue vinculando el aspecto físico de las sirenas, y en menor medida su música, al engaño que suponen los placeres mundanos y se sigue advirtiendo del peligro al que se enfrenta el que se deja arrastrar por ellos, las importantes variaciones que se producen desde el punto de vista iconográfico nos han movido a colocarlas en un epígrafe aparte. Tras ser extraída del relato homérico, la sirena se convierte en las representaciones que analizaremos a continuación, en mero atributo de una personificación. No sólo se presenta descontextualizada, sino limitada aún más en cuanto a su significado. Debido a ello, las referencias musicales son, como se verá, prácticamente inexistentes[69].

9.1.3.1. Cesare Ripa. "Piacere"



Cesare Ripa. *Iconologia overo Descrittione di Diverse Imagini...* (Padua , 1618)

Cesare Ripa (Perugia, 1560-ca. 1620) es el autor de una de las obras más importantes en el campo de la iconografía, *Iconologia overo Descrittione di Diverse Imagini cauate dall' antichità, & di propria inuentione.* De entre las numerosas ediciones que tuvo el tratado, y a las que ya nos hemos referido de

[69] Debemos señalar que en este epígrafe no nos hemos ajustado al orden cronológico que estamos siguiendo en nuestro estudio y hemos optado, en su lugar, por agrupar las alegorías que mantenían una marcada proximidad iconográfica.

forma repetida, destacaremos en esta ocasión el papel que desempeña la música en la alegoría titulada "Piacere" [Placer]. Hemos utilizado para ello una de las ediciones en la que esta alegoría está provista de grabado, la realizada en Padua de 1618[70].

Esta personificación está formada, además de por el grabado, por un título y un breve comentario escrito en prosa y en italiano (1992: 352-3) [**fig. 16**]. En el texto se describe de forma detallada la figura representada en la imagen; Ripa se refiere a un joven de cabellos dorados adornados con multitud de flores, perlas y con una corona de mirto. Tiene alas de distintos colores en la espalda, lleva un arpa en las manos y sandalias de oro en los pies. Como indica Ripa, el rizado no natural de sus cabellos y el que estén perfumados son signos de lascivia y delicadeza, al igual que el resto de los atributos con los que los adorna: las gemas, las flores y la corona de mirto. Las alas aluden a la brevedad de los placeres, el oro de sus sandalias a la satisfacción de los apetitos, y la dulzura de los sonidos del arpa a la deleitación del espíritu. Por último, como señala Ripa, la sirena que está colocada a sus pies simboliza el engaño, ya que era así como atraía a los marineros y les ocasionaba la ruina (1992: 353).

No sólo la música es representada mediante dos fuentes distintas, el arpa y el canto de la sirena, sino que también, y quizá sea lo más interesante, éstas reciben una distinta interpretación por parte de Ripa. Así, mientras que el tratadista italiano relaciona la música de la sirena con el engaño y la perdición, conecta la producida por el arpa al placer y a la vida regalada y la dota de una misma significación que los cabellos perfumados o los adornos en el vestido del jovencito. Esta distinción está claramente marcada en el texto; mientras que por un lado, el arpa "diletta gl'animi, e ricrea gli spiriti" [deleita los ánimos y recrea los espíritus], por el otro, la sirena "ella inganna col canto i Marinari, così il piacere con l'apparente dolcezza manda in ruina i suoi seguaci" [engaña con su

[70] Esta edición es la única de las que hemos utilizado en la que la figura de la sirena es representada en el grabado. Hemos accedido a ella a través de la edición facsimilar realizada por Buscaroli (1992).

canto a los marineros, al igual que hace el placer que con su aparente dulzura lleva a la ruina a los que lo siguen] (1992: 353).

Mediante la unión de dos de las alegorías del placer que aparecían en otras ediciones anteriores[71], Ripa nos ofrece en ésta una visión de la música en la que parece reunir tanto la causa como el efecto. Es decir, la sirena aludiría al fin al que son conducidos los que se dejan llevar por la vida regalada, por el placer y el ocio que representa la música del arpa. Esta pobreza de espíritu, o esta muerte del alma, es a la que creemos que alude otro de los elementos del grabado, a pesar de no ser mencionado por el autor en la descripción: nos referimos al árbol sin ramas que está colocado en un segundo plano[72].

La asociación que realiza este iconólogo entre la sirena y el placer es la habitual y se basa en el poder de estos seres para atrapar y engañar. El placer se presenta como un espejismo que confunde a los que se dejan arrastrar por él y que, sin excepción, conduce al desastre. Aunque Ripa no especifica a qué tipo de ruina se refiere, parece, por lo que expone en su descripción, que se trataría tanto de la ruina económica a la que conducen los excesos como de la espiritual que representaría la misma imagen del árbol seco. En cualquier caso la sirena es un mero símbolo del placer en general en el que la música que realiza no tiene valor *per se* sino tan sólo se presenta como la forma agradable con la que éste se reviste. Mediante su presencia en el grabado se alude al engaño del placer y al destino trágico de los que se dejan atrapar por él. Aunque las referencias que se realizan hacia la música en el comentario son mínimas, la idea que subyace no podía ser más negativa.

[71] En la edición realizada en Siena (1613) se advierte sin ninguna dificultad que la alegoría que estamos analizando procede de la fundición de dos de la de aquélla (1996: II 213-4).

[72] Un árbol de similares características es reproducido en el tratado de fray Juan de Rojas y Auxa titulado *Representaciones de la verdad vestida*, en el que se presenta como símbolo de la caída del hombre en "en la baxeza, y vileza de las culpas mas abominables" (1679: 491-503) [**fig. 17**].

9.1.3.2. Anónimo (Daniel de la Feuille). "Plaisir ou Volupté"

Prácticamente idéntica a la anterior representación y comentario de Ripa es la que se encuentra en el tratado que tiene como título *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs.* Este tratado, escrito en francés y publicado en La Haya en 1736, es vinculado por el investigador John Landwehr a Daniel de la Feuille (1976: 118-9)[73].

La alegoría del "Plaisir" que ofrece este tratado está constituida por un grabado y un texto. Se trata de una pequeña ilustración de forma circular situada con antelación a la parte literaria y en la que se muestra a un jovencito que, con alas en la espalda, toca el arpa, mientras a sus pies se encuentra una pequeña sirena[74]. El texto, escrito en francés y tanto en prosa como en verso, no añade ningún dato que lo aleje de la anterior representación de Ripa. La parte escrita en verso resalta la conexión entre la sirena y el placer y advierte del peligro que ambos encierran:

> Fui le plaisir le plus charmant,
> C'est une Sirene traitresse,
> Qui te berce agreablement,
> Pour t'endormir dans la molesse (1736: 43).

[Huye del placer más agradable porque es como una sirena traidora, que te arrulla agradablemente para adormecerte en la desidia]

La parte escrita en prosa describe la imagen del grabado y la interpreta siguiendo la línea ya apuntada por Ripa. Se vuelve a resaltar la conexión de la

[73] Estos datos ya fueron señalados en el capítulo dedicado al músico Anfión.

[74] Lamentablemente no podemos incluir la imagen de la alegoría. En cualquier caso y como se puede deducir de su descripción, el grabado es muy similar, por no decir idéntico, al anteriormente comentado de Ripa. Esta la razón por la que hemos optado por presentar estas dos alegorías unidas.

música con el ocio y se presenta ésta como una actividad propia de personas perezosas y amantes de los placeres. La sirena, por su parte, se sigue considerando vinculada al engaño que supone dejarse atrapar por la vida placentera.

9.1.3.3. Cesare Ripa (Jean Baudoin). "Fausseté d'amour"



Cesare Ripa (Jean Baudoin). *Iconologie*… (Ámsterdam, 1698)

La misma idea del engaño, pero vinculada ahora al amor, es la que se ofrece en una de las alegorías de Cesare Ripa que se incluyen dentro de la edición que, traducida al francés por Jean Baudoin, fue publicada en Ámsterdam en 1698. El título con el que se presenta, "Fausseté d'Amour", está acompañado por una breve descripción escrita en prosa y en francés y por un pequeño grabado circular (1698: 410) [**fig. 18**].

Los distintos elementos que integran la imagen están estrechamente conectados. Ripa habla de un mujer "Superbement vestuë, appuyant sa main sur la telle d'une Syrene, qui se regarde dans un Miroir" [Riquísimamente vestida y que apoya su mano sobre la cabeza de una sirena que se mira en un espejo]. Y continúa diciendo que "Le faux Amour (...) sous une belle appareance & un langage charmant & farde, il tient ordinairement caché ses plus malicieuses pensée" [el falso amor, bajo su gentil apariencia y con la dulzura de sus fingidas palabras, suele esconder sus peores pensamientos] (1698: 410). Nuevamente la monstruosidad de la sirena es utilizada para aludir a los peores pensamientos y actitudes, y a la disparidad existente entre lo que se muestra y lo que se oculta,

entre las dulces palabras de los enamorados y la verdad que se esconde tras ellas. Es el mismo significado que se expresa mediante el engaño en el que se basa el espejo.

Por último queremos destacar las riquezas con las que se vincula a la sirena y que podrían hacer referencia a una tradición originada siglos atrás. Parece ser que la trascripción errónea de una palabra en la versión rimada que Teobaldo realizó del *Physiologus* dio lugar a un desarrollo simbólico novedoso con respecto a estas criaturas. Como señala Leclercq-Marx, el término "deliciis", es decir, los placeres, fue sustituido por "diviciis", riquezas (1997: 111). Aunque quizá Ripa no tuviese en mente esta conexión entre las sirenas y el dinero, es cierto que de forma bastante frecuente estas criaturas van acompañadas de alusiones a sus riquezas, aunque quizá sea tan sólo una forma de resaltar el aspecto agradable con el que se presentan.

9.1.3.4. Gravelot y Cochin. "Plaisir"



Gravelot y Cochin. *Iconologie par Figures ou Traité Complet ...* (París, 1791)

Muy similar a la alegoría anteriormente analizada perteneciente a Cesare Ripa se presenta la que incluyen los iconólogos franceses Hubert-François Bourguignon, conocido como Gravelot (1699-1773), y Charles-Nicolas Cochin (1715-90) en su

tratado *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblémes* (París, 1791)[75]. Dividido en cuatro volúmenes, la alegoría que vamos a comentar, la que tiene como título "Plaisir", está incluida en el último de los que integran la obra (IV: 23) [**fig. 19**].

Junto a un grabado que mantiene una gran similitud con el que ofrecía el mencionado tratadista italiano, está colocado un texto que se limita a describirlo. Con respecto a la sirena señala que "fait connoître le danger qui suit nécessairement l'abus des plaisirs" [da a conocer el peligro al que conduce el abuso de los placeres]. El placer aparece nuevamente representado mediante la imagen del instrumentista, el jovencito que toca el arpa, y es resaltado mediante la sirena que le ofrece una copa, y que puede aludir tanto al engaño de dejarse conducir por los placeres como al peligro que se esconde tras la aparente dulzura de la vida voluptuosa.

9.1.3.5. Jean-Baptiste Boudard. "Faussete"



Jean Boudard. *Iconologie tirée de divers auteurs* (Viena, 1766)

[75] Hemos accedido a este tratado a través de una edición que reproduce la publicada en París en 1791 (1972: IV 24).

Dentro del tratado que lleva por título *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux Gens de Lettres, Aux Poëtes, aux Artistes, & généralement à tous les Amateurs des Beaux-Art,* se incluye una descripción de la "Faussete" [**fig. 20**]. Obra de Jean-Baptiste o Giovanni Battista Boudard (1710-1768), la *editio princeps* de este tratado fue publicada en Parma en 1759[76].

La imagen que presenta Boudard está acompañada de un título y un texto. Mientras que el primero de ellos concreta la idea que es plasmada en la imagen, el texto, escrito en francés y en prosa, desarrolla el concepto[77]. El grabado, de forma rectangular y sin marco ornamentado es, al igual que el resto de los que componen los tres volúmenes del tratado, de no demasiada calidad. Debido a ello, resulta imprescindible la lectura del texto para conocer la identidad de las figuras representadas. Sabemos entonces que la mujer de aspecto lozano que se coloca la máscara es en realidad una "vieille femme seche & décharnée" [Una vieja mujer seca y descarnada] y que tras ella se encuentra una sirena mirándose en un espejo. Es el texto, por tanto, el único elemento que nos indica que se trata de este ser mitológico, ya que la poca precisión del grabado y el hecho de que se encuentre fuera de su entorno nos impide advertir que se trata de algo más que de una joven con el torso desnudo. Ni siquiera parece un espejo, tal como señala el texto, el objeto que sostiene entre sus manos.

Bajo el título, "Faussete", Boudard desarrolla una idea a la que ya hemos hecho referencia en repetidas ocasiones: cómo un hermoso aspecto o unas palabras agradables pueden producir fácilmente el engaño y crear una impresión que no se corresponde con la realidad. Es a esta idea a la que hace referencia la figura de la anciana de la que habla la parte literaria; mediante unos ropajes elegantes y una máscara oculta su aspecto y logra parecer "jeune & gracieuse". La parte

[76] Datos referidos a esta obra y a su autor ya fueron mencionados al analizar una de las descripciones que están incluidas en el capítulo dedicado a la adulación. En esta ocasión, y al igual que entonces, hemos tenido acceso al tratado a través de la reedición que de su obra se realizara en Viena en 1766 y que contiene el mismo número de grabados que la *editio princeps*.

[77] El texto que acompaña las imágenes está escrito en francés, y no en francés e italiano como señala el investigador John Landwehr (1976: 58-9).

final del texto está dedicado a la sirena, a la que denomina emblema de la falsedad, y cuyo carácter está potenciado por el espejo en el que se mira. La sirena es tan sólo una parte más de la alegoría y desempeña un papel secundario en la composición. Es la anciana que esconde su figura la que desarrolla de forma completa la idea del engaño, mientras que la sirena actuaría como una segunda representación del concepto.

El espejo, al que Boudard se refiere como a un objeto engañoso ("tromperie du miroir"), parece tener como finalidad resaltar el vicio de la mentira y la hipocresía que domina en las figuras del grabado. El objetivo de la máscara sería similar al del espejo, y seguiría el significado recogido por Cesare Ripa en otra de sus alegorías, en concreto en la de la "Mentira", en donde decía que "confiere a cada cosa muy diversa apariencia de la que tiene" (1996: II 70). Es esta misma idea de engaño la que se transmite mediante la sirena y la peligrosidad de su melodioso canto ("mélodie dangereuse du chant de ce monstre").

Creemos que las imágenes que se ofrecen en los tratados de iconología que acabamos de comentar son una buena muestra del cambio de gusto que se estaba operando, o ya se había producido, en el caso de Gravelot y Cochin, en la sociedad. Como los mismos iconólogos señalan en el prefacio de su tratado, las obras tradicionales de emblemas adolecían de falta de claridad ("on y reencontré rarement la clarté, la justesse, la convenance dans le choix des figures") e incluían grabados que "doivent être proscrites dans la peinture" (1972: ix-xi). Es esta eliminación de significados ocultos o difíciles de encontrar, la que ocasiona que se realicen interpretaciones de las sirenas en las que se resaltan unas mismas características. Será la capacidad de engañar y su conexión con los placeres la faceta que, como se ha visto en las anteriores representaciones, se popularice en estos tratados.

9.2. LA MÚSICA DE LAS SIRENAS Y LA IDEA DE ENGAÑO

La vinculación entre las sirenas y la música ya fue resaltada desde la Antigüedad. En el relato más conocido protagonizado por estas criaturas, el que narraba Homero, se hablaba de su "canto sonoro" (1990: XII 183), de cómo mediante sus dulces palabras y sus promesas de sabiduría atraían a los marineros para ocasionarles la muerte. Platón, como ya indicamos en un emblema anterior, las hizo encargadas en la *República* del movimiento de las esferas del universo y de entonar el canto del cosmos (1972: 617b) y, con anterioridad a él, los pitagóricos habían vinculado la armonía de los planetas a las sirenas. Eran ellas las que encarnaban la música celestial y también las que conducían las almas errantes de los muertos a encontrar su camino[78]. Esta visión de las sirenas como seres benefactores, bien como psicopompos o bien como encargadas de realizar la música celestial, fue desapareciendo a medida que se imponía el cristianismo, estableciéndose en su lugar la visión negativa que enfatizaba su forma híbrida, vinculaba su música al demonio y las conectaba al vicio y a la lujuria. Es así como fueron recogidas en los bestiarios medievales (Meyer-Baer, 1974: 282-4). La sirena pasó a convertirse en un símbolo del pecado, al igual que la música armoniosa que seguía ejecutando. Esta capacidad de los seres maléficos para realizar una música agradable y armoniosa ya fue objeto de preocupación en la Edad Media y motivo de desconfianza ante determinado tipo de música. Significaba, en última instancia, acrecentar el rechazo hacia la música audible realizada por los instrumentistas, la que fue asimilada a las sirenas, la denominada música instrumental.

[78] Todas estas cuestiones son analizadas por Meyer-Baer en *Music of the Spheres and the Dance of Death* (1974: 234-7, 243-9). Resulta especialmente interesante el análisis que realiza esta investigadora de la transformación de la sirena mitológica en el ángel cristiano (1974: 7-20, 42-70).

9.2.1. Los religiosos ante el Canto de las Sirenas

En las representaciones que analizaremos a continuación, el canto de las sirenas será utilizado para realizar una advertencia hacia lo que nos llega a través del oído. La música creada por las sirenas en su papel de ministriles será no sólo atacada sino también vinculada a los placeres sensibles. Frente a ellas se colocará la figura del virtuoso Ulises que, en determinadas ocasiones, será asimilado a santos y hombres virtuosos que se caracterizaron por llevar una vida ejemplar. Se tratará por tanto de un enfrentamiento entre el vicio y la virtud. Como se señalará a continuación, la consideración de la música que se desarrolla en estos emblemas se asienta en una amplia tradición de pensadores que previnieron del peligro que suponía dejarse llevar por el placer provocado por los sonidos musicales y que se puede vincular a la desconfianza hacia lo auditivo que dominó en los siglos XVI y XVII (Galera, 2001: 66-7).

Aunque no pertenece al género de la emblemática, un interesante ejemplo de la utilización del encuentro de Ulises con las sirenas interpretado como un enfrentamiento entre el vicio y la virtud, se halla en una de las justas poéticas realizadas para la beatificación de san Juan de Dios en la ciudad de Murcia en 1631. El santo es homologado a Ulises, haciéndose corresponder los principales acontecimientos de su vida con la del héroe mitológico. Como no podía ser de otra forma, es la perdición a la que conducen las sirenas mediante su canto uno de los aspectos que se resalta de forma especial de la historia:

> Escuchas de las Sirenas
> la voz, que en halagos tienen
> suavidades con que matan
> y regalos con que prenden (cit. en García, 1994: 607-8).

Del mismo tipo es la vinculación que realiza Luis de Argote y Góngora entre la historia de san Ignacio de Loyola y el relato mitológico de la *Odisea*, conexión ésta que fue vista con muy buenos ojos por los jesuitas. En concreto, el poeta sevillano realizó un soneto para ilustrar una de las hazañas atribuidas a Loyola, y

por la que un hombre de mala conducta se salvó de la muerte segura que habría supuesto seguir las voces lascivas de las sirenas (Egido, 2004: 42, 47-8).

A diferencia de los emblemas analizados en páginas anteriores, en los que el engaño y la maldad de las sirenas se transmitían especialmente mediante su belleza, en los que comentaremos a continuación se hará una referencia especial a la música que realizaban, siendo por tanto el sentido auditivo el expuesto al peligro. Debido a esto, en los epigramas que comentaremos tendrán más relevancia las referencias al hecho de que los marineros taponaran sus oídos para no escuchar sus cantos, acción ésta que, como señalaremos, creemos dotada de ciertas connotaciones religiosas y musicales.

9.2.1.1. Imago Primi Saeculi. "Vos canitis surdis, canitisque ligatis"



Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata (Amberes, 1640).

Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata es la obra en la que se incluye el emblema que vamos a comentar a continuación. De autor desconocido y publicado en Amberes en 1640,

este tratado versa sobre distintos aspectos relacionados con la Compañía de Jesús[79].

El emblema está incluido en el "Liber Primus", el que lleva por título "Societas Nascens"; se trata del capítulo dedicado al nacimiento de la Compañía de Jesús. Al igual que ocurre en el resto del tratado, unas palabras anteceden el mote y aclaran una parte del contenido del emblema; en esta ocasión nos informan del obligatorio voto de castidad de la orden, "Castitas religiosa voto adstricta", adelantándonos, de esta forma, una parte del significado otorgado a las sirenas en el emblema. Junto al mote "Vos canitis surdis, canitisque ligatis" [Cantáis a sordos, cantáis a atados], se incluye un grabado de excelente calidad y un epigrama latino [**fig. 21**].

El grabado recoge el momento en el que el barco, tripulado exclusivamente por Ulises, se encuentra con las sirenas. Se trata de tres jóvenes doncellas con cuerpo pisciforme y dotadas de instrumentos musicales cordófonos, en concreto dos laúdes. En un segundo plano puede verse una cuarta sirena que se aleja del navío haciendo sonar una caracola. A diferencia de otras representaciones similares, en ésta el barco no está situado en medio del mar o junto a unos arrecifes, sino que a lo lejos pueden verse con toda claridad los edificios de una ciudad.

Es el epigrama el que da un giro completo al grabado y obliga a realizar una interpretación religiosa del relato mitológico. En los primeros versos se conecta el mote del emblema a Ulises y la figura de las sirenas a la del placer, a la vez que se recuerda cómo el héroe venció los peligros que se encontró en su camino y no se dejó vencer por la tentación. Es en la parte final del epigrama donde se realiza una interpretación de los símbolos que no deja lugar a dudas; se afirma, entre otras cosas, que el mástil del barco representa la cruz; que las maromas son las promesas; Tifis (el piloto de la nave Argos), es Jesús; el mar son las lágrimas; el ancla es la esperanza; la vela, los suspiros; los clavos, la fe; el viento, la gracia;

[79] Ya nos referimos a esta obra en el capítulo dedicado al músico Orfeo. Al igual que entonces hemos utilizado para nuestro análisis la edición publicada en Amberes en 1640.

el remo, el amor[80]. Es decir, cada una de las partes del barco es utilizada para simbolizar los distintos elementos a los que el hombre virtuoso, es decir, el cristiano, se debe aferrar para vencer la tentación que representan las sirenas.

Ulises simboliza en este emblema la que fue una de las primeras actitudes del jesuita o, en general, de la Compañía, al comienzo de su andadura: el rechazo de los placeres y la negación del pecado, es decir, el mantenimiento del voto de castidad. Mediante Tifis, el timonel que condujo la nave Argos hasta el vellocino de oro en la lejana Cólquide, se alude en el emblema a Jesús[81]. Tanto Ulises como Tifis, se presentan como defensores de la virtud frente a las sirenas. El emblema parece reflejar perfectamente las palabras que forman parte de uno de los *Dicta Chrysostomi*: "Alliciunt pene nautas cantando Sirenae: suasus hostiles dulces Christi fuge miles" [las sirenas atraen a los navegantes mediante su canto: huye, soldado de Cristo, de las dulzuras de su persuasión][82].

En la *Exhortación a los griegos*, Clemente de Alejandría, al igual que otros Padres de la Iglesia, ya había utilizado la imagen del navío y del mástil al que se ató Ulises para hacer referencia a cuál debía ser la actitud del cristiano en la vida. Así, aconsejaba ponerse bajo la protección de la cruz para escapar de las tentaciones de las sirenas; por el contrario, la caída en el vicio y en la voluptuosidad era simbolizada mediante el naufragio del marinero y su captura por parte de estas criaturas (Leclercq-Marx, 1997: 55-7). A esto habría que añadir la utilización del barco que, como indica Knipping, cobró gran importancia

[80] Es en los cuatro últimos versos en los que afirma que:

> Vincula vota mihi, crux malus, Tiphys Iesus:
> Pro pelago lacrymas, pro statione Deus:
> Anchora spes, cor acus, velum suspiria, caluus
> Firma fides, ventus gratia, remus amor.

[81] El relato del viaje de la nave Argos ha sido transmitido a través de fuentes como las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas o la *Biblioteca* de Apolodoro.

[82] Esta cita procede del estudio de Leclerq-Marx. La traducción al español la hemos realizado desde la francesa que incluye esta investigadora (1997: 107).

en la iconografía de la Contrarreforma como imagen de la Iglesia [**figs. 22** y **23**]. Tanto la nave como la tripulación que la gobierna harían referencia a lo sagrado, mientras que lo que se mantiene en el exterior de la embarcación, en el agua, representaría lo considerado pecaminoso. Partiendo de esta idea, algunos artistas simbolizarán la herejía mediante un cambio en el gobierno de la nave y por el hecho de que pase a estar tripulada por lo que debería mantenerse fuera de ella (Knipping, 1974: 355 y ss.). Se encarnaba de esta forma la lucha entre el bien y el mal, entre las virtudes y los vicios, así como la victoria de uno u otro. Conectada con esta imagen se encuentra la interpretación que realizara Hipólito de Roma en *Philosaphumena* o *Refutación de todas las herejías*, en donde homologaba las sirenas a la herejía y a Ulises a la figura del cristiano que cierra sus oídos para no caer en las redes tentadoras. Como señala Leclercq-Marx, esta interpretación fue también la que adoptó san Jerónimo en los comentarios que realizara sobre Jeremías y Miguel (1997: 60).

Aunque pudiera considerarse en un principio que mediante las sirenas de la *pictura* se pretende aludir a las diferencias de fe surgidas dentro de la religión cristiana, lo cierto es que el epigrama tan sólo habla del placer. Creemos que mediante el emblema se hace referencia a la forma en la que el jesuita, o por extensión la propia Compañía, se enfrentaba a las tentaciones. La inclusión del emblema en el primer libro del tratado, el dedicado a recordar el nacimiento de la orden religiosa, colocaría esta renuncia de lo terrenal como uno de los primeros pasos realizados por los religiosos. Pudiera ser ésta la razón por la que Ulises se presenta en el grabado vestido de soldado, lo que encaja de forma perfecta con la consideración que tenían los miembros de la orden. San Ignacio de Loyola se había expresado de forma clara al respecto: "esta Compañía y todos los que en ella profesan son soldados de Dios que militan" (cit. en Bernat y Cull, 2000: 9).

Lo acertado de la imagen fue la causa de que fuera recogida en obras posteriores. Así encontramos una referencia a este emblema en el tratado del jesuita alemán Jacob Masen (1606-81), *Speculum Imaginum Veritatis Occultae* (1681: VI LIII, 669), y en el del italiano Filippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*

(1729: I 175). En ambos casos consiste en tan sólo una breve descripción latina acompañada del mote y en la que no se añade nada al emblema original. También recoge este emblema el jesuita francés Claude-François Menestrier en su tratado *L'Art des Emblemes*, publicado en Lyon en 1662 (1979 A: 120). Tras una descripción somera del grabado[83] y una repetición del mote, Menestrier expone la moraleja de la historia, esta vez traducida al francés: "(l)es voluptez ne font aucune impresion sur les Religieux liez par leurs voeux"; es decir, la voluptuosidad no tiene ningún efecto sobre los religiosos atados por sus votos. Menestrier se refiere a Ulises y a sus compañeros de forma similar a las ya señaladas, como a "*les Persones Religieuses qui ferment les oreilles aux Appas du Monde, & tient leur liberté par des Voeux volontaires*, es decir, como las personas religiosas que cierran los oídos a los encantos del mundo y retienen su libertad por mantener unos votos voluntarios (1979 A: 156).

El que los cantos de las sirenas resultaran agradables y el hecho de que éstos fuesen irremediablemente rechazados desde la órbita religiosa debe ser relacionado con la consideración cristiana hacia la música y hacia el placer que provocaba su audición. De forma tradicional, los teóricos de la música habían expresado sus reticencias hacia los sonidos que resultaban gratos al oído. Quizá una de las actitudes más conocidas sea la de Agustín de Hipona. Este santo admitía en *Confesiones* sentirse indeciso "entre el peligro que comporta el placer y la constatación de sus efectos saludables" o confesaba haber "cometido un pecado que habré de expiar, prefiriendo entonces no haber oído cantar nada (...) cuando comprendo que me ha emocionado más el canto que las palabras que se cantaban" (1988: IX 7). Es la misma consideración que se encontraba en la creencia que, originada en la escuela pitagórica, afirmaba la superioridad de la música especulativa sobre la audible, y a consecuencia de ello, del teórico de la música sobre el instrumentista[84]. Esta negativa valoración de la música que

[83] "Ulysse lié au mast d'un vaisseau & se fermant les oreilles tandis que des Sirenes chantent".

[84] Especialmente esclarecedora resulta la popular cita de Guido d'Arezzo. Como afirmaba tajantemente este teórico medieval, "Es inmensa la distancia que hay entre músicos y cantores; éstos cantan, aquéllos conocen cuanto constituye la música. Al que hace lo que no sabe se le puede definir como bestia" (cit. en Fubini, 1991: 107).

resultaba placentera tomó cuerpo en la creencia medieval de que los seres maléficos podían realizar una música agradable e incluso imitar la música celestial para atraer a sus víctimas. Son varias las obras que se escribieron en las que se advertía de los peligros que corrían aquellos que creyendo que escuchaban una música de carácter divino se estaban acercando demasiado a los enemigos de Cristo. En un interesante artículo, Richard Rastall resalta distintos tratados medievales en los que se advertía de esta posibilidad, como el escrito a finales del siglo XIV por Walter Hilton, *Of Angels' Song*. El engaño de los seres maléficos era similar al de las sirenas, ya que no sólo consistía en confundir el sentido de la vista, mostrando un aspecto que no se correspondía con la realidad, normalmente el de la una hermosa doncella, sino también el auditivo, mediante unas voces dulces y melodiosas (1992: 103- 4). Todavía en el Renacimiento se seguía admitiendo esta posibilidad; Luis Alfonso de Carballo, en el *Cisne de Apolo* se expresaba en este sentido cuando afirmaba que tanto Dios como el diablo querían ser reverenciados con cánticos celestiales (1958: 127).

Aunque el hecho de cerrar los oídos a los placeres y encantos del mundo, al que se ha hecho referencia en el emblema perteneciente al *Imago Primi Saeculi* y al que se hará en el posterior de Menestrier, podría ser tan sólo una forma de recordar cómo se puede escapar de las sirenas, creemos que la razón de la utilización de esta metáfora podría ser otra. En realidad, Ulises, quien se pone como ejemplo de hombre virtuoso que consiguió escapar de estas criaturas, no se tapó nunca los oídos, sino que se amarró al mástil de la nave. Por el contrario, el héroe griego estuvo desde el principio interesado en escuchar lo que estos seres pudieran decir. En nuestra opinión, la insistencia que se encuentra en los tratados de los religiosos sobre la necesidad de responder de esta forma a la música de las sirenas puede tener una explicación diferente.

Por un lado debemos mencionar la polémica suscitada en la época entre los dos sentidos corporales de transmisión de conocimiento, la vista y el oído. Como ya señalara Maravall, la religión se mostró partidaria de la postura tradicional al considerar que el oído era el principal y por tanto la vía por la que se transmitía la fé. Muy a propósito resultan las palabras del dramaturgo Calderón de la Barca

cuando reconocía que "*Los favores de la fe/ solo son para el oido*" o afirmaba que "... *sentido de la fe/ solamente es el oido*" (cit. en Maravall 1984 B: 212 y ss.). Si partimos de la idea de que este sentido era, desde esta postura más tradicional, el medio principal por el que se transmitían las creencias religiosas, parece lógico que las tentaciones del cristiano se simbolizaran mediante un ataque hacia él o que la forma en la que representara su fortaleza fuera tapándose los oídos[85].

Por otro lado, el hecho de taparse los oídos y crear el silencio puede estar vinculado al canto silencioso; puede ser una forma de contraponer a los sonidos voluptuosos de las sirenas la música realizada con el corazón como forma idónea de vencer las pasiones mundanas. En un interesante artículo, Luis Robledo se refiere a este tipo de música, la que "reclama el silencio como fuente" y la conecta con el pensamiento medieval cristiano (2004: 568-70). La música inaudible siempre es preferible, "(p)orque, realmente, el silencio es virtud de que se agrada el Cielo, pues, aunque Pitágoras puso en ellos harmonía y Platón en cada una (de las esferas celestes) una sirena que cantaba, la verdad es que con silencio admirable hazen sus cursos y obran sus efectos", en palabras de Juan Francisco Villava (cit. en Robledo, 2004: 567). De forma más concreta advertía Lorenzo Ortiz acerca del peligro que conllevaba la audición de este tipo de música, al tiempo que abogaba por el canto silencioso:

[85] Junto a esta primacía del oído en las cuestiones más básicas, como las relativas a la fé o al rechazo de lo pecaminoso, hay que señalar el importante papel que, desde la ideología de la Contrarreforma, se otorga al sentido visual. Nos referimos al "predicar a los ojos" al que se refiriera el propio san Ignacio, y cuyo ejemplo más claro es el de los tratados que estamos comentando. Mediante los grabados y los textos que componen los emblemas, al igual que mediante el empleo de la mnemotecnia en sus *Ejercicios Espirituales*, se resaltaba el papel de la vista en el aprendizaje y adquisición de conocimientos (Rodríguez de la Flor, 1995: 147). Se trataría por tanto de un empleo de los dos sentidos a distintos niveles; por un lado, se apela a la importancia de la vía del oído al tratar de lo más elemental, aunque no por ello menos importante, como es la misma fé o los ataques que pueda sufrir y que, en este caso simbolizan las sirenas; por otro lado se utiliza y potencia el sentido de la vista en el mismo proceso de aprendizaje y como principal transmisor del conocimiento.

> Oídos, negaos al mundo
> Si queréis escusar penas,
> Que el canto de sus sirenas
> Es tan fatal como inmundo
> Sea el silencio profundo
> vuestra música mejor (cit. en Robledo, 2004: 567-8).

En nuestra opinión, el que en los emblemas anteriormente analizados se aconseje taponar los oídos para evitar escuchar el canto de las sirenas puede llevar implícito la importancia de la oración; se trataría del canto silencioso de la oración, el que es elevado "no con la voz, sino con el corazón", en palabras de san Jerónimo (cit. en Fubini, 1991: 84). A las palabras de este santo se refiere un emblemista de la época, Juan de Horozco, quien resalta la necesidad de silencio a la que ya nos hemos referido cuando afirma que "por esto dixo san Hieronymo en vna epistola, que los que caminaremos, para la patria de prisa y con cuidado, deuemos passar con las orejas sordas, para los cantos mortíferos de las Serenas" (1589: fol. 27)

La música de las sirenas desempeña en estos emblemas un papel similar al ya apuntado en otros; su canto se presenta como metáfora no sólo de la voluptuosidad del mundo sino también de su peligrosidad. La única actuación posible del "hombre discreto" ante la música de las sirenas es la que se expresara en el tratado de Juan Pérez de Moya, *Philosophia Secreta*:

> Tapar las orejas y mandarse atar al mástil del navío por no ser vencido del suave canto de las Sirenas denota que el hombre discreto ha de ser sordo, y no dar oýdos a los alagos de los deleites y cosas injustas, y que ha de estar muy atado y obediente a la razón (1996: 839)[86].

[86] Una interpretación similar del canto de las sirenas es la que se encuentra en uno de los emblemas de Sebastián de Covarrubias, quien, bajo el mote de "Tanta est fallacia tecti" afirmaba que "entreteniendose unos con la ambición, y otros con la cudicia, y muchos con la vanidad, y ociosidad, embelesados, y encantados con la dulze armonia, y suave musica de las sirenas" (1610: I 31).

9.2.1.2. Claude-François Menestrier. "Oblectat ut opprimat"

Una interpretación similar del relato que narra el encuentro entre Ulises y las sirenas es la que se realiza en otro de los emblemas que recoge Claude-François Menestrier en el tratado anteriormente mencionado, *L'Art des Emblemes* (Lyon, 1662) (1979 A: 156-7). Con el mote "Oblectat ut opprimat" [Agrada para oprimir], el jesuita francés describe un emblema que, carente de ilustración, está protagonizado por una sola sirena que intenta atraer a Ulises y a sus compañeros. Este tratadista hace acompañar su descripción de un epigrama escrito en verso en el que ofrece un consejo similar al señalado en los párrafos anteriores:

> Si le Monde Enchanteur te rappelle à ses Loys
> Pour quitter de tes voeux les douceurs nompareilles,
> Garde toy d'écouter les charmes de sa voix.
> Mais trompe la Syrene en bouchant tes oreilles (1979 A: 157).

Dirigiéndose a los religiosos, Menestrier les advierte: si el mundo encantador, o el mundo de los placeres, intenta alejarte de tus votos recordándote sus dulzuras incomparables, cuídate de escuchar los encantos de su voz. En su lugar, engaña a la sirena taponando tus orejas.

Menestrier no duda de los encantos del mundo y de la facilidad del hombre para sentirse tentado y caer en ellos y utiliza para vencerlos un consejo sacado directamente de Homero: se debe actuar igual que lo hiciera Ulises, ya que esa es la única forma de escapar de la tentación que supone el canto de la sirena. No parece sin embargo que Menestrier se refiera exclusivamente a la voluptuosidad, sino que su advertencia, al igual que ocurría en los ejemplos anteriores, va dirigida a lo terrenal en general, a la tentación que suponen los placeres mundanos.

9.2.2. El Canto de las Sirenas y la música Religiosa

En los emblemas que comentaremos a continuación se contrapondrá de manera específica los dos tipos antagónicos de música a los que nos hemos referido en el epígrafe anterior. Las sirenas seguirán siendo igualmente vinculadas a la mentira, a la lujuria o a los placeres mundanos en general y mediante ellas se realizará una alusión, en ocasiones un tanto sutil, a un determinado tipo de música, la peor considerada. Frente a la música religiosa, creada con la única finalidad de ensalzar y glorificar al dios cristiano, se contrapondrá este canto de las sirenas, que se erigirá en representante de lo mundano, de las pasiones terrenales y que, como veremos, en ocasiones será claramente vinculado a la música profana. Es esta confrontación la que encontramos en el tratado de Juan de Roxas y Auxa, *Representaciones de la verdad vestida*, cuando el autor advierte al oído que

> No admitas vozes del mundo
> Que si à ellas das tu desvelo
> No entenderàs las del Cielo (1679: 71).

En los emblemas que hemos incluido en este epígrafe se oponen ambos tipos de música: la que Platón vinculó a las sirenas, y que ahora es homologada a la oración religiosa o al canto religioso, en cuanto que música cósmica e inaudible, y la atribuida a las sirenas, la música considerada pecaminosa y la que es vinculada a los placeres.

9.2.2.1. Alonso Remón. "Anthipathia Sirena dulcedo"



Alonso Remón. *Discursos elogicos y apologeticos...* (Madrid, 1627)

El autor de la empresa que vamos a comentar a continuación es Alonso Remón (1561-1632), predicador y cronista general de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. Está incluida dentro de los *Discursos elogicos y apologeticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco*, obra que fue publicada únicamente en Madrid en 1627, ya que no conoció reediciones posteriores[87]. El tratado, que no es recogido en los repertorios realizados por John Landwehr ni por Mario Praz, está formado por dieciséis grabados de no demasiada calidad. Cada uno de ellos va acompañado de varios textos: un comentario que precede a la ilustración, denominado "Elogio interprete"; dos epigramas, uno latino y otro castellano; un texto escrito en prosa que, presentado como "Escolio para prouar la propiedad de la aplicacion", aclara el significado del emblema; y, por último, colocado más adelante a modo de conclusión en la que se agrupan varias empresas, otro breve comentario que es incluido dentro del epígrafe "Triunfo Singular de Nuestro Glorioso Padre S. Pedro de Nolasco, adonde como un Epitome y Epilogo se abraçan y resueluen las Empresas y Elogios antecedentes en vna proposicion enigmatica a la deuocion y

[87] Es ésta la edición que hemos utilizado del tratado.

al ingenio de los que somos sus hijos, y a los demas fieles deuotos suyos" (1627: fol. 45-7, fol. 58)[88].

La empresa que vamos a comentar[89], la decimocuarta, se abre con el "Elogio interprete" al que hemos hecho referencia, en el que el autor adelanta parte del contenido que va a desarrollar [**fig. 24**]. Como declara Remón, "(q)ue alegria es para un padre que antes de morirse alcança a ver a un hijo justo y santo, y vive en paz y amistad de Dios, no solo serà esse el gozo deste padre, sino que ha de llegar otra hora en que se alegre otra vez con el" (1627: fol. 45). A continuación se refiere de forma más concreta a la extraña imagen del grabado, desvelando prácticamente todo su significado; así, refiriéndose a san Pedro de Nolasco, recuerda cómo

> Quiso visitarle nuestro Padre antes de morir, y sucedió, que estando el Padre puesto de rodillas ante el sepulcro del hijo ya venerado por santo, se le aparecio san Ramon, y con una modestia devida de hijo a padre, pero con una dulçura como de Santo a Santo, le anuncio la hora de su muerte, y el modo della, tan regalada y tiernamente, que le sirvio a nuestro Padre de un peregrino consuelo espiritual (1627: fol. 45).

El significado que debe encontrarse a la figura de la sirena, y a su canto, es desvelado en este mismo epígrafe:

> pece con rostro de muger, y lo restante del cuerpo de pescado, cuyo canto fingieron los Poetas que era de tal dulçura que suspendia los mareantes hasta que se anegavan por acercarse, y despues de sumergidos los tragaban y comian (...) Diferẽte canto es el de san Ramon, con san Pedro de Nolasco su padre, a otros fines y blanco tira su dulçura, a anunciarle una muerte gloriosa en lo temporal, y una vida de eternidad en lo venidero (1627: fol. 46).

[88] Ni en la enciclopedia de emblemas de Antonio Bernat y Thomas Cull, ni en el repertorio bibliográfico realizado por Pedro Campa se hace ninguna mención a la existencia de este comentario.

[89] Una vez más nos atenemos a la denominación utilizada por el autor al referirnos a las formas icono-verbales que presenta en su obra.

Se trata de una extraña utilización de la sirena que busca mediante su representación resaltar la oposición que existía entre su canto y la dulce voz premonitoria del santo; es ésta la explicación que debe encontrarse al mote *Anthi Sirena dulcedo* al que se refiere de soslayo el autor al afirmar, refiriéndose al santo, que "su verdad y dulçura nos hizieron buscar una nueva antipatia, que se opusiesse a ambas, y hallamosla en el canto de la Sirena" (1627: fol. 46).

Tras explicar prácticamente la totalidad del significado de la empresa, Remón incluye el mote, el grabado y el epigrama. El primero de ellos, formado por unas palabras latinas, *Anthi Sirena dulcedo*, haría referencia, como hemos señalado en el párrafo anterior, a la radical diferencia existente entre el dulce cantar de la sirena y el de los mencionados santos[90].

Bajo el mote está colocado otro de los elementos de la empresa, la ilustración. Aunque desconocemos el nombre del grabador, viendo su obra se puede aventurar que no se trataría de un profesional demasiado experto. El grabado, carente de marco ornamentado, es tosco y rudimentario en la técnica. Es muy grande la diferencia que se encuentra entre esta ilustración y los grabados incluidos en otros tratados compuestos en la misma época. La imagen está protagonizada por una sirena de extraña apariencia. La parte inferior de su cuerpo aúna las formas de ave y de pez, sus orejas son las de un animal y parece tener más garras que manos; sin embargo, también posee ciertos rasgos humanos. El hecho de que muestre todo su cuerpo, que por otra parte resulta completamente monstruoso, podría hacer pensar que elimina la posibilidad del engaño que se encuentra en aquellas sirenas que se ocultan de cintura hacia abajo, aunque una vez leída la explicación de Remón, es ese engaño el que se pretende resaltar. Aparece subida sobre una calavera humana que, colocada sobre la tierra, lleva puesta una corona.

[90] No estamos de acuerdo por tanto con la traducción que ofrecen Antonio Bernat y Thomas Cull del mote de la empresa, "Efecto negativo del dulce cantar de la sirena" (1999: 726), sino que creemos que el término "antipatia" debe entenderse más como una oposición, tal como el mismo autor declara.

Bajo el grabado están colocados dos epigramas, uno latino y otro castellano. El primero, formado por cuatro versos y con un tamaño mayor de letra, se limita a recordar de manera general cómo las sirenas atraían a los navegantes con su canto y les causaban la ruina. El segundo, el escrito en castellano, dota la imagen de un sentido más concreto. De longitud mayor que el anterior, está formado por diez versos que aparecen divididos en dos columnas. Mientras que en los cuatro primeros versos viene a decir lo mismo que en el anterior epigrama latino, la segunda parte, formada por los seis últimos, está vinculada al comentario.

> Vos a ver la prenda santa
> De Ramon Non nat venistes,
> Y en voz profetica oistes
> De vuestra muerte preciosa
> La corona misteriosa,
> Moris alfin qual vivistes (1627: fol. 47).

El texto colocado a continuación, el "Escolio para prouar la propiedad de la aplicacion", no aporta nada novedoso. Vuelve nuevamente, en su primera parte, a referirse a la sirena y a la muerte a la que conducía para, a continuación, mencionar la visión del santo, "la profecia de la cercania de su glorioso transito a la vida de eternidad y perpetuo descanso", y finalizar con unos versos tomados de los *Proverbios* (1627: fol. 48).

Por último vuelve el autor a mencionar la empresa bajo el epígrafe "Triunfo Singular de Nuestro Glorioso Padre S. Pedro de Nolasco, adonde como un Epitome y Epilogo...". En esta parte se resalta esa antipatía entre la sirena y los santos que se concretaba en el mote; si por un lado, en los mencionados Nonnat y Nolasco se encuentra la "(s)antidad verdadera sin desear parecerlo", en el lado opuesto se sitúa la sirena, que bajo la dulzura de su canto guarda el engaño "tan dañoso y tan fuera de lo que muestra la aparente suavidad" (fol. 1627: 58).

El aparente hermetismo del grabado queda en parte desvelado al declarar el autor que se trata de "la profecia de la cercania de su glorioso transito". Los

personajes que protagonizan el relato y a los que se alude en el grabado deben ser los dos santos mercedarios, Ramón Nonato, al que creemos que se hace referencia a través de la calavera coronada, y Pedro Nolasco que, aunque no está presente en la imagen, es a quien está dirigida la visión. La tercera figura en importancia es la sirena, que tan sólo es utilizada para resaltar, por oposición, la santidad de estos dos personajes. Tan sólo quedaría un detalle que señalar y es el referido a la corona colocada sobre la calavera de Ramón Nonato. Creemos que hace referencia a una visita que, según la tradición, recibió el santo de la Virgen. Como premio a su vida sencilla y caritativa, María le regaló una corona de flores que, a petición del santo, le dio tantos tormentos como si hubiese estado fabricada con espinas[91]. La "corona misteriosa" a la que se refiere Remón en el epigrama, y que está representada en el grabado, alude a ese regalo que recibiera Nonato y, por tanto, sirve para identificarlo.

Debemos hacer un comentario acerca del aspecto con el que la sirena es representada en el grabado. En ella se destaca ante todo su carácter híbrido. Como ya señaló Leclercq-Marx, e indicamos páginas atrás, el horror por las formas híbridas cobró gran importancia en la Edad Media, época en que el bien se identificaba con la unidad (1997: 111)[92]. Su aspecto hace referencia al pecado y a la muerte, a la misma a la que ellas llevaban a los navegantes que se veían atraídos por su canto. Para que no haya dudas acerca de su condición, Remón modifica de forma sustancial su aspecto, limitando al máximo no ya su belleza, sino su humanidad y dotándola de una gran cantidad de rasgos monstruosos.

La presencia de la sirena en esta empresa está conectada, en gran medida, a la música que era capaz de producir y sirve para oponer dos tipos diferentes de canto. Aunque ambos resultaban agradables al oído, uno de ellos, el de la sirena, provocaba la muerte al que lo siguiera, es decir, se revestía de formas agradables para conseguir el engaño. Frente a esta música dañina, Alonso Remón coloca la de los santos, que "a otros fines y blanco tira su dulzura" y que

[91] www.multimedios.org/docs/d001435/

[92] Es el "diabolus ille biformis est" del que hablara san Agustín (cit. en Meyer-Baer, 1974: 284).

está conectada a la gloria y a la eternidad. Se trata de la oposición entre una música pecaminosa y otra conectada a la vida eterna. Sin embargo, de las palabras de Remón se deduce que esta última no se trata en realidad de un canto, al menos no de uno que contenga sonidos musicales; parece que hace más referencia a un estado glorioso. Es un canto sin palabras, la música interior a la que nos referimos páginas atrás.

Este tipo de música silenciosa que se homologa a la oración religiosa proviene, como indica Enrico Fubini, de la armonía cósmica, de la música producida por los planetas al moverse (1991: 84). Es esta misma identificación entre oración y música silenciosa, aunque en su faceta de *musica humana*[93], la que se encuentra en la empresa de Juan de Borja "Interna suavisima". Como señala este emblemista, la música interior "consiste en que nuestros afectos, y apetitos, aunque son entre si muy contrarios, guarden la proporcion, y medida, que la razon manda: por ser esta la verdadera consonancia, y armonia interior tan agradable à Dios" (1680: I 182-3). Se aprecia por tanto, como indicábamos en la introducción, la radical transformación sufrida por las sirenas o más concretamente por el tipo de música que les era atribuida. La armonía cósmica que Platón vinculó a estos seres, la música inaudible y, por tanto superior, está estrechamente vinculada en el emblema de Remón al canto de la oración. Ahora son las sirenas las encargadas de realizar una música que podríamos considerar antagónica a la anterior por cuanto no sólo es audible sino terrenal y, por tanto, inferior.

Las referencias a la música que realiza Remón no deben ser entendidas, en nuestra opinión, en un sentido literal, sino más bien como metáforas encaminadas a resaltar las diferencias entre dos tipos de vida. Una que se deja llevar por lo terrenal, por el disfrute de los placeres mundanos, y que sólo conduce a la muerte, y otra que, aunque canta a la muerte, es la que conduce a

[93] Severino Boecio denominaba música humana la que surgía de la unión del alma y del cuerpo. Como afirmaba este tratadista, "¿Qué cosa tan rara es la que enlaza entre sí las partes del alma, la cual se configura de racionalidad y de irracionalidad? ¿Qué cosa es la que mezcla los elementos del cuerpo y contiene las partes de éste en una relación estable entre sí?" (cit. en Fubini, 1991: 94).

la vida eterna. Es esta la oposición a la que creemos que alude el mote de esta empresa de Alonso Remón, *Anthi Sirena dulcedo.*

9.2.2.2. Jean Baudoin. "Des voluptez, & de leurs attraits"



Jean Baudoin. *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales* (París, 1685)

La imagen de las sirenas que vamos a analizar a continuación está incluida en el tomo primero de la obra escrita por Jean Baudoin (1590-1650), publicada en París en 1685 con el título de *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales*. La edición príncipe de esta obra había sido publicada en la capital francesa en 1638-1639 bajo un título diferente, *Recueil d'emblêmes*

Divers, avec des discours moraux, philosophiques, el Politiques, Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes[94].

Aunque el comentario de las sirenas es desarrollado en el "Discours XVI", Jean Baudoin ya se había referido a ellas páginas atrás, en concreto dentro del "Discours II". Bajo el revelador título "Que les choses douces deviennent souvent ameres" [Que las cosas dulces se vuelven a menudo amargas], Baudoin relacionaba a las sirenas con la voluptuosidad y resaltaba el peligro que existe en seguir el camino fácil, el que encanta los sentidos[95]. Aunque el autor francés no lo reconociera en su exposición, este título resulta ser una mera traducción del mote del emblema de Alciato que trata sobre el dulzor de la miel y el veneno de la picadura de las abejas, "Dulcia Quandoque amara fieri" ["Que a veces las cosas dulces se vuelven amargas"][96]. En el breve comentario en el que consiste este discurso, Baudoin adelantaría parcialmente su consideración hacia las sirenas al destacar lo dulce y lo amargo de la voluptuosidad[97].

---

[94] Para obtener más detalles de este tratado y de la modificación sufrida en las reimpresiones, remitimos al capítulo de Orfeo. Al igual que en aquella ocasión, nos hemos servido para realizar nuestro comentario de la edición publicada en París en 1685.

[95] A la facilidad con la que se sigue el camino propuesto por el placer y al destino al que conduce dejarse guiar por él ya nos referimos en un capítulo anterior, el III, al hablar del significado de la denominada "Y pitagórica" o de la representación de Hércules en la encrucijada de la virtud y el vicio.

[96] Esta traducción es la realizada por Pilar Pedraza para la edición crítica de Santiago Sebastián. La parte final del epigrama, la que se corresponde con la moraleja, resulta especialmente interesante por las conexiones que mantiene con el tema de las sirenas: "La miel que dais como dulce regalo oculta los aguijones, porque, ay, nada grato se da sin ti, oh dolor" (1993: 147). Aurora Egido realiza algunas apreciaciones sobre la imagen de lo dulce-amargo en *De la mano de Artemia* (2004: 19-20).

[97] En concreto Baudoin afirma:

> ...il n'est rien si doux, ny rien si amer que la Volupté (...) Car ce qu'au commencement elles les mene par un chemin agreable, & semé de fleurs, n'est que pour les precipiter insensiblement dans un goufre horrible, & tout plein d'épines. Ainsi quelque bon visage

Más extensa es la exposición que este tratadista francés realiza bajo título "Des voluptez, & de leurs attraits" [Sobre la voluptuosidad y sus encantos] (1685: 184-91) [**fig. 25**]. El discurso se abre con un grabado de forma rectangular carente de marco ornamentado que recoge el momento en el que las sirenas intentan hacer sucumbir un barco lleno de guerreros. Se trata del conocido encuentro entre estos seres y Ulises del que hablara Homero en la *Odisea* y al que, como veremos, se refiere Baudoin en el comentario anexo. Sin embargo, distintos elementos presentes en la ilustración no reflejan de forma exacta lo narrado por el poeta griego. Quizá la diferencia más obvia sea la de que Ulises no esté atado al mástil del barco y goce de una completa movilidad que no le habría impedido sucumbir a los ruegos de las sirenas. Por el contrario aparece tapándose los oídos, obrando en contra de lo que era su propio deseo: escuchar su hermoso canto. A esto habría que añadir además el hecho de que ninguna de las sirenas parezca cantar.

Nos llaman también la atención unas formas onduladas situadas en la parte izquierda del grabado sobre los acantilados. Creemos que con ellas el grabador, aunque de forma no demasiado afortunada, pretendía hacer referencia a los vientos y a cómo éstos fueron retenidos por el canto de las sirenas para que la embarcación se detuviera; reproduciría el momento en el que, como dijera Homero, "de pronto cesó aquella brisa, una calma profunda se sintió alrededor" (1990: XII 168-9)[98]. Sin embargo, y aunque realmente da la impresión de no moverse, la vela está henchida, lo que sería un error imputable al grabador.

---

qu'elle leur fasse, elle les trahit toujours, & les traitte enfin comme une Furie, aprés les avoir amadoüez comme une Syrene (1685: 34-35).

[No hay nada tan dulce ni tan amargo como la voluptuosidad (...). Aunque al comienzo conducen por un camino agradable sembrado de flores es tan sólo para precipitarlos en un horrible abismo lleno completamente de espinas. Así, aunque se presente con un buen rostro, ella les traiciona siempre, les trata como una Furia después de haberlos engatusado como una sirena].

[98] Al poder de las sirenas para amansar el viento se refiere Hesíodo en el *Catálogo de las mujeres* (2000: 152).

Más interesante resulta la forma en la que son plasmadas las sirenas en el grabado. Tanto por su número como, principalmente, por su aspecto se alejan de lo que nos han transmitido las fuentes antiguas. De forma tradicional los tratadistas han descrito las sirenas bajo dos aspectos bien diferentes, el de ave y el de pez, aunque respetando en cualquier caso sus rostros de doncella. Hemos de señalar, sin embargo, que en algunas ocasiones, y como se ha visto en representaciones anteriores, se llegan a mezclar ambas tradiciones y a su forma pisciforme se unen características propias de las aves, bien sus alas o sus patas.

Partiendo de la consideración de que el diseño de la ilustración no debe ser original y de que, como indica el autor con el título del tratado, se trata de un "recueil", es decir, de una recopilación, resultan más comprensibles las contradicciones que se advierten entre lo plasmado y el texto; sin embargo, por los detalles que hemos señalado en la ilustración, nos parece que el grabador no debía estar demasiado versado en mitología.

Baudoin comienza su exposición de una forma no demasiado original y que era una de las adoptadas cuando desde la religión se abordaban relatos mitológicos para ser asimilados e interpretados de forma conveniente. Se afirmaba entonces que las verdades que escondían los mitos no habían sido desveladas del todo por los antiguos o, como apunta el autor en este caso, "que la Sagesse des Anciens est comme un raisin qui n'a pas esté bien pressuré" [que la Sabiduría de los Antiguos es similar a una uva que no ha sido del todo exprimida] (1685: 185).

Desde el punto de vista formal debemos señalar que, a pesar de su aparente desorden, el texto está muy bien estructurado. Baudoin comienza presentando a las sirenas a través de episodios como el de la pérdida de las alas en su enfrentamiento con las musas, dato que, por otra parte, está en clara contradicción con la imagen que de ellas se ofrece en el grabado; a continuación, recuerda la maldad de las sirenas y el que causaran la muerte y devoraran a los que eran atraídos por su canto; y, ya por último, indica las vías existentes para vencer ese "mal universel" y que no son otras que las seguidas por Ulises, que se ató al mástil, y por Orfeo, que se enfrentó a las sirenas "sans se reduire aux fers

ny aux chaînes", es decir, sin necesitar inmovilizarse para ello (1685: 186-7). Aunque Baudoin no lo admita, parece clara la influencia que ejerció en su comentario no sólo el relato de Homero sino también el menos popular de Apolonio de Rodas. En las *Argonáuticas*, este autor colocaba al tracio junto a Jasón en la nave Argos y recordaba cómo el músico hizo enmudecer, con los sonidos emitidos por su instrumento, el melodioso canto de las sirenas (1988: IV 891-921).

Como apunta Baudoin al comienzo de su comentario, esta historia es una parábola que esconde sabiduría en su interior, ya que plasma "les diverses façonsde [sic] vivre des hommes" o lo que sería lo mismo, las distintas formas de enfrentarse a los placeres del mundo (1685: 186). Así, como indica el autor, las sirenas representan la voluptuosidad, ya que el exceso de placer que provocan hace que las personas se comporten como si tuvieran alas; las Musas simbolizan la ciencia, que hace entrar en razón al espíritu humano y le corta las alas a la voluptuosidad, del mismo modo que ellas se las cortaron a las sirenas. Como apunta el autor, no sólo la ciencia sino también la filosofía puede hacer nacer en el hombre el desprecio por los placeres voluptuosos (1685: 188-9).

Gran importancia parece tener para el autor la parte relacionada con los remedios o vías para no caer en las redes de las sirenas y que, en la parte final de su exposición, eleva hasta tres. Vincula dos de ellas a la filosofía y una a la religión, y las hace corresponder con distintos tipos de personas. La primera de las vías a seguir consiste en evitar el peligro, tal como hicieron los compañeros de Ulises cuando prudentemente taponaron sus orejas con cera. Este remedio es, a su juicio, propio de "courages mediocres & rampans", ya que los espíritus "sublimes & genereux", que son los que se corresponden con el segundo tipo y encarna Ulises, están seguros en cualquier sitio y no temen enfrentarse al peligro. La tercera forma de actuar, la idónea, es la que siguió Orfeo y es también, a juicio de Baudoin, "le plus utile, & de plus grande efficace", ya que el músico venció a las sirenas cantando alabanzas a los dioses. Su actitud simboliza, como indica el autor, que "les meditations des choses divines surpassent en douceur & en force tous plaisirs de nos sens" [las meditaciones de

las cosas divinas sobrepasan en dulzura y en fuerza todos los placeres de nuestros sentidos] (1685: 191). Aunque la ciencia, la filosofía o la prudencia pueden mantener al individuo a salvo de la voluptuosidad, la actitud idónea es la ofrecida por la religión. La forma de vencer los placeres sensoriales, los simbolizados en el emblema por las sirenas, es mediante la vía espiritual. Significa, una vez más, una negación de los placeres terrenales y una exaltación de la espiritualidad. Es en ella donde debe buscarse refugio para no caer en la tentación.

De su exposición se deduce la existencia de distintos tipos de música que se corresponderían con las realizadas por las sirenas y por Orfeo. Mientras que las primeras utilizaban su música para atraer a los hombres al pecado y luego matarlos, la de Orfeo sirvió justo para lo contrario ya que posibilitó a los navegantes escapar de estos monstruos. Las diferencias entre estos sonidos parecen claras; mientras que la música realizada por las sirenas está vinculada al placer y a la lujuria, la segunda de ellas, la ejecutada por el tracio, lo está a la religión y a la meditación. En nuestra opinión, esto no significa tan sólo contraponer los sonidos placenteros y sensuales al canto interior y a la meditación, sino también diferenciar entre la música religiosa y la profana, entre las músicas mundana e instrumental de las que tanto se habló en el medievo y en el Renacimiento y a las que aludiera en su tratado Severino Boecio. Se trata, en última instancia, de un enfrentamiento entre la música inaudible, la armonía cósmica, vinculada a la oración y a la meditación religiosa y convertida en sonido gracias al poder espiritual del tracio, y la música ejecutada por los instrumentos, la que se recibe a través del oído. Como se puede suponer, el valor de esta última, la que se corresponde con la realizada por las sirenas, tiene un valor muy inferior. Significa por tanto una vuelta a la espiritualidad y a la oración como única forma de vencer los placeres terrenales similar a la que encontrábamos en el anterior emblema de Alonso Remón.

9.2.2.3. "Cantus Exosa Prophanos"

"Cantus Exosa Prophanos" era el mote que acompañaba uno de los jeroglíficos que formaba parte del túmulo de Carlos II que se levantó en la Catedral de Toledo en el mes de diciembre del año 1700. Por tratarse de un ejemplo procedente del denominado arte efímero, tan sólo nos ha quedado una breve reseña de su existencia en las *Exequias Reales, que a la gloriosa memoria del Serenísimo señor don Carlos Segundo (que de Dios goza) Rey Católico de las Españas, celebró en muy Santa Iglesia Primada la Imperial Ciudad de Toledo*[99]. Es gracias al canónigo don Diego Nieto, quien fuera el cronista de las honras fúnebres, como conocemos la estructura del catafalco en todos sus detalles y las características de los grabados simbólicos que se dispusieron en él.

Los emblemas y jeroglíficos que integraban el túmulo tenían por objetivo, como no podía ser de otro modo, resaltar las virtudes del difunto rey. Es en uno de los escudos que se colocaron en uno de los ángulos de la cornisa del segundo cuerpo, donde se utilizó el relato de las sirenas. En concreto, Nieto escribe que:

> ...para celebrar su honestidad admirable, por cierto en un Príncipe, pues pudo ser y fue exemplo de recato al más austero y más mirado particular, se pintó la nave huyendo a toda vela de un escolo ceñido de syrenas con ramos de coral e instrumentos músicos en las manos. Y por mote: Cantus exosa prophanos/ Vides/ Pallentem navim linteo/ Procul e fallaci scopulo fugientem.

Tanto el mote, que Moreno Cuadro traduce como "Aborrece el canto profano", como la imagen, harían referencia a "la fortaleza y honestidad del monarca", en palabras de este investigador (1985: 26). El rey sería representado como el gobernante virtuoso que se aleja de lo sensual que simboliza el canto de las sirenas ya que, como advirtió Hernando de Soto en sus *Emblemas Moralizadas*, "La virtud es huyr del vicio" (1983: 4).

---

[99] Hemos obtenido los datos de este ejemplo de arte efímero del artículo de Paula Revenga Domínguez "Fiesta, Poder y Arte efímero en el Toledo Barroco" difundido en www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/1003.asp.

Debemos señalar que, aunque al mencionar el canto profano no se aluda en realidad a la música en sí, sino que los sonidos son tan sólo utilizados como símbolo, la vinculación entre las sirenas y un tipo de música o, en general, unas disciplinas consideradas poco aconsejables, ya se producía desde la Antigüedad. En este sentido, Arístides Quintiliano en su tratado *Sobre la Música*, afirmaba, refiriéndose a "los antiguos", que

> (a)tribuyeron la melodía perniciosa, aquella de la que se debe huir por arrastrar al vicio y a la perdición, a mujeres mortales con aspecto de fieras, las Sirenas, a quienes las Musas vencen y de las que huye precipitadamente el ingenioso Ulises (1996: II 19).

Esta conexión se vería reforzada por la consideración que, originada en Epicuro y mantenida por el cristianismo, vinculaba a las sirenas a disciplinas consideradas no demasiado serias, como la poesía. En el mismo sentido se había expresado Gunther de Paris, un religioso del siglo XII, al afirmar que estas criaturas simbolizaban la cultura profana. Advertía que estos seres intentaban distraer del estudio y de la vida religiosa, manteniendo a los hombres en ocupaciones y actividades inútiles (Leclercq-Marx, 1997: 108). En el mismo sentido Juan de Salisbury asociaba a las sirenas a la música poco aconsejable, la escrita en el género cromático o "*Phrygius vero modus*", mientras que, por el contrario, consideraba que el modo diatónico era el propio de la música religiosa. Si la primera fomentaba una actitud lujuriosa en el hombre, la segunda era la aconsejada a todo aquél que deseara para mantenerse dentro de la virtud. También conectada a una música poco apropiada puede verse una sirena en una de las portadas de la iglesia de san Jacobo en Ratisbona. Su presencia como parte de la decoración cantando con una partitura en la mano, sólo puede ser entendida, en opinión de Herbert Schade, como símbolo de la música profana (Leclercq-Marx, 1997: 148).

La alusión al "canto profano" no creemos que aluda de forma exclusiva a una forma de hacer música sino a todo lo que se relacionaba con ella. De esta forma, la vinculación que se produce entre las sirenas y la música profana hace referencia a todo aquello de lo que había que alejarse, incluyendo, por supuesto,

la música no religiosa. Es esta consideración de la música de las sirenas la que se encuentra en un comentario realizado por Sánchez de Viana, en concreto en su afirmación de que las personas que se dedican en demasía a placeres tales como los proporcionados por la música y los amores acaban pereciendo o naufragando en el "mar desta vida" o que las sirenas son un símbolo de "los deleites, y sus sabores". Si uno es tan osado que quiere "tener las orejas destapadas al dulce sonido de su canto" debe actuar como hizo Ulises y "amarrarse a la fe", atarse a la "razon natural" y observar los mandamientos de Dios y de la Iglesia Católica (1589: 119). Del mismo modo, Lucio Espinosa y Malo mencionaba la actividad musical para hacer referencia a la vida desordenada que no se deja guiar por la razón y que tan sólo se guía por los sentidos. El placer que provocaba la audición de la música era vista como un alejamiento de la razón que podía ir en detrimento de la fe.

> Ignora el inocente marinero las crueldades de la astuta Sirena: dexase endulzar el oìdo con la melodía de sus vozes, sin examinar lo sangriento de su escamoso natural. Quien no registra la estabilidad del gusto, muchas vezes llora los arrojos de su desordenado apetito. Huya la engañosa música de essa alagosa Ninfa; pues mientras tiene entretenida la atención con su canoro pasatiempo, està trazando la desdicha. Es tan orgulloso el gusto, que impera sin el consejo, que no se dexa gobernar de la razon (Espinosa y Malo, 1691: 175).

Quizá en un sentido más literal haya que entender la opinión que le merecen los distintos tipos de música a Benito Feijoo en el *Teatro Crítico Universal*. En esta monumental obra contraponía la música eclesiástica del pasado que "como la Lira de David, expelía el espíritu malo (...) y advocaba el bueno" o que "era como el de las trompetas de Josué" al canto realizado en su tiempo, que "es como el de las sirenas, que llevaban los navegantes a los escollos" (I, XIV)[100].

[100] Este tratado de Benito Feijoo está digitalizado en www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm

9.2.3. El Engaño de las Sirenas y la Adulación

La identificación que se realiza entre el canto de la sirena y la adulación que vamos a destacar en los siguientes emblemas ya era conocida y citada en la Antigüedad. Las "doctas sirenas" a las que se refiriera Ovidio en las *Metamorfosis* (2001: V 557) intentaron atraer a Ulises, como cuenta Homero en la *Odisea*, halagándole y prometiéndole la sabiduría (1990: XII 184-94). Sin embargo, y como se destacará en los siguientes ejemplos, este no será el significado que se le otorgará a las sirenas en la emblemática renacentista y barroca ya que, a la interpretación de las sirenas como aduladoras, se sumará la negativa consideración en la que se tenía a la mujer, la conexión que se había establecido entre estas criaturas y lo pecaminoso y el rechazo hacia determinado tipo de música.

9.2.3.1. Sebastián de Covarrubias Horozco. "Atrum desinit in piscem"



Sebastián de Covarrubias Horozco. *Emblemas Morales* (Madrid, 1610).

Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613), quien fuera consultor del Santo Oficio, capellán del rey Felipe III y autor del célebre *Tesoro de la Lengua Castellana*, fue también el artífice de un importante tratado de emblemática, *Emblemas Morales.* Hermano de Juan de Horozco Covarrubias, Sebastián cambió el orden de sus apellidos bien por buscar la asociación con su prestigiosa familia

materna, o bien para no ser confundido con un autor del mismo nombre (Gállego, 1991: 90)[101].

Con respecto a la obra, hay que comenzar señalando que la edición príncipe de los *Emblemas Morales* es la publicada en Madrid en 1610, en casa de Luis Sánchez[102]. El tratado, dedicado al duque de Lerma, valido de Felipe III, está dividido en tres partes, estando cada una de ellas formada por 100 emblemas dotados de sus correspondientes grabados. El éxito de tratado compuesto por su hermano Juan Horozco, *Emblemas Morales*, que por entonces llevaba ya tres ediciones publicadas, pudo ser la razón por la que Sebastián se animó a componer una obra de estas características (Gállego, 1991: 92).

El emblema que vamos a comentar es uno de los últimos de la centuria primera, en concreto el número noventa y cuatro, y tiene como lema "Atrum desinit in piscem" ["Acaba en (forma de) negro pez"][103] (1610: fol. 94-5) [**fig. 26**]. Consta de un grabado, un mote escrito en latín, y un epigrama y un comentario escritos en castellano.

El mote, como de forma tajante señala el autor al final del comentario, procede del *Arte Poética* de Horacio[104]. No sólo fue este poeta romano citado repetidas veces al referirse los emblemistas a las sirenas, sino que los versos 3 y 4 de su *Arte Poética,* "ut turpiter atrum/ desinat in piscem mulier formosa superne", fueron el origen de distintos motes[105]. Sebastián de Covarrubias, en lugar de

[101] A estas cuestiones ya nos referimos al analizar uno de los emblemas de su hermano Juan de Horozco que se encuentra incluido en el capítulo de Marsias. En cualquier caso, y con respecto al orden de los apellidos, hay que señalar que en España en esa época se podía elegir entre los de los cuatro abuelos sin tener que deberse a ningún motivo concreto (Thomas, 2004: 7).

[102] Es a través de esta edición del tratado como hemos tenido acceso al emblema.

[103] Esta es la traducción del mote que se realiza en la enciclopedia de Antonio Bernat y Thomas Cull (1999: 1502).

[104] Covarrubias afirma que "(l)a letra es de Horacio en el arte poetica" (1610: fol. 95).

escoger la parte de los versos que menciona el hermoso aspecto de doncella de la sirena, se decanta por la que se refiere a su forma monstruosa. Este hecho ya nos da idea de la negativa interpretación que de la sirena va a realizarse en el emblema.

La figura que se reproduce en el grabado está exenta de los atributos con los que se solía acompañar. No hay signo de naufragios, ni se ven embarcaciones, tampoco toca un instrumento musical o entona una melodía; la joven simplemente abre los brazos en una actitud claramente invitadora.

El epigrama nos desvela el significado que se debe encontrar en la imagen. El contenido mitológico y la interpretación humanista han sido completamente desbancados por el simbolismo religioso. Sin realizar ninguna referencia clásica que hable de cómo las sirenas atraían a los navegantes o que recuerde su enfrentamiento con Ulises o con las musas, Covarrubias realiza una interpretación completamente negativa de estos seres. Por considerarlas encarnación de la lujuria, a la que denomina el "vicio de la carne", emprende un feroz ataque hacia esta "(p)rincesa de las furias infernales". Una crítica de tanta dureza tan sólo parece comprensible dentro de la ideología de la Contrarreforma y del pensamiento de quien fuera consultor del Santo Oficio.

El comentario no aporta nada nuevo, hasta el punto de resultar completamente prescindible. Vuelve a repetir una vez más su ataque a las prostitutas, hacia las que, como indica, advierte el Espíritu Santo en las Sagradas Escrituras. Menciona tan sólo cómo las sirenas "con halagos, blanduras, y suave cãto atrae a si a los hombres, y alfin, sacãdolos de juicio y sentido, los mata". Siendo consciente de lo poco novedosa que resulta su interpretación, se decide por no utilizar ni citar ninguna autoridad que corrobore sus palabras. Ciertamente su interpretación, como él admite, dista de ser original.

[105] Es el caso de los emblemas ya comentados de Saavedra Fajardo y Daniel De la Feuille/ Henri Offelen que tienen como mote "Formosa superne".

Nos encontramos ante un emblema en el que prácticamente se prescinde del contenido musical, que queda reducido a una única y breve mención en el comentario. Para Covarrubias las sirenas son meras prostitutas que enseñan su hermoso cuerpo y ocultan el peligro que esconden. Se valen para ello del "suave cãto" de la adulación, al que ya se habían referido tratadistas como Natale Comes al señalar que las sirenas adaptaban su música a las características de las personas a las que querían atraer (Baudoin, 1627: 770). Esta conexión entre las sirenas y la adulación se remonta, como hemos indicado al comienzo de este epígrafe, a la literatura de la Antigüedad. En un fragmento de un escolio de la *Odisea* se interpretaba a las sirenas como personificación de la lisonja debido al hecho de que ambas sedujeran, engañaran y, finalmente, acabaran con quienes les prestaban atención (Buffière, 1956: 380). Los Padres de la Iglesia continuaron interpretando a las sirenas en este sentido. San Ambrosio, en el *Commentaire sur les Psaumes*, tras recordar cómo los marineros caían presos por la música de las sirenas, afirmaba que la voz melodiosa y la agradable sensación que ésta provocaba era una forma de adulación que actuaba igual que los placeres terrestres, ya que éstos atrapaban aprovechándose de su aspecto sensual. En su opinión, la carne no era la culpable sino las tentaciones que la excitaban (Leclerq-Marx, 1997: 54), lo que en realidad significaba exculpar a los que se dejaran atrapar por ellas. Este mismo posicionamiento hacia los pecados de la carne es el que se encuentra en otros tratadistas posteriores. Es el caso del misógino Juan de Torres, coetáneo de Covarrubias, quien, en su tratado *Philosophia Moral de Principes*, aseguraba que las féminas poseían ciertos poderes que hacían al hombre difícil escapar de ellas ya que, si la sirena encantaba con su música, la mujer lo hacía "con la dulçura de su deleyte, y con la blandura de sus encantos" consiguiendo que el hombre se "olvidase de si mesmo" (1596: 610). Las suaves armonías de las sirenas son homologadas por este tratadista al adulador que "lleva(r) con su melodía al despeñadero, y con su musica al llanto de la muerte" (Torres, 1596: 925), por lo que, como afirmara Sánchez de Viana, "es menester prudencia increíble, y casi divina, aviendose una vez deleitado con su harmonia, para escapar uno libre de su poder" (1589: 119).

El hermano de Sebastián de Covarrubias, Juan de Horozco, no sólo vinculaba las sirenas a la adulación, sino que ofrecía una solución para vencer el peligro que éstas representaban dentro de sus *Emblemas morales*:

> Ulises, quando tapo los oydos a sus compañeros, y se hizo atar al arbol de la naue, por librarse de las Serenas: y entendido lo que dezian, eran alabanças encarecidas, haziendole inmortal y hijo de los Dioses, y pudiera cubrirse las orejas, como a sus compañeros: mas asegurandose primero, quiso entender lo que dezian, que alguna vez conuiene, para que conociendose cada uno á si mismo, eche de ver lo que le falta. Es la lisonja muy aparentada cō la mentira, la qual se deue aborrecer de todo varon prudente, y mucho mas del noble, y que su palabra no ha de ser ociosa (1605: 154-5).

No es ésta la única ocasión que se refería a ellas y las homologaba a los lisonjeros, sino que dentro del emblema que dedica al enfrentamiento entre Mercurio y Argos, Juan de Horozco añadía que:

> esto tă bien era el canto de las Serenas que fingio Homero, segun enseño Xenophonte, refiriendo lo que ellas cantaron a Ulixes, boluiendo a su patria, llamandole glorioso, gloria y honra de toda la Grecia, porque desta manera dize Xenophonte engañaban a los demas, diziendoles lisonjas, con que los atraian y sujetauan como hizieran a Ulixes, y sus compañeros (...) Y la verdadera cera con q̃ se cierran los oydos, es el conocimiẽto propio de cada uno en q̃ sera muy cierto, hallaras cosas con q̃ pueda deua sentir de si tan humildemente, que ninguna lisonja le pueda desuanecer (1589: fol. 27).

En ambos casos, la solución que se aconseja para escapar de las sirenas difiere de la indicada a los religiosos. En el emblema incluido en el *Imago Primi Saeculi*, en el elaborado por el jesuita Claude-François Menestrier o en las distintas citas procedentes de religiosos que hemos incluido en el epígrafe anterior, se aconsejaba de forma clara tapar los oídos para no caer en las redes de las sirenas. Las dulces palabras con las que se las vinculaba, y que aludían a los vicios y a los placeres terrenales, eran contrarrestadas, según la interpretación que realizamos entonces, con el canto silencioso de la oración. Sin embargo, en esta ocasión, el significado con el que se dota la música de las sirenas es

diferente, como lo es también su destinatario; ya no son los religiosos los que se enfrentan a ellas y su canto ya no simboliza los placeres. Ahora se trata de la simple lisonja, de las alabanzas y los halagos, y es por ello por lo que también se modifica el consejo para librarse de ellas. Como claramente señalaba Horozco en los textos anteriores, es preferible actuar como Ulises y escuchar atentamente todo lo que las sirenas tengan que decir, ya que sólo de esta forma se sabrá de lo que realmente se carece. Es decir, es el conocimiento de uno mismo la única forma en la que se puede vencer la lisonja. Como veremos, aunque no todos los tratadistas abordarán de forma tan clara el problema ocasionado por los lisonjeros representados bajo la forma de sirenas, en todos ellos se realizará una crítica hacia lo que representan y en muy rara ocasión se aconsejará no escuchar las lisonjas de estas criaturas. Es preferible estar atento y actuar en consecuencia y, en cualquier caso, si se alude a la cera con la que se tapan los oídos, es para referirse, como señalara Juan de Horozco, al "conocimiẽto propio de cada uno" (1589: fol. 27). Es únicamente con el conocimiento de la verdad como se puede vencer a las sirenas.

9.2.3.2. Baños de Velasco. "Inficit liniendo"



Juan Baños de Velasco y Acebedo. *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales* (Madrid, 1670).

Muy interesante desde el punto de vista iconográfico nos parece uno de los emblemas que Juan Baños de Velasco y Acebedo (1615-1682) incluye en su *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales*. El tratado, publicado

por primera vez en Madrid en 1670, no conoció ediciones posteriores[106]. Incluye veintitrés grabados con marcos de diseños variados que, en su mayor parte, aparecen firmados por un tal "Orozco Presbiter", sobre el que Landwehr y Campa mantienen discrepancias[107]; aunque en menor medida, las ilustraciones del tratado están vinculadas a Diego de Obregón, quien se encargara también de realizar grabados para Andrés Ferrer de Valdecebro. En cada uno de los capítulos que componen la obra, denominados "Questiones", Baños, bajo la supuesta figura del "impugnador", intenta invalidar la opinión de Séneca para, finalmente, declarar la victoria del filósofo frente a sus detractores.

El grabado, enmarcado con una orla renacentista, ofrece una imagen de un rey un tanto extraña: sentado sobre su trono y dotado de los atributos que se utilizan para caracterizar a las personas de condición real (el báculo y la corona), está acompañado por una joven, que parece echar algo sobre su cabeza, y un perro. Dentro del grabado, e incrustado en una filacteria, se puede leer el mote "Inficit liniendo" [Ungiendo, envenena] (1670: 47-60) [**fig. 27**].

Bajo el grabado está colocado un título que indica claramente el contenido sobre el que versa el capítulo, "*Si les haze mas falta à los Reyes quien les diga verdades, que quien les persuada que las oygan?*". Se origina entonces un extenso comentario, escrito principalmente en prosa y en castellano, en el que se ilustra mediante ejemplos el contenido, referido a la adulación sufrida por los reyes. Baños busca la autoridad de figuras preeminentes, cuyas referencias y citas, escritas en su mayoría en latín, coloca en los márgenes, dando de esta forma la impresión de tratarse de un comentario bien documentado. Se abren distintos apartados en el texto que, bajo los epígrafes "*Seneca sin inconsequencia*", "*El Autor contra el Impugnador*" y "*El impugnador impugnado de si mismo*", aportan datos y referencias que apoyan la tesis del emblema.

[106] Es a través de esta edición, publicada por Mateo de Espinosa y Arteaga, como hemos tenido acceso al tratado.

[107] Mientras que el primero conecta los grabados con Eugenio Orozco (Landwehr, 1976: 135), Pedro Campa lo hace con Marcos Orozco (1990: 36).

La primera parte del comentario, la colocada tras el título, es la más abundante en citas[108]. En ella el autor trata del efecto de los aduladores en los dignatarios y explica, mediante el ejemplo del rey Ladislao, la imagen que se representa en el grabado. Como ocurre en otros emblemas que tratan de la adulación, la culpa de todos los males pertenece al adulador, al que se erige como principal culpable de todo lo que pudiera acontecer, ya que si "(g)ran culpa comete quiē obra lo que es malo, mayor cargo se le imputa al que lo motivò todo" (1670: 49). De entre los distintos ejemplos que escoge, recuerda tanto relatos mitológicos, como el de Acteón devorado por sus propios perros, como historias procedentes de las Sagradas Escrituras, aunque las dota de un significado que se aparta un tanto de los relatos originales. Un ejemplo muy esclarecedor es el de uno de los hijos del rey David, Amnón, quien primero violó y después despreció a su hermana Tamar, y que Baños analiza culpando de todos los hechos a Jonadab, el amigo que actuó como consejero[109].

La parte que tiene como epígrafe "*El Autor contra el Impugnador*" comienza exponiendo un argumento del filósofo sobre el interés de los aduladores en no decir la verdad al príncipe y que el impugnador intenta invalidar mediante un ejemplo concreto: el del rey Xerxes (1670: 53)[110]. Es dentro de este epígrafe

[108] Hemos localizado la mayor parte de las citas que coloca al margen aunque, como suele ocurrir en estos casos, presentan algunas variaciones con los originales. La cita colocada en la nota 2ª procedente de *Chrysostomus in Policratico de vestigiis philosopharum* (III); la de la nota 3ª procede de los *Salmos* 140 (141), y fue muy repetida por Padres de la Iglesia como san Agustín, quien la reprodujo en su *Epístola* 33 o santo Tomás de Aquino en *Collationes in decem praeceptis* (CXL, 5); la nota 4ª procede de Casiodoro, aunque la cita original presenta algunas variaciones; la nota 5ª procede de Séneca, en concreto de los libros *De Beneficiis* (VI, 30, 3) y la 6ª, la última que hemos localizado, proviene del *Libro Segundo de Samuel* (13, 5).

[109] Equivoca Baños el origen de la cita, ya que no se encuentra en *Libro Segundo de Reyes* sino en el *Segundo de Samuel*, estándole dedicado a esta historia el capítulo 13 por completo, aunque la cita que reproduce el autor pertenece a los versículos 5 y 6.

[110] El que no vuelva a realizar ninguna referencia no ya a las sirenas, sino conectada con la música en el resto de la exposición, es la razón por la que la comentaremos de forma más superficial.

donde se refiere a la inconsistencia del título dado al capítulo por el supuesto impugnador:

> Puede ser que yo no lo entienda, y serà lo mas cierto: porque, ò à la verdad le falta el primer adorno que la compone, que es ser clara, pura, y sencilla; y entõces no necessitara de interprete persuasivo para ser admitida, ò no la falta nada: si como verdad, es clara, ociosa es la persuasion donde ella se introduce, y al cõtrario, si la faltare lo luciente de su ser, perderà el titulo que la assegura (1670: 57).

Finalmente, y en el último epígrafe, el impugnador acaba resultando impugnado. Si éste decía que "à ninguno se dicen mas verdades que à los Príncipes" y que "ningunos oyen menos que ellos", Baños afirma que, de ser esto cierto, no habría razón para que se les mintiese, siendo por el contrario algo probado que la mentira abunda en la Corte.

En general, los datos que aporta Baños sobre la adulación, aunque bien documentados y presentados con una estructura original, son similares a los que ya habían expuesto otros emblemistas en sus tratados. De entre ellos, y debido a las características de nuestro estudio, queremos resaltar, por un lado, las referencias que se realizan a las sirenas y, por otro, la homologación que se establece entre la consonancia y la disonancia y la mentira y la verdad.

La alusión que Baños realiza a las sirenas está conectada con la imagen que abría el discurso, la misma que es reproducida en el grabado: la referida al rey Ladislao de Polonia. Como señala el autor,

> (d)iscreto estuvo Ladislao no admitir estas Sirenas, por no ungirse con el olio de los pecadores, que dize el Psalmista Rey: à quien interpretando Casiodoro lo explica por el adulador. Este es el blason presente, ponderando el efecto que haze en los poderosos, dexandolos incapaces de poder examinar lo conveniente, y licito (1670: 48-9).

Creemos que Baños identifica no sólo a las sirenas con la adulación sino con las mujeres, en general si tenemos en cuenta que esta explicación se refiere a la imagen del grabado. La utilización de la mujer como símbolo de la adulación no era del todo infrecuente, ya que tanto la murmuración como la adulación se solían considerar características propias de las féminas. Así, para el tratadista barroco Lucio Espinosa y Malo la adulación no es sólo "vileza del animo en el vasallo", sino también una "costumbre introducida por femenil venganza" (1691: 136).

No se refiere Baños a cualquier adulación sino a la sufrida por el príncipe, quizá la que más peligro encerrara y quizá debido a ello la que fuera más mencionada en los tratados. A ella se refiere Pedro Sánchez de Viana en las *Anotaziones* cuando afirmaba que

> ...las Syrenas son las razones azucaradas de los lisongeros, (perniciosisima põçoña de los principes). Porque estos tales echan a los grandes profundisimo sueño, y tal que no saben diferenciar el amigo del lisongero, y porque la platica deste, es a sus orejas mas suave que la del amigo, admiten de mejor gana lo que les da mas contento (...) Y como este tratado sea a los Señores (no muy cautos) tã agradable, como perjudicial, y dañoso, fuerõ los lisongeros con razon dichos Sirenas, hija de una de las Musas que pone suavidad, pero como al fin ellas trayan a los oyentes su muerte, ansi los lisongeros traen a los principes su perdicion. Y es argumento de principe sapientissimos, ser enemigos de tan pernicioso y abominable monstro (1589: 119).

Por otro lado, y volviendo al grabado, si la joven colocada de pie junto al rey es interpretada en el discurso como una sirena, el perro puede ser igualmente una referencia a los aduladores, a los que con anterioridad Juan Francisco Villava había denominado, dentro de su empresa "Sese ut color offert", "canes palaciegos" (1613: II 15) o a los que también Cesare Ripa había vinculado de manera estrecha con la figura del adulador[111].

[111] "El perro, con zalamerías, halaga al que le da su pan, sin distinción alguna entre méritos y deméritos, y aún a veces muerde a quien no lo merece, e incluso a quien le daba de comer, si lo abandonara" (Ripa, 1996: I 68-9).

Al igual que otros tratadistas, y como ya comentamos en páginas anteriores, Baños identifica en su comentario la verdad y la mentira con la consonancia y la disonancia al afirmar que los que sufren la lisonja necesitan "una voz tan desagradable, que deshaziendo la consonancia de las otras, esta sola diga aparte las verdades" (1670: 49). En el mismo sentido, se refiere más adelante a lo poco agradable que resulta la verdad cuando añade que "(e)l trage de las Cortes, y adorno de los Palacios, no conviene con lo aspero de la verdad desnuda" o cuando afirma que "(o)idos que se pagan de esta consonancia dulce, no gustan de asperezas intratables" (1670: 51, 6). No sólo se produce en este comentario una identificación entre la sirena y la mujer y la adulación y la música consonante, sino que la verdad, asimilada a la disonancia, se ofrece como la solución para no sucumbir al poder de la lisonja.

9.2.3.3. Otras referencias más breves

Vicenzo Cartari. "Sirenes"



Vicenzo Cartari. *Vere e nove Imagini de gli dei delli antichi* (Padua, 1615)

El tratado de Vicenzo Cartari al que nos vamos a referir a continuación fue publicado por primera vez en casa de Marcolini en Venecia en 1556 con el título *Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*. Aparte de la autoría de esta

obra, pocos son los datos que se conocen de Cartari, salvo que nació a comienzos del siglo XVI y que fue el protegido de los duques de Ferrara (Seznec, 1985: 193). Escrito en lengua vulgar y originariamente sin ilustraciones, el tratado conocería una importante modificación en 1571 al serle añadidos unos grabados realizados por Bolognino Zaltieri, así como una variación en el título, que pasaría a ser *Vere e nove Imagini de gli dei delli antichi* [112].

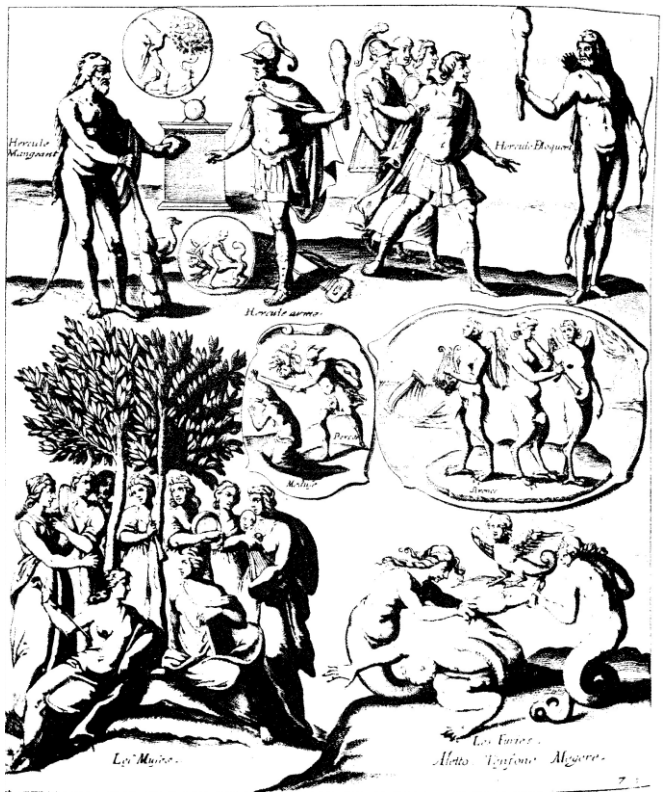
Con respecto a la imagen debemos comenzar señalando la forma de pájaro por la que se decanta el grabador (1979: 223) [**fig. 28**]. En la ilustración se reproduce a tres sirenas con patas y alas de ave situadas en un pequeño islote en medio del mar y que parecen ensimismadas en realizar su música. Son esos sonidos que consiguen crear tanto con la voz, como con la lira o con un instrumento aerófono (que podríamos considerar perteneciente a la amplia familia de las bombardas), los que causan la perdición de los navegantes, tal como nos sugiere el barco que está situado tras ellas[113].

Las palabras que Cartari dedica a las sirenas, y mediante las que las vincula a la adulación, están colocadas justo debajo del grabado. Tras recordar cuáles son sus nombres y quiénes fueron sus progenitores, se limita a afirmar que "tutte quali imagini significano le meretrici & loro blanditie & allettamenti, dinotando anco alcuni scogli, & li eloquenti lodatori, & gli adulatori"; es decir, si por las sirenas debemos entender a las meretrices, por las elocuentes alabanzas que pronuncian debemos conectar estos seres a los aduladores (1979: 223).

[112] Como indicamos en la bibliografía, hemos accedido a este tratado a través de una edición facsimilar en la que se reproduce la publicada en Padua en 1615.

[113] En su interesante estudio, Meyer-Baer llama la atención sobre numerosos capiteles románicos en los que las sirenas son representadas con forma de ave (1974: 282). A la forma en la que las describieron los más importantes tratadistas ya nos referimos al analizar el emblema de Pierio Valeriano "Perdition et ruine des biens".

Natalis Comes. "Des Serenes"



Natalis Comes. *Mythologie ou Explication des Fables, oeuvre deminente Doctrine, & d'agreable Lecture* (París, 1627)

Otra de las referencias que queremos destacar de las sirenas se encuentra en la *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, uno de los principales tratados del Renacimiento. Su autor, Natale Conti, también conocido como Natalis Comes o Comitis (c. 1520-¿), traductor, escritor de obras de distinta temática y uno de los hombres más cultos de su tiempo, ha sido considerado por algunos investigadores como el primero de los mitógrafos (Seznec, 1985: 191-2). Su obra, escrita originariamente en latín y publicada en Venecia en 1551, fue traducida al francés y posteriormente incluida como parte de un compendio mitológico por Jean Baudoin (1590-1650). Este tratadista francés aunaría en un solo volumen los tres principales tratados de mitología del Renacimiento (el debido a Conti, el *Tratado sobre las Musas* de Gyraldi y un resumen de las *Imágenes* de Cartari) y lo dotaría de unas ilustraciones fuertemente influidas por el tratado de este último. La obra sería publicada en París en 1627 como

Mythologie ou Explication des Fables, oeuvre deminente Doctrine, & d'agreable Lecture...[114]*.*

El grabado que incluimos es el que abre el libro VII. En él se reproducen las distintas figuras mitológicas que son tratadas en sus páginas. Es en la parte central derecha de la ilustración en donde se incluye una imagen de las sirenas que, como se puede apreciar, guarda una extraordinaria similitud con la anteriormente reproducida de Cartari, algo que afecta al resto de ilustraciones del tratado [**fig. 29**]. Aunque dedica todo un capítulo a las sirenas, en concreto el XIV (1627: 769-78), y trata diversas cuestiones relacionadas con ellas (su procedencia, nombres e instrumentos musicales, los enfrentamientos con Ulises, Orfeo y las musas o su interpretación como prostitutas), es la conexión que establece con la adulación la más reiterada. Es con esta interpretación como comienza el capítulo:

> Les Serenes aussi, monstre pernicieux aux hommes à cause de la suauité & douce resonnance de leurs chansons, tant vocales qu'instrumentales, amadoüoient si bien les Nochers & passans en leurs quartiers, qu'elles les enseuelissoient en vn profond sommeil (...). Elles choisissoient entre tous airs ceux qui le mieux plaisoient aux passans, & les accommodoient selon qu'elles pouuoient iuger qu'ils fussent plaisans & conuenables à l'humeur & qualité de ceux qui faisoient voile en leur coste (1627: 769).

[Las sirenas, monstruos perniciosos para los hombres a causa de la suavidad y dulce resonancia de sus canciones, tanto vocales como instrumentales, engatusaban tanto a los patrones de la nave y a los transeúntes en sus barrios que les sumergían en un profundo sueño (...) Escogían entre los distintos aires (musicales) los que más les podría gustar a los transeúntes y los variaban para

[114] Para este comentario nos hemos decidido a utilizar el mencionado compendio de Baudoin debido a la inclusión en él de ilustraciones; sin embargo, hemos cotejado la traducción realizada por este tratadista francés con el original latino de Natalis Comes, al que hemos tenido acceso a través de la edición publicada en Venecia en 1568.

que resultaran agradables y convenientes al humor y a las características de aquéllos de los que se pretendían beneficiar].

Es decir, las sirenas adecuaban su canto a las características de las personas a las que querían convencer y atraer, de forma similar a como lo hacen los aduladores que, al igual que la piel del camaleón, cambian según donde se encuentren. Al final del capítulo se expresa el autor de forma aún más clara al recordar las terribles consecuencias que tiene la adulación: "là où la flaterie a lieu, il faut dire, Fi d'amitié, fi de sincerité, fi de iustice" [donde la lisonja está presente se produce el fin de la amistad, de la sinceridad y de la justicia] (1627: 778). Estas consecuencias son aún más perjudiciales cuando afectan al príncipe, hasta el punto de que, como señala el autor, sea ésta "la principale cause qui faict que l'on void tant de changemens en beaucoup d'estats, & qu'vn seigneur bien souuent ne dure gueres en vne pays" [la principal causa que ocasiona tantos cambios en muchos estados y que un dignatario no dure apenas en un país] (1627: 778).

Aconseja "fassions la sourde oreille" [hacer oidos sordos] a las palabras lisonjeras, ya que los problemas comienzan en el momento en el que se cree más al adulador que a uno mismo. En cualquier caso, la actuación que debe ser adoptada por un príncipe prudente y sabio sólo puede ser una ante el problema ocasionado por la lisonja: arrojar a los aduladores de la Corte (1627: 778).

Andrés Ferrer de Valdecebro. "A deluctu naufragium"

En el *Gobierno General y Político, hallado en las Fieras, y Animales Silvestres, sacado de sus naturales propiedades, y virtudes* (Madrid, 1680), Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1680) describe un emblema en el que las sirenas son conectadas con la adulación. Este autor fue un religioso perteneciente a la Orden de los Predicadores y un hombre de una gran erudición que llegó a alcanzar la dignidad de Calificador del Consejo de la Suprema Inquisición, pero que al final de su vida acabó siendo desterrado de la Corte por un tratado que escribió

contra los médicos (Roig, 1985: 81). De entre los numerosos libros que compuso destaca uno con unas características similares al que ahora comentamos y también con un título muy parecido *Gobierno General y Político, hallado en las Aves más generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes y Propiedades* (Barcelona, 1696).

La referencia que realiza a las sirenas consiste en tan sólo unas líneas en las que vincula las sirenas a la lisonja y conecta los desastres que provocan con sus cantos a los acaecidos en las más altas esferas de poder:

> La Syrena, un linage de monstruo marino, medio cuerpo arriba de hermosa muger, el resto de pescado, que fingen algunos Autores (yo siento que no le ay) cantando à vista de un navio, que và corriendo tormenta; y esta, *A deluctu naufragium*. Suspenden con la voz suave de su canto à los navegantes para anegarlos. Este es el oficio de los lisonjeros, dar muerte al gobierno, al honor, y à las Republicas con alhagos (1680: 272-3).

9.3. OTRAS INTERPRETACIONES DE LAS SIRENAS

9.3.1. Capaccio. "Vesvvii siren incendia mulcet"



Giulio Cesare Capaccio. *Trattato dell'Imprese* (Nápoles, 1592)

En su *Trattato dell'Imprese*, Giulio Cesare Capaccio (1552-1634) ofrece una interesante imagen de la sirena. Publicado por vez primera en Nápoles en 1592 y dedicado a un magistrado de esta ciudad, Giovanni Battista Crispo, el tratado estaba dividido en tres libros, siendo el primero de ellos el destinado a tratar de las cuestiones teóricas relativas a estas formas icono-verbales[115]. La conexión que Capaccio mantuvo con la Nápoles a lo largo de su vida fue muy estrecha; además de ocupar un cargo en su ayuntamiento durante un largo periodo de tiempo, estuvo muy vinculado a una de las academias que se fundaron, la *Academia de los desocupados*, e incluso escribió un libro sobre la historia de la ciudad (Landwehr, 1976: 203).

Incluido en el primero de los libros que forman el tratado, Capaccio nos ofrece la imagen de una sirena acompañada de un mote y de un breve comentario (1592: I fol. 24) [**fig. 30**]. Tras el grabado, añade una breve descripción de lo que se puede ver en la imagen: "vna Sirena in mezzo a Veseuo acceso fà stillar late dalle mamme", es decir, una sirena en medio del Vesubio extrayéndose leche de una de sus mamas. A continuación coloca el mote "Dum Vesuvii siren incendia mulcet" [Mientras la sirena apaga el fuego del Vesubio] (1592: I 24).

El grabado, de forma ovalada, está protagonizado por una sirena alada con patas de ave y torso de doncella. Colocada en el centro de la composición, se toca los pechos con las manos para extraer de ellos la leche con la que apaga el fuego que la rodea y baña el instrumento musical que se encuentra a sus pies, una *lira da braccio*.

En el interesante análisis que Emmanuel Winternitz realiza de esta empresa, denomina este tipo de representación "lacteal baptism" y lo pone en conexión con una imagen que aparece reproducida en la parte posterior de un espejo, la

[115] Esta es la edición que hemos utilizado del tratado.

conocida como *Patera Martelli* [**fig. 31**][116]. La escena representada en ella está protagonizada por una musa que extrae leche de su pecho y lo vierte en un cuerno que, probablemente, le será ofrecido a la persona que se encuentra junto a ella, un sátiro, como parecen indicar los instrumentos que están colocados en un segundo plano (una flauta de Pan y un aulós). Este bautismo lácteo está presente igualmente en el Purgatorio de Dante (XXII, 101), donde es el propio Homero el bautizado, o en cuadro flamenco del siglo XVI, *Musical Allegory*, en el que es un joven músico, instrumentista de una viola de cinco cuerdas, el que recibe la leche (Winternitz, 1979: 202-10)[117]. En su estudio, Winternitz dirige la atención hacia Ripa y la representación que el iconólogo italiano realizó de la Poesía. No sólo describe la imagen como la de una joven "mostrando los pechos desnudos y repletos de leche", sino que en su interpretación añade que "(l)os pechos llenos de leche muestran la fecundidad de los conceptos e invenciones que conforman el alma de la Poesía" (Ripa, 1996: II 219). Teniendo en cuenta todos estos elementos, la sirena que se representa en la empresa de Capaccio se correspondería, como indica Winternitz, con la figura de la musa que se reproduce en la mencionada *Patera Martelli*, por lo que la escena se podría interpretar como un bautismo alegórico del instrumento del músico por parte de la sirena (205). Creemos que la imagen de la sirena también se puede poner en conexión con las ideas de pureza y renovación con las que esta criatura ya estaba vinculada, aunque de forma minoritaria, desde la Edad Media, como demuestra uno de los sermones de Honorio de Autum (Meyer-Baer, 1974: 283).

Tan sólo tenemos que añadir al análisis realizado por Winternitz la existencia de una imagen similar a la que se presenta en el emblema de Capaccio. Se trata de uno de los sellos que formaban parte de *Opus medico-chymicum* de Johann Daniel Mylius. Esta obra, publicada en Frankfurt en 1618 por Lucas Jennis, está

[116] La autoría de la Patera Martelli que reproducimos en el apéndice no está clara; aunque fue atribuida a Donatello, esta procedencia ha sido rechazada de manera unánime en las últimas décadas (Winternitz, 1979: 206).

[117] Para conocer más datos del interesante análisis realizado por Winternitz, remitimos al capítulo "The Inspired Musician" incluido dentro de su *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* (1979: 202-10).

integrada, como indica el título completo del tratado, por tres partes, a saber: *Basilica medica, secundus Basilica chimica, tertius Basilica philosophica*. Cada uno de estos libros se caracteriza por su diferente temática: médica, química y filosófica respectivamente. El emblema al que nos referimos es uno de los ciento sesenta incluidos en la tercera parte del tratado. Forma parte de los denominados "Sellos de los Filósofos" cuya iconografía, como señala Sebastián, se caracteriza por la fuerte presencia de símbolos procedentes de la alquimia y por su contenido hermético[118]. El grabado de forma circular, está dominado por la figura de una sirena coronada provista de dos colas que, al igual que la anterior de Capaccio, extrae leche de sus pechos exprimiéndolos con ambas manos [**fig. 32**]. A ambos lados, y sobre cada una de sus colas, están colocados dos emblemas de pájaros cuyo simbolismo debe proceder del de los tratados de alquimia. En la parte inferior del grabado se expone el mote del emblema, "Aurora Consurgens philosophica" ["Al despuntar el Alba"], mientras que un verso latino es dispuesto rodeando el grabado: "Omnibus rebus inest suus innatus Spiritus, quo vegetatur et crescit" ["En todas las cosas reside un Espíritu propio que les confiere vida y las hace crecer"][119] (1989: 157). El significado de la imagen, aunque exento en esta ocasión de contenido musical, estaría conectado nuevamente con la idea de regeneración.

[118] Hemos accedido a este tratado a través del estudio realizado por Santiago Sebastián que incluye dentro de su análisis de la obra de Michael Maier *Atalanta Fugiens* (1989).

[119] Tanto la traducción del texto latino como los datos de la obra proceden de la mencionada edición realizada por Sebastián (Maier, 1989: 136, 151, 157).

9.3.2. Joachim Camerarius. "Contemnit Tuta procellas"



Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres…* (Nuremberg, 1605)

Dentro la cuarta centuria del tratado de Joachim Camerarius que tiene como título *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres.* I *Ex Herbis & Stirpibus.* II. *Ex Animalibus Quadrupedibus.* III. *Ex Volatilibus & Insectis. Editio secunda, auctior & accuratior. Accessit noviter centvria* IV. *Ex Aquatilibus & reptilibus* está incluido el emblema que vamos analizar a continuación, "Contemnit Tuta Procellas" (1605: LXIV 65)[120] [**fig. 33**].

El comentario está colocado con antelación al resto de las partes que constituyen el emblema, es decir, el mote, el grabado y el breve epigrama latino. En él comienza Camerarius haciendo referencia a una empresa de Giovio en la que una sirena era colocada entre las dos columnas de Hércules. No sólo admite la influencia de esta imagen del tratadista italiano como *pictura* de su emblema, sino que Camerarius también se acoge a la interpretación que éste le otorgara. Así señala que la figura de la sirena y el entorno en el que es representada hace referencia a cómo se debe hacer frente a las adversidades. Apoya su argumentación reproduciendo textos procedentes de distintas autoridades;

[120] A este tratado y a su autor ya nos hemos referido en este capítulo al analizar otros emblemas protagonizados por sirenas.

recuerda un fragmento del *Edipo* de Séneca en el que se aconseja sobre la forma de enfrentarse a los contratiempos y en el que se afirma que es propio de reyes elegir siempre el camino más difícil; reproduce unos versos tomados del *Elogio de Justino* de Coripo, "Qui pedibus rectis graditur, mala nulla veretur,/ Non timet offensam, nescit via recta ruinam" [Quien camina con paso firme no teme ningún mal ni teme la ofensa y en su camino derecho desconoce la desgracia] y finaliza el comentario con un texto de Quinto Curcio referido a Alejandro Magno. La idea que domina en el comentario es, por tanto, la de la importancia de no retroceder ante la dificultad, por grande que ésta sea.

Bajo el lema "Contemnit Tuta Procellas" [Libre de temor, la sirena desprecia las tormentas], coloca Camerarius un grabado realizado en cobre, de forma circular, con un marco muy poco decorado y que presenta unas características similares a las ilustraciones anteriormente comentadas de este autor. Tanto un elemento como otro, es decir, tanto el mote como el grabado, y como había señalado el propio Camerarius, ya habían aparecido con anterioridad en una de las empresas de Paolo Giovio. Dentro de su obra *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose*, publicado por primera vez en Roma en 1555, la empresa a la que nos referimos estaba dirigida a la familia Colonna. Como señala John Manning, había sido elaborada por Giovio partiendo de la figura que protagonizaba el escudo de armas de esta familia, la sirena (2002: 75) [**fig. 34**][121]. La influencia que ejerció el grabado de Giovio en el posteriormente realizado por Camerarius es, como se puede apreciar, muy evidente. En ambos casos el centro de la imagen está ocupado por una sirena coronada como una reina y situada entre dos columnas de Hércules; colocada en medio de un mar turbulento, la criatura, impasible, sujeta sus dos colas. Las pequeñas diferencias que incluiría Camerarius en su grabado afectan a la presencia de los vientos, a la ausencia de las coronas sobre las torres o al hecho de que éstas estén dispuestas sobre el agua y no sobre la tierra, como se apreciaba en el grabado de Giovio.

[121] Esta misma empresa aparecería en la traducción que Alonso de Ulloa realizara del libro de Giovio. El tratado fue publicado en Lyon en 1561 con el título *Dialogo de las empresas militares, y amorosas compuesto en lengua italiana por Paulo Giovio todo nuevamente traducido en romance castellano por Alonso de Ulloa* (1561: 137-8).

El epigrama, escrito en latín y colocado bajo el grabado, consiste en apenas dos versos: "Fluctibus en mediis lascivit florida Siren,/ Hanc mare sed fortem sors inimica beat" [Ahí en medio de las olas tienes a la Sirena brillante y espléndida; y la suerte contraria en el mar la hace fuerte y feliz] (1605: 65).

La utilización de la sirena en el emblema de Camerarius pretende resaltar la fortaleza de esta criatura. Era esta misma cualidad la que señalaba Giovio en su empresa y ponía en conexión con la familia a la que estaba dedicada, los Colonna. Como señala el tratadista italiano, la sirena "ch'egli sprezzaua l'auuertsità, comme confidatosi nel valor suo" (1557: 149), "rompia la adversidad confiando en su valor", según la traducción que realizara pocos años más tarde Alonso de Ulloa (Giovio, 1561: 138). Esta cualidad ya fue resaltada en la Edad Media; como ya señalamos páginas atrás, en bestiarios como el de Philippe de Thaün, se aseguraba que las sirenas lloraban con el buen tiempo y cantaban en la tempestad (Leclercq-Marx, 1997: 111).

La presencia de la sirena, exenta de cualquier tipo de connotación sexual y musical, estaría por un lado encaminada a enfatizar la tempestad y la peligrosidad del mar, y por otro a señalar la firmeza y la estabilidad en esos momentos adversos. Las columnas de Hércules, que marcaban los confines del mundo, nos parecen una referencia a la seguridad de las sirenas y a los peligros de lo desconocido. El mensaje que se transmite va encaminado a resaltar la fortaleza y el valor de las personas que no temen enfrentarse a la adversidad.

9.3.3. Pieter Cornelisz Hooft. "Verba dedit"



Pieter Cornelisz Hooft. *Emblemata Amatoria...*(Ámsterdam, 1611)

Poeta de origen holandés, Pieter Cornelisz (Corneliszoon) Hooft (1581-1647) es el autor de un tratado de emblemas de amor, *Emblemata Amatoria, Afbeeldingen van Minne, Emblesmes d'Amour*. Publicado en Amsterdam en 1611, este tratado está compuesto por treinta excelentes grabados realizados en cobre y dotados de textos en latín, holandés y francés. Aunque se desconoce la autoría de las ilustraciones, éstas pudieron haber sido obra de Crispijn le Blon o P. Serwouter (Becker-Cantarino, 1980: 73). No sólo las *picturae* resultan de una gran calidad sino también la totalidad del tratado, debido a que, como señala Mario Praz, éste goza de cierta originalidad (1989: 140)[122].

El emblema está formado por un mote escrito en tres lenguas: en latín, "Verba dedit" [Sólo promesas]; en holandés (la lengua natal del autor), "Niet aen ghevangen" [No ha cogido ninguno]; y en francés, "*En Amour n'y point d'asseurance*" [No hay seguridad en el amor] (1611: 60-1). A diferencia de los dos anteriores, este último mote está colocado en la parte inferior del grabado. La parte literaria se ve completada por tres dísticos compuestos en estos idiomas que, dispuestos en otra página, están colocados bajo sus respectivos motes.

[122] Para realizar este análisis nos hemos servido de la edición príncipe, la publicada en Ámsterdam en 1611.

El grabado está protagonizado por la figura de Amor [**fig. 35**]. De pie y en la orilla del mar, sostiene y muestra una red en la que lleva los cuatro vientos que ha atrapado. Mientras, en el mar, en un segundo plano, está siendo cazada una sirena. Aunque éstas son las dos escenas principales que se representan en el grabado, creemos que el mensaje del emblema no procede tan sólo de estos elementos, sino que junto a ellos coexiste al menos otro que refuerza el significado del conjunto. Nos referimos a las conchas vacías que están dispuestas en la orilla y a los pies de Amor, o al contraste entre las nubes y el sol que envuelve toda la escena del grabado.

Los textos que acompañan la *pictura* se refieren de forma más o menos directa a la escena principal. Un buen resumen de la idea del autor hacia el sentimiento amoroso es ofrecido en el primer verso de los dos que componen el texto escrito en francés, en el que de forma tajante el autor afirma que "S'asseurer en Amour c'est estre temeraire"; es decir, es temerario pretender tener seguridad en el amor. El texto latino, por su parte, se centra más en lo agradable que resultan las palabras y las promesas de los enamorados, que claramente son identificados con los vientos que Cupido introduce en la red: "Verba bona auribus incantata haud verba merentis/ Bella irretiti praemia sunt Zephyri" [Palabras buenas que encanten los oídos, no palabras que despierten guerras, son debidas a Céfiro cuando es atrapado en la red].

Mario Praz señala como antecedente iconográfico de la imagen situada en primer plano, la de Amor cazando con su red, uno de los emblemas incluidos en *Le Théâtre des bons engins* de Guillaume de la Perrière, en concreto el número 36 (1989: 142-3). El significado de la imagen representada en el emblema es muy predecible; mediante ella se hace referencia no sólo a los trabajos inútiles sino también a los imposibles de realizar. Sin embargo, creemos que el significado de la imagen va aún más lejos y no se queda en señalar la imposibilidad de tener seguridad en el amor, sino que se ve ampliado por el detalle de las conchas vacías que se encuentran en la orilla y a los pies del joven dios. Como ya señaló Santiago Sebastián, las conchas, las caracolas y las estrellas de mar, fueron elementos muy utilizados en los cuadros de naturaleza muerta, aludiendo

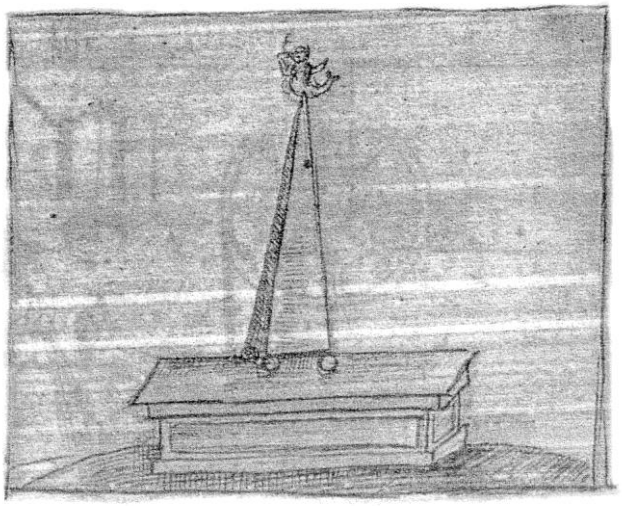
frecuentemente a la *vanitas*. Debido a la importancia que, como señala este investigador, tuvieron estos cuadros en el arte holandés del siglo XVII (1995: 331-2), creemos que puede ser acertado considerar que la utilización que Hooft realiza de estos elementos buscaba esta misma interpretación. Contaba además este tratadista con el importante antecedente de uno de los emblemas incluidos en el *Symbolorum et emblematum* de Joachim Camerarius, en cuyo grabado una playa sembrada de conchas vacías simbolizaba, como se señala en su epigrama, la trasitoriedad de la vida humana (1605: IV 56) [**fig. 36**].

Nos encontramos ahora con el que quizá sea el principal problema que conlleva el análisis del grabado de un emblema: la discriminación de los elementos que poseen valor simbólico de los que no lo tienen. En ocasiones como la que se nos presenta, es difícil determinar qué elementos están dotados de un significado más allá del que su forma transmite; es decir, se trata de discernir si un elemento es susceptible o no de ser interpretado[123]. Este problema lo encontramos en el análisis de otro de los detalles presentes en el grabado, el de la pareja formada por el sol y las nubes y las luces y sombras que crean. Mediante ellos el autor podría aludir nuevamente a la idea de cambio y a la transitoriedad de la vida. Reforzaría por tanto el significado principal, el de que no hay seguridad en el amor y no puede haberla porque en la vida todo está sujeto a modificación. Es por ello por lo que, como indica Hooft en el epigrama, las promesas de los amantes son necesariamente vanas.

La presencia de la sirena en el grabado no está conectada a la música ni relacionada con ninguna de las habituales interpretaciones con las que se dota a estos seres. Simplemente, y en nuestra opinión, esta criatura sirve para reforzar el significado transmitido por la imagen principal, ya que intentar apresar a una sirena en su medio resulta tan imposible como intentar retener el amor.

[123] Esta diferenciación entre "interpretation" y "representation" es señalada por Lorelei Robins en su artículo "The Role of Commentary in Emblem Books" (1980: 15-27).

9.3.4. Henry Peacham. "Sepulchrum Isocratis"



Henry Peacham. *Emblemata Varia* (c. 1621)

Emblemata Varia es la obra dedicada al género de la emblemática menos conocida de Henry Peacham o, como él mismo se hace llamar en el frontispicio, Henrico Peachamo (1578-ca. 1644)[124]. Se trata de un manuscrito que, sin fechar, se encuentra en la actualidad en el Folger Shakespeare Library, en Washington (donde está catalogado como MS. V. b. 45) y cuya única edición conocida ha sido la facsimilar realizada por John Horden, la que nosotros hemos utilizado para realizar este análisis (1976). Compuesto, según Alan Young, alrededor de 1621, el tratado es más breve que los otros que Peacham dedicara a la emblemática, los ya mencionados *Basilikon Doron* y *Minerva Britanna*. La gran diferencia con ellos estribaría en que los veinte emblemas que integran la *Emblemata Varia* son de nueva creación. Al igual que con sus otros tratados, con éste Peacham pretendía obtener beneficios de su destinatario, sir Julius Caesar. Aunque no se conocen las prebendas que pudo obtener con esta acción, en otra de sus obras, *The Compleat Gentleman*, el autor reconoce quedar obligado a este dignatario. Nada pudo hacer, sin embargo, para evitar morir en la pobreza[125].

[124] Para obtener datos biográficos de este autor, remitimos al capítulo de Orfeo.

[125] Estos datos proceden de la introducción, sin paginar, realizada por Alan R. Young, a la mencionada edición facsimilar de *Emblemata Varia* (1976).

En líneas generales se puede señalar que los emblemas que integran el tratado, veinte en total, están compuestos por un mote, una ilustración y un breve epigrama latino formado por cuatro versos. Aunque algunos de ellos tienen anotaciones en los márgenes y epigramas de una mayor extensión, el que vamos a analizar, el situado en último lugar cerrando el tratado, "Sepulchrum Isocratis" [Tumba de Isócrates], se ajusta a esta norma general [**fig. 37**]. Su colocación parece en un principio ser la usual en los tratados de este tipo, en las que los emblemas elegidos para cerrar la obra están referidos a la muerte como medio de recordar la transitoriedad de la vida. Sin embargo, y como intentaremos mostrar, no es ese el único significado que se puede encontrar en el emblema.

Por lo que respecta a la *pictura*, lo primero que hay que señalar es el hecho de que, tanto ésta como el resto de las que se incluyen en el tratado, estén dibujada a tinta. Estas ilustraciones, de muy poca calidad, debieron ser realizadas por el autor, quien, como ya señalamos en un capítulo anterior, fue un gran amante del dibujo. La sirena que se representa en la imagen no sólo se encuentra fuera de su medio, sino en una posición que no habíamos encontrado hasta el momento. Está colocada sobre una figura triangular que a su vez está dispuesta sobre lo que debemos considerar, si nos atenemos al mote, un sarcófago. Debido a su mal estado de conservación, pocos son los detalles que se pueden señalar de la sirena aparte de su cola de pez, aunque debido a su tamaño no parece que éstos deban ser demasiado importantes. Creemos que es la propia figura de la sirena, y no los atributos con los que pudiera estar dotada, la que aporta el significado al emblema.

Debajo del grabado está colocado el epigrama. Formado por cuatro versos latinos, nos informa de que el túmulo contiene al célebre Isócrates, de cuya boca destilaba el néctar cecropio (es decir, de Atenas), y añade a continuación: engalana sus cenizas la sirena, porque se cuenta que él, dulce de palabra, la derrotó con su canto y su elocuencia[126].

[126] "Crecopium Cuius stillabat Néctar ab ore/ Nobilis hoc tumulo conditur ISOCRATES/ Infignit cineres SYREN quia melleus ore/ Vicisse his cantu fertur et eloquio".

La presencia de una sirena sobre un sarcófago no es novedosa; parece que se dispuso una sobre la tumba de Sófocles para hacer referencia al encantamiento que producía su poesía[127] y también se colocó otra sobre la del mencionado Isócrates o, al menos, así lo recoge Flavio Filóstrato de Lemnos. Fue una obra de este autor, *Vida de los Sofistas*, la que creemos que Peacham utilizó para elaborar su emblema. En este tratado se afirma que sobre la tumba de Isócrates, filósofo discípulo de Gorgias, se colocó una sirena en actitud de cantar para simbolizar "el poder de persuasión de este hombre, facultad que unía al empleo de normas y usos retóricos" (1982: I 17, 503-4)[128].

La conexión que se produce en este emblema entre la sirena, la muerte y la elocuencia-oratoria resulta especialmente interesante ya que significa apelar no sólo a la antigua concepción de estos seres como psicopompos, sino también a la vinculación entre música y lenguaje existente en la Antigüedad griega. Con respecto a la primera conexión apuntada, la referida a la muerte, hay que señalar que, como ya indicamos páginas atrás, la colocación de sirenas en estelas funerarias hacía referencia al hecho de que estas criaturas se encargaran de guiar las almas de los difuntos para que éstas no se perdieran en su ascenso a los cielos. Como indica la investigadora Kathi Meyer-Baer era especialmente típico en las estelas que se realizaron durante el siglo IV a. C., que se colocaran una o dos sirenas con aspecto de ave tocando la cítara en la parte superior de un triángulo (Meyer-Baer, 1974: 245-6, 183), descripción ésta que, como se puede apreciar, guarda una extraordinaria similitud con el grabado de Peacham. Creemos que esta antigua tradición que vinculaba a las sirenas a los muertos en su calidad de psicopompos y las disponía sobre los sarcófagos (tal como se aprecia en el grabado) o las relacionaba con la elocuencia, influyó tanto en la colocación de la sirena a la que se refiere Filóstrato en su tratado como en el emblema de Peacham.

[127] www.galeon.com/filoesp/Akademos/colabora/math_iso.htm.

[128] No es esta la única conexión que en la Antigüedad se produjo entre un filósofo y la elocuencia; Aristón de Quíos, discípulo de Zenón, era apodado "La Sirena" (cit. en de Ulierte, 1997: 560).

La vinculación que se realiza en el epigrama entre el canto de la sirena y la elocuencia está basada en gran medida en la estrecha vinculación que existía en la antigua Grecia entre la música y la poesía. Hasta el siglo V a. C., en el que la música empezó a desvincularse del arte poético, ambas se basaban en las características del lenguaje (Martín, 2003: 321-8). Es por ello por lo que el canto de las sirenas del que se habla en la mitología sería no sólo música sino también poesía.

Pudiera ser que Peacham, al afirmar en el emblema que el sabio griego había vencido a las sirenas, pretendiera equipararlo con otro personaje conocido al igual que él por su elocuencia y que también había resultado vencedor en su enfrentamiento con estas criaturas, Orfeo. Sin embargo, el hecho de que en el epigrama no se las califique como seres monstruosos ni se considere que su canto sea engañoso, nos hace pensar que las sirenas de este emblema no son el mismo tipo de criaturas a las que se enfrentara el músico tracio. La consideración en la que se tiene a la sirena en esta ocasión se mantiene alejada de la interpretación moral que se popularizó de estos seres o de la imagen que de ellas nos presentan fuentes como las de Homero. Creemos que su presencia en el texto de Filóstrato, y en el emblema de Peacham, podría estar motivada por su consideración como seres elocuentes y sabios y que la victoria que le infligiera Isócrates significa un ensalzamiento del valor del orador griego.

La conexión entre las sirenas y la sabiduría fue más popular de lo que se pudiera pensar en un principio. Como ya señalamos páginas atrás, Ovidio en sus *Metamorfosis*, se refirió a las "doctas Sirenas" (2001: V, 555), y de igual forma Cicerón las erigía como un símbolo del saber y aprender. Este poeta romano, en *De finibus*, señalaba que las sirenas tentaron a Ulises ofreciéndole la sabiduría (Buffière, 1956: 385). Según esta antigua interpretación, que se aparta del significado moral más extendido, las sirenas con su canto hacían olvidar las cosas terrestres para inspirar en su lugar el amor por las cosas elevadas. En un interesante estudio, Buffière vincula esta interpretación al platónico Amonio y a Plutarco y apunta que las sirenas no querían acabar con Ulises sino, por el contrario, salvarlo, haciendo que olvidara las cosas mortales y liberara así su

alma (Buffière, 1956: 478). Es ésta la razón por la que el prudente Ulises, cuando escuchó el melodioso canto de las sirenas quiso ir tras ellas. Ulises encarna, según esta interpretación, al sabio que quiere abandonar su cuerpo para ir tras las esferas celestes, tras la armonía eterna, mientras que su tripulación rema sin escuchar nada y preocupada sólo por lo material, siendo la cera que tapona sus oídos un símbolo de lo carnal y lo pasional (Buffière, 1956: 481)[129].

La conexión que se establece en este emblema entre la sirena e Isócrates partiría por tanto de la vinculación entre ambos y la oratoria[130]. La utilización del ser mitológico sería tan sólo una forma de enfatizar la facilidad de palabra del orador griego. Aunque minoritaria, esta misma interpretación de la sirena es la que realiza el tratadista barroco Andrés Ferrer de Valdecebro en uno de los jeroglíficos que incluye en el libro que dedica a las "Propiedades de el can". Se trata de una breve descripción en la que tan sólo dice, "Las Syrenas cantando; y esta, *Dulce naufragium*. Encantan con lo dulce, y sonoro de su voz à los navegantes; ha de suspender el Orador à sus oyentes" (1680: 332)[131].

[129] Esta consideración de las sirenas como seres benévolos y vinculados a la sabiduría se mantendría entre los tratadistas durante la Edad Media, aunque de forma minoritaria. ésta fue la interpretación que les dio en el siglo XIII Guillaume le Clerc de Normandie, al afirmar en su *Bestiaire divin avec sermons*, que las sirenas simbolizaban no sólo la lujuria sino también la gloria (Leclercq-Marx, 1997: 109).

[130] Cesare Ripa se refiere a Isócrates en su alegoría de la "Poesía", en la que denomina la casa del ateniense como "fragua y asiento de la elocuencia" y afirma que "*(d)omus Isocratis quasi ludus quidam atque officina dicendi*", o lo que es lo mismo, "La casa de Isócrates fue, por así decir, una especie de escuela y taller del decir" (1996: II, 220).

[131] Frente a esta interpretación se situaría la ofrecida por Luis Alfonso de Carvallo en su *Cisne de Apolo*. Este autor conecta la figura de las sirenas a la del mal poeta, a la del que emplea su talento en torpezas; tanto las sirenas como él "engañan con la dulçura de su canto a los navega[n]tes que fluctuando andan en este mar del mundo, adurmiendo con la vana suavidad de sus vozes, a los que tienen necesidad de quien les despierte en el camino y navegacion de la virtud" (1958: II 223-4).

En este emblema se ofrece por tanto una imagen de la música muy alejada de la que se encontraba en las representaciones anteriores. La música armoniosa de la sirena no sólo no es objeto de desconfianza sino que es vinculada a la elocuencia y a la sabiduría y conectada con uno de los grandes filósofos de la Antigüedad. Se trata de una interpretación minoritaria que no pudo competir con la repetida desde la moral religiosa que veía en ellas un símbolo del pecado. Peacham debió permitirse esta licencia en el empleo e interpretación de la sirena no sólo por estar dirigido el tratado a una persona cultivada sino también por no tener en principio intención de que la obra fuera publicada.

Ilustraciones



Fig. 1. Capitel medieval (siglo XII). Iglesia de San Celso (Milán)[1].

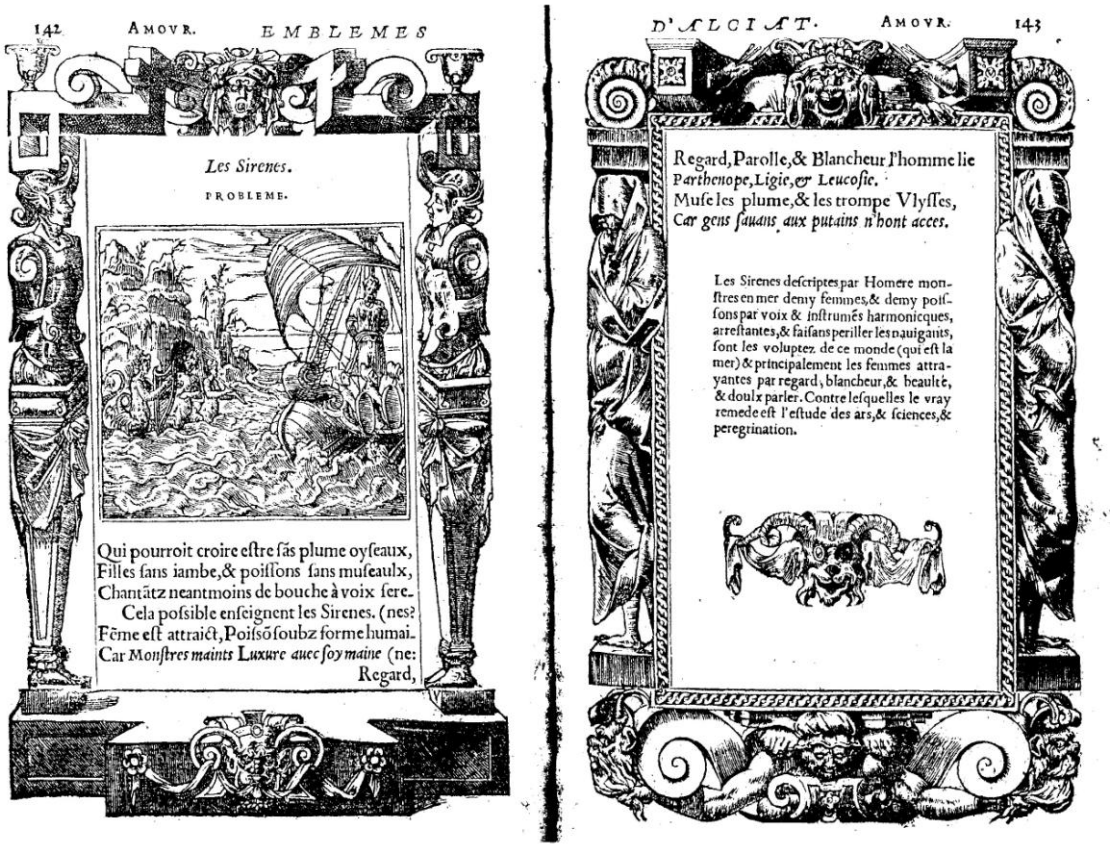
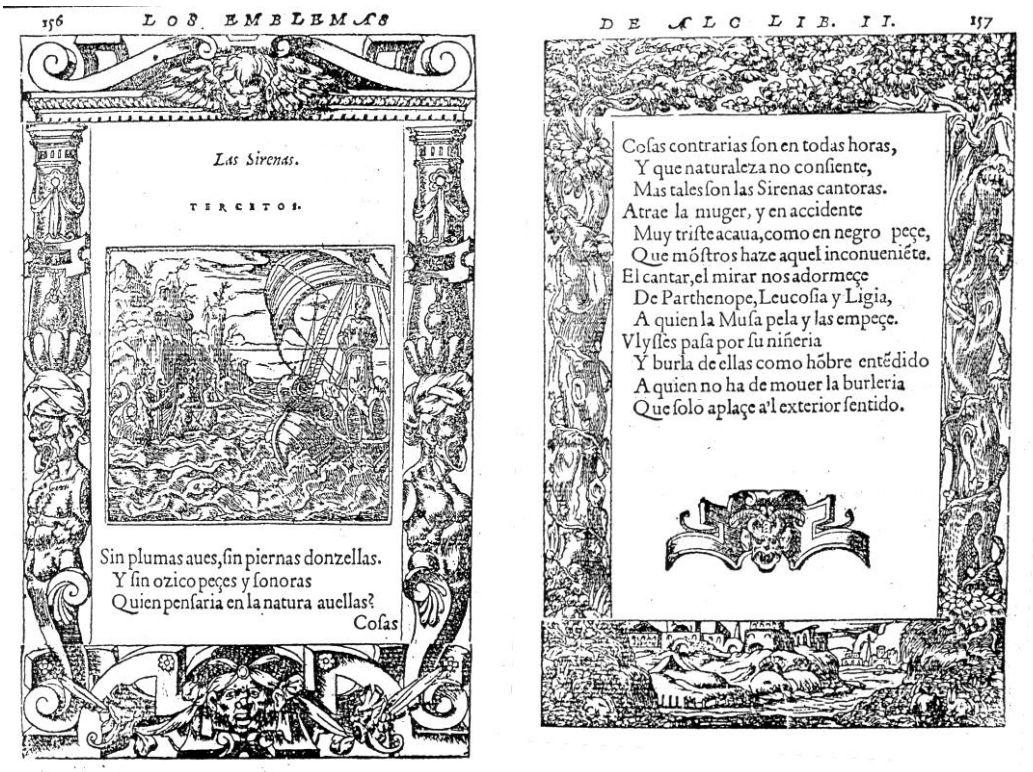


Fig. 2. Andrés Alciato (Barthélemy Aneau). *Toutes les Emblemes de M. Andre Alciat, de nouveau trãslatez en Françoys vers pour vers, Iouxte les Latines* (Lyon, 1549).

[1] Fotografía realizada por Leclercq-Marx e incluida en *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge* (1997).


156 LOS EMBLEMAS

Las Sirenas.

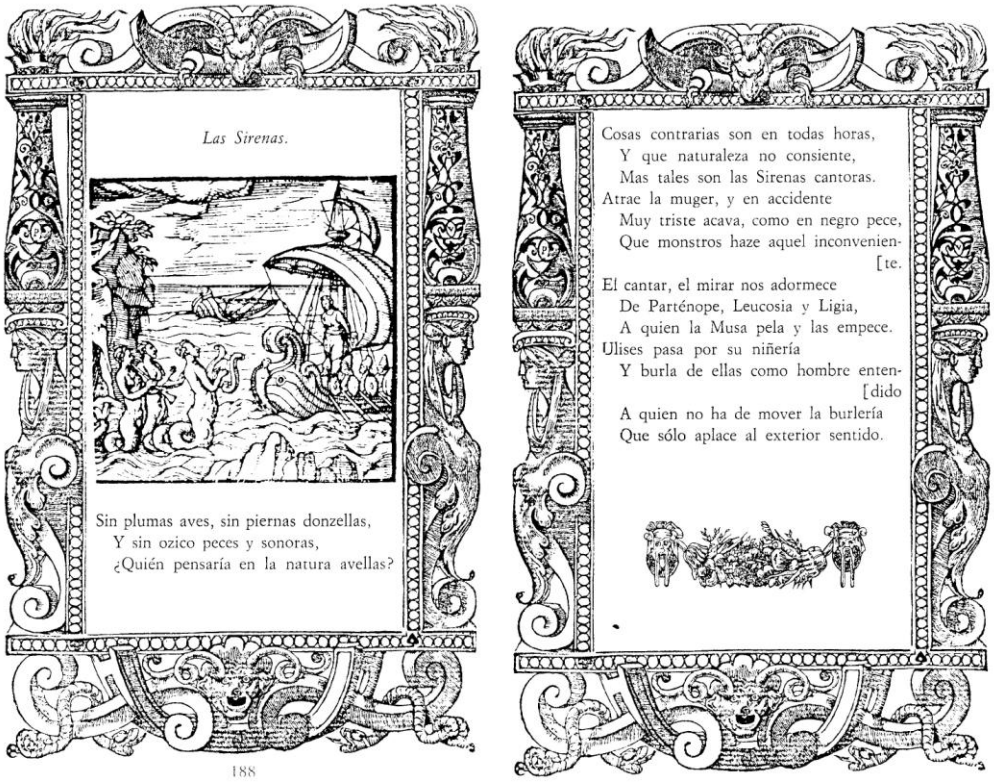
TERCETOS.

Sin plumas aues, ſin piernas donzellas.
Y ſin ozico peçes y ſonoras
Quien penſaria en la natura auellas?
Coſas

DE ALC LIB. II. 157

Coſas contrarias ſon en todas horas,
Y que naturaleza no conſiente,
Mas tales ſon las Sirenas cantoras.
Atrae la muger, y en accidente
Muy triſte acaua, como en negro peçe,
Que móſtros haze aquel inconueniéte.
El cantar, el mirar nos adormeçe
De Parthenope, Leucoſia y Ligia,
A quien la Muſa pela y las empeçe.
Vlyſſes paſa por ſu niñeria
Y burla de ellas como hõbre entẽdido
A quien no ha de mouer la burleria
Que ſolo aplaçe a'l exterior ſentido.

Fig. 3. Andrea Alciato (Bernardino Daza). *Los emblemas de Alciato en rhimas españolas* (Lyon, 1549).


Las Sirenas.

Sin plumas aves, sin piernas donzellas,
Y sin ozico peces y sonoras,
¿Quién pensaría en la natura avellas?

188

Cosas contrarias son en todas horas,
Y que naturaleza no consiente,
Mas tales son las Sirenas cantoras.
Atrae la muger, y en accidente
Muy triste acava, como en negro pece,
Que monstros haze aquel inconvenien-
[te.
El cantar, el mirar nos adormece
De Parténope, Leucosia y Ligia,
A quien la Musa pela y las empece.
Ulises pasa por su niñería
Y burla de ellas como hombre enten-
[dido
A quien no ha de mover la burlería
Que sólo aplace al exterior sentido.

Fig. 4. Supuesta edición de Bernardino Daza (Madrid, 1975).



Fig. 5. Andrea Alciato (Giovanni Marquale). *Diverse Imprese Accomodate A diuerse moralità* (Lyon, 1551)[2].



Fig. 6. Diego López. *Declaración magistral de los emblemas de Alciato...* (Nájera, 1615).

[2] Reproducimos este emblema desde la edición preparada por Peter Daly (1985).



Comiença el vicio siempre con blandura
prometiendo contento, y admitido
cumple con dar disgusto y amargura
quedando en todo falso y fementido:
O canto de Serena y hermosura
q̃ al cabo eres vn monstruo tã temido,
Quan seguro podrá estar de tu daño
quien mirare tu fin con desengaño.

EMBL. XXX. 13 Sien-

LIBRO SEGVNDO

Aristo. 1. rethori cor. c. 2. libro. 1. mag. mo ra. c. 12. & ad Eu demum. c. 8. Prouer. 25. ne in tuearis vinũquã dulcescit cum splenduerit in vitro color eius &c. Homer. 10. Odys. Prouer. c. 5. fauus distillãs labia meretricis. Dichode Seneca. admirable.

Siendo el bien lo que todos apetece, no pudo de otra manera el mal entremeterse, sino disfraçado y dissimulado en figura del bié, y assi el vicio se muestra blando y a caricia dor, prometiendo contento y satisfaction, mas quitada la mascara descubre su engaño y falsedad siendo despues desgusto y descontento, es muy semejãte al vino en la copa de christal q̃ con su hermosura y resplandor promete alegria, y combida a todos, de quiẽ el sabio dixo no mires el vino quando roxea, y su color resplandece en el vidro, porq̃ te hago saber que se entra blãdamẽte, y despues muerde como culebra, y como basilisco derrama sus venenos, y aunque de solo el vicio de la desorden en la beuida de quien tantos males proceden, se dize esto; tambien se entiẽde de qualquier otro vicio que enagena el sentido con que los hombres quedan hechos bestias conforme a la antigua fabula de Circes, y porq̃ esto es particular en el vicio deshonesto, y que mas ala vista se manifiesta, nos aduirtio el Spiritu santo desto mismo, diziendo de la muger q̃ sus labios son panal que destilan miel, y sus dexos son mas amargos q̃ los assenxos. Y desta manera es todo lo demas que con engaño y falsedad nos acomete que dexandonos vencer de qualquier vicio q̃ sea, naturalmente se ha de seguir despues el descontento demas de los daños y males que se siguẽ del, por lo qual dixo Seneca, que los vicios no se han de mirar quando vienen, sino quando se van: Y para recuerdo desto se nos ofrecio en la presen-

te em-

Fig. 7a. Juan de Horozco. *Emblemas Morales* (Segovia, 1589).



EMBLEMA XXX.

Aduenies, sensus permulcet blanda voluptas
Gaudia promittens quæ sibi quisque velit.
Sed subito effundit mesto, admissa labores:
Fallaxque insanas deregit in insidias.
O tantù, & forma faliens saluissima Syren:
Quæ tandem in monstrum desinis horrificũ
Quã securus aget, nec ĩ tua damna timebit:
Quicunq; extremum noueris ani. tui.

Comiença

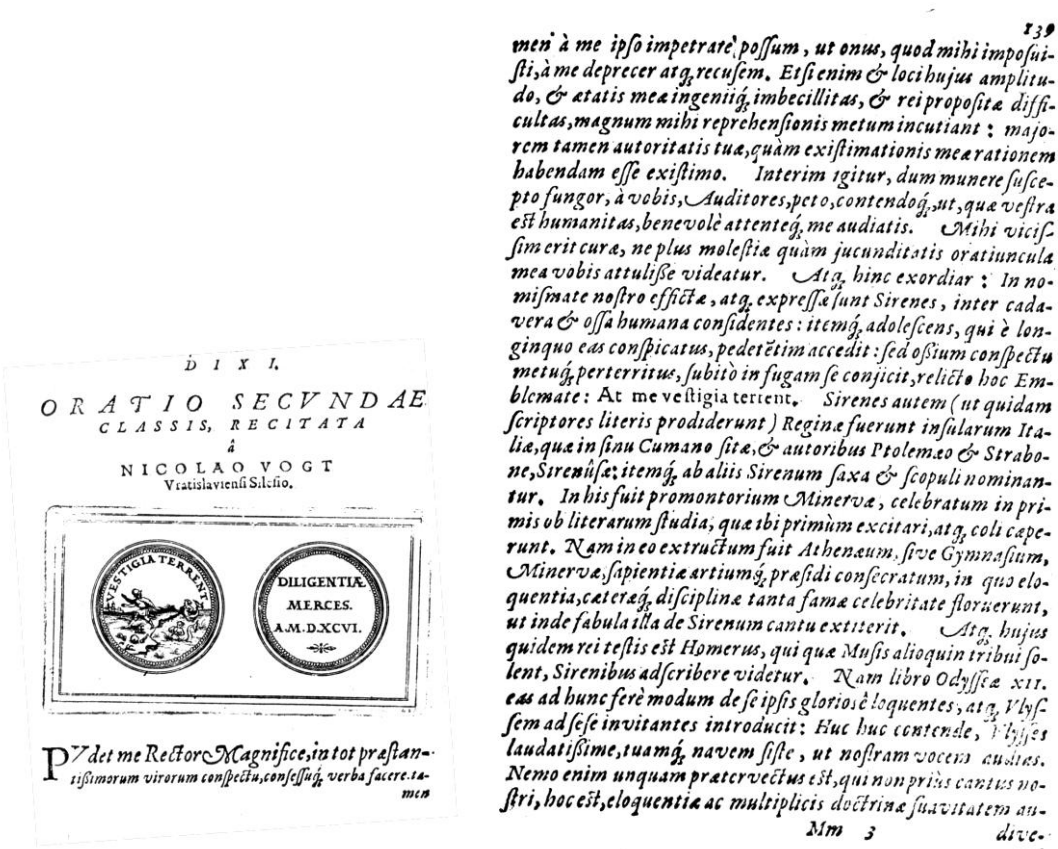
EMBLEMA XXX.

Comiença el vicio siempre con blandura
Prometiendo contento, y admitido
Cumple con dar disgusto, y amargura
Quedando en todo falso y fementido:
O canto de Serena, y hermosura
Que al cabo eres vn monstruo tan temido
Quan seguro podrá estar de tu daño
Quien mirare tu fin con desengaño.

A vitijs, & voluptatibus seducti propter delicias, & sonoros cantus, quibus alliciuntur incauti, experiuntur demum, quanta sibi conficiuerint damna, quandefines gaudiorũ luctus, & æruma miseros comprauendant. Quod veteres Philosophi carminibus olim docuere. Nihil enim aliud ab eis efficta Syrenes significant, quæ superne speciosa forma apparent, desinunt autem in horribilia mõstra, & geminis caudis singulos euertere, ac lacerare contendunt.

Intin-

Fig. 7b. Juan de Horozco. *Emblemata Moralia* (Agrigenti, 1601).



DIXI.

ORATIO SECVNDAE
CLASSIS, RECITATA
à
NICOLAO VOGT
Vratislavienſi Silefio.

VESTIGIA TERRENT.

DILIGENTIA.
MERCES.
A.M.D.XCVI.

PVdet me Rector Magnifice, in tot præſtantiſſimorum virorum conſpectu, conſeſſuq; verba facere. tamen

men à me ipſo impetrare poſſum, ut onus, quod mihi impoſuiſti, à me deprecer atq; recuſem. Etſi enim & loci hujus amplitudo, & ætatis meæ ingenijq; imbecillitas, & rei propoſitæ difficultas, magnum mihi reprehenſionis metum incutiant: majorem tamen autoritatis tuæ, quàm exiſtimationis meæ rationem habendam eſſe exiſtimo. Interim igitur, dum munere ſuſcepto fungor, à vobis, Auditores, peto, contendoq;, ut, quæ veſtra eſt humanitas, benevolè attenteq; me audiatis. Mihi viciſſim erit curæ, ne plus moleſtiæ quàm jucunditatis oratiuncula mea vobis attuliſſe videatur. Atq; hinc exordiar: In nomiſmate noſtro effictæ, atq; expreſſæ ſunt Sirenes, inter cadavera & oſſa humana conſidentes: itemq; adoleſcens, qui è longinquo eas conſpicatus, pedetentim accedit: ſed oſtium conſpectu metuq; perterritus, ſubitò in fugam ſe conjicit, relicto hoc Emblemate: At me veſtigia tertent. Sirenes autem (ut quidam ſcriptores literis prodiderunt) Reginæ fuerunt inſularum Italiæ, quæ in ſinu Cumano ſitæ, & autoribus Ptolemæo & Strabone, Sirenuſæ: itemq; ab aliis Sirenum ſaxa & ſcopuli nominantur. In his fuit promontorium Minervæ, celebratum in primis ob literarum ſtudia, quæ ibi primùm excitari, atq; coli cæperunt. Nam in eo extructum fuit Athenæum, ſive Gymnaſium, Minervæ, ſapientiæ artiumq; præſidi conſecratum, in quo eloquentia, cæteræq; diſciplinæ tanta famæ celebritate floruerunt, ut inde fabula illa de Sirenum cantu extiterit. Atq; hujus quidem rei teſtis eſt Homerus, qui quæ Muſis alioquin tribui ſolent, Sirenibus adſcribere videtur. Nam libro Odyſſeæ XII. eas ad hunc ferè modum de ſe ipſis gloriosè loquentes, atq; Vlyſſem ad ſeſe invitantes introducit: Huc huc contende, Vlyſſes laudatiſſime, tuamq; navem ſiſte, ut noſtram vocem audias. Nemo enim unquam prætervectus eſt, qui non prius cantus noſtri, hoc eſt, eloquentiæ ac multiplicis doctrinæ ſuavitatem au-

Mm 3 dive-

Fig. 8. *Emblemata aaniversaria academiae Altorfinae …*(Nuremberg, 1597).



LXIII.

DE Sirenum origine, numero, figura, cantu & interitu, alii alter: & fruſtra in poëtices fabulis quæritur conſenſio. Videri autem de his poſſunt Homer. ὀδυσ. μ. cujus verſus interpretatur Cic. v. de Fin. Apollonius in Argon. Plato in Phædro, Virgilius, Ovidius v. Met. Lycophron in Caſſandra, Io. Tzetzes in I. Var. XIV. & XVI. LXXV. & alii. Nec me latet ex quorundam ſententia noſtram hanc figuram Nereidum potius eſſe: Sed cum & communior ſit, & Th. Gaza ac Trapezuntius inſuper affirment, ſe Sirenes hac ferè forma in mari conſpexiſſe, idcirco cum And. Alciato eam retinuimus, inſcriptione petita ex Claudiani Epigr. de Sirenibus. Sane autem nihil hæ fuerunt aliud, quam formoſæ meretricule, habitantes in litoribus, quæ quia tranſeuntes redegerunt ad inopiam, his dictæ ſunt inferre naufragia. Nam hoc expreſsè tradit Dorion in lib. de Piſcibus, & probant Plutarch. junior, Servius & Palæphatus. Ifactum autem Tzetzes, ἀλληγορικώτερον, inquit, δι σειρῆνες εἰσὶν αἱ ἡδοναὶ. Prudenter igitur Socrates: τὰς ἡδονὰς παρελθὼν, τὴν τοῦ ἀγαθοῦ τῷ ἀρετῷ ἰδέαν ὥσπερ πατρίδα: Voluptates opus eſt præterire, veluti Sirenes, eum qui ad virtutem tanquam patriam feſtinat. Heliodorus etiam eleganter narrationem melliſluam & illecebroſam dixit σειρήνιον. Vlyſſes itaq; hic imitandus, qui Sirenes præternavigaturus, Illevit cera ſociorum callidus aures. Quo pertinet pulcerr. Senecæ adhortatio ep. XXXI. ad Lucil. Ad ſummam ſapiens eris, ſi clauſeris aures, quibus ceram parum eſt obdere. Firmiori ſpiſſamento opus eſt, quàm uſum in ſociis Vlyſſem ferunt, &c. Sic ὁ θεῖος παιδαγωγὸς apud Clement. II. ped. VI. περὶς τὴν ἀκοὴν τῶν αἰσχρῶν, puerorum auribus circumponit σώφρονας λόγους, καθάπερ αὐτοπύδας, quaſi aurium quaſdam munimenta, quæ athletis circumligabantur. Et idem Clemens ait: ἀφεκτέον τῶν αἰσχρῶν ἀκουσμάτων καὶ ῥημάτων καὶ ἀκουσμάτων: Abſtinendum à turpib. acroamatis, verbis & ſpectaculis.

LXIII.

MORTEM DABIT
IPSA VOLVPTAS.

Dukiſono mulcent Sirenes æthera cantu:
Tu fuge, ne pereas, callida monſtra maris.

Fig. 9. Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres…* (Nuremberg, 1605).



—— Σειρῆνας λιγυκλώπους ὑμινῶ ἀκούων
Εἰς μόρον αὐτοκέλευστον ἀϊόμενος ἑλκετο ναύτης.

les Syrenes.

Nonnus lib. 2.

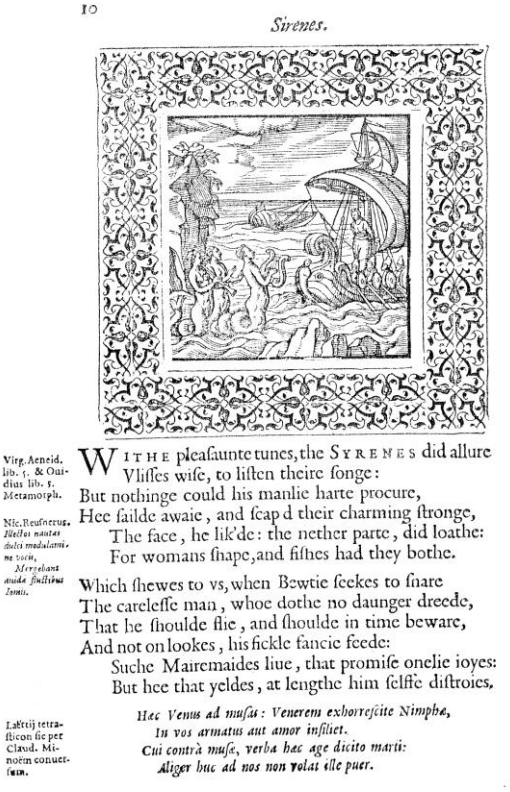
LES SIRENES. XXXII.

APPROCHE, Vlyſſe, approche; afin
que ie m'explique;
De grace, arreſte vn peu, gouſte noſtre
muſique.
Perſonne iuſqu'icy n'a ces flots traiſnette,
Qu'il n'ait premierement nos doux chants
ecoute;
Qu'il n'ait touché le bord en ce plaiſant riuage,
Et n'en ſoit deuenu plus heureux & plus ſage.
Nous ſçauons, nous ſçauons tout ce qui s'eſt paſſé,
La vaillance des Grecs, Ilion renuerſé,
Et les Troyens vaincus ſous l'effort de la guerre,
Rien ne nous eſt caché, ſur le rond de la Terre.

Voila ce que les Sirenes chantoient quand elles parurent, comme elles ſont icy repreſentées, autour du vaiſſeau d'Vlyſſe, lors que par les conſeils de Circé, ce prudent fils de Laërte, étoupa les oreilles à ſes compagnons auec de la cire amollie entre ſes doigts aux rayons du Soleil, de peur qu'en les écoutant, ils demeuraſſent tellement charmez de la douceur de leur voix, que ſans ſonger à leur vaiſſeau, ny ſe ſoucier de reuoir leurs amis, & leur païs, ils euſſent tout laiſſé à l'abandon, & fait naufrage entre des écueils tres-dangereux, qu'il faloit éuiter en les approchant de fort prés. Mais quant à luy, afin qu'il les pûſt ouïr ſeurement dés qu'ils approcherent de l'Iſle dangereuſe, & que le vent s'eſtant abbatu tout à coup ſur les eaux, la Mer fut deuenuë calme, il ſe fit attacher eſtroitement aupres de la chambre de pouppe, ſuiuant les meſmes conſeils de Circé, fit abbaiſſer la voile, & tirer à force de rames; de ſorte que l'onde écumoit tout autour ſous les auirons: & comme le vaiſſeau approchoit de la fatale roche, les Sirenes riantes ſe preſentent vers eux à my-corps hors de l'eau: & ſe tenant par la main, comme vous les voyez icy dépeintes, eſſayant de les enchanter de leur voix, Vlyſſe rauy d'vne douceur ſi charmante, voudroit bien tout quitter

I 1

Fig. 10. Michel de Marolles. *Tableaux du temple des Muses* (París, 1655)[3].



10

Sirenes.

Virg. Aeneid. lib. 5. & Ouidius lib. 5. Metamorph.

WITHE pleaſaunte tunes, the SYRENES did allure
Vliſſes wiſe, to liſten theire ſonge:
But nothinge could his manlie harte procure,
Hee ſailde awaie, and ſcap'd their charming ſtronge,
The face, he lik'de: the nether parte, did loathe:
For womans ſhape, and fiſhes had they bothe.

Nic. Reuſnerus. *Illeſos nautas dulci modulamine vocis, Mercelant auida ſtultitia Ionis.*

Which ſhewes to vs, when Bewtie ſeekes to ſnare
The careleſſe man, whoe dothe no daunger dreede,
That he ſhoulde flie, and ſhoulde in time beware,
And not on lookes, his fickle fancie feede:
Suche Mairemaides liue, that promiſe onelie ioyes:
But hee that yeldes, at lengthe him ſelffe diſtroies.

Lactij tetraſticon ſic per Claud. Minoëm conuerſum.

Hæc Venus ad muſas: Venerem exhorreſcite Nimphæ,
In vos armatus aut amor inſiliet.
Cui contrà muſæ, verba hæc age dicito matri:
Aliger huc ad nos non volat ille puer.

Fig. 11. Geffrey Whitney. *A Choice of emblemes, and other deuises…* (Leyden, 1586).

[3] Reproducimos esta imagen de la edición facsimilar preparada por Stephen Orgel (1976).



C.

VIDAM eruditus vir Cæſar Treviſanus integrum commentarium edidit Italicum, de quodam Symbolo ſive Emblemate, quod ipſe vel Impreſam vulgari nomine, vel Inſigne, vel ſaltem quãdam ingenioſam & amœnam inventionem appellare voluit. Ex hoc ſcripto nos præcipua quædam capita tantum, paulo tamem verboſius quam in aliis factum eſt, enarrare, & illo huic noſtræ ſecundæ Centuriæ finẽ imponere conſtituimus. Curavit autem autor depingi quatuor diverſi generis animalia, eo modo ut unum alterum reſpiceret. Inter illa aquila & leo è regione ſuperius, & inferius Siren cum Dracone conſpiciebantur. His autem animalibus, amorum quatuor genera voluit repræſentare, nimirum deſiderium & amorem veræ gloriæ & famæ, ſecundum virtutis & præſtantiæ animi, tertium pulchri, quartum divitiarum; quibus eorum proprietates accommodat. Nam ad primũ quod omnia inferiora in altum ducit, & famæ ac gloriæ rebus præclaris & laudabilibus conquiſitæ incumbit, aquila pertinet, quæ inter omnes alias aves volatu ſuo partes ſuperiores cæli petit, & reliquis præterea oculorum ſingulari præditа eſt, unde veteres poëtæ Iovis eſſe miniſtrum fabulati ſunt. Soli autem aquilæ corona in capite eſt addita, quæ eam rem ſanctum & divinum circa res cæleſtes deſignat. Leo ſecundo generi accommodatur, quia rebus & quaſi fortitudine quadam cæteris univerſis animalibus dominari dicitur, ideo generoſi animi, & timiditatis atque ignaviæ expers, ut autores [illegible] naturalium ſcribant, quod hominibus dormientibus [illegible] in terram, quaſi mortui eſſent, proſtratis, vel etiam infantibus parcat, nec illis ullam noxam inferat, & præterea in campis apricis & latentibus ſecurus, ſpretis venatoribus, non mutato conſueto ingreſſu, procedat: quod virtutis & magnanimitatis conveniens eſt exemplum. Ad tertium genus

C. 102

AMOR CAVSSA OMNIVM.

Si rerum quæras fuerit quis finis & ortus,
Deſine. nam cauſſa eſt unica ſolus amor.

Fig. 12. Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres…* (Nuremberg, 1605).



10. Copenhagia sive Hafnia in Daniæ regno.

Nomina Sirenum.

Sub Schemate trium monstrorum marinorum tres Sirenes pingit, quæ finguntur Acheloi filiæ fuisse, & Aglaope, Thelxiope, Pisinoe appellantur. Author videtur hac capere vello Gratias, sed errore manifesto, cum Sirenes sint turpes voluptates, hominum ambestrices, quas Vlysses surdis præter vectus auribus cum socijs evitavit.

Nomina Sirenum.

Coppenhagen.

Hier wirdt der Sirenen gedacht / welche nach der Poeten meinung / des Acheloi drey töchtern (deren die erste Aglaope schön von Angesicht / die andere Thelxiope verstendig / weiß vnd klug / die dritte Pisinoe / so mit jhrem Seitenspiel der Menschen hertzen erfrewet gehabt) gewesen sein.

Fig. 13. Daniel Meisner. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein* (Frankfurt, 1525-6 y 1527-31)[4].

[4] Reproducimos esta imagen desde la edición facsimilar realizada por Eymann (1972)

[EMPRESA 78]*



Lo que se ve en la sirena es hermoso; lo que se oye, apa
ble; lo que encubre la intención, nocivo; y lo que está deba
de las aguas, monstruoso. ¿Quién por aquella apariencia ju
gará esta desigualdad? ¡Tanto mentir los ojos por engañar
ánimo, tanta armonía para atraer las naves a los escollos! P
extraordinario admiró la antigüedad este monstruo. Ningu

más ordinario. Llenas están dellos las plazas y palacios[1]. ¡Cuántas veces en los hombres es sonora y dulce la lengua con que engañan[a], llevando a la red los pasos del amigo![2]. ¡Cuántas veces está amorosa y risueña la frente y el corazón ofendido y enojado! ¡Cuántas se fingen lágrimas que nacen de alegría![3]. Los que hacían mayores demostraciones de tristeza por la muerte de Germánico eran los que más se holgaban della[4]. Llevaron a Julio César la cabeza de Pompeyo, y, si bien se alegró con el presente, disimuló con las lágrimas su alborozo.

Non primo Caesar damnavit munera visu,
Avertitque oculos, vultus dum crederet, haesit,
Utque fidem vidit sceleris, tutumque putavit
Iam bonus esse socer: lacrymas non sponte cadentes
Effudit, gemitusque expressit pectore laeto
Non aliter manifesta putans abscondere mentis
Gaudia quam lacrymis[5].

También tienen mucho de fingidas sirenas los pretextos de algunos príncipes. ¡Qué arrebolados de religión y bien público! ¡Qué acompañados de promesas y palabras dulces y halagüeñas! ¡Qué engaños unos contra otros no se ocultan en tales apariencias y demostraciones exteriores! Represéntanse ángeles y se rematan en sierpes que se abrazan para morder y avenenar[b]. Mejores son las heridas de un bienintencionado, que los besos déstos[6]. Sus palabras son blandas; y ellos, agu-

Fig. 14a. Diego de Saavedra Fajardo. *Empresas Políticas* (Milán, 1642)[5].



Fig. 14b. Diego Saavedra Fajardo (Astry, trad.). *The Royal Politician Represented in One Hundred Emblems* (Londres, 1700).

[5] Reproducimos esta imagen de la edición realizada por Sagrario López (1999).

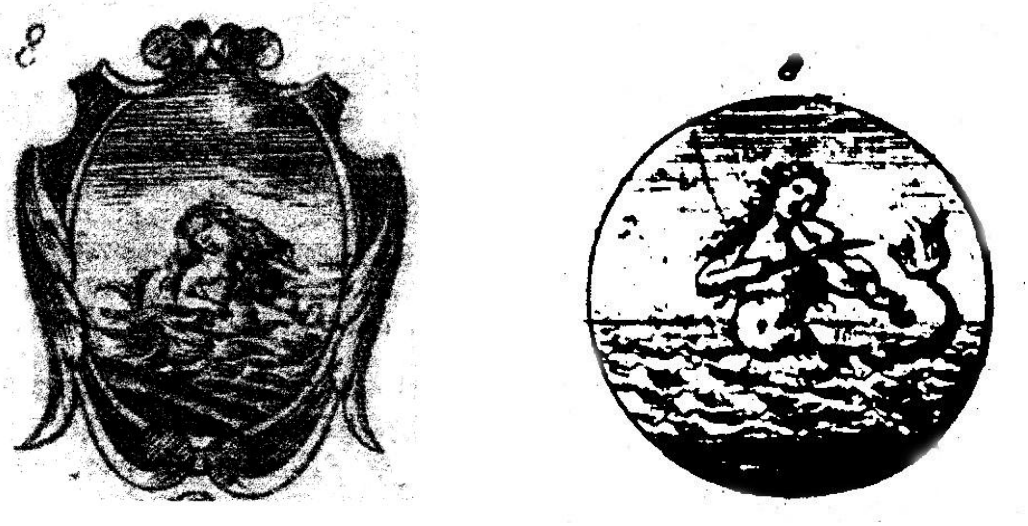


Fig. 15a. Henri Offelen/ Daniel de la Feuille. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes* (Amsterdam, 1691).

Fig. 15b. Offelen/ de la Feuille. *Devises et Emblemes* … (Augspurg, 1697).



PIACERE

Giovane, con la chioma di color d'oro, & inanellata, nella quale si vedranno con ordine molti fiori, e sarà circondata di perle una ghirlanda di mortella fiorita, ha da essere alato: le ali saranno di diversi colori, & in mano terrà un'Arpa, e nelle gambe portarà stivaletti d'oro.

La chioma profumata, & ricciuta con arte sono segni di delicatezza, e lascivia. Vi sono moltissimi essempi appresso i Poeti, che per mostrar d'haver dato bando a' piaceri, dicono di non acconciarsi i capelli; ma lasciargli andar negletti, & senza arte. Le Gemme, & i fiori, sono ministri, & incitamenti al piacere. La Corona di mirto, nota l'istesso per esser dedicato à Venere, & si dice che quando ella s'espose al giuditio di Paride, era coronata di questa pianta.

L'ali mostrano, che il piacere presto và à fine e fugge, e però da gl'Antichi Latini dimandato, *Voluptas*. L'Arpa, per la dolcezza del suono, si dice haver conformità con Venere, e con le Gratie, che come questo, così quella diletta gl'animi, e ricrea gli spiriti. Gli stivaletti d'oro, convengono al piacere, per mostrare, che l'oro lo tiene in poco conto, se non gli serve per sodisfarne gl'appetiti.

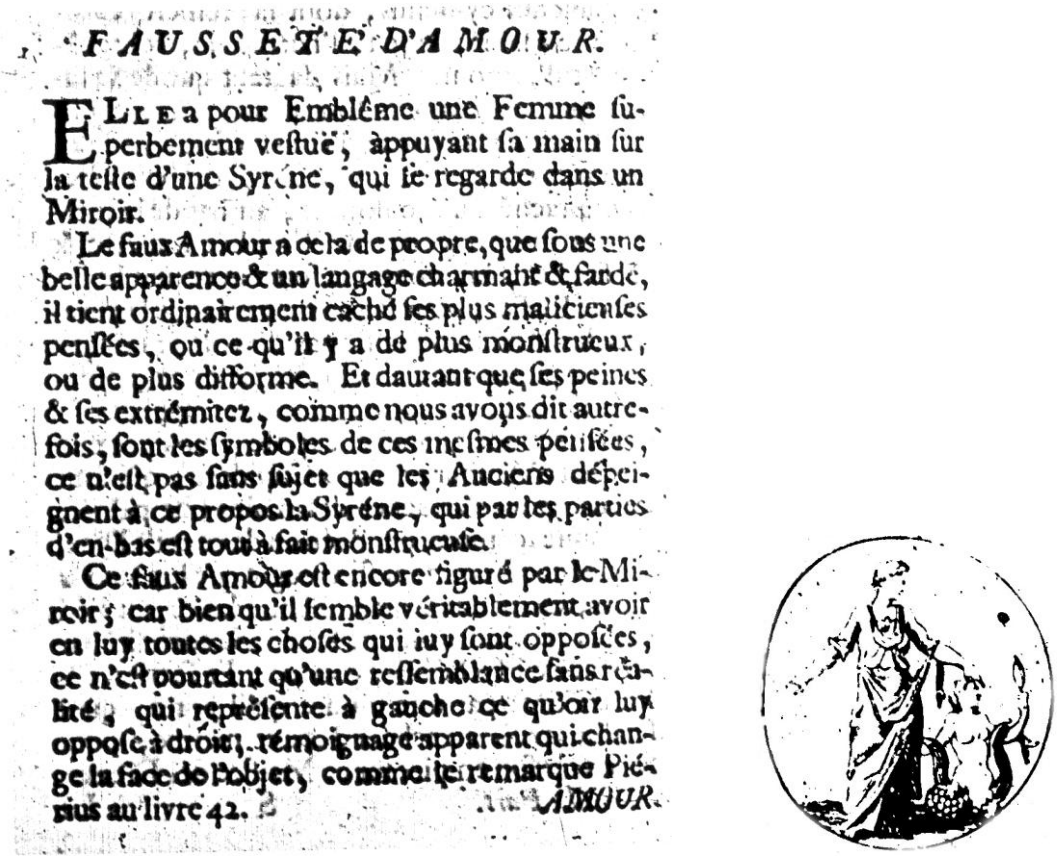
Una Sirena, mostra, che come ella inganna col canto i Marinari, così il piacere con l'apparente dolcezza manda in ruina i suoi seguaci.

Fig. 16. Cesare Ripa. *Iconologia overo Descrittione di Diverse Imagini...* (Padua, 1618)[1].

[1] Reproducimos esta imagen desde la edición de Buscaroli (1992).



Fig. 17. Juan de Rojas y Auxa, *Representaciones de la verdad vestida, misticas, morales, y alegoricas...* (Madrid, 1679).



FAUSSETE' D'AMOUR.

ELLE a pour Emblême une Femme superbement vestuë, appuyant sa main sur la teste d'une Syrène, qui se regarde dans un Miroir.

Le faux Amour a cela de propre, que sous une belle apparence & un langage charmant & fardé, il tient ordinairement caché ses plus malicieuses pensées, ou ce qu'il y a de plus monstrueux, ou de plus difforme. Et dautant que ses peines & ses extrémitez, comme nous avons dit autrefois, sont les symboles de ces mesmes pensées, ce n'est pas sans sujet que les Anciens dépeignent à ce propos la Syrène, qui par les parties d'en-bas est toute à fait monstrueuse.

Ce faux Amour est encore figuré par le Miroir; car bien qu'il semble véritablement avoir en luy toutes les choses qui luy sont opposées, ce n'est pourtant qu'une ressemblance sans réalité, qui représente à gauche ce qu'on luy oppose à droit, témoignage apparent qui change la face de l'objet, comme le remarque Piérius au livre 42.

AMOUR.

Fig. 18. Cesare Ripa (Jean Baudoin). *Iconologie ou la Science des Emblemes Devises…* (Ámsterdam, 1698).



PLAISIR.

C'est par les ſens que l'homme goûte le *Plaiſir*, & éprouve la douleur; jouir & ſouffrir paroît être ſa deviſe. Le *Plaiſir* eſt repréſenté par un jeune homme couronné de myrthe & de roſes, des ailes au dos, à demi couvert d'une draperie légère de couleur changeante, tenant une harpe & ayant près de lui une ſyrène qui lui préſente une coupe. L'âge bouillant des *Plaiſirs* eſt la jeuneſſe, qui ſe laiſſe facilement ſéduire par les attraits de la volupté, ce que déſigne la harpe, les roſes & le myrthe, conſacré à Vénus. Les ailes annoncent que le *Plaiſir* eſt volage & de courte durée; & la ſyrène qui lui préſente une coupe, alluſion à celle de Circé, fait connoître le danger qui ſuit néceſſairement l'abus des plaiſirs.

Fig. 19. Gravelot y Cochin. *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblémes* (París, 1791)[2].

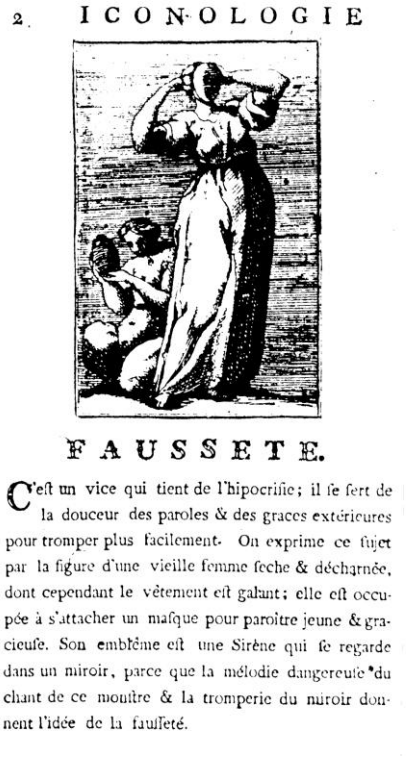


Fig. 20. Jean-Baptiste Boudard. *Iconologie tirée de divers auteurs. Ouvrage utile aux Gens de Lettres, Aux Poëtes, aux Artistes* (Parma, 1759).

[2] Reproducimos esta imagen desde una edición facsimilar (1972).



LIBER PRIMVS. SOCIETAS NASCENS. 181

Caſtitas Religioſa voto adſtricta.

Canitis ſurdis, canitiſque ligatis.

Quem ſequeris fucata dolis, maleſuada voluptas,
Affixum puppi certa tenere latus?
Quæ tibi ſollertem fiducia fallere Vlyſſem,
Sæua licet moueas æquora carminibus?
Fruſtrà equidem canitur ſurdo, canituráque ligato:
Durior hic ſcopulis, ſurdior æquoribus.
Et raucis minùs audit aquis, cui virgine cerâ
Sunt obſeptæ aures, quem ſua vincla tenent.
Scylla ferox Nereusque fremant, fremat atra Charybdis,
Quæ dubias rabido turbine verſat aquas:
Inter & irati metuenda pericula ponti,
Inter & æquorei murmura vana Dei,
Sit fragilis, ſit firma parum caro noſtra, phaſelus
Quâ dubium vitæ ſollicitamus iter;
Per Syrtes medias, per inhoſpita ſaxa Maleæ,
Inueniam tutas per fera monſtra vias.
Vincula vota mihi, crux malus, Tiphys IESVS:
Pro pelago lacrymæ, pro ſtatione Deus:
Anchora ſpes, cor acus, velum ſuſpiria, clauus
Firma fides, ventus gratia, remus amor.

Z 3 Caſtitas

Fig. 21. Anónimo. *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata* (Amberes, 1640).

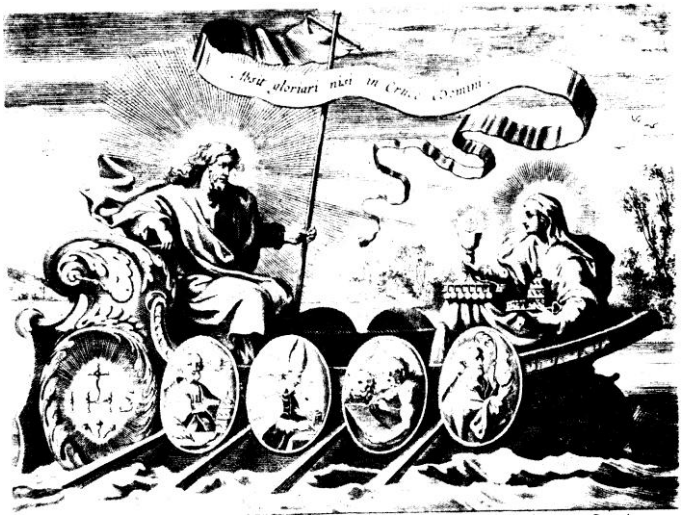


Fig. 22. Cornelis Galle. Grabado. *The Ship of the Church* (c. 1640)[3].

[3] Reproducimos tanto esta ilustración como la colocada a continuación [**fig. 23**] del estudio realizado por Knipping *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands* (1974).



Fig. 23. H. van der Gucht. Grabado. *The Ship of the Church* (1681).



47

Anthi Sirena dulcedo.

Cantat in æquoreis vndis dulciſsima Siren
Cantando rapidas perdit ad illa rates.
Aſt hæc ſidærea Siren redimita corona
Ducit ad optatos per mare vela ſinus.

Con la voz y el roſtro encanta / De Ramon Nonnat veniſtes,
La Sirena al que nauega, / Y en voz profetica oiſtes
Buſcando la vida llega, / De vueſtra muerte preciosa
Y a ſu muerte ſe adelanta, / La corona miſteriosa,
Vos a'ver la prenda ſanta / Moris alfin qual viuiſtes.

ELO-

ESCOLIO PARA
prouar la propiedad de la
aplicacion.

LA Hermoſura del roſtro, y la hermoſura de la voz de la Sirena, pece monſtruoſo lleuò a muchos a ſu muerte, pareciendo al principio pronoſtico de ſu vida y regalo.

Antipatia es eſta de lo que le ſucedio a nueſtro Padre ſan Pedro de Nolaſco viſitando el ſepulcro y reliquias del ſanto Cardenal ſan Ramon Nonnat, a quien el auia dado el habito, que en la voz y aparicion del muerto hallò la profecia de la cercania de ſu glorioſo tranſito a la vida de eternidad y perpetuo deſcanſo, y podremos aplicarle la ſentencia del Sabio, Prouerb. 25. *Sicut frigus niuis in die meſsis, ita legatus fidelis ei qui miſsit eum animam ipſius requieſcere facit.*

ELO-

Fig. 24. Alonso Remón. *Discursos elógicos y apologéticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro de Nolasco* (Madrid, 1627)[4].

[4] Hemos optado por reproducir el "Escolio para prouar la uerdad de la aplicación" (el texto colocado en la obra después del grabado) en lugar del "Escolio interprete" por considerar que su texto condensa el significado que debe encontrarse a la empresa.



185

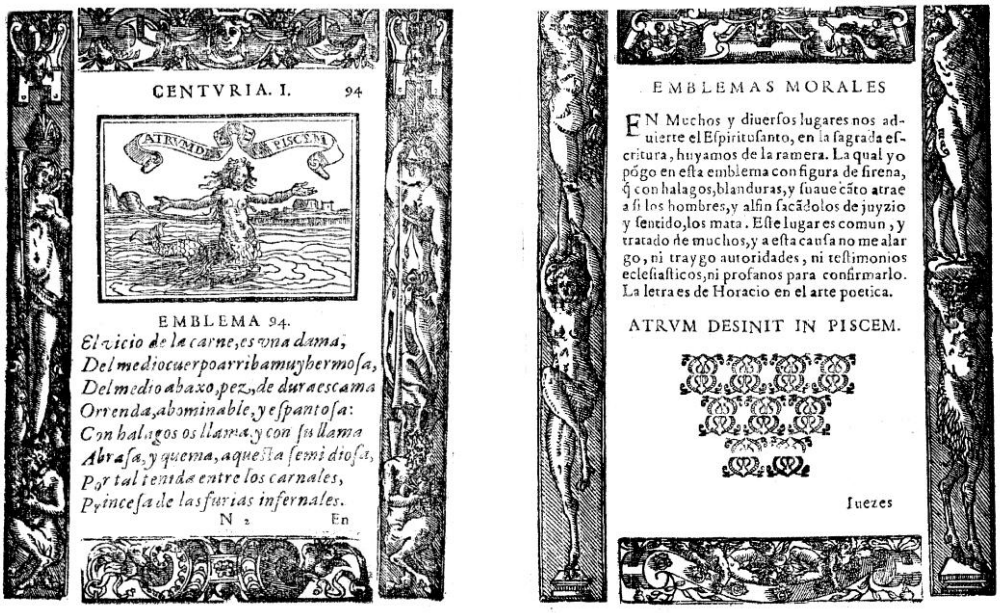
DISCOURS XVI.

Des Voluptez, & de leurs attraits.

CE que l'on dit des Syrenes, s'approprie fort bien, mais en un ſens aſſez commun, aux pernicieux attraits de la Volupté. Sur quoy je diray, que la Sageſſe des Anciens eſt comme un raiſin qui n'a pas eſté bien preſſuré: car quelque choſe qu'on en puiſſe tirer, le meilleur y demeure toûjours. Les Syrenes, filles d'Acheloüs & de Terpſichore, qui eſt une des neuf Muſes, eurent des aîles au commencement; mais elles en furent privées, pour avoir temerairement deffié les Sœurs d'Apollon. De leurs plûmes les Muſes en firent des guirlandes: depuis elles eurent toujours des aî-

Q

Fig. 25. Jean Baudoin. *Recueil d'emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus morales* (París, 1685).



CENTVRIA. I. 94

ATRVM DESINIT IN PISCEM

EMBLEMA 94.

El vicio de la carne, es vna dama,
Del medio cuerpo arriba muy hermoſa,
Del medio abaxo, pez, de dura eſcama
Orrenda, abominable, y eſpantoſa:
Con halagos os llama, y con ſu llama
Abraſa, y quema, aqueſta ſemidioſa,
Por tal tenida entre los carnales,
Princeſa de las furias infernales.

N 2 En

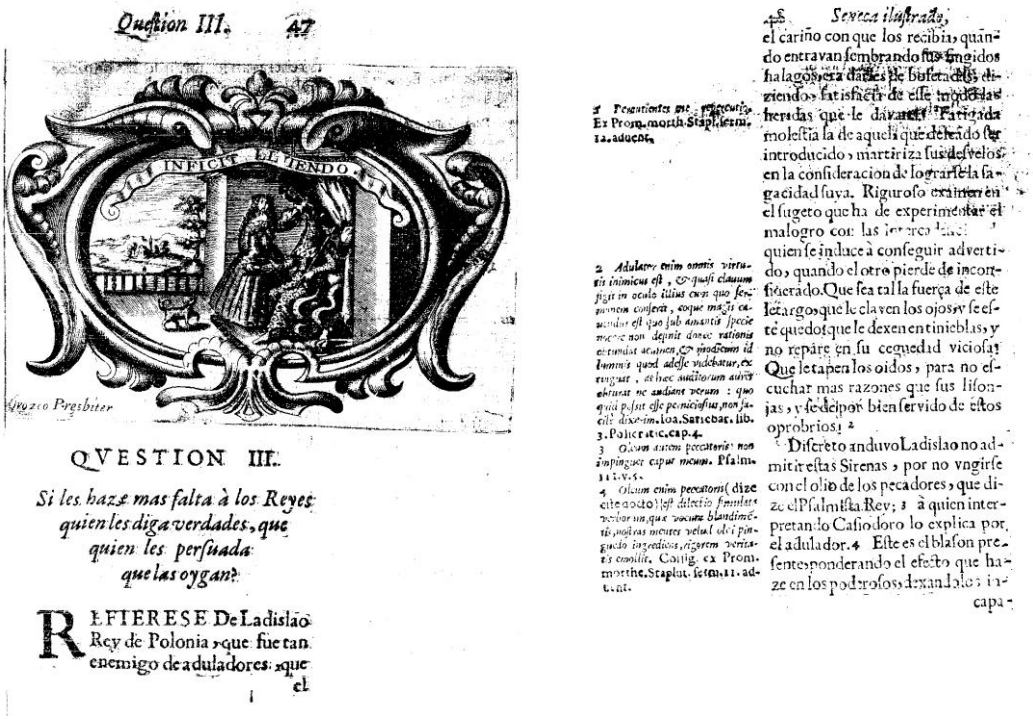
EMBLEMAS MORALES

EN Muchos y diuerſos lugares nos aduierte el Eſpiritu ſanto, en la ſagrada eſcritura, huyamos de la ramera. La qual yo pógo en eſta emblema configura de ſirena, q̃ con halagos, blanduras, y ſuaue cãto atrae a ſi los hombres, y alfin ſacãdolos de juyzio y ſentido, los mata. Eſte lugar es comun, y tratado de muchos, y a eſta cauſa no me alargo, ni traygo autoridades, ni teſtimonios eccleſiaſticos, ni profanos para confirmarlo. La letra es de Horacio en el arte poetica.

ATRVM DESINIT IN PISCEM.

Iuezes

Fig. 26. Sebastián de Covarrubias Horozco. *Emblemas Morales* (Madrid, 1610).



Question III. 47

INFICIT DE[illegible]ENDO

Gregorio Presbiter

QVESTION III.

Si les haze mas falta à los Reyes quien les diga verdades, que quien les persuada que las oygan?

RELIERESE De Ladislao Rey de Polonia, que fue tan enemigo de aduladores, que el

1 Peccatorem me [illegible] Ex Prom. morth. Staplet. ser. 12. adueot.

2 *Adulator enim omnis virtutis inimicus est, & quasi claudum figit in oculo illius cum quo sermonem conserit, eoque magis est nocendus est quo sub amantis specie nocere non desinit donec rationis ei tenebras obducat, & prudentiam illuminis quod adesse videbatur, extinguat, & hac ratione virum sapientem obtundat ne audiant verum: quo quia possit esse pernicior non facile dixerim.* Ioa. Sarisbar. lib. 3. Policrat. cap. 4.

3 *Oleum autem peccatoris non impinguet caput meum.* Psalm. 140. v. 5.

4 *Oleum enim peccatoris* (dize este docto) *est dilectio fomentes pectora impura, quæ vocatur blanditiæ, molles mentes velut olei pinguedo ingrediens, rigorem veritatis emollit.* Castig. ex Prom. morth. Staplet. ser. 11. ad. 1. nit.

Seneca ilustrado,

el cariño con que los recibia, quando entravan sembrando sus engaños halagos, y dadiues de burlas, diziendo, q̃ satisfazia de esse modo las heridas que le davan? Fatigada molestia la de aquel, que deseando ser introducido, martiriza sus desvelos en la consideracion de lograrse la sagacidad suya. Riguroso examinen el sugeto que ha de experimentar el malogro con las [illegible] quien se induce à conseguir advertido, quando el otro pierde de inconsiderado. Que sea tal la fuerça de este letargo, que le cla ven los ojos, y se este quedo, que le dexen entinieblas, y no repare en su cequedad viciosa? Que le tapen los oidos, para no escuchar mas razones que sus lisonjas, y se dé por bien servido de estos oprobrios? 2

Discreto anduvo Ladislao no admitir estas Sirenas, por no vngirse con el olio de los pecadores, que dize el Psalmista Rey; 3 à quien interpretando Casiodoro lo explica por el adulador. 4 Este es el blason presente, ponderando el efecto que haze en los poderosos, dexandolos in-

capa-

Fig. 27. Juan Baños de Velasco y Acebedo. *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales* (Madrid, 1670).



De gli Antichi. 223

Imagini di Partenope, Leucosia, & Ligia Sirene dee del mare figliuole di Acheloo fiume, & di Calliope musa, tutte quali imagini significano le meretrici & loro blanditie & allettamenti, dinotano anco alcuni scogli, & li eloquenti lodatori, & gli adulatori.

Fig. 28. Vicenzo Cartari. *Vere e nove Imagini de gli dei delli antichi* (Padua, 1615)[5].

[5] Reproducimos la imagen desde la edición facsimilar realizada por Stephen Orgel (1979)

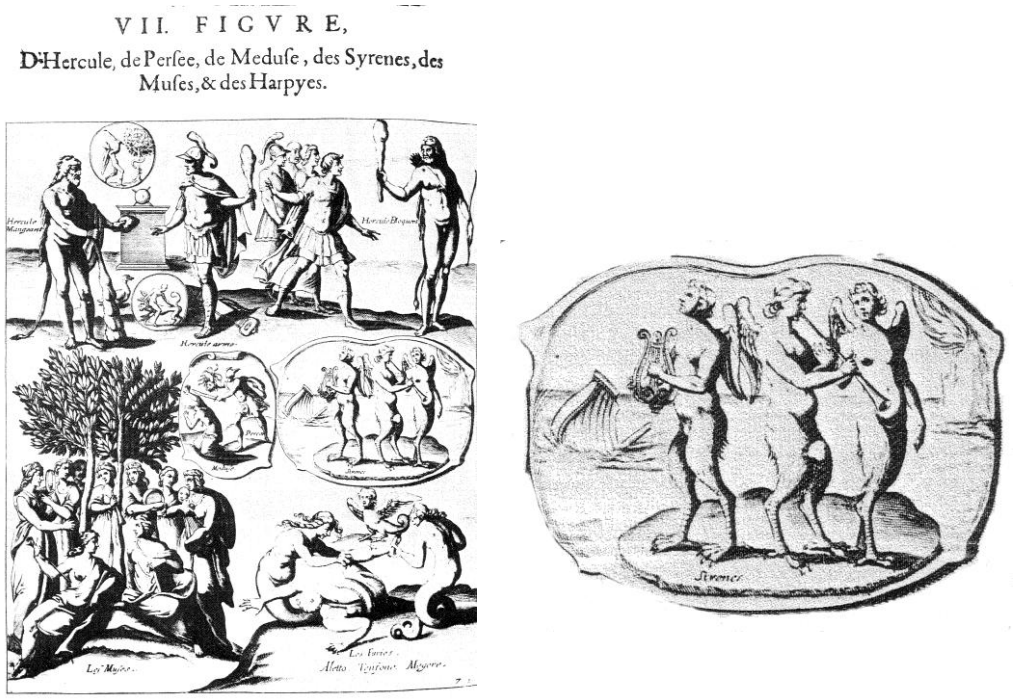


Fig. 29. Natalis Comes (Jean Baudoin). *Mythologie ou Explication des Fables, oeuvre deminente Doctrine, & d'agreable Lecture...* (París, 1627).



Fig. 30. Giulio Cesare Capaccio. *Trattato dell'Imprese* (Nápoles, 1592).



Fig. 31. *Patera Martelli* (Museo Nacional, Florencia)[6].



Fig. 32. Lucas Jennis. *Basilica medica, secundus Basilica chimica, tertius Basilica philosophica* (Frankfurt, 1618)[7].

[6] Reproducimos esta imagen del estudio de Emmanuel Winternitz *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art* (1979).

[7] Hemos accedido a este tratado a través del estudio realizado por Santiago Sebastián de la obra de Michael Maier *Atalanta Fugiens* (1989).



LXIV.

SCRIBIT *Paul. Iovius in Dial. de Impresis Italico, Sirenem antiquissimæ inter Romanas familiæ Columnènsium gentilitium signum fuisse: Sed se fortiß. heroi Stephano Columnæ, hoc noſtrum peculiariter inventum dedicaſſe, quod & Capaccium attingit. Oſtendere autem illo voluit, quemadmodum Siren ſævas maris tempeſtates, utpote cujus domicilium ſit mare ipſum, contemnit: Ita etiam magnanimum illum & ſtrenuum ducem omnia pericula, omnes hoſtium minas fortiter ſuſtinere debere. Columnæ enim tantum ut familiæ iſtius inſignia appicta ſunt. Animosè igitur Iocaſta apud Senecam in Oedipo:*

——regium hoc ipſum reor,
Adverſa capere: quoq; ſit dubius magis
Status, & cadentis imperii moles labet,
Hoc ſtare certo preſſius fortem gradu.
Haud eſt virile terga fortunæ dare.

Et alter Seneca Conſol. ad Marc. velin naufragio laudandum cenſet, quem obruit mare clavum tenentem & obnixum. Qui Proverb. pertinet ex Ennii verſu:

Dum clavum rectum teneam.

Fortiter etiam Iuſtinus Imp. ad Senatum, referente Corippo:

Qui pedibus rectis graditur, mala nulla veretur,
Non timet offenſam, neſcit via recta ruinam.

Sed omnium mehercle magnanimitatem Germanorum legati illi ſuperarunt, qui interroganti Alexandro: Et quidnam in rebus humanis extimeſcerent, rato nominis ſui magnitudinem ante omnia ipſis formidoloſam videri, reſponderunt, Nihil ſe metuere, niſi fortè, ne cœlum rueret. Vt refert auctor ſupplementi in Q. Curtium, hauriens ea ex Strabonis lib. VII. & Arriano de Alexandro.

CONTE

LXIV. 65

CONTEMNIT TV-
TA PROCELLAS.

Fluctibus en mediis laſcivit florida Siren,
Hanc mar[illegible] ſed fortem ſors inimica beat.

R INTER

Fig. 33. Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum Centuria Tres…* (Nuremberg, 1605).



Il Signor Stefano Colonna valoroſo e magnanimo Capitan Generale del Duca Coſimo, portando per impreſa la Sirena, antico Cimiero di caſa Colonna, mi richieſe alla domeſtica (come compare ch'io gliera) ch'io gli voleſſi fare vn motto per appropriarſi per impreſa la detta Sirena, comune à ſua caſa. E così conformãdomi col ſuo generoſo penſiero, gli feci CONTEMNIT TVTA PROCELLAS. *Volendo dire, ch'egli ſprezzaua l'auuerſità, come confidatoſi nel valor ſuo nel modo, che quella col ſuo nuotare ſupera ogni tempeſta.*

Fig. 34. *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose* (Venecia, 1557).



Fig. 35. Pieter Cornelisz Hooft. *Emblemata Amatoria, Afbeeldingen van Minne, Emblesmes d'Amour* (Ámsterdam, 1611).



Fig. 36. Joachim Camerarius. *Symbolorum & Emblematum…* (Nuremberg, 1605)[8].

[8] Reproducimos esta imagen de la *Emblemata* de Henkel y Schöne (1996).

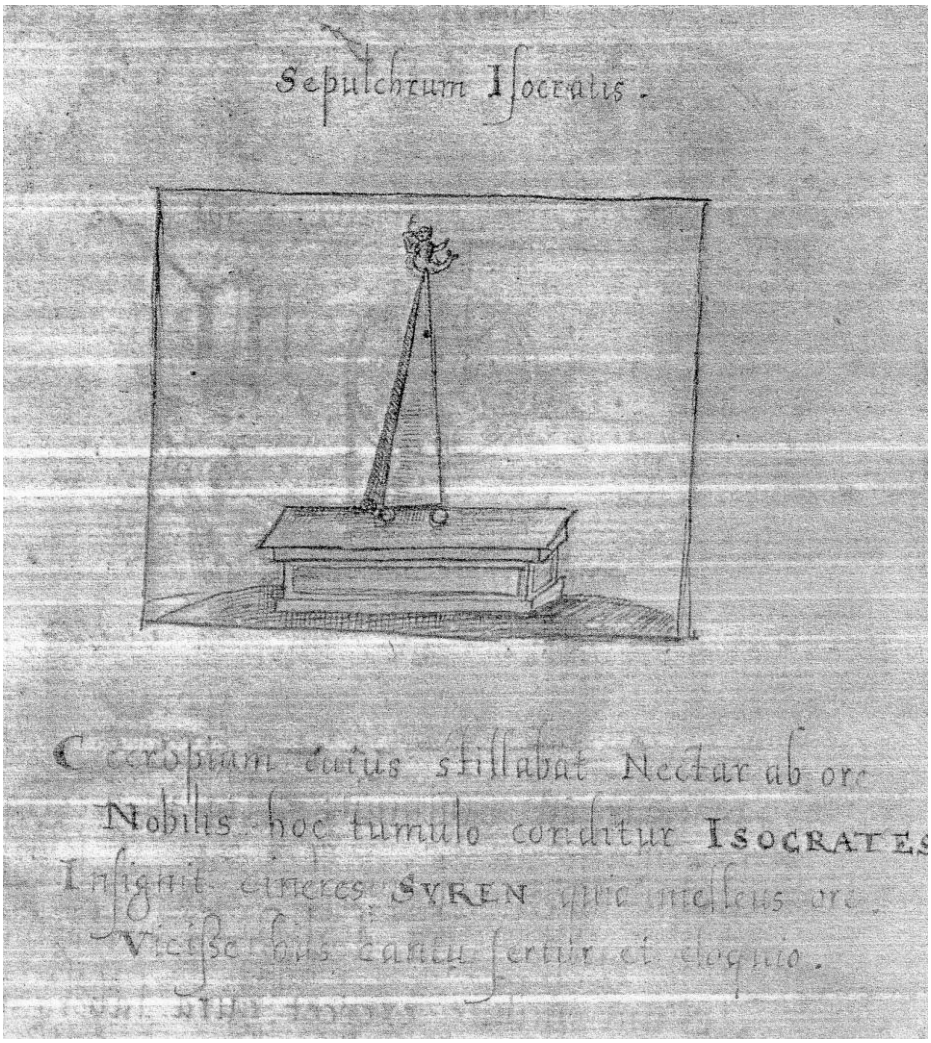


Fig. 37. Henry Peacham. *Emblemata Varia* (c. 1621)[9].

[9] Esta imagen procede de la única edición que creemos que se ha realizado de este manuscrito, la preparada por John Horden (1976).

Conclusiones

CONCLUSIONES

Desde la Antigüedad clásica, la música había sido tratada de una forma un tanto antagónica ya que, si por un lado era considerada como un medio para educar a la población y crear una "armonía" dentro del individuo y de la sociedad, por otro era una fuerza extraña que podía doblegar voluntades (Fubini, 1991: 40-1, 50-4). Era ese poder el que motivaba que en la Antigüedad la música no pudiera ser simplemente considerada desde el punto de vista hedonista, ya que escuchar una melodía compuesta en un modo musical determinado podía no sólo ser nocivo para el espíritu, sino tener consecuencias peligrosas para el Estado[1]. Dentro de esta concepción se incluían teorías como la del *ethos*, que hablaba de la influencia de la música en el alma, o como la que afirmaba la existencia de un poder curativo en la música, que tendrían una gran vigencia en el pensamiento posterior.

La trascendencia que la música tenía en el pensamiento antiguo se manifiesta, en parte, en la importancia que alcanzaron los mitos musicales. Mediante relatos como los de Orfeo, Arión y Anfión, o el que narra el enfrentamiento musical entre Apolo y Marsias, Ulises y las sirenas o Mercurio y Argos se revelan no sólo importantes consideraciones del pensamiento griego relacionado con la música sino también algunos de los conflictos del mundo antiguo. La capacidad de la música para subvertir las leyes de la naturaleza y para modificar el orden establecido y natural de la vida, la polémica surgida en torno al empleo de distintos tipos de instrumentos y de la música que podía ejecutarse, e incluso la defensa de las costumbres y de la idiosincrasia del pueblo griego frente a las influencias procedentes del exterior, son algunas de las cuestiones que subyacen en estos mitos.

Las múltiples referencias de las que fueron objeto a lo largo de los siglos los relatos musicales que han sido analizados en este estudio han puesto de relieve no sólo su presencia en el pensamiento y en el arte de la Edad Media, sino

[1] Platón es uno de los pensadores que, en su tratado *Las Leyes*, analiza la relación entre la música y el Estado (1972: 701a).

también en los del Renacimiento y Barroco. Sin embargo, y como cabe suponer, estos antiguos relatos no se mantuvieron inalterables con el devenir de los siglos sino que fueron objeto de múltiples interpretaciones y apropiaciones que, en mayor o menor medida, se separaron de las originales para adquirir significados precisos relacionados con la época; es decir, se produjo un cambio en la consideración que los mitos tenían en la Antigüedad clásica, aunque se siguió manteniendo parte de la base teórica sobre la que se habían asentado.

En el presente estudio nos hemos centrado de forma especial en las interpretaciones que de estos mitos se realizaron en el Renacimiento y en el Barroco dentro del género de la emblemática. Es decir, hemos puesto en relación estos antiguos relatos con las formas icono-verbales que se popularizaron durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Mediante el supuesto lenguaje universal que se empleaba en ellas, los distintos tratadistas pretendían transmitir reglas de conducta para el género humano. Como hemos señalado, aunque la visión que de los antiguos relatos se ofrece en los libros de emblemas se apoya en conocidas teorías procedentes de la antigüedad griega, se advierten importantes cambios en su interpretación. Como ha quedado señalado en el presente estudio, mientras que determinados elementos de los antiguos relatos fueron despreciados, otros se mantuvieron con fuerza. Las modificaciones que hemos advertido en la emblemática en lo referente al tratamiento de relatos tales como los protagonizados por Orfeo, Arión, Anfión o el sátiro Marsias, se pueden conectar con la interpretación que realizara Erwin Panofsky de los dioses y semidioses paganos. De acuerdo con su estudio, fue en las postrimerías del mundo Antiguo cuando personajes considerados antaño como deidades comenzaron a perder su significado originario y a adoptar en su lugar el de "simples personificaciones de fuerzas naturales o de cualidades morales" (1989: 29).

A esto hay que añadir los importantes cambios que se fueron produciendo en la concepción de la música a lo largo de los siglos. Aunque en el Renacimiento, a través de la corriente neoplatónica y de la labor desarrollada por las Academias, se intentó recuperar el papel que en la Antigüedad había tenido la música y los

mitos musicales, las referencias que encontramos en la emblemática están claramente dominadas por las interpretaciones realizadas a finales del mundo antiguo o en los siglos medievales, en las que los sonidos musicales eran preferentemente analizados como una alegoría. No obstante, y junto a estas interpretaciones, seguirán estando presentes teorías musicales que, procedentes de la Antigüedad, seguían haciendo referencia al poder sobrenatural de la música y a su poder de encantar, a su relación con el alma humana o con la divinidad. Todas estas teorías, tanto las que resultan modificadas como las que se mantienen, han sido tenidas en cuenta para analizar la consideración que de la música se tenía en los tratados de emblemas escritos en las sociedades renacentista y barroca.

A estos cambios mencionados, hay que añadir los que se originaron en la misma emblemática. A medida que el género se fue afianzando y se descubrieron sus enormes posibilidades, se produjeron importantes cambios en sus objetivos. Mientras que la obra que inauguró el género, la *Emblemata* de Alciato, se había caracterizado por una fuerte intención moralizante, en la que tanto se resaltaban y alababan virtudes como se atacaban vicios, con el aumento progresivo del número de tratados se empezó a realizar una descarada defensa de los intereses de determinadas clases sociales. Se pasó entonces a escribir tratados de índole política que se proponían dirigir al futuro monarca en el gobierno o al menos aconsejarle sobre la forma de hacerlo (Maravall, 1984 B: 81-2). Bajo el artificio de los emblemas, al igual que bajo las artificiosas formas artísticas del Barroco, se planteará toda la problemática de la época. Como ya indicara Maravall, "... por debajo de su apariencia libre y sin normas, [el Barroco] se hallaba sujeto a un fuerte principio de unidad y subordinación" (2002: 295). Los problemas políticos, religiosos y económicos serán sutilmente expresados bajo el lenguaje simbólico de los emblemas, dando lugar a una perfecta comunión entre el arte y la literatura, la política y la filosofía difícilmente superable. Muchos de los emblemas que hemos analizado entran de lleno en lo que el tratadista del siglo XVII Claude-François Menestrier denomina emblemas políticos, a saber: "ceux qui expriment les maximes du gouvernement & de la conduite des Etats" [los que expresan máximas de gobierno y sobre la conducción de los estados] (1979

B: 97). Esta defensa de las clases superiores se ha advertido de forma clara en una parte importante de los emblemas analizados, en los que se ha procedido, por parte de los emblemistas, tanto a alabar a los dirigentes y a apoyar una actitud de conformismo ante las situaciones difíciles, por injustas que éstas fueran, como a atacar a cuantos osaran enfrentarse a ellos.

El arte así concebido, a modo de ejemplo de lo que debía o no hacerse, actuaba como catarsis aristotélica sobre el individuo al procurar que se viera conducido a una vida acorde a la doctrina cristiana (Lee, 1982: 60-1). Muchas de estas enseñanzas y advertencias adoptarán la forma de enfrentamiento entre dos principios morales, dando lugar a lo que Panofsky denominara un "cuadro dialéctico" (1989: 211-2). Este tipo de composición será aplicable a Arión y a los marineros, a Apolo y a Marsias, a las sirenas y a todos los hombres susceptibles de caer en sus redes. En cada una de estas oposiciones la música no desempeñará un mismo papel, ya que servirá tanto para traer el orden y calmar los movimientos del alma como para adular y ocasionar la perdición a los que se dejaran arrastrar por ella.

Los mitos musicales se presentan por tanto, y como ya señalamos al comienzo de este estudio, como un medio muy interesante para analizar la forma en la que los hombres de los siglos XVI y XVII vieron los cambios profundos de sus épocas: la expansión del siglo XVI y la crisis y la conciencia de crisis del XVII, las escisiones religiosas y la Contrarreforma. Como ya se ha señalado, la influencia del Concilio de Trento se mostró fundamental en el desarrollo del género de la emblemática, al igual que ya hiciera en el resto de manifestaciones artísticas, marcando tendencias y pautas. Creemos que el estudio de estos mitos en la emblemática ha supuesto un acercamiento a la consideración de la música en estas épocas no sólo desde una perspectiva original e interdisciplinar sino también, en cierto sentido, alejada de las consideraciones de los propios teóricos de la música, ya que proceden de tratadistas más o menos versados en cuestiones musicales pero no dedicados al estudio de esta disciplina. A este respecto habría que señalar que las representaciones iconográficas de estos mitos realizadas como frontispicios de tratados de música escritos en estas

épocas ofrecen una visión que parece exenta, al menos aparentemente, de las connotaciones políticas, sociales o religiosas a las que hemos hecho referencia como presentes en la emblemática [**figs. 1, 2, 3 y 4**]. Si Orfeo encanta animales en el tratado de Luis del Milán *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, publicado en Valencia en 1535 ó 1536[2], Arión se presenta con el mismo instrumento surcando las aguas en el de Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela*, obra publicada en Alcalá de Henares en 1557.

En líneas generales se puede señalar que en la emblemática realizada durante el Renacimiento y Barroco se seguirá manifestando la ambivalente consideración hacia la música que dominó en el pensamiento occidental. Desde el comienzo de la era cristiana, los sonidos musicales habían estado vinculados tanto a Dios como al demonio, tanto a la virtud como al pecado. Si Cristo se rodeaba de un coro de ángeles que cantaba alabanzas hacia él, apropiándose de esta forma de la antigua música de las esferas de los pitagóricos, el demonio engañaba a los hombres y los atraía al pecado realizando unos sonidos vinculados estrechamente a la lujuria y a las pasiones humanas y utilizando preferentemente unos instrumentos, los de viento, dotados de importantes connotaciones sexuales. Al igual que ocurría entonces, y como se ha señalado en este estudio, la música que es utilizada en la emblemática rara vez es considerada desde el punto de vista hedonista sino que tanto ella como sus ejecutantes están fuertemente marcados, de forma más o menos importante, por valores morales.

Dentro de los relatos que hemos analizado, es el de Orfeo al que se le han otorgado una mayor cantidad de interpretaciones. No sólo era el músico más afamado de la mitología clásica sino también de la medieval, renacentista y barroca. Son distintos los aspectos que se han resaltado de él dentro de la

[2] La imagen aparece enmarcada por una leyenda que dice: "El grande Orfeo primero inventor/ Por quien la vihuela/ parece en el mundo/ Si el fue primero/ no fue sin segundo/ Pues Dios es de todos/ de todo hazedor" en referencia al famoso vihuelista, y autor del tratado, Luis del Milán, quien fuera músico y compositor en la corte de Germana de Foix.

emblemática, aunque principalmente se ha destacado, de forma más o menos directa, el poder de los sonidos que producía. Aunque la relación entre el amor y la música es la parte del mito de Orfeo más conocida y la que con mayor fuerza ha pasado a la posterioridad, no es ni mucho menos el aspecto de la leyenda de Orfeo que más se utilizó por parte de los emblemistas. Las conexiones entre la música y el amor, muy presentes en la emblemática, se resaltaron utilizando otros protagonistas.

Como se ha señalado a lo largo de este estudio, partiendo de la interpretación que del mito realizara Horacio en el *Arte Poética* (1974: 391-6) y reforzado por la conexión existente en el mundo Antiguo entre la elocuencia, la bondad y la sabiduría (Curtius 1999: 99-106), la presencia de Orfeo en la emblemática, y en parte también la de Anfión, se corresponderá en gran medida con una alegoría de índole moral y, en ocasiones, dotada de un marcado tinte político. Desde el análisis realizado por Horacio, el poder de los sonidos producidos por estos dos músicos es interpretado como el poder de la palabra. Se trata de una alegoría que encuentra en ambos citaredos la figura del sabio por antonomasia (entendido éste bien como civilizador bien como gobernador) que, mediante su palabra razonada, convence a los hombres para que vivan en una sociedad civilizada. Se aúna de esta forma la capacidad de persuadir presente en la retórica con la de los sonidos musicales ejecutados por estos citaredos míticos, los que los hacían capaces de obrar tan grandes maravillas.

En los emblemas en los que se ofrece esta interpretación horaciana de Orfeo y Anfión se realiza una descripción de las proezas que lograban mediante su música; cómo atraían a seres animados e inanimados, cómo conmovían a hombres que, como dijera Boccaccio, eran más duros que las piedras o creaban la armonía en pueblos bárbaros. Paradójicamente, aunque en todos estos emblemas se parte de antiguas teorías que no dudaban de la existencia de un poder subversivo de la música y de su conexión con los afectos (es decir, de la vinculación entre el alma y la música) o incluso de teorías que creían en la existencia de sonidos emitidos por los planetas, la música que es mencionada en estos emblemas tiene un carácter bien distinto. Desde el momento en el que se

homologa la música que Orfeo y Anfión creaban a la elocuencia y la sabiduría, los sonidos que emitían pierden todo su poder sobrenatural; son las palabras de los civilizadores, de los legisladores y de los príncipes. En ocasiones, como ya señalamos en el análisis del emblema de Petrus Costalius que tiene como mote "In Orpheum. Vis eloquentiae quam Euripides reginam. Ennius Flexaniman appellauit", con esa música armoniosa se alude, según nuestra interpretación, a la misma llegada del Renacimiento y de sus saberes.

Especialmente frecuente en la emblemática será la interpretación de Orfeo como civilizador. El músico se presentará en los tratados como encarnación del mito de mayor relevancia en el Renacimiento, como un Prometeo que conduce a los hombres a la civilización. Orfeo reflejará de esta forma el ideal del humanismo, el de la renovación de la sociedad. Bajo esta misma interpretación horaciana del mito, Orfeo será analizado en algunos de los emblemas como símbolo del gobernante. Partiendo de la consideración del músico como sabio y civilizador y de la conexión entre el instrumento cordófono y la república y el gobierno del pueblo, se ofrecerán aspectos diferentes e incluso opuestos del absolutismo. La concepción de que el conjunto formado por el rey y sus súbditos constituía un todo armónico, y de que el orden político se basaba en el amor entre el rey y su pueblo intentaba crear la falsa apariencia de que la monarquía absoluta tenía un apoyo democrático; es la "recíproca correspondencia entre el rey y sus vasallos" a la que se refiriera Diego Saavedra (1999: 678)[3]. Si el emblemista Henry Peacham utilizaba la imagen del arpa irlandesa y los sonidos armoniosos que creaba para aludir al sometimiento y al agradecimiento de los irlandeses al rey inglés, ofreciendo una visión falaz del gobierno de principios del siglo XVII bajo el rey Jacobo I, Julius Wilhelm Zincgref reviste al monarca con el aspecto de Orfeo para indicar cuál debe ser la actitud del soberano en el gobierno y cómo tan sólo mediante la dulzura podrá conseguir que el pueblo haga siempre lo que él desea. Es la misma moderación y templanza que aconseja Saavedra para el gobierno del príncipe y que transmite valiéndose no sólo de Orfeo sino también de Anfión,

[3] Esta ficticia consideración del reino como un todo armónico es analizada por José Antonio Maravall; sin embargo, este investigador omite cualquier referencia a un instrumento musical (1984 B: 66-7).

el músico que construyera la ciudad de Tebas gracias a los sonidos emitidos por su instrumento.

Especialmente interesante resulta la homologación que en la emblemática se produce entre Orfeo y Cristo y que se deriva de la consideración que, desde la órbita religiosa, se realiza del tracio como *prefiguratio* de Jesús. Partiendo de esta vinculación, en emblemas como "Communio generalis", contenido en el tratado *Imago primi Saeculi*, en el que tiene como mote "Ultro veniunt, quod amore trahantur" del jesuita Augustine Chesneau o en el capítulo que Michel de Marolles dedica al músico tracio y que incluye en sus *Tableaux du Temple des Muses*, los dulces sonidos de Orfeo serán identificados con las palabras divinas, con los lamentos en la crucifixión, con el efecto balsámico ejercido por la eucaristía en los pecadores e incluso con el sonido celestial producido por el principal instrumento de la Pasión, la cruz. Aunque esta apropiación del mito se originó en los comienzos mismos del cristianismo, la identificación que se realiza en la emblemática proviene en gran medida de la que reflejaran en sus escritos los Padres de la Iglesia, especialmente Clemente de Alejandría. Como se ha señalado en el presente estudio, aunque la vinculación que se establecerá con la música en los emblemas mencionados será, en cada caso, de distinto tipo, en gran parte de ellos, en mayor o menor medida, subyacerá la consideración de Cristo como civilizador. Será él quien, con su llegada y sus palabras, sacará a los hombres del estado de barbarie en el que vivían.

Por último debemos hacer referencia a la faceta de Orfeo como símbolo del amor, capaz de seguir a su amada hasta el más allá. Aunque esta parte del mito fue especialmente resaltada en la filosofía neoplatónica y será la desarrollada con posterioridad en la ópera, no tendrá una presencia importante en la emblemática. Como se ha podido comprobar en este estudio, es la faceta de Orfeo como gobernante y civilizador, aunque revestida de distintas variantes, la que con más frecuencia se representará en los tratados de emblemas. Orfeo, el mito musical más conocido de todos, es el escogido para transmitir dos de los valores fundamentales sobre los que se apoyaban las monarquías de la época: la

relación entre el rey y sus súbditos y el amor de Cristo. Es decir, los dos pilares sobre los que se asentaban las monarquías: el político y el religioso.

Muy vinculada a la interpretación que recibe Orfeo en los tratados de emblemas se presenta la de Anfión, aunque su relato fue mucho menos resaltado en la emblemática que el del tracio. Como se ha podido comprobar, y hemos señalado en los párrafos anteriores, en ocasiones se ha abordado este mito de forma idéntica a la que recibiera el de Orfeo. De esta forma, se ha vinculado su música a la elocuencia y a la concordia, a la actitud armoniosa en el individuo y a la llegada de la civilización. Conectado iconográficamente, según nuestro análisis, con otro rey músico, el bíblico David, Anfión será especialmente empleado en la emblemática para transmitir las ideas de paz y amistad. Su vinculación con un instrumento de cuerda, el aludido de forma preferente desde la antigüedad griega para señalar la conexión entre la música y el alma, y su actitud generosa hacia su hermano Zeto, serán los dos pilares sobre los que se asentará su consideración como paradigma de la amistad. Este tema, el de la verdadera amistad y la fingida, estuvo muy presente en la emblemática y, aunque sin formar un capítulo específico, también lo ha estado en nuestro estudio. Si por un lado Anfión era el prototipo de amigo desinteresado que anteponía los gustos de los demás al suyo propio, por otro encontraremos referencias a la fingida amistad, a la que se ofrece revestida de las dulces palabras de la adulación. Los elementos escogidos en cada caso serán bien diferentes; si la concordia se expresará utilizando un instrumento cordófono, la adulación y la falsa amistad, las armonías vanas y fingidas, lo harán mediante uno aerófono. Se contraponen de esta forma, y como se ha señalado a lo largo de este ensayo, los instrumentos de cuerda a los de viento.

El tercer citaredo de nuestro estudio, Arión, ha sido objeto de numerosas representaciones, motivadas en parte -a diferencia de Anfión- por su presencia en el tratado de Alciato. Como se ha mostrado mediante los emblemas analizados, en las distintas interpretaciones realizadas del relato la música tan sólo ha desempeñado un papel anecdótico. La interpretación más frecuente que recibió el músico Arión en los emblemas fue la que se encontraba en la obra de

Alciato y la proveniente de la *Antología Griega*. Desde esta perspectiva, la salvación prodigiosa del músico, a la que se refirieron autores de la Antigüedad, pasó a convertirse en tan sólo un medio para resaltar la maldad de los hombres y la creencia de que éstos eran peores que las bestias. Se ofrece por tanto en los emblemas una visión completamente negativa del relato que se convierte en una clara advertencia hacia el resto de los hombres, ya que tan sólo constata un hecho: el de la maldad humana. Esta idea quedará perfectamente resumida en los mismos motes escogidos para los emblemas, el "In avaros, vel quibus melior conditio ab extraneis offertum" de Alciato o el "Homo homini lupus" de Geffrey Whitney, que se ofrecerán como fiel reflejo de la situación que estaba atravesando Europa y que se materializaría igualmente en la obra de algunos de los más importantes pensadores de la época, Gracián o Hobbes. El relato de Arión plasmará de manera certera los problemas con los que se enfrentaba el hombre. Utilizando el mar como símil del mundo, el intento de asesinato del joven citaredo se utilizará para resaltar la maldad humana y el hecho de que ésta pueda llegar hasta límites insospechados.

Sin embargo, no será éste el único mensaje que transmita Arión, sino que la misma maldad cometida hacia él servirá para enfatizar su virtud. En la emblemática frecuentemente se resaltará su actitud conformista y la importancia de hacer frente a la adversidad con la virtud y no con el enfrentamiento. Su sacrificio será incluso analizado como ejemplo a seguir para el cristiano ante los avatares de la vida. Es quizá en esta segunda interpretación del joven como hombre virtuoso que afronta el peligro sin temor donde la música desempeña un papel más destacado. Sin hacer referencia de forma concreta a los sonidos que creaba Arión o a la forma en la que atrajo al delfín salvador, el instrumento cobra una importancia destacada desde el punto de vista iconográfico desde el momento en el que sirve para caracterizar al individuo. Esto ocurre en los emblemas que lo analizan desde esta perspectiva: los de Gabriel Rollanhagen y George Wither ("Spernit pericula virtus"), el de Laurentius Haechtanus ("In homines impios") y el del tratadista alemán Daniel Meisner ("Musica vel fera maris monstra mitigat"). El relato del músico se convierte, en estos casos, en un claro discurso de poder que, desde principios neoestoicos y contrarreformistas,

exalta la actitud de conformismo, prometiendo a cambio unas ventajas y unos beneficios futuros que no quedan del todo establecidos.

Uno de los principales enfrentamientos analizados en este estudio, el que tuvo lugar entre el dios Apolo y el sátiro Marsias, ha tenido una gran trascendencia en el pensamiento occidental. Las lecturas de las que ha sido objeto han sido numerosas; no sólo se ha visto en él una oposición entre los instrumentos cordófonos y aerófonos (es decir, entre la lira o cítara y el aulós), o entre las características de la música ejecutada por sus protagonistas, sino también un enfrentamiento de actitudes. En este combate musical se encarnaba el enfrentamiento entre el espíritu *apolíneo* y el *dionisíaco*; es decir, entre el orden y el desorden, con un claro posicionamiento hacia el primero de ellos. De entre todas las interpretaciones y apropiaciones que recibió, fue la que enfatizaba el extraordinario atrevimiento que tuvo Marsias la más extendida en la emblemática. Significaba analizar al sátiro como prototipo de hombre temerario o imprudente que recibía el castigo debido a su ignorancia, a su vanidad o incluso a su soberbia. En los distintos emblemas que interpretaron el relato desde esta perspectiva, se justificaba el castigo y la impiedad de Apolo para con Marsias a causa de esa temeridad. De esta forma, no sólo se consideraba lícito que Marsias fuera despellejado por el dios, sino que incluso se acusaba al sátiro de haber provocado con su actitud el castigo. De esta forma, y como ha quedado señalado en este estudio, aspectos que en su origen fueron determinantes, como el relativo al enfrentamiento de instrumentos o actitudes, pasaron en la emblemática a un segundo plano para en su lugar advertirnos, de forma casi exclusiva, acerca de lo peligroso que puede resultar el enfrentarse a los poderosos. Se trata del mensaje que se transmite en aquellos emblemas en los que se nos dice que debemos contentarnos con lo que tenemos, ya que de lo contrario sólo nos acaecerán grandes desgracias.

Como ha sido señalado, mientras que Marsias es asimilado de forma casi absoluta en la emblemática a la figura del osado que se extralimita, el papel de Apolo ha variado, simbolizando tanto a la Iglesia y a la figura del monarca como simplemente al individuo perteneciente a un nivel social superior. En cualquiera

de los casos, la dureza del castigo estaba, en opinión de los tratadistas que recogen el enfrentamiento en sus obras, justificada pues se había infringido o bien la ley divina o bien la ley humana, los pilares –en cualquier caso- sobre los que se asentaba la sociedad barroca. Del mismo modo, la victoria del dios Apolo y de su lira es analizada en la emblemática como la del buen gobernante. En un momento histórico de tantas vicisitudes religiosas y con tantos problemas en las monarquías europeas, y en el que todavía no se había formado un ejército regular ni se habían establecido los aparatos de represión del Estado, resultaba necesario transmitir la idea de la existencia de una justicia firme que no iba a tolerar ninguna extralimitación.

Sin embargo, junto a esta interpretación del comportamiento del sátiro, que procede, como ya se ha señalado en este estudio, de fuentes medievales, cobrará importancia otra más propia de los nuevos tiempos del Renacimiento. Nos referimos a la que se adopta desde la corriente neoplatónica y en la que se resalta la dualidad existente entre la parte exterior e interior de Marsias. Aunque de menor trascendencia en la emblemática, es esta interpretación la que creemos que se encuentra en emblemas como el del francés Claude-François Menestrier.

Aunque el capítulo referido a la adulación se sale de la tónica de este estudio al estar dedicado tan sólo parcialmente al desarrollo de un relato mitológico, el de Mercurio y Argos, la importancia que adquirió el problema ocasionado por los lisonjeros en la época y el que esté igualmente conectado con uno de los mitos de mayor relevancia en este trabajo, el de las sirenas, ha sido la razón que nos ha movido a tratarlo de forma detallada. El primer acercamiento que hemos realizado al tema de la adulación ha sido a través de la figura del ciervo y de la irremediable atracción que sentía hacia los sonidos de la flauta. Mediante una alegoría en la que este animal es asimilado al adulado, y quienes lo quieren atrapar (normalmente los cazadores) a los lisonjeros, en emblemas como los de Pierio Valeriano o Cesare Ripa se realiza una advertencia hacia la adulación. La importante presencia de esta imagen en la emblemática es, en gran medida, una consecuencia de las numerosas ocasiones en las que, desde la Antigüedad, se

había repetido el amor que estos animales sentían hacia los sonidos melodiosos. Es por esta misma razón por la que el ciervo es utilizado en algunas representaciones iconográficas como símbolo de la música.

Similar en cuanto a su estructura se presentan los emblemas protagonizados por Mercurio y Argos, cuyo enfrentamiento, como adulador y adulado, dará lugar a la victoria del primero sobre el segundo y ocasionará, al igual que ocurría con el ciervo, un trágico desenlace. Tanto en unos como en otros, los emblemistas partirán de la homologación entre los sonidos dulces del instrumento y las dulces palabras de los halagos y conectarán los problemas ocasionados tanto por los cazadores como por Mercurio con la situación existente en la Corte en torno a los lisonjeros. Si Juan de Solórzano, en sus *Emblemas regio políticos*, señalaba que "los aduladores (...) con sus lisonjas ciegan los ojos, y entendimientos de los Príncipes" (1659: 508), Andrés Ferrer de Valdecebro se lamentaba de que si "(l)a armonia suave de un acorde instrumento, los ecos sonoros de una flauta embelesan à tan montaraz bruto como el ciervo. Las blandas caricias de una lisonja, què no harà en los hombres?" (1680: 276). Los emblemas dedicados a resaltar la adulación serán utilizados para criticar la enorme problemática creada en la Corte y en el entorno de los poderosos por los lisonjeros. Los emblemistas que reflejan esta situación en sus tratados, en su mayoría españoles, serán conscientes de los males provocados en el país a causa de ellos, llegando incluso a culparles de todas las desgracias. Amargamente se lamentaba Andrés Ferrer de Valdecebro de la situación política y económica en España y señalaba que "(t)odo esto falta, porque falta la verdad, que conserva todo esto" (1696: "Argumento y Prologo").

Como se desprende de los emblemas analizados en los que se trata la adulación, es la flauta el instrumento encargado de simbolizar la mentira. A la presencia de la flauta o de la siringa en el relato por su vinculación con lo pastoril, hay que añadir la peor consideración que desde la Antigüedad tenían los instrumentos aerófonos sobre los de cuerda y que se verá potenciada en la emblemática por las conexiones que establecerán los tratadistas entre este tipo de instrumentos y la mentira.

El último gran mito musical que hemos analizado en este estudio es el de las sirenas. El amplio uso que se hace del relato y la conexión estrecha que existe entre las distintas interpretaciones que se han realizado de él en los tratados de emblemas, al resaltarse en ellos unas mismas características, es el principal escollo con el que nos hemos encontrado en este estudio. El engaño que se deriva tanto de su aspecto físico -al ocultar la parte monstruosa de su cuerpo-, como de la aparente dulzura de sus melodías -que acababan conduciendo a la muerte a quienes las escucharan-, ha sido el aspecto especialmente resaltado en los emblemas que hemos recogido. Vinculadas -como vimos- a los placeres, bien a través de la interpretación que recibían en el *pseudo racionalismo*, desde donde se las considerará simples meretrices, bien a través de un concepto más amplio que englobe todo lo considerado pecaminoso desde la órbita religiosa, las sirenas se erigirán como el gran enemigo a batir por el hombre, como la misma personificación del vicio. La fuerza de su poder encantador hará que muchos caigan en sus redes y sólo permitirá que los más virtuosos puedan escapar del peligro que representan. El enfrentamiento entre Ulises y las sirenas que recogiera Homero en la *Odisea* será el ejemplo al que con más frecuencia se aluda desde la emblemática cuando se representen estas criaturas. La figura del héroe posibilitará exaltar dos de los principales valores sobre los que se asentaba la ideología contrarreformista, los de la virtud y la prudencia.

La interpretación de las sirenas como meretrices, o vinculadas de forma general a los placeres terrenales, es, como ha quedado demostrado en este estudio, la que menos referencias musicales contiene. La causa de ello se debe, en nuestra opinión, a que la conexión no parte de la capacidad de las sirenas para cantar o realizar música, sino que se basa de forma primordial en su condición de féminas. Partiendo de los principales vicios que se vinculaban a estas criaturas, la lujuria y la mentira, se aprovechará para realizar una dura crítica hacia la mujer, a la que con frecuencia se identificará de manera completa con las sirenas. La *Philosophia Moral de Príncipes* del jesuita Juan de Torres, los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco o las *Emblemas Moralizadas* de Hernando de Soto son algunos de los numerosos ejemplos que citamos en el mencionado

capítulo en los que se criticaban duramente tanto a unas como a otras y frecuentemente se homologaban sin realizar ninguna diferenciación entre ellas.

Especialmente interesantes nos han resultado los emblemas en los que se resaltaba el poder de la música que creaban las sirenas. Su análisis nos ha posibilitado advertir la existencia de un distinto enfoque por parte de los tratadistas. Si por un lado en algunas representaciones la música de las sirenas ha sido homologada a la lisonja y vinculada al entorno áulico (de una forma similar a la que hemos señalado en el ciervo o en el relato de Mercurio y Argos), por otro lado se la ha situado en un entorno religioso. En ambos casos, y como no podía ser de otra forma, se ha rechazado su música, aunque se han propuesto distintas soluciones para no ser tentado por ella. Como se ha señalado en este estudio, los autores que han asimilado las dulces palabras de la lisonja al canto de las sirenas se han limitado, de forma general, a criticar y rechazar la actitud por considerarla reprobable. Es la advertencia que encontramos en tratadistas como Juan de Horozco, quien aconsejaba que se abriese bien los oídos para poder combatir adecuadamente las mentiras (1605: 154-5) y señalaba la importancia del conocimiento propio, es decir, del conocimiento certero de la valía personal para no sucumbir ante las palabras de los aduladores (1589: fol. 27). La lisonja atribuida a las sirenas, en cuanto que mentira, se vencía con la verdad, con la amarga verdad de la que hablara Quevedo.

Diferente es el tratamiento que se realiza del relato desde la órbita religiosa. Nuevamente se utiliza la historia del encuentro de Ulises y se vincula a las sirenas con la mentira y los placeres terrenales, pero se ofrece una actuación diferente. Se aboga por cerrar los oídos, por taponarlos frente a su música y se advierte muy firmemente del peligro que supone escuchar sus cantos. Se contravenía de esta forma el que realmente había sido el deseo del héroe al que se ponía como ejemplo, ya que Ulises, como señalara Homero en la *Odisea*, quiso desde el primer momento escuchar el melodioso canto de las sirenas. Es ésta la solución ofrecida en el emblema que se incluye en el *Imago Primi Saeculi*, "Vos canitis surdis, canitisque ligatis", o en el emblema incluido en el tratado de Menestrier *L'Art des Emblemes*, "Oblectat ut opprimat". Por su parte, Jean

Baudoin optará por la confrontación entre el canto religioso y el profano, representados respectivamente por el omnipresente Orfeo y por las sirenas, como forma idónea de vencer los placeres en el emblema que tiene como mote "Des voluptez, & de leurs attraits". Sin embargo, y como señalamos en su momento, la solución ofrecida por este tratadista será similar a las anteriores, ya que la forma cómo Orfeo venció a las criaturas fue silenciando su canto con el que él mismo realizaba.

En nuestra opinión, la advertencia que se realiza en algunos emblemas sobre la importancia de cerrar los oídos ante la música de las sirenas está no sólo conectada a la polémica que enfrentó los dos sentidos corporales principales por los que se adquiría el conocimiento, la vista y el oído, sino que igualmente, y quizá de forma especial, resaltaba la importancia del canto interior. El silencio que se creaba en el interior del individuo al taponar sus orejas acercaba al hombre a Dios; no sólo era un reflejo de la música divina y celestial sino que también hacía referencia al canto silencioso de la oración, al que es elevado, en palabras de san Jerónimo, "no con la voz, sino con el corazón" (cit. en Fubini, 1991: 84).

En cualquier caso, y en líneas generales, las sirenas son vinculadas en los emblemas a un tipo de música diametralmente opuesto al que estaban encargadas de ejecutar en la Antigüedad. De ser las que movían las esferas del universo y entonaban el canto del cosmos en la *República* de Platón (1972: 617b), pasaron a estar vinculadas a las armonías terrenales. La sirena pasó a convertirse en un símbolo del pecado y de la vanidad del mundo, al igual que la música que ejecutaba. Sin embargo, y a pesar de tratarse de casos muy concretos, hemos encontrado otras interpretaciones diferentes de estas criaturas en las que se resalta la antigua consideración de la sirena como ser benefactor. Ejemplos de esto se pueden encontrar en uno de los emblemas del tratadista inglés Henry Peacham quien, con el mote "Sepulchrum Isocratis", ensalza, según nuestra interpretación, las dotes elocuentes de las sirenas y su consideración de sabias hasta el punto de compararlas a los más importantes oradores de la Antigüedad, o en el emblema "Vesvvii siren incendia mulcet" del humanista

italiano Giulio Cesare Capaccio, quien veía en ellas un símbolo de la regeneración y del renacimiento de las dotes artísticas.

Como se desprende de todo lo expuesto hasta el momento, la utilización que en la emblemática se realiza de la música, o al menos de la que está presente en los mitos que han sido analizados en este estudio, sigue encuadrada en gran medida dentro de la valoración que se había realizado en el medievo y que distinguía, según la interpretación realizada por Boecio, entre una música mundana -o de los planetas-, humana -o armonía existente en el interior del hombre-, e instrumental, la realizada por los instrumentos musicales y la única audible. Aunque la presencia de los sonidos musicales en los distintos emblemas es analizada como una alegoría o un símbolo y no como música real, su adscripción a uno de los distintos tipos creemos que parece claro. Si la música realizada por Orfeo, Anfión y Arión es identificable con la concordia y la virtud, la ejecutada por las sirenas y por Marsias lo es con la lujuria y las pasiones. Mientras que los primeros son identificados con santos, cristianos o incluso el propio Cristo, los segundos lo son con las meretrices, los demagogos y los temerarios. Por todo ello creemos que en la emblemática se mantiene la ambivalente consideración hacia la música que hacía que se pudiera diferenciar entre unos sonidos divinos vinculados a la virtud y otros que, realizados por el ministril, lo eran a la vanidad del mundo. Los sonidos musicales que eran realizados por los mencionados citaredos estarán vinculados a la música celestial y serán considerados un reflejo de aquélla, mientras que la música ejecutada por las sirenas o por Marsias se homologará a la realizada por los ministriles, será conectada al hombre y estará sujeta a sus pasiones y vicios. Al igual que las sirenas, la mujer o los placeres, este tipo de música responderá al concepto del "dulce amarum". Tras la armonía de la música, al igual que tras la hermosura de la sirena, de las sensaciones placenteras o de las dulces palabras de la adulación se ocultará la realidad que esconden y la amargura que provocan.

La coexistencia de estas dos diferentes y antagónicas consideraciones de la música será la que origine la aparente contradicción que se deriva de vincular la armonía a la lisonja y que provoca que, debido a ello, se considere disonante la

verdad. Como claramente expresara Saavedra Fajardo en sus *Empresas Políticas* al referirse al monarca que tan sólo quiere oír aquello que le agrada, "(e)stán muy hechas sus orejas a la armonía de la música, y no pueden sufrir la disonancia de las calamidades que amenazan" (1999: 574). Esta misma idea es la que se encuentra en el tratado de Juan Baños de Velasco y Acebedo *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales*; este autor se refería a la verdad como a "una voz tan desagradable, que deshaziendo la consonancia de las otras, esta sola diga aparte las verdades" (1670: 49). En nuestra opinión, la asociación que se produce entre la armonía y la adulación y entre la disonancia y la verdad se debe a que ésta, a pesar de estar vinculada a la virtud, a la sabiduría y a la elocuencia, y por tanto al sonido armonioso (tal como nos han mostrado las figuras de los citaredos), es igualmente contraria a la mentira, y por tanto al sonido agradable con el que ésta se transmite. Frente a esta contradicción, los tratadistas, como ya se señaló páginas atrás, optaron por vincular la verdad a la disonancia, probablemente por la fuerza y la importancia que había alcanzado la asociación contraria, esto es, la establecida entre la mentira y la dulzura de los sonidos.

A modo de conclusión, queremos señalar nuevamente que, como nos ha demostrado el análisis de los distintos mitos, y aún siendo conscientes de las limitaciones del presente estudio, consideramos que el enfoque que se les ha otorgado desde la emblemática responde de forma directa a las circunstancias que se estaban viviendo en la Europa de la época, y en la que las continuas guerras territoriales y los conflictos religiosos estaban provocando un enorme desgaste económico y humano en los distintos países. Mantenemos, por tanto, que la visión que se ofrece de mitos como los de Orfeo, Arión, Anfión, Ulises y las sirenas, Mercurio y Argos o Apolo y Marsias, aunque parten de interpretaciones procedentes de la Edad Media o de finales de la Antigüedad, están estrechamente relacionadas con esas circunstancias. Del mismo modo, el análisis que se realiza de la música atribuida a cada uno de ellos procederá en gran medida de la división realizada por Boecio, que la sitúa en torno a dos extremos bien definidos; se tratará de una música identificada bien con la civilización, la

concordia, la elocuencia, la virtud y la armonía o por el contrario con la lujuria, la osadía, el vicio, la adulación y la mentira.

Ilustraciones



Fig. 1. Luis del Milán. *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* (Valencia, 1535 ó 1536)[1]



Fig. 2. Giovanni Animuccia. *Canticum B. Mariae Virginis* (Roma, 1568)[2].

[1] Reproducimos este detalle del frontispicio del tratado de Milán de *Los instrumentos musicales en el siglo XVI* (Bordas, 1997)

[2] Tanto esta imagen como la siguiente proceden de la recopilación y análisis y realizado por Gottfried Frankel en *Decorative Music Title Pages* (1968: plate 19)

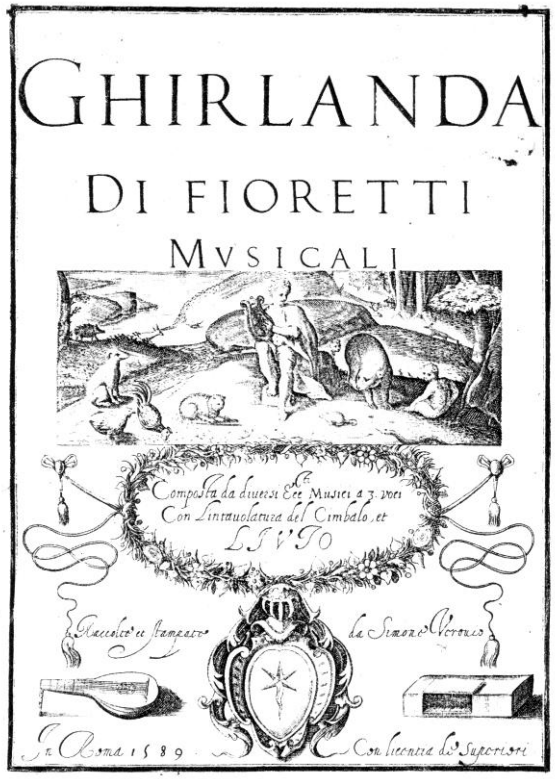


Fig. 3. Simone Verovio. *Ghirlanda di fioretti musicali* (Roma, 1589).

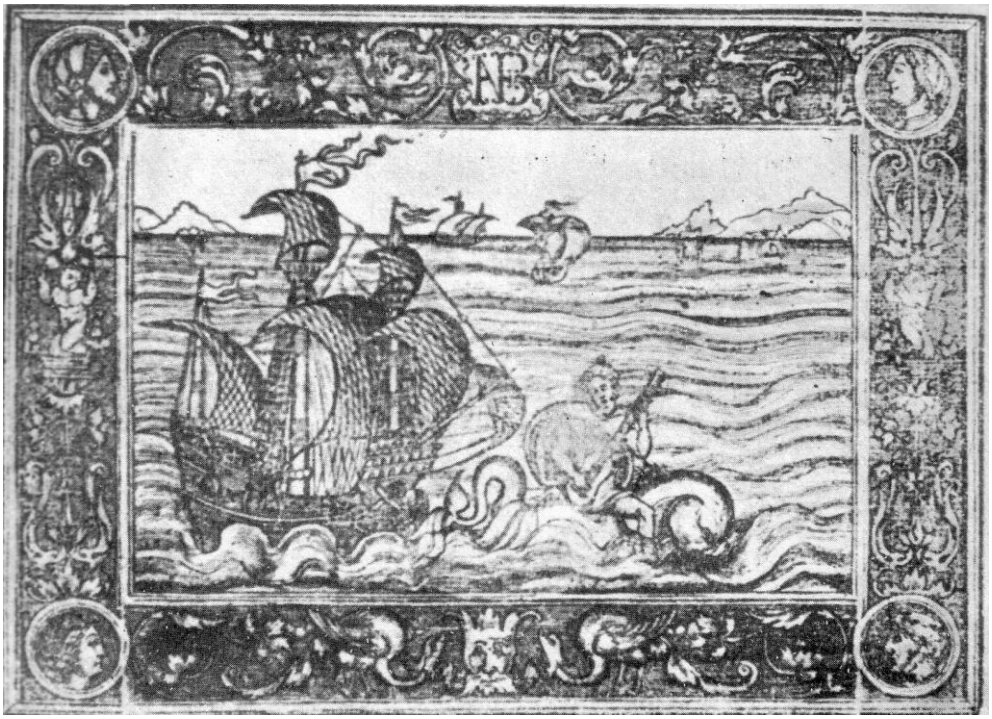


Fig. 4. Luys de Narváez. *Los seys libros del Delphin de musica de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538)[3].

[3] Reproducimos esta imagen del estudio realizado por Emilio Pujol (1971)

Bibliografía

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Academia Altorfina. 1597. *Emblemata aaniversaria academiae Altorfinae studiorum ivventutis exercitandorum causa proposita et variorum orationibus exposita*. Norimbergae: Levini Hulsy.

Aguilar, J. B. 1688. *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Valencia: Lorenço Mesnier[1].

Agustín de Hipona (santo). 1982. *El libre albedrío* (V. Capanaga, ed.). Madrid: Editorial Católica.

_____. 1988. *Obras completas* (P. Langa, ed.). Vol. XXXIX . Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

Alciato, A. 1536. *Livret des Emblemes* (J. Le Fèvre, trad.). París: Christian Wechel.

_____. 1549. *Emblematum Liber.* Lugduni: Ioan Tornaesium & Gulielmum Gazeium.

_____. 1549. *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rimas Españolas* (B. Daza, trad.). Lyon: Guilielmo Rovillo.

_____. 1549. *Emblemes D'Alciat, de nouveau Trāslatez en Frāçois vers pour vers, Iouxte les Latins* (B. Aneau, trad.). Lyons: Macé Bonhomme.

_____. 1614. *Ominia Andreae Alciati v.c. Emblemata: Cum commentariis, quibus Emblematum omnium aperta origine, mens authoris*

[1] Como el propio autor admite en el prólogo, este libro es en realidad la tercera parte de la obra de Balthasar de Victoria *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*; por esta razón Antonio Palau y Dulcet considera a Victoria como autor del tratado.

explicatur, & obscura omnia dubiaque illustrantur. Lyon: Haeredes G. Roville.

_____. 1871. *Andreae Alciati Emblematum flumen abundans; or, Alciati's Emblems in their full Stream* (H. Green, ed.). London: Holbein Society[2].

_____. 1975. *Emblemas. Alciato* (M. Montero y M. Soria, eds.). Madrid: Editora Nacional[3].

_____. 1985. *Andreas Alciatus. Emblems in Translation. Index Emblematicus* (P. Daly, ed.). Toronto: University of Toronto Press[4].

_____. 1985 B. *Andreas Alciatus. The Latin Emblems. Index Emblematicus* (P. Daly, ed.). Toronto: University of Toronto Press[5].

_____. 1989. *Toutes les Emblemes*. París: Aux Amateurs de Livres[6].

_____. 1993. *Emblemas. Alciato* (S. Sebastián, ed.). Madrid: Akal[7].

[2] En este estudio, realizado por Henry Green, se analizan distintas ediciones del *Emblematum Liber* y se reproduce, de forma facsimilar, la publicada por Bonhomme en Lyon en 1551.

[3] Aunque esta edición pretende ser facsimilar de la realizada por Bernardino Daza, *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figura y de nuevos emblemas* (Lyon, 1549), un simple cotejo con la obra de Daza demuestra que los grabados no proceden de esa edición; Manuel Montero y Mario Soria utilizaron los grabados que ilustraron la edición de 1608 realizada por Plantin.

[4] En este estudio Peter Daly incluye las traducciones que, de la obra de Alciato, realizaron Lefèvre (París, 1536), Hunger (París, 1542), Marquale (Lyon, 1551) y Daza (Lyon, 1549).

[5] Peter Daly reproduce en este volumen la edición del tratado de Alciato publicada en Padua en 1621.

[6] En este libro, editado por "Aux Amateurs de Livres", se reproducen en edición facsimilar los tratados publicados por Guillaume Rouille en Lyon en 1558 y 1564.

_____. 1996. *Emblemata. Lyons,* 1550 (B. Knott, trad.). Aldershot Hants: Scolar Press.

_____. 1997. *Les Emblèmes* (P. Laurens, ed.). París: Klincksieck[8].

_____. 2004. *A Book of Emblems. The Emblematum Liber In Latin and English* (J. Moffitt, ed.). Jefferson: McFarland[9].

Aneau, B. 1552 A. *Picta Poesis*. Lugduni: M. Bonhomme.

_____. 1552 B. *Imagination Poetique, traduicte en vers François, des Latins, & Grecz, par l'auteur mesme d'iceux.* Lyon: Macé Bonhomme.

Anónimo. 1640. *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Amberes: Balthasaris Moreti.

Apolodoro. 1985. *Biblioteca* (M. Rodríguez, ed.). Madrid: Gredos.

Apolonio de Rodas. 1988. *The argonautica* (W. Heinemann, ed.). Londres: Harvard University Press.

Arias Montano, B. 1597. *David, virtutis exercitatissimae probatum Deo spectaculum, ex Davidis, Pastoris, Militis, Ducis, Exsulis ac Prophetae exemplis*: M. Zachariae Palthenii[10].

[7] En esta edición, y a pesar de lo que indica Santiago Sebastián en la introducción de la obra, no se reproducen los grabados que aparecieron en la edición de Daza (1549), sino los que ilustraban la edición de Plantin de 1608.

[8] Se reproduce la edición lyonesa publicada por Macé-Bonhomme en 1551.

[9] Al igual que señalamos con respecto al tratado publicado por Santiago Sebastián, en esta ocasión tampoco se reproducen los grabados que aparecieran en la edición de Bernardino Daza (tal como indica el autor), sino los que ilustraran la posterior edición realizada por Plantin en 1608.

_____. 1739. *Lecion Cristiana o Tratado de lo que los Discipulos de Christo Comunmente deven saber.* Madrid: Juan de Zuñiga.

Aristóteles. 1991. *La Política* (C. García y A. Jiménez, eds.). Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1964. *El Arte Poética* (J. Goya y Muniain, ed.). Madrid: Espasa Calpe

Audin. 1648. *Fables Heroïques comprenans Les veritables Maximes de la Politique Chrestienne, & de la Morale. Avec des Discours enrichis de plusieurs Histories, tant Anciennes que* Modernes. París: Jean Gaillard.

Avieno, R. 2001. *Fenómenos* (J. Calderón, ed.). Madrid: Gredos.

Baños de Velasco, I. 1670. *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones politicos, y morales*. Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga.

Baudoin, J. 1627. *Mythologie ou Explication des Fables, oeuvre deminente Doctrine, & d'agreable Lecture cy devant Traduitte par I. De Montlyard. Exactement reveüe en cette derniere Edition, & augmentée d'un Traitté des Muses; De plusieurs remarques fort curieuses; De diverses Moralitez touchant les principaux Dieux; Et d'un Abbregé de leurs Images, par I. Baudoin*. París: Pierre Chevalier y Samuel Thiboust[11].

[10] En el ejemplar que hemos manejado en la Biblioteca Nacional no se hace ninguna indicación relativa al lugar de impresión de la obra ni se reflejan estos datos en la descripción que se realiza en el *Manual del librero hispano-americano* (Palau y Dulcet, 1990: I 467). La investigadora Alison Saunders señala, sin embargo, la ciudad de Frankfurt como el lugar de impresión del tratado (2000: 228).

[11] Este volumen consiste en un compendio que reúne distintos tratados: la *Mithologie* de Natale Conti y las *Recherches Touchant la Mythologie Divises en IIII Traictez, recueillis des Anciens Autheurs*; este último, como su título indica, está compuesto por cuatro obras diferentes, a saber:

_____. 1647. *Recueil d'emblemes divers avec des discours moraux, philosophiques, et politiques. Tirez de divers Autheurs, Anciens & Modernes*. *Seconde partie*. Iacques Villery: París.

_____. 1685. *Recueil d'Emblêmes, ou Tableaux des Sciences & des Vertus Morales*. Paris: Jean Cochart.

Boccaccio, G. 1983. *Genealogía de los dioses paganos* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.). Madrid: Editora Nacional.

Bocchi, A. 1979. *Symbolicarum Quaestionum de Universo Genere* (S. Orgel, ed.). New York: Garland Publishing[12].

Borja, J. 1680. *Empresas morales*. 2 vols. Bruselas: Francisco Foppens.

_____. 1697. *Emblemata Moralia, scripta quondam hispanice*. Berlín: Johann Michael Rudigeri.

_____. 1981. *Empresas Morales* (C. Bravo-Villasante, ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española[13].

Boschius, J. 1972. *Symbolographia, sive de arte symbolica sermones septem*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt[14].

Discours des Muses de Lylio Gyraldi; *Fables* de Higinio; *Explication Physique & Morale des principales Fables* de Phornutus y, por último, un *Abbregé des Images des Dieux* de Albricus, todos ellos traducidos al francés por Jean Baudoin.

[12] Esta edición es una facsimilar de la publicada en Bolonia en 1574.

[13] Reproduce la edición publicada en 1680 en Bruselas.

[14] Reproduce la edición publicada en 1701 en Augsburgo.

Boudard, J. B. 1766. *Iconologie tirée de divers auteurs*. 3 vols. Viena: Jean Thomas de Trattnern.

Buonani, F. 1964. *Antique Musical Instruments and their Players.* 152 *Plates from Bonanni's 18th Century 'Gabinetto Armonico'* (F. Harrison y J. Rimmer, eds.). New York: Dover[15].

Bustamante, J. 1595. *Transformaciones de Ovidio*. Amberes: [s. n.].

Camerarius, J. 1605. *Symbolorum & Emblematum Centuriae tres. I. Ex herbis & stirpibus. II. Ex animalibus quadrupedibus. III. Ex volatilibus & insectis. Editio secunda, auctior & accuratior. Accesit noviter Centuria IV. Ex aquatilibus & reptilibus*. Typis Voegelinianis[16].

Capaccio, G. C. 1592. *Del trattato dell'imprese di Giulio Cesare Capaccio*. *Libro Terzo*. Nápoles: Giacomo Carlino, & Antonio Pace.

Cartari, V. 1979. *Vere e nove Imagini de gli dei delli antichi* (S. Orgel, ed.). New York: Garland[17].

Carvallo, L. A. de. 1958. *Cisne de Apolo* (A. Porqueras, ed.). 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas[18].

[15] Se reproduce parcialmente el *Gabinetto Armonico Pieno D'istromenti Sonori*, publicado en Roma en 1722.

[16] En la edición que hemos manejado no se hace referencia al lugar de impresión del tratado; no obstante, Landwehr señala la ciudad de Nuremberg (1972: 166).

[17] Reproduce la edición realizada en Padua en 1615 por Tozzi.

[18] Reproduce, en edición facsimilar, la obra publicada en Medina del Campo en 1602.

Cats, J. 1627. *Proteus ofte Minne Beelden Verandert in Sinne Beelden*. Rotterdam: Pieter van Waesberge.

Chesnau, A. 1657. *Orpheus Eucharisticus*. París: Florentinum Lambert.

Cicerón, M. T. 1989. *La República y las Leyes* (J. Núñez, ed.). Madrid: Akal.

Clemente de Alejandría (santo). 1994. *Protréptico* (C. Isart, ed.). Madrid: Gredos.

Combe, T. 1614. *The Theatre of Fine Devices, containing an hundred morall Emblemes*. Londres: Richard Field.

Conti, N. 1568. *Mythologiae, sive explicationum fabularum libri decem*. Venecia: Aldo.

Corrozet, G. 1974. *Hecatomgraphie*. 1540 (J. Horden, ed.). Londres: The Scolar Press.

Cousteau, P. 1555. *Pegma, cum narrationibus philosophicis*. Lugduni: Matthiam Bonhomme.

_____. 1560. *Le Pegma de Pierre Cousteau, mis en Francoys par Lanteaume de Romieu gentilhomme d'Arles*. Lyon: Mace Bonhomme.

Covarrubias, S. 1610. *Emblemas Morales*. Madrid: Luis Sánchez.

_____. 1977. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Madrid: Turner.

Dinet, M. P. 1614. *Cinq Livres des Hieroglyphiques, ou sont contenus les plus rares secrets de la nature, & proprietez de toutes coses. Avec plusieurs admirables Considerations, & belles Devises sur chacune d'icelles.* Paris: Jean de Heuqueville.

Doni, A. F. 1564. *Pitture del Doni academico pellegrino. Nelle quali si mostra di nuova inventione: Amore, Fortuna, Tempo, Castitá....* Padua: Gratioso Perchacino.

Erasmo, D. 1999. *Elogio de la locura o Encomio de la Estulticia* (P. Voltes, ed.). Madrid: Espasa.

Esopo. 1978. *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio* (P. Bádenas de la Peña y J. López, trad.). Madrid: Gredos.

Espinosa y Malo, F. L. 1691. *Ocios Morales, divididos en descripciones symbolicas, y declamaciones heroicas.* Zaragoza: Francisco Moreno.

Estienne, H. 1646. *The Art of Devises* (T. Blount, trad.). London: W.B. y J.C.

_____. 1649. *Exposition et Explication des Devises, Emblemes et Figures Enigmatiques du Feu construit devant l'Hostel de Ville*. París: Antoine Estienne.

Estienne, R. 1573. *Thesauri Linguae Latinae.* Lugduni: Philippus Thinghyo Florentino.

Fedro. 1969. *Fables* (A. Brenot, trad.). París: Société d'édition 'Les Belles Lettres'.

Ferrer de Valdecebro, A. 1680. *Gobierno General, Moral, y Político hallado en las fieras, y animales silvestres, sacado de sus naturales propiedades, y virtudes, con particular tabla para sermones varios de templo, y de santos*. Madrid: Antonio de Zafra.

_____. 1696*. Gobierno General, Moral, y Político hallado en las aves mas generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades.*

Añadido en esta ultima impresión en diferentes partes; y el libro diez y nueve de las aves monstruosas. Barcelona: Thomàs Loriente.

_____. 1962. *Gobierno General, Moral, y Político hallado en las aves mas generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades*. Madrid: E. Sánchez Leal[19].

Fernández de Heredia, J. F. 1682. *Trabajos y afanes de Hércules. Floresta de sentencias, y exemplos.* Madrid: Francisco Sanz.

Fernández de Madrigal, A. 1995. *Sobre los dioses de los Gentiles* (P. Saquero y T. González, ed.). Madrid: Ediciones clásicas.

Feuille, D. de la. 1736. *La Science des Hieroglyphes, ou l'Art d'exprimer par des Figures Symboliques, les Vertus, les Vices, les Passions & les Moeurs; &c. Avec differentes Devises Historiques*. *Ouvrage utile aux Peintres, aux Statuaires, aux Graveurs & aux Amateurs des arts qui dépendent du Dessein". Abregé Historique de la Naissance, de la Vie, & et de la Mort de Marie II. Du Nom Reine d'Angleterre de Glorieuse Memoire*. La Haye: Jacques van den Kieboom[20].

Filóstrato, F. 1982. *Vidas de los sofistas* (C. Giner, trad.). Madrid: Gredos.

_____. 1993. *Imágenes. Filóstrato el Viejo. Filóstrato el Joven. Descripciones. Calístrato* (L. A. de Cuenca y M. A. Elvira, eds.). Madrid: Siruela.

[19] En esta edición se reproduce la obra publicada en Barcelona en 1696.

[20] Aunque en el tratado no figura el nombre del autor, seguimos la atribución realizada por Landwehr en su estudio bibliográfico al vincularlo a Daniel de la Feuille (1976: 435-6). Hemos de señalar que el tratado que hemos manejado cuenta con el añadido de otro que no es mencionado por Landwehr, el *Abregé Historique de la Naissance, de la Vie, & et de la Mort de Marie II*.

_____. 1995. *Les Images ou Tableaux de Platte-Peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenere* (1578) (F. Graziani, ed.). 2 vols. París: Honoré Champion[21].

_____. 1996. *Filóstrato*. *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*. *Calístro*. *Descripciones* (F. Mestre, trad.). Madrid: Gredos.

Flamen, A. 1989. *Devises et Emblesmez d'Amour Moralisez* (Bibliotheque Interuniversitaire de Lille, ed.). París: Aux Amanteurs de Livres[22].

Galilei, V. 1581. *Della Musica antica et della Moderna*. Fiorenza: Giorgio Marescotti.

Giovio, P. 1557. *Dialogo dell'Imprese Militari et Amorose.* Vinegia: Gabriel Giolito de Ferrari.

_____. 1561. *Dialogo de las empresas militares, y amorosas compuesto en lengua italiana por Paulo Giovio todo nuevamente traducido en romance castellano por Alonso de Ulloa*. León de Francia: Guillielmo Rouille.

Gómez de la Reguera, F. 1990. *Empresas de los Reyes de Castilla y de León* (C. Hernández, ed.). Valladolid: Universidad de Valladolid[23].

[21] Al contrario de lo que se pudiera considerar, el año que aparece en paréntesis en el título hace referencia a la edición príncipe de la obra y no a la que se reproduce en el volumen. Se trata de la segunda edición, corregida y aumentada del tratado, que fue publicada una vez muerto el autor, en 1597.

[22] Reproduce en edición facsimilar la publicada por E. Loyson en París en 1672.

[23] En esta edición se reproduce la obra publicada por fray Thomas Llamazares en 1678, tras la muerte del autor.

Gravelot, H.-F. y C.-N. Cochin. 1972. *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblémes, etc. A l'Usage des Artistes, en 350 Figures*. Genève: Minkoff Reprint[24].

Gurmendi, F. de. 1615. *Doctrina Phisica y Moral de Principes.* Madrid: Andrés de Parra y Gaspar García.

H. A. 1633. *Partheneia Sacra or the Mysterious and Delicious Garden of the Sacred Parthenes*: John Cousturier[25].

Heródoto. 1977. *Historia* (C. Schrader, trad.). Madrid: Gredos.

Hesíodo. 2000. *Obras y fragmentos* (A. Pérez, ed.). Madrid: Gredos.

Heyns, Z. 1625. *Emblemata Moralia. Les Emblemes Morales*. Rotterdam: Pieter Waesbergé.

_____. 1625. *Emblemata. Emblemes Chrestienes et Morales*. Rotterdam: Pieter van Waesbergé.

Higinio, A. 1578. *Fabularum Liber, ad omnium poetarum lectionem*. París: Gulielmum Iulianum.

_____.1987. *Fábulas: Mitología clásica* (S. Rubio, ed.). Madrid: Editorial Coloquio.

Hogarth, W. 1810. *The Analysis of Beauty*. London: R. Scholey.

[24] Reproduce la edición publicada en París 1791.

[25] El hecho de que en la obra figurara el nombre del autor mediante sus iniciales ha ocasionado distintas atribuciones; sin embargo, entre los especialistas se atribuye la autoría a Henry Hawkins (Freeman, 1966: 174). Tampoco se hacía referencia en el frontispicio de la obra al lugar de impresión.

Homero. 1990. *Odisea* (V. Ortega, ed.). Madrid: Planeta.

Hooft, P. C. 1611. *Emblemata Amatoria, Afbeeldingen van Minne, Emblesmes d'Amour*. Ámsterdam: Willem Ianszoon.

Horacio, Q. 1973. *Odas-Epodos* (B. Chamorro, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.

_____. 1974. *Epístolas libros I y II y Arte Poética* (T. Herrera, trad.). México: Dirección General de Publicaciones.

Horapolo. 1543. *Orus Apollo de Aegypte de la figuration des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripuoient leurs mysteres secretz, & les choses sainctes & diuines*. París: Iacques Kerver.

_____. 1991. *Hieroglyphica* (J. M. González de Zárate, ed.). Madrid: Akal

Horozco, J. de. 1589. *Emblemas Morales*. Segovia: Juan de la Cuesta.

_____. 1601. *Emblematum Moralium*. Agrigenti: [s. n.].

_____. 1605. *Doctrina de Principes*. Valladolid: Lucas Sánchez.

Isidoro de Sevilla (santo). 1983. *Etimologías* (J. Oroz, ed.). 2 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Kraus, J. U. [....]. *Devises pour les Tapisseries du Roy, oú sont representez les Quatre Elemens et les Quatre Saisons de l'Année*. Augsburg[26].

[26] El ejemplar que de esta obra se encuentra en el *Institute de l'Histoire de l'Art* (INHA) de París carece de los datos referentes al editor y al año de publicación. Los únicos datos que podemos ofrecer son los relativos a las fechas de nacimiento y muerte de su autor, 1645-1719.

La Perrière, G. de. 1539. *Le théâtre des bons engins, auquel sont contenus cent emblèmes.* París: Denis Janot.

Le Moyne, P. 1649. *Devises Heroiques et Morales.* París: Augustin Courbé.

López, D. 1615. *Declaracion Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres.* Nájera: Juan de Mongaston.

Lorea, A. de. 1674. *David Pecador y David Penitente. Primera y Segunda parte. Empresas morales, político cristianas*. Madrid: Francisco Sanz.

_____. 1675. *David perseguido. Tercera parte istorico, moral y política.* Madrid: Gabriel de Leon.

Luque Fajardo, F. 1955. *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos* (M. de Riquer, ed.). Madrid: Real Academia española[27].

Maquiavelo, N. 1992. *El Príncipe* (H. Puigdoménech, ed.). Madrid: Cátedra.

Marcial. 1996. *Epigramas completos* (E. Dulce, ed.). Madrid: Cátedra.

Marolles, M. de. 1976. *Tableaux du temple des Muses* (S. Orgel, ed.). Garland: New York[28].

Masen, J. 1681. *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*. Colonia: Joannis Antonii Kinchii .

Meisner, D. 1972. *Thesaurus Philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein Daniel Meisner und Eberhard Kieser* (K. Eymann, ed.). 2 vols. Unterschneidheim: Verlag Walter Uhl[29].

[27] Esta edición reproduce la publicada en Madrid en 1603.

[28] Esta edición es una facsimilar de la publicada en París en 1655.

Mendo, A. 1661. *Principe perfecto y ministros ajustados, Documentos politicos y morales en Emblemas*. León de Francia: Boissat y Remeus, Bourgeat y Lietard[30].

_____. 1662. *Principe perfecto y ministros ajustados, Documentos politicos y morales en Emblemas*. León de Francia: Boissat y Remeus, Bourgeat y Lietard.

Menestrier, C.-F. 1979 A. *L'Art des Emblèmes* (Lyons, 1662) (S. Orgel, ed.). New York: Garland Publishing.

_____. 1979 B. *L'Art des Emblèmes oú s'enseigne la morale par les figures de la fable, de l'histoire, & de la nature.* (París, 1684) (S. Orgel, ed.). New York: Garland Publishing.

Mercier, J. 1592. *Emblemata*. Bourges[31].

Montenay, G. 1973. *Emblèmes ou devises chrestiennes* (J. Harden, ed.). Menston: The Scholar Press[32].

Novaes, F. A. 1985. *Principe perfeito. Emblemas de D. Joao de Solórzano* (M. H. De Teves, ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

---

[29] En esta edición facsimilar se reproduce la publicada en Frankfurt entre 1625-6 y 1627-31.

[30] En el frontispicio de la edición que hemos manejado de este tratado en la Biblioteca Nacional, figura 1661 como año de impresión; sin embargo, no hay constancia de esta edición en el catálogo que se incluye en el *Manual del librero hispano-americano*. Las características del tratado que hemos utilizado son asimiladas por Palau y Dulcet a la edición de 1662 (1990: V, 151).

[31] En el frontispicio de la edición original que hemos manejado no figura ningún dato relacionado con los impresores; Landwehr tan sólo indica que fue "privately printed" (1976: 138).

[32] Reproduce en edición facsimilar la obra publicada en Lyon en 1571.

Núñez de Cepeda, F. 1683. *Idea de el buen Pastor copiada por los S.S. Doctores representada en Empresas Sacras; con avisos espirituales, morales, politicos, y Economicos para el Gobierno de un Principe Ecclesiastico*. León[33]: Anisson, Posuel y Rigaud.

_____. 1988. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda* (R. García, ed.). Madrid: Tuero[34].

Offelen, H. 1691. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes. Tirées des plus celebres Auteurs. Avec plusieurs autres Nouvellemen. t inventées et mises en Latin. en Francois. en Espagnol. en Italien. en Anglois. en Allemand*. Ámsterdam: Daniel de La Feuille.

_____. 1697. *Devises et Emblemes Anciennes et Modernes. Tirées des plus celebres Auteurs. Nouvellement inventées en Latin, en Francois, en Italien, en Allemand*. Augsburg: Daniel de la Feuille.

Ortiz, L. 1677. *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo Politico*. Sevilla: Juan Francisco de Blas.

_____. 1687. *Ver, oir, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan, y persuaden su buen uso, en lo politico, y en lo moral.* León de Francia: Anisson, Posuel y Rigaud.

Ovidio, P. 1563. *Iohan. Porthii. Germershemii tetrasticha in Ovidii Metam. Lib. XV.* Francofurti ad Moenum: Georgium Corvinum y S. Feyerabend

[33] A pesar de que en el frontispicio figura tan sólo León como el lugar de edición de la obra, creemos que se refiere a León de Francia.

[34] Reproduce parcialmente la edición realizada en Lyon entre 1687-8.

_____. 1988. *Metamorfosis* (A. Ruiz de Elvira, ed.). 3 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. 2001. *Metamorfosis* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.). Madrid: Cátedra.

_____. 1984. *Fastos* (M. Casquero, ed.). Madrid: Editora Nacional.

_____. 1997. *Arte de amar. Amores* (V. C. López, trad.) Madrid: Planeta-DeAgostini.

Palmer, T. 1988. *The emblems of Thomas Palmer: Two hundred Poosees Sloane. MS* 4794 (J. Manning, ed.). New York: Ams Press.

Pallavicini. 1696. *Devises & Emblemes d'Amour Anciens & Modernes*. Amsterdam: Daniel de la Feuillle.

Paradin, C. 1591. *The Heroical Devises of. M. Claudius Paradin* (P. S., trad.). London: William Kearney.

Pausanias. 1994. *Descripción de Grecia* (Mª C. Herrero, ed.). 3 vols. Madrid: Gredos.

Peacham, H. 1612. *Minerva Britanna or a Garden of Heroical Devises.* London: Walter Dight.

_____. 1998. *The English Emblem Tradition* 5. *Henry Peacham's manuscript emblem books* (P. Daly, ed.). Toronto: University of Toronto Press.

_____. 1976. *Emblemata Varia* (J. Horden, ed.). London: The Scholar Press.

Pérez de Herrera, C. 1733. *Provervios morales y consejos christianos, muy provechosos para concierto, y espejo de vida, adornados de lugares,*

y textos de las divinas, y humanas letras. Madrid: Herederos de Francisco del Hierro.

Pérez de Moya, J. 1996. *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes. Philosophia secreta* (D. Ynduráin, ed.). Madrid: Fundación José Antonio de Castro[35].

Philoteus (Karl Ludwig). 1677. *Symbola Cristiana, quibus idea hominis Christiani exprimitur*. Frankfurt: Johannem Petrum Zubrod.

Picinello, P. 1729. *Mundus Symbolicus, in Emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris quàm profanis Eruditionibus ac Sententiis ilustratus*. Coloniae Agrippinae: haeredes Thomae von Cöllen & Josephum Huisch.

Platón. 1972. *Obras completas* (A. del Hoyo, ed.). Madrid: Aguilar.

_____. 1973. *Defensa de Sócrates* (F. García, ed.). Madrid: Aguilar.

Plinio *el Viejo*. 1995. *Historia natural. Libros* I-II (A. Moure, ed.). Madrid: Gredos.

_____. 1998. *Historia natural. Libros* III-VI (A. Moure, ed.). Madrid: Gredos.

_____.. 2003. *Historia natural. Libros* VII-XI (A. Moure, ed.). Madrid: Gredos.

Plutarco. 1987. *Obras morales y de costumbres* (M. García, ed.). Madrid: Akal.

[35] Se reproducen en este volumen la edición príncipe de ambos tratados, publicadas en Alcalá de Henares (1584) y Madrid (1585) respectivamente.

Praetorius, M. 1980. *The Syntagma Musicum* (H. Blumenfeld, ed.). New York: Da Capo Press[36].

Prezel, L. 1756. *Dictionnaire Iconologique ou Introduction à la conoissance des peintures, sculptures, medailles, estampes avec des Descriptions tirées des Poétes anciens & modernes*. París: Theodore de Hansy.

Propercio. 1983. *Elegías* (R. Bonifaz, ed.). México: Universidad autónoma de México.

Punzano, V. 1982. *Traducción inédita de los Emblemas de Andrés Alciato*. Santander: Separata facticia del Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

Quintiliano, A. 1996. *De Música* (L. Colomer y B. Gil, eds.). Madrid: Gredos.

Remón, A. 1627. *Discursos elogicos y apologeticos. Empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso Patriarca san Pedro Nolasco*. Madrid: Viuda de Luis Sanchez.

Reusner, N. 1581. *Emblemata Nicolai Reusneri ic. Partim Ethica, et Physica: Partim verò Historica, & Hieroglyphica, sed ad virtutis morumq: doctrinam omnia ingenios è traducta: & in quator libros digesta....* Francoforti: Ioannem Feyerabendt.

_____. 1593. *Operum Nicolai Reusneri Leorini Silesii iurisconsulti et consiliarii saxonici*. Ienae: Tobiam Stennum.

Richardson, G. 1777-9. *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive; Chiefly composed from the Iconology of Cavaliere Cesar Ripa, Perugino.* London: Printed for the Editor.

[36] Se reproducen en un único volumen los tratados publicados entre 1616 y 1619.

_____. 1979. *Iconology* (S. Orgel, ed.). 2 vols. New York: Garland[37].

Ripa, C. 1698. *Iconologie ou la Science des emblemes Devises, &c. Qui apprend à les expliquer dessiner et inventer* (J. Baudoin, trad.). *2* vols. Amsterdam: Adrian Braakman[38].

_____. 1971. *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations* (E. Maser, ed.). New York: Dover.

_____. 1989. *Iconologie ou les Principales Choses qui peuvent tomber dans la pensee touchant les Vices et les Vertus, sont representees soubs diverses figures* (J. Baudoin, trad.). París: Aux Amanteurs de Livres[39].

_____. 1992. *Cesare Ripa. Iconologia* (P. Buscaroli, ed.). Milano: Tea[40].

_____. 1996. *Iconología* (J. Sureda, ed.). 2 vols. Madrid: Akal[41].

[37] Esta edición reproduce la publicada en Londres entre 1777 y 1779, correspondiéndose estas dos fechas con las de la publicación de los dos volúmenes de la obra.

[38] Aunque en el frontispicio del tratado se aclara que no todas las figuras moralizadas pertenecen a Ripa, y figuran además las iniciales "J. B. De la Academie Françoise" (Jean Baudoin) como las del artífice de la recopilación, hemos considerado, debido al enorme parecido que mantiene con la obra del tratadista italiano, incluirlo, al igual que hace John Landewehr, entre sus ediciones (1970: 571).

[39] Aunque éste es el título que se ha reproducido en la portada de la edición facsimilar que hemos manejado, no se corresponde con la edición que se incluye en el volumen, ya que ese título es el de la edición de 1643 y no el de la obra publicada en París en 1644, que es la reproducida en el mencionado volumen.

[40] En esta edición se reproduce la publicada por Tozzi en 1618 en Padua con los diseños de Cavalier d'Arpino.

[41] En esta edición se reproduce la publicada en Siena en 1613.

Rojas y Auxa, Juan. 1679. *Representaciones de la verdad vestida, misticas, morales, y alegoricas, sobre las siete moradas de Santa Teresa de Jesus, Gloria del Carmelo, y Maestra de la primitiva Observancia*. Madrid: Antonio Gonçalez de Reyes.

Rollenhagen, G. 1611. *Les Emblemes de Maistre Gabriel Rollenhague mis en vers francois par un professeur de la langue Françoise a Cologne*. Coloniae: Servatius Erssens.

_____. 1983. *Nucleus Emblematum selectissimorum* (C. Warncke, ed.). Dortmund: Harenberg[42].

Ross, A. 1653. *Mystagogus Poeticus or the Muses Interpreter explaining the Historicall Mysteries, and Mysticall Histories of the Ancient Greek and Latine Poets*. London: Joshua Kirton.

Saavedra, D. 1700. *The Royal Politician Represented in One Hundred Emblems* (J. Astry, trad.). 2 vols. London: GylliFlower, Matt. y Luke Meredith.

_____. 1988. *Empresas Políticas* (F. J. Díez de Revenga, ed.). Barcelona: Planeta[43].

_____. 1999. *Empresas Políticas* (S. López, ed.). Madrid: Cátedra.

Salas, P. de. 1658. *Afectos divinos con emblemas sagradas*. Valladolid: G. De Bedoya.

[42] Reúne las dos centurias de emblemas de Gabriel Rollenhagen que fueron publicadas en 1611 y 1613 respectivamente con los títulos de *Nucleus Emblematum Selectissimorum, quae Itali Vulgo Impresas*, y *Selectorum Emblematum Centuria Segunda*.

[43] Tanto en esta edición como en la siguiente, la editada por Sagrario López, se reproduce la segunda edición de la obra, publicada en Milán en 1642.

Sambuci, I. 1564. *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*. Antuerpiae: ex officina Christophori Plantini.

Sánchez de las Brozas, F. 1573. *Francisci Sanctii Brocensis In inclyta Sarmaticensi Academia Rhetoricae, Graecaeque linguae Professoris, Comment. In And. Alciati Emblemata*. Lyon: Rovillium.

Sánchez de Viana, P. 1589. *Anotaciones sobre los Quinze Libros de las Trasformaciones de Ovidio. Con la Mitologia de las fabulas, y otras cosas.* Valladolid: Diego Fernandez de Cordova.

Scève, M. 1961. *Delie. Object de plus haulte Vertu* (E. Parturier, ed.). París: M. Didier[44].

Séneca. 1979. *Tragedias* (J. Luque, ed.). Madrid: Gredos.

Solorçano y Pereyra, J. 1658-60*. Emblemas regio politicos*. Valencia: Bernardo Noguès[45].

_____. 1779. *Emblemata Centum, regio politica*. Madrid: Tipografía Regia.

_____. 1987. *Emblemas regio-políticos de Juan de Solórzano* (J. González de Zárate, ed.). Madrid: Tuero[46].

Soto, H. de. 1983. *Emblemas moralizadas* (C. Bravo-Villasante, ed.). Madrid: Fundación Universitaria Española[47].

[44] Reproduce la edición publicada en París en 1544.

[45] Como se indica en el frontispicio, los emblemas de esta obra han sido traducidos por "el Dotor Lorenço Matheu y Sanz, Caballero de la Orden de Montesa, del Consejo de su Majestad en la Real Chancilleria de Valencia".

[46] En este estudio se utiliza tanto la edición latina de 1653 como la traducción realizada al castellano por Matheu y Sanz (1658-60).

Terencio. 1987. *El eunuco* (A. Pociña y A. López, trad.). Barcelona: Bosch.

Tory, G. 1927. *Champ fleury* (G. Ives, ed.). New York: The Grolier Club[48].

Torres, J. de. 1596. *Philosophia Moral de Principes, para su buena criança y gobierno: y para personas de todos estados.* Burgos: Philippe de Junta y Juan Baptista Varesio.

Trichet, P. 1978. *Traité des Instruments de Musique* (*vers* 1640) (F. Lesure, ed.). Genève: Minkoff Reprint.

Vaenius, O. 1608. *Amorum Emblemata. Figuris Aeneis Incisa Studio Othonis Vaeni. Emblemes of Love, with verses in Latin, English and Italian*. Antuerpiae: Venalia apud Auctorem.

_____. 1672. *Theatro moral de la vida humana, en cien emblemas; con el enchiridion de Epicteto, &c. y la tabla de Cebes, philosofo platonico.* Brusselas: Francisco Foppens.

_____. 1979. *Quinti Horatii Flacci Emblemata* (S. Orgel, ed.). New York: Garland[49].

_____. 1996. *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Madrid: Universidad Europea de Madrid.

Valeriano, P. 1602. *Joannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica seu de Sacris Aegyptorium Aliarumque Gentium Literis Commentaris*. Lugduni: Pauli Frenlon.

[47] Reproduce la edición publicada en Madrid en 1599.

[48] Reproduce la edición publicada en París en 1529.

[49] Tanto en esta edición como en la siguiente señalada del tratado de Vaenius, se reproduce la publicada en 1612.

_____. 1615. *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian vulgairement nomme Pierius. Autrement, commentaires des Lettres et Figures sacrées des Aegyptians & autres Nations. Oeuvre reducte en cinquante huict Livres, ausquels sont adjoincts deux autres de Coelius Curio, touchant ce qui est signifié par les diverses efigies, et pourtraicts des Dieux, et des Hommes* (I. De Montlyart, trad.). Lyon: Paul Frellon.

Van der Noot, J. 1988. *The English Emblem Tradition 1. Jan van der Noot, A Theatre for Worldlings. Paolo Giovio, The Worthy Tract of Paulus Jovius. Lodovico Domenichi, Certain Noble Devises both Militarie and Amorous. Geffrey Whitney, A Choice of Emblemes* (P. Daly, ed.) Toronto: University of Toronto Press.

Vicentino, N. 1555. *L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica, con la dichiaratione et con gli essempi de i tre generi, con le loro spetie et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica.* Roma: Antonio Barre.

Victoria, B. de. 1620. *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Salamanca: Antonio Ramirez.

_____. 1623. *Segunda Parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Salamanca: Diego de Cussio.

Villava, J. F. de. 1613. *Empresas Espirituales y Morales*. Baeza: Fernando Diaz de Montoya.

_____. 1997. *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las Empresas de Villava* (M. Pérez, ed.). Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba[50].

[50] Reproduce la edición publicada en Baeza en 1613.

Virgilio. 1983. *Bucólicas. Geórgicas* (B. Segura, ed.). Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1995. *Eneida* (J. C. Fernández, ed.). Madrid: Cátedra.

Wither, G. 1635. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne.* London: Robert Allot.

_____. 1975. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne* (R. Freeman, ed.). Columbia: University of South Carolina Press[51].

Whitney, G. 1586. *A Choice of Emblemes, and other Devises, for the moste Parte gathered out of sundrie Writers, Englished and Moralized.* Leyden: Francis Raphelengius.

_____. 1969. *A Choice of Emblemes, and other Devises* (H. Green, ed.). New York: Da Capo Press[52].

Zincgref, J. W. 1986. *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria* (A. Henkel y W. Wiemann, eds.). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag[53].

[51] Esta edición facsimilar reproduce la *editio princeps* (Londres, 1635).

[52] Reproduce la edición publicada en Leyden en 1586.

[53] Reproduce la edición publicada en Heidelberg en 1664

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES SECUNDARIAS. HISTORIOGRAFÍA

Adams, A. *et alii*. 1999. *A Bibliography of French Emblem Books.* Genova: Droz.

Amielle, G. 1989. *Recherches sur des traductions françaises des metamorphoses d'Ovide illustrées et publiées en France à la fin du Xve siècle et au XVIe siècle*. París: Jean Touzout.

Ardouin, P. 1987. *Devises et emblèmes d'Amour dans la Délie de Maurice Scève ou la volonté de perfection dans la creation d'une oeuvre d'art.* París: Librairie A. -G. Nizet.

Balavoine, C. 1982. "Les *Emblemes* d'Alciat: sens et contresens"; en Y. Giraud, ed.: 49-59.

Bar, V. y D. Brême. 1999. *Dictionnaire Iconologique. Les allégories et les Symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon: Faton.

Barker, A. 1990. "Public Music as 'Fine Art' in Archaic Greece"; en J. McKinnon, ed.: 45-67.

Bataillon, M. 1995. *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo* XVI. Madrid: Fondo de cultura económica.

Bath, M. 1994. *Speaking pictures. English Emblem Books and Renaissance Culture.* New York: Longman.

Bath, M. y D. Russell. 1999. *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and its Contexts*. New York: AMS Press.

Beck, S. y E. Roth. 1965. *Music in Prints*. New York: The New York Public Library.

Becker-Cantarino, B. 1980. "The Emblemata amatoria: Implications for the Index Emblematicus"; en P. Daly, ed.: 59-82.

Bernat, A. y T. Cull. 1999. *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.

_____. 2000. "Guerra y paz en la emblemática de los jesuitas en España"; en S. López, ed.: 9-29.

_____. (eds.). 2002. *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro.* Barcelona: José J. de Olañeta.

Bimbenet, D. 1887. *Alciat et Le Livre des Emblêmes.* Orleans: Herluison.

Bordas, C. (ed.). 1997. *Los instrumentos musicales en el siglo* XVI. Ávila: Servicio de publicaciones de la Diputación de Ávila.

Bouzy, C. 2001. "CONCORDIA (1580-1640). Une galaxie dont le coeur est partout et la périphérie nulle part"; en P. Choné, ed.: 57-76.

Bragard, R. y J. de Hen. 1973. *Les Instruments de Musique dans l'Art et l'Histoire*. Bruxelles: A. De Visscher editeur Vander.

Brown, H. y J. Lascelle. 1972. *Musical Iconography: A Manual for Cataloguing. Musical Subjects in Western Art before* 1800*.* Cambridge: Harvard University Press.

Brown, J. 1980. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII.* Madrid: Alianza Editorial.

Brulé, P y C. Vendries. (eds). 2001. *Chanter les dieux. Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*. Presses Universitaires de Rennes: Rennes.

Brumble, H. D. 1998. *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings.* Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Buffière, F. 1956. *Les Mythes d'Homère et la Pensée Grecque*. París: Les Belles Lettres.

Burckhardt, J. 1997. *La cultura del Renacimiento en Italia.* Madrid: Edaf.

Cadarso, M. V. 1985. "La clave de 'Los Embajadores' de Holbein el Joven". *Goya*. 187-8: 87-90.

Camarero, E. 2002. "Nuevos datos sobre pintores españoles y pintura mitológica en el siglo XVI. La galera *Real* de don Juan de Austria". *Goya*. 286.: 15-26.

Camboulives, C. y M. Lavallé. 1995. *Les metamorphoses d'Orphée*. Strasbourg: Snoeck-Ducaju & Zoon.

Campa, P. F. 1990. *Emblemata Hispanica. An Annoted Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year* 1700. Durham: Duke University Press.

_____. 1999. "Terminology in the Spanish Tradition"; en P. Daly y J. Manning, eds.: 13-26.

Canosa, B. 2000. "Notas sobre la preceptiva del género emblemático en los libros de emblemas españoles"; en S. López, ed.: 31-65.

Carapetyan, A. 1971. "Music and Medicine in the Renaissance and the 17th and 18th Centuries"; en D. Schullian y M. Schoen, eds.: 117-157.

Chastel, A. 1991. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*. Madrid: Cátedra.

_____. 1996. *Marsile Ficin et l'Art*. Genève: Droz.

Chatelain, J. 1993. *Livres d'Emblèmes et devises. Une Anthologie* (1531-1735). París: Klincksieck.

Choné, P. (ed.). 2001. *Le point de vue de l'emblème*. Dijon: Editions Universitaires de Dijon.

_____. 2001. "Les Emblèmes topographiques de Daniel Meisner ou le spectateur à sa place"; en P. Choné, ed.: 113-41.

Coin, C. (ed.). 1995. *Amour et Sympathie* (*Actes des rencontres internationales autour des instruments à cordes sympathiques*). Limoges: Edition Ensemble Baroque de Limoges.

Colli, G. 1995. *La sabiduría griega*. Valladolid: Trotta.

Cossío, J. M. de. 1952. *Fábulas mitológicas en España.* Madrid: Espasa Calpe.

Court, R. 1995. "Musique et Sympathie"; en C. Coin, ed.: 9-22.

Curtius, E. R. 1999. *Literatura Europea y Edad Media Latina.* Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Cheney, L. de G. y J. Hendrix. 2004. *Neoplatonic Aesthetics. Music, Literature, & the Visual Arts*. New York: Peter Lang.

Daly, P. (ed.). 1980. *The European Emblem. Towards an Index Emblematicus.* Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

_____. 1980 B. "Towards an index Emblematicus"; en P. Daly, ed.: 29-58.

_____. (ed.). 1988. *The English Emblem and the Continental Tradition*. New York: Aims Press.

_____. 1988. "English Emblem"; en P. Daly, ed.: 1-60.

_____. 1997. "The Place of the English Emblem Books in the Context of Continental Emblem Book Production to the Year 1700"; en B. Westerweel, ed.: 1-33.

_____. 1998. *Literature in the Light of the Emblem*. Toronto: University of Toronto Press.

_____. 2002. "El cruce de la imagen emblemática con la publicidad y la propaganda modernas"; en A. Bernat y J. Cull, eds.: 151-61.

Daly, P. y J. Manning. (eds.). 1999. *Aspects of Renaissance and Baroque Symbol Theory.* 1500-1700. New York: Aims Press.

Davison, C. y T. H. Seilu. (eds.). 1992. *The Iconography of Hell.* Kalamazoo: Western Michigan University.

Detienne, M. 1982. *La muerte de Dionisos.* Madrid: Taurus.

De Ulierte, L. 1997. "Sirenas: del mito a la publicidad"; en W. Rincón, ed.: 559-70.

_____. 2001. "La sirena, la muerte y el Renacimiento"; en T. Sauret y A. Quiles, eds.: 565-94.

Diehl, H. 1989. *An Index of Icons in English Emblem Books,* 1500-1700. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Dimler, G. R. 2002. "Emblemas y retórica: ejemplos silogísticos del *Príncipe Perfecto* de Andrés Mendo (1662)"; en V. Mínguez, ed.: 171-8.

Eco, U. 1999. *Arte y belleza en la estética medieval.* Barcelona: Lumen.

Egido, A. 2004. *De la mano de Artemia. Estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Eliade, M. 1989. *Iniciaciones místicas*. Madrid: Taurus.

_____. 1989 B. *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico religioso*. Madrid: Taurus.

Ember, I. 1989. *Music in Painting. Music as symbol in European Renaissance and Baroque painting.* Budapest: Corvina.

Enenkel, K. y A. Visser. (eds.). 2003. *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books.* Turnhout: Brepols.

Escalera, R. 2000. "Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática"; en V. Mínguez, ed.: 769-793.

Fabriczy, C. von. 1904. *Italian Medals*. London: Duckworth.

Farnsworth, J. 1999. "'An *equall*, and a *mutuall flame'*: George Wither's *A Collection of Emblemes* 1635 and Caroline Court Culture"; en M. Bath y D. Russell, eds.: 83-97.

Fenlon, I. 1992. "Music in Italian Renaissance paintings"; en T. Knighton y D. Fallows, eds.: 189-208.

Foucault, M. 1991. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo veintiuno.

Fraenkel, G. 1968. *Decorative Music Title Pages.* 201 *examples from* 1500 *to* 1800. New York: Dover.

Franch, J. F. 2002. "Pervivencia de la emblemática en las artes decorativas"; en A. Bernat y T. Cull, eds.: 203-12.

Freeman, R. 1966. *English Emblem Books.* New York: Octagon Books.

Fubini, E. 1991. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Galactéros de Boissier, L. 1982. "Images de la Fortune. Eléments d'une typologie"; en Y. Giraud, ed.: 79-125.

Galera, P. A. 1995. "El árbol como emblema moral"; en J. Latorre y J. Montes, eds.: 15-28.

_____. 2001. "Ut pictura poesis... Teoría y prácticas en España durante el Renacimiento y el Barroco"; en G. Pulido, ed.: 63-83.

Galindo, E. 2000. "La amistad en algunos emblemas"; en V. Mínguez, ed.: 877-98.

Gállego, J. 1991. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

_____. 1991 B. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra.

Gallico, C. 1986. *Historia de la Música. La época del humanismo y del Renacimiento*. Vol. 4. Madrid: Turner.

García, J. J. 1996. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

_____. 2000. "La *aurea mediocritas* en la emblemática hispánica"; en V. Mínguez, ed.: 727-47.

_____. 2002. "La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones"; en A. Bernat y J. Cull, eds.: 229-55.

García, C. 2000. "Análisis y clasificación tipológica de los motes en los 'Emblemas morales' de Horozco y de las 'Empresas sacras' de Núñez de Cepeda"; en S. López, ed.: 81-155.

García, F. J. 1994. "Jeroglíficos y enigmas en las justas literarias de Murcia; Fiestas religiosas, siglo XVII"; en S. Sebastián, ed.: 599-617.

Gilfillan, G. 1857. *The poetical works of Richard Crashaw and Quarles'Emblems*. Edinburgh: Ballantyne.

Giraud, Y. (ed.). 1982. *L'Emblème à la Renaissance*. Paris: SEDES.

Godwin, J. (ed.). 1993. *The Harmony of the Spheres. A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music.* Vermont: Inner Traditions International.

Gombrich, E. H. 1983. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial.

González, F. 2000 A. "El emblema como sistema de comunicación"; en S. López, ed.: 155-67.

_____. 2000 B. "Lema literario y 'pictura' en los Emblemas morales' de Sebastián de Covarrubias"; en S. López, ed.: 167-74.

Grout, D. y C. Palisca. 1992. *Historia de la música occidental.* Vol. 1. Madrid: Alianza Música.

Haar, J. 1992. "Value judgments in music of the Renaissance"; en T. Knighton y D. Fallows, eds.: 15-22.

Heffernan, T. 1991. *Art and Emblem: Early Seventeenth-Century English Poetry of Devotion*. Tokyo: Sophia University.

Henkel, A. y A. Schöne. 1996. *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*. *Supplement der Erstausgabe.* Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Höltgen, K. J. 1986. *Aspects of the Emblem*. Kassel: Reichenberger.

Huizinga, J. 1993. *El otoño de la Edad Media.* Madrid: Alianza Editorial.

Jaquier, P. 2005. "Le baryton à cordes: une méthode de recherche en lutherie"; en C. Coin, ed.: 101-71.

Kamen, H. 1998. *Felipe de España.* Madrid: Siglo veintiuno.

Kaufmann, H. W. 1980. "Vicentino, Nicola"; en S. Sadie, ed.: 699-701.

Knighton, T. y D. Fallows. (eds). 1992. *Companion to Medieval and Renaissance Music.* London: J. M. & Sons Ltd.

Knipping, J. B. 1974. *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on earth*. 2 vols. Nieuwkoop: B. De Graaf.

Lamarca, R. 1997. "Modelos iconográficos derivados de las Metamorfosis de Ovidio ilustradas. Su pervivencia vista a través de la Literatura Emblemática"; en J. M. Maestre *et alii*, eds.: 413-444.

_____. 2000. "El pensamiento mítico de los autores de emblemas hispanos visto a través de figuras de Hercúleas"; en V. Mínguez, ed.: 847-75.

Landwehr, J. 1970. *Emblem Books in the Law Countries*. 1554-1949*.* Utrecht: Haentjens & Gumbert.

_____. 1972. *German Emblem Books.* 1531-1888. Utrecht: Haentjens & Gumbert.

_____. 1976. *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devises and Emblems.* 1534-1827*.* Utrecht: Haentjens & Gumbert.

_____. 1988. *Emblem and Fable books printed in the Low Countries*. 1542-1813. *A Bibliography*. Utrecht: HES Publishers.

Latorre, J. y J. Montes. (eds.). 1995. *IV Congreso sobre Humanismo y Renacimiento*. Jaén: Centro asociado Andrés de Vandelvira.

Lavado, P. J. 1997. "Instrumentos musicales del siglo XVI entre los proyectos y tratamientos de restauración del ICRBC"; en C. Bordas, ed.: 243-53.

Leclercq-Marx, J. 1997. *La Sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge. Du Mythe Païen au Symbole Chrétien.* Bruxelles: Académie royale de Belgique.

Lee, R. W. 1982. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura.* Madrid: Cátedra.

León, F. J. 1974. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Leppert, R. 1977. *The Theme of Music in Flemish Painting of the Seventeenth Century*. München: Musikverlag Emil Katzbichler.

Loach, J. D. "The Influence of the Counter-Reformation Defence of Images on the Contemporary Concept of Emblem: The Theoretical Foundations laid by Théophile Raynaud"; en P. Daly y J. Manning, eds.: 155-91.

López, R. 1985. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro.* Madrid: Cátedra.

López, S. (ed.). 2000. *Estudios sobre emblemática española*. A Coruña: Sociedad de Cultura Valle Inclán.

_____. 2000. "Dos libros de emblemas manuscritos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid"; en S. López, ed.: 193-221.

_____. 2000 A. "El disimulo como virtud política en los tratados emblemáticos españoles de educación de príncipes"; en S. López, ed.: 221-35.

_____. 2000 B. "Variantes en las portadas y en las *picturae* de las dos versiones de las *Empresas Políticas* de Saavedra Fajardo"; en V. Mínguez, ed.: 619-46.

_____. (ed.). 2004. *Florilegio de Estudios de Emblemática*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Maestre, J. M. *et alii*. (eds.). 1997. *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Mâle, E. 1932. *L'Art Religieux aprés le Concile de Trente. Étude sur l'Iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle. Italie. France. Espagne. Flandres.* París: Librairie Armand Colin.

Mamczarz, I. 1988. "Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle". *Imago Musicae*. Vol IV: 79-97.

Manning, J. 1988. "Unpublished and unedited emblems by Geffrey Whitney: Further evidence of the English Adaptation of Continental Traditions"; en P. Daly, ed.: 83-107.

_____. 2002. *The Emblem*. London: Reaktion Books.

Mañero, D. (ed.). 2003. *Edad de Oro XXII*. Madrid: Universidad autónoma de Madrid.

Maravall, J. A. 1983. *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie primera. Edad Media.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

_____. 1984 A. *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie segunda. La época del Renacimiento.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

_____. 1984 B. *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie tercera. El siglo del Barroco.* Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

_____. 1986. *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea del progreso hasta el Renacimiento.* Madrid: Alianza Editorial.

_____. 2002. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica.* Barcelona: Ariel.

Marcel-Dubois, C. 1988. "Le triangle et ses représentations". *Imago Musicae*. Vol IV: 121-35.

Markea, G. y C. Terezis. 2004. "The Art of Flute-Playing in Proclus, the Neoplatonist"; en G. Cheney y J. Hendrix, eds.: 29-34.

Marle, R. van. 1931. *L'Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures*. I*. La vie Quotidienne*. La Haye: Martinus Nijhoff.

_____. 1932. *L'Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance et la Décoration des Demeures*. II*. Allégories et Symboles.* La Haye: Martinus Nijhoff.

Martín, A. 1993. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música.

_____. 2003. "Música, Pasión, Razón: La Teoría de los Afectos en el Teatro y la Música del Siglo de Oro"; en D. Mañero, ed.: 321-55.

Martínez-Burgos, P. 1990. *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Martínez, F. 1993. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Martínez, A. 2000. "Educación y primeras letras en los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias"; en V. Minguez, ed.: 979-1007.

Mathiesen, T. 1999. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nebraska: University of Nebraska Press.

Meinecke, B. 1971. "Music and Medicine in Classical Antiquity"; en D. Schullian y M. Schoen, eds.: 47-95.

Meyer-Baer, K. 1974. *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconology*. New Jersey: Princeton University Press.

Mínguez, V. M. 1985. "Una historia bíblica en emblemas". *Goya*. 187-8: 97-102.

_____. (ed). 2000. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*. 2 vols. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I.

Mirimonde, A. 1968. "Les Allégories de la Musique. La Musique parmi les Arts libéraux". *Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*. Mars-Dec.: 295-324.

_____. 1971. "A propos de l'iconographie du 'Duel musica d'Apollon et de Pan', de P.-P. Rubens". *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. 1-4. Separata.: 55-65.

_____. 1973. "A propos du 'Duel Musical des Muses et des Piérides' attribué au Rosso: une méthode pour déceler certains pastiches anciens". *Extrait de la Gazette des Beaux-Arts*. Mars.: 141-50.

McKinnon, J. 1990. *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th century*. London: The Macmillan Press Limited.

Morán, J. M. 1982. *La alegoría y el mito: La imagen del rey en el cambio de dinastía* (1700-1759). Madrid: Universidad Complutense.

Moreno, F. 1985. "La visión emblemática del gobernante virtuoso". *Goya*. 187-188: 17-26.

Moss, A. 2003. "Emblems into Commonplaces: The Anthologies of Josephus Langius"; en K. Enenkel y A. Visser, eds.: 1-17.

Murillo, F. 1957. *Saavedra Fajardo y la política del Barroco.* Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Neubauer, J. 1992. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.

Otto, W. 1960. *Dioniso.* Madrid: Siruela.

Owen, J. (ed.). 1984. *Diccionario Oxford de la Música*. 2 vols. Barcelona: Edhasa.

Palau y Dulcet, A. 1990. *Manual del librero hispano-americano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*. Madrid: Julio Ollero.

Panofsky, E. 1985. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma.

_____. 1989. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1999 A. *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1999 B. *Hercule à la croisée des chemins et autres matériaux figuratifs de l'Antiquité dans l'art plus récent*. París: Flammarion.

Papadopoulou, Z. y V. Pirenne-Delforge. 2001. "Inventer et réinventer *l'aulos*: autour de la XII *Pythique* de Pindare"; en P. Brulé y C. Vendries, eds.: 37-58.

Parry, G. 1985. *The Golden Age restor'd. The Culture of the Stuart Court,* 1603-42. Manchester: Manchester University Press.

Pedraza, P. 1985. "El silencio del Príncipe". *Goya.* 187-188: 37-46.

Pellegri. 1976. *G. B. Boudard Statuario francese alla Real Corte di Parma.* Parma: Luigi Battei.

Pijoán, J. (ed.). 1988. *El grabado en España*. Madrid: Espasa Calpe.

Pinkus, K. 1999. *Picturing Silence. Emblem, Language, Counter-Reformation Materiality*. Michigan: The University of Michigan Press.

Potiron, H. 1961. *Boèce. Théoricien de la Musique Grecque.* París: Bloud & Gay.

Praz, M. 1974. *Studies in Seventeenth-Century Imaginery*. Roma: Di Storia e letteratura.

_____1989. *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática.* Madrid: Siruela.

Pulido, G. (ed.). 2001. *Literatura y arte.* Jaén: Universidad de Jaén.

Raasveld, P. 1993. "Echoes of Andrea Alciato`s 'Foedera' in the Musical Theory of his Contemporary Gioseffo Zarlino". *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. vol. 7, 2: 387-97.

_____. 1994. "The visualization of Imagined Music and Metaphors of Sound in Dutch Books of Religious Emblems". *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*. vol. 8, 2.: 321-35.

_____. 1999. "*Omne Trinum Perfectum*: Theories of Music as a conception of divine harmony"; en P. Daly y J. Manning, eds.: 143-54.

Rastall, R. 1992. "The Sound of Hell"; en C. Davison y T. H. Seilu, eds.: 103-31.

Reese, G. 1995. *La Música en el Renacimiento.* 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.

Reid, J. D. 1993. *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts,* 1300-1990s*.* vol. 2. Oxford: Oxford University Press.

Revilla, F. 1987. "Los emblemas eucarísticos de Chesnau". *Goya*. 199-200: 26-31.

_____. 2000. "Material emblemático en la vía pública: su presencia en una de las fiestas dieciochescas de Barcelona"; en V. Mínguez, ed.: 324-42.

Rey, J. 1997. "Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1615)"; en C. Bordas, ed.: 41-101.

Rey, A. M. 2000. "Mendo, a la sombra de Solórzano Pereira"; en S. López, ed.: 261-71.

Reynolds-Cornell, R. 1987. *Witnessing an Era. Georgette de Montenay and the Emblèmes ou Devises Chrestiennes.* Birmingham: Summa Publications.

Richter, G. M. 1920. *Cataloque of Engraved Gems of the Classical Style.* New York: The Metropolitam Museum of Art.

_____. 1971. *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans*. Vol. 2. London: Phaidon.

Rincón, W. 1997. (ed.). *La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerto.

Roberts, H. 1998. *Encyclopedia of Comparative Iconography*. 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.

Robins, L. 1980. "The Role of Commentary in Emblem Books"; en P. Daly, ed.: 25-27.

Robledo, L. 2003. "El clamor silencioso: la imagen de la música en la literatura emblemática española"; en D. Mañero, ed.: 373-423.

_____. 2004. "Gemido del aire, nostalgia del centro. Música, silencio y cosmos en la emblemática española de los siglos de oro", en S. López, ed.: 567-578.

Rodríguez de la Flor, F. 1995. *Emblemas. Lectura de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza Editorial.

Roig, V. 1985. "Los emblemas animalísticos de fray Andrés Ferrer de Valdecebro". *Goya*. 187-188: 81-86.

Roob, A. 2001. *Le musée hermetique. Alchimie & Mystique*. Köln: Taschen.

Rowell, L. 1991. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos.* Barcelona: Gedisa.

Rowen, R. H. 1979. *Music Through Sources and Documents*. New Jersey: Prentice-Hall.

Russell, D. 1995. *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*. Toronto: University of Toronto Press.

Sadie, S. (ed.). 1980. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 18 vols. London. Macmillan Publishers Limited.

Salazar, A. 1989. *La música en la sociedad europea. 1. Desde los primeros tiempos cristianos.* Madrid: Alianza Editorial.

Saunders, A. 1988. *The Sixteenth-Century French Emblem Book. A Decorative and Useful Genre.* Genève: Droz.

_____. 2000. *The Seventeenth-Century French Emblem. A Study in Diversity.* Genève: Droz.

Sauret, T. y A. Quiles. (eds.). 2001. *Luchas de género en la Historia a través de la imagen*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.

Schneider, M. 1948. *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre los ritos medicinales*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____. 1998. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y escultura antiguas.* Madrid: Siruela.

Schullian, D. y M. Schöne. (eds.). 1971. *Music and Medicine*. Nerw York: Freeport.

Schwandt, E. 1980. "Tarantella"; en S. Sadie, ed.: 575-6.

Sebastián, S. 1985. *La visión emblemática del amor divino según Vaenius*. Madrid: Fundación Universitaria española.

_____. 1989. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1989 B. *Alquimia y Emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero.

_____. (ed.). 1994. *Actas del* I *Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses.

_____. 1995. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra.

Selig, K.-L. 1990. *Studies on Alciato in Spain*. New York: Garland Publishing.

Seznec, J. 1985. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

Sigerist, H. 1971. "The Story of Tarantism"; en D. Schullian y M. Schoen, eds.: 96-116.

Silcox, M. 1990. *The English Emblem. Bibliography of Secondary Literature.* München: K. G. Saur.

Sopeña, F. y A. Gallego. 1972. *La música en el museo del Prado.* Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.

Spica, A. E. 1996. *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres* (1580-1700). París: Honoré Champion.

Stahl, W. 1971. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts. Vol.* I. *The Quadrivium of Martianus Capella. Latin Tradition in the Mathematical Sciences.* New York: Columbia University Press.

Strunk, O. 1950. *Source Readings in Music History. From classical Antiquity though the Romantic Era*. New York: Norton.

Talavera, F. J. 1997. "Los *Commentaria* del Brocense a los *Emblemata* de Alciato y los *Scholia* de Juan de Valencia"; en J. M. Maestre *et alii*, eds.: 445-52.

Tatarkiewicz, W. 1987. *Historia de la estética* I*. La estética antigua.* Madrid: Akal.

_____. 1989. *Historia de la estética* II*. La estética medieval.* Madrid: Akal.

_____. 1991. *Historia de la estética* III*. La estética moderna.* 1400-1700. Madrid: Akal.

_____. 1995. *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos.

Tervarent, G. 1958. *Attributs et symboles dans l'art profane.* 1450-1600*.* Genève: Droz.

Tetel, M. 1983. *Lectures Scèviennes. L'emblème et les mots.* Paris: Klincksieck.

Teviotdale, E. C. 1992. "Music and pictures in the Middle Ages"; en T. Knighton y D. Fallows, eds.: 179-188.

Thomas, H. 2004. *El imperio español*. Barcelona: RBA.

Tranchefort, F.-R. 1991. *Los instrumentos musicales en el mundo.* Madrid: Alianza Música.

Tung, M. 1988. "From personifications to emblems: a study of Peacham's use of Ripa's *Iconologia* in *Minerva Britanna*"; en P. Daly, ed.: 109-150.

Warden, J. (ed.). 1982. *Orpheus, the Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press.

Weber, E. 1982. *Le Concile de Trente et la Musique de la Réforme à la Contre-Réforme*. París: Librairie Honoré Champion.

Weis, A. 1992. *The Hanging Marsyas and its Copies*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.

Westerweel, B. (ed.). 1997. *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*. Leiden: Brill.

Williams, R. 1977. *Marxism & literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wind, E. 1993. *La elocuencia de los símbolos*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. 1998. *Los misterios paganos del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Winternitz, E. 1958. "The Inspired Musician a Sixteenth-century Musical Pastiche". *The Burlington Magazine*. Feb.: 1-5.

_____. 1979. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New York: Norton.

Wittkower, R. 1996. *Les Principes de l'Architecture à la Renaissance*. París: Les Èditions de la Passion.

Wyss, E. 1996. *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance*. Newark: University of Delaware Press.

Young A. 1980. "The Emblems of Henry Peacham: Implications for the Index Emblematicus"; en P. Daly, ed.: 83-108.

_____. 1988. "Wenceslaus Hollar, the London book trade, and two unidentified English Emblem Books"; en P. Daly, ed.: 151-202.

_____. 1995. *Emblematic flag devices of the English Civil wars.* 1642-1660. Toronto: University of Toronto Press.

_____. 1999. "Jacobean Authority and Peacham's Manuscript Emblems"; en M. Bath y D. Russell, eds.: 33-53.

Zafra, R. 2004. "Problemas en la recepción moderna del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato en España"; en S. López, ed.: 681-695.

RECURSOS DE INFORMACIÓN

www.humi.keio.ac.jp/~matsuda/indexlist.html

www.utm.edu/research/iep/s/stoicism.htm.

www.emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691ei.html

www.mun.ca/alciato/palmer.html

www.mun.ca/alciato/ca090.html

www.emblems.arts.gla.ac.uk/SM23B/l011.html

www.christophereimer.co.uk/single/8404.html

www.ulb.ac.be/philo/scholasticon/nomenM2.htm

www.humnet.ucla.edu/horaces-villa/poetry/Epistle1.18.html

www.uah.edu/student_life/organizations/SAL/claslattexts/horace/carmina301.html#celeven

www.iespana.es/textoslatinos/ene/egloga02.html

www.thelatinlibrary.com/prop3.html

www.thelatinlibrary.com/sall.1.htm#20

www.thelatinlibrary.com/statius.theb1.html

www.thelatinlibrary.com/erasmus.inst.html

www.thelatinlibrary.com/cassiodorus/varia2.shtml

www.theotherside.co.uk/tm-heritage

www.music.indiana.edu/tml/3rd-5th/MACCOM2_TEXT.html

www.faculty.washington.edu/miceal/lgw/dido/HeroidesVII.html

www.uni-manheim.de/mateo/camenaref/ravisius/ravis2/s102html

www.englishverse.com/poets/wither_george

www.studiolum.com/es/silva5.htm

www.studiolum.com/es/cd01-ortiz.htm

www.kingmixers.com/Franklin%20PDF%20files%copy/Dithyramb.pdf

www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/masen/masen6/s0001.html

www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/symbol.html

www.uni-mannheim.de/mateo/camena/del2/books/deliciae2_5.html

www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/1003.asp

www.filosofia.org/bjf/bjft114.htm

www.etext.virginia.edu/latin/ovid/1591/OviNao039.html

www.uni-mannheim.de/mateo/camena/reus1/jpg/reus001.jpg

www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/gonzaprodi1.htm#_edn33

www.remacle.org/bloodwolf/erudits/aulugelle/livre16.htm#27a

www.historic-cities.huji.ac.il/mapmakers/braun_hogenberg.html

www.pythagorean.org/Renaissance/warden.htm

www.pythagorean.org/Renaissance/friedman.htm

www.“emblems.let.uu.nl/emblems/html/f1691.html”

www.forum-hes.nl/forum/main_stock.phtml/subject/13/9/Natural_History.html

www.uni-mannheim.de/mateo/camena/del2/books/deliciae2_5.html

www.wildwinds.com/coins/antoninus_pius/i.html

www.multimedios.org/docs/d001435/

www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/1003.asp