

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

EL BUEN GOBERNANTE COMO MÚSICO: UNA APROXIMACIÓN AL MITO DE ORFEO

M^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS

CONSERVATORIO DE MÚSICA DE JAÉN

En las siguientes páginas abordaremos una interpretación de Orfeo que no fue demasiado conocida en la emblemática renacentista y barroca: la que homologa al músico tracio al buen gobernante. Como intentaremos demostrar con los siguientes emblemas, esta identificación está vinculada no sólo a la faceta tradicional de Orfeo como músico que conseguía crear la armonía entre animales enemigos por naturaleza, sino también a la interpretación que realizara Horacio en el *Arte Poética* por la que el citaredo era entendido como un civilizador y un pacificador. Según este poeta romano, el joven músico había sacado a la humanidad del desorden y del caos en la que estaba sumida gracias a la fuerza de su palabra¹. Bajo la interpretación horaciana, y como nos muestran emblemas como los debidos a Petrus Cousteau, *In Orpheum. Vis eloquentiae quam Euripides reginam* o Thomas Palmer, *The force of eloquence*², el tracio no era representado sólo como músico sino que era revestido de las características que, según señalara Curtius, eran las propias del héroe. Orfeo se presentaba en estos emblemas 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 rey³. A la significación otorgada por Horacio se debe añadir el que el tipo de instrumento musical con el que se asociaba al tracio, un instrumento cordófono, fuera utilizado frecuente-

1. Horacio, *Arte Poética*, versión castellana de T. Herrer, México, Dirección General de Publicaciones, 1974, v. 3-4.

2. Petrus Cousteau, *Pegma, cum narrationibus philosophicis*, Lugduni, Matthiam Bonhomme, 1555, p. 315-317 y Thomas Palmer, *The Emblems of Thomas Palmer: Two Hundred Poesees Sloane*. MS 4794, edición de John Manning, New York, AMS Press, 1988, p. 81.

3. Ernst R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 257 y ss.

mente para aludir al gobierno o a la república. Si el buen gobernante era homologado al buen instrumentista, Orfeo, el músico de más prestigio de cuantos existieran, lo era al mejor de los príncipes. Aunque con frecuencia, y como se deduce de lo expuesto, la comparación con Orfeo no fue más que una forma de adulación dirigida al príncipe, en ocasiones, y como veremos mediante el último de los ejemplos que hemos escogido para esta exposición, la identificación entre ambos podía aludir a la conveniencia de la adopción, por parte del príncipe, de una actitud determinada relativa al gobierno del pueblo.

El primero de los emblemas que mencionaremos está incluido en una de las obras de Henry Peacham (1578-c. 1642), *Basilikon Doron*. Este emblemista inglés utilizó como germen de su obra la que con anterioridad y con el mismo título había sido elaborada por el rey Jacobo I. Publicada privadamente en 1599, el monarca la había concebido como un manual de consejos regios y paternales destinados a su hijo Henry, es decir, a modo de “espejo” o “regimiento de príncipes”⁴. El emblema que vamos a analizar del *Basilikon Doron*, el que tiene como mote *Hibernica Respub*⁵, se encuentra recogido en la última de las tres versiones que Peacham realizó del tratado. Conocida como “MS Royal 12 A LXVI”, la obra fue presentada al príncipe Henry, ya Príncipe de Gales, en 1610. En el grabado del emblema está representada un arpa irlandesa, la denominada *clàrsach*. Provista de tan sólo trece cuerdas, aparece suspendida en el aire y situada en medio de un paraje prácticamente inhóspito salvo por la presencia de un árbol y un pájaro. Como fácilmente se advierte en el epigrama, formado por cuatro versos escritos en latín, 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, al retornar se deshizo de esas cuerdas disonantes e incluso se quedó sin habla cuando escuchó la maravillosa música que el instrumento era capaz de producir sin ellas⁶.

4. Henry Peacham, *Henry Peacham's manuscript emblem books*, edición de Alan R. Young, Toronto, University of Toronto, 1988, pp. xii-xv.

5. Henry Peacham, *Op. Cit.*, p. 151.

6. El epigrama del emblema dice:

Cum mea nativo squallerent scepra cruore

Edoq lugubres undiq modos

La situación de cambio que se produce en Irlanda, y a la que se alude en el epigrama, se nos transmite en este emblema 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. Si el arpa afinada es utilizada como símbolo de una Irlanda pacificada, el instrumento con las cuerdas rotas o desafinadas simbolizará *the discordant nature of rebellion*, en palabras del investigador Alan Young⁷. El tema sobre el que versa el emblema es por tanto el relativo a la situación en la que se encontró la república irlandesa una vez que se acabaron los problemas ocasionados por las revueltas.

Aunque Orfeo es aludido como músico, el papel que desempeña en este emblema es de forma primordial el de pacificador y civilizador. Peacham no sólo señala que fue el citaredo quien eliminó las cuerdas rebeldes y sacó a los hombres de la caótica situación en la que se encontraban, sino que además llama la atención sobre el hecho de que regresara. Creemos que con estas palabras el emblemista inglés se refiere a la mítica vuelta de la Edad de Oro y de la dinastía Tudor, que estaría representada por el músico Orfeo. De esta forma, 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 por tanto de la dinastía, y se identifica la música del tracio con el gobierno; por otro lado, la música armoniosa es utilizada como alegoría del gobierno pacífico o, lo que es lo mismo, se produce una equiparación entre la rebelión y la disonancia o las cuerdas rotas en el instrumento. La imagen del arpa que se deja afinar por el rey y abandona los sonidos desafinados que le atribuye Peacham, sería, según nuestro análisis, una clara muestra del imperialismo con el que el rey inglés trató la isla.

El punto de partida de la vinculación entre Orfeo y el monarca podría ser la creencia de que la dinastía Tudor provenía de los troyanos, quienes eran con-

*Ille redux nervos distendens Phoebe rebelles
Obstupet ad nostros Orpheus ipse sonos.*

7. La vinculación que se produce en este emblema entre el instrumento e Irlanda no es exclusiva ni originaria de la obra de Peacham, sino que tradicionalmente el arpa ha sido la divisa de este país. Una interesante selección de divisas de banderas del siglo XVII se puede encontrar en Alan Young, *Emblematic Flag Devices of the English Civil Wars. 1642-1660*, Toronto, University of Toronto, 1995. La conexión entre Irlanda y el arpa puede verse en p. 66.

siderados 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 la dinastía Tudor adoptaban el aspecto de antiguos romanos en sus entradas triunfales y en las manifestaciones de arte efímero⁸ o la que empujaba al rey Jacobo I a querer ser vinculado con los Tudor mediante su tatarabuelo Enrique VII⁹. 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.

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* o que se encuentra en *La República* de Cicerón¹⁰, los emblemistas utilizaron las cuerdas musicales con distintos significados. Así, el instrumento musical puede aparecer tanto como símbolo de la alianza entre países, como hace Andrea Alciato en el emblema que tiene por mote *Foedera Italorum*, como del gobierno de la Iglesia, significado éste que recoge Henry Peacham en *Paritas mater confusionis*, o de la “perfecta aristocracia, compuesta del gobierno monárquico y democrático”, tal como afirma Diego Saavedra en su empresa *Maiora minoribus consonant*. 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”¹¹. Entre los numerosos ejemplos de este tipo en los que el rey-

8. Para un análisis de entradas triunfales de Jacobo I en Londres en las que el rey era identificado con héroes y dioses de la Antigüedad, ver Alan R. Young, “Jacobean Authority and Peacham’s Manuscript Emblems”, en Michael Bath y Daniel Russell (eds.), *Deviceful Settings: The English Renaissance Emblem and its Contexts*, New York, AMS Press, 1999, pp. 33-53.

9. Estas cuestiones son ampliamente analizadas por G. Parry en *The Golden Age restor’d. The Culture of the Stuart Court, 1603-42*, Manchester, Manchester University, 1985.

10. Platón, *Obras completas*, edición de A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1972, 95c. y Marco T. Cicerón, *La República y las Leyes*, edición de J. Núñez, Madrid, Akal, 1989, II, XLII, 69.

11. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Augsburg, Steyner, 1531; Henry Peacham, *Op. Cit.*, p. 162 y Diego Saavedra, *Empresas Políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 717-723 y 875.

músico se encarga de hacer tañer el instrumento de la república se pueden recordar los precedentes de Juan de Solórzano, *Temperandum prius quam puniendum*, o Juan Baños de Velasco, *Ruptae non sonant*¹². Por el contrario, las cuerdas destempladas suelen ser utilizadas en la emblemática para simbolizar 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 héroe¹³. En un sentido similar, Claude-François Menestrier afirmaba que la imagen de un laúd con una de sus cuerdas rotas debido a un exceso de tensión en la afinación podía ser utilizada para *montrer les desordres, qui suivent le gouvernement violent*¹⁴.

Peacham realiza una variación del emblema que hemos comentado en el que fuera el más importante tratado del género que compusiera, *Minerva Britanna* (Londres, 1612). Nos referimos al emblema que está encabezado con las palabras *Hibernica Respub: ad Iacobum Regem* [Fig. 1]¹⁵. La *pictura*, de forma ligeramente rectangular, guarda una gran similitud con la que ilustraba el emblema anteriormente comentado de este autor. Nuevamente está protagonizada por un arpa, dotada en esta ocasión de 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. El epigrama se limita a recordar cómo la actuación del rey sobre Irlanda fue beneficiosa para el país y no escatima en elogios hacia el soberano. Es el arpa-Irlanda, agradecida, la que nuevamente se dirige al monarca.

12. Juan de Solórzano, *Emblemas regio políticos*, Valencia, Bernardo Noguès, 1658, p. 590 y Juan Baños de Velasco, *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos, y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa y Arteaga, 1670, pp. 128-129.

13. Juan F. Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules. Floresta de sentencias, y exemplos*, Madrid, Francisco Sanz, 1682, p. 502.

14. Claude-François Menestrier, *L'Art des Emblèmes* (Lyons, 1662), edición de Stephen Orgel, New York, Garland, 1979, p. 74.

15. Henry Peacham, *Minerva Britanna or a Garden of Heroical Devises*, London, Walter Dight, 1612, p. 45.

A pesar de intervenir los mismos personajes que en el emblema anterior, se aprecian algunas variantes que creemos que deben ser señaladas. 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 inglés; 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 máximo; tan sólo se le nombra para señalar que la capacidad del rey para tocar el instrumento, es decir, para gobernar a su pueblo, era superior a la que tuviera el propio Orfeo. El monarca adopta por tanto los caracteres del tracio y se convierte no sólo en músico sino también en pacificador y civilizador y, lo que es más importante, lo supera en todas estas facetas.

Ya para finalizar esta aproximación al músico Orfeo queremos destacar un último emblema. Fue elaborado por Julius Wilhelm Zingref (1591-1635) e incluido en un tratado de clara vocación política, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria*¹⁶. El emblema que Zingref dedica al músico Orfeo aparece con el número LI y se abre con un comentario latino [fig. 2]. Comienza en él el autor 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. Aunque la moderación es conveniente en todos los hombres, Zingref advierte que 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 los gobernantes pueden conseguir todo lo que anhelan. 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. Por último, finaliza el comentario enfatizando una vez más el poder de la elocuencia y señalando que éste es el bien máspreciado en el gobernante; como afirma de forma tajante, su poder es mayor que el del oro o el que pudiera proporcionar un ejército numeroso.

16. Julius W. Zingref, *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria*, edición de A. Henkel y W. Wiemann, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1986, f. 51. Esta edición es una facsímil de la publicada en Heidelberg en 1664.

En la página siguiente está dispuesto tanto el resto de la parte literaria como el grabado. El mote latino *Peragit Tranquilla Potestas* es traducido de manera no demasiado literal a otras dos lenguas, aunque ajustándose en gran medida al contenido; así, según nuestra traducción, el original “el poder de la autoridad consigue cosas con serenidad” es traducido al francés como “poder sin violencia” o “poder calmado”, y al 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 tradicional 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 las más conocidas del tracio, siendo también en general los animales que lo rodean los que se suelen incluir en este tipo de composiciones. En medio de todos ellos se sitúa el músico Orfeo con la apariencia de un joven trovador.

Sin embargo, y como ya se ha desvelado mediante las referencias realizadas al 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. 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 Zinckreft comienza afirmando que los monarcas demasiado duros convierten a los súbditos en difíciles de tratar y que por ello la actitud aconsejable es la que adoptara el músico tracio, quien con su dulzura conseguía atraer hasta los corazones más fieros.

Mediante la figura de Orfeo que se presenta en este emblema, Zinckreft hace referencia a lo que él considera la manera 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 ocurría con la música de

Orfeo, que se originaba de forma libre y altruista, los sonidos armoniosos a los que se alude en este emblema sí anhelan un objetivo concreto: conseguir que los súbditos hagan lo que el monarca desea. En ningún momento se señala en este emblema que gracias a la acción del músico los hombres fueran conducidos a una mejor situación que aquella en la que se encontraban, como Horacio indicaba en el *Arte Poética*, sino que 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, aunque ésta sea igualmente armoniosa.

Creemos que de una forma similar se expresaba Diego Saavedra en las *Empresas Políticas*, en concreto dentro de la empresa XXXIX. En ella el 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”, 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”¹⁷. 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 ejercicio, y el rigor pase 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”¹⁸. En el estudio que Sagrario López realiza de la obra que tiene como título *Cien paginas sobre la idea de un príncipe politicocristiano de Saavedra Faxardo puestas en verso libremente por Dn. José M^a de Laredo* (Madrid, 1863), hace referencia a un interesante emblema protagonizado por Orfeo. Con el lema “Todo lo

17. Diego Saavedra, *Op. Cit.*, pp. 494-495 y 497.

18. Francisco Núñez de Cepeda, *Idea de el buen Pastor...*, *Op. Cit.*, León, Anisson, Posuel y Rigaud, 1683, p. 718.

vence”, está incluido en la parte del tratado que tiene como título “Cómo se portará con los subditos y extranjeros”. 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”, situándose de esta forma, y a pesar de la diferencia temporal, en la misma línea que los ejemplos señalados¹⁹.

A modo de conclusión de los emblemas mencionados y de la identificación que en ellos se realiza entre la figura del monarca y la del músico tracio, debemos señalar en primer lugar que reflejan de forma perfecta la consideración que del gobierno, y sobre todo del pueblo, se tenía en la época. Como señalara Maravall, y creemos que refleja de forma perfecta el emblema de Zincgreft, 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 determinada²⁰. A esto hay que añadir la utilización constante de un instrumento cordófono como símbolo del gobierno absolutista. Como apuntara Maravall, la creencia 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 integraban para que avanzase, es una falacia propia de un régimen absolutista que intenta revestirse de una apariencia democrática que no posee²¹. 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, como hemos resaltado en los emblemas de Peacham, el considerar que el sonido armonioso del instrumento, entendido como el conjunto del pueblo, es un fiel reflejo del buen gobierno del monarca, refuerza, en nuestra opinión, la consideración de Maravall. Es necesaria la existencia de cuerdas bien templadas para que el príncipe-Orfeo pueda gobernar de manera armoniosa.

19. Sagrario López, “Dos libros de emblemas manuscritos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid”, en Sagrario López (ed.), *Estudios sobre emblemática española*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2000, pp. 193-221.

20. José A. Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 144.

21. José A. Maravall, *Estudios de Historia del Pensamiento Español. El siglo del Barroco*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1984, pp. 66-67.



WHILE I lay bathed in my native blood,
 And yeelded nought saue harsh, & hellish soundes :
 And saue from Heauen, I had no hope of good,
 Thou pittiedst (Dread Soueraigne) my woundes,
 Repair'dst my ruine, and with Iuorie 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 touch,
 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: Doron.

Cum mea nativo squallerent sceptru cruore,
 Edoque lugubres vndique fracta modos:
 Ipse redux nervos distendis (Phœbe) rebelles,
 Et stupet ad nostros Orpheus ipse sonos.

Fig. 1: Henry Peacham. *Minerva Britanna* (Londres, 1612).

LII.
PERAGIT TRANQUILLA
POTESTAS.



Forces sans Contrainte.

La clémence d'un Roy conduit tout aisément
Le plus barbare peuple, & doucement le force,
Et mène ou bon luy semble, autrement par la force
Il n'en viendra jamais à son contentement.

Commiss man die Gerten herrschten.

Et tenar Regnum machu frange Lentis
Dicitur Orpheus vincit duris die Gante
Quidam dixerunt die liberati Klingon
Quissey ju younga.

LII.

Senct. 1. de **N**aturâ contumax est humanus animus, & in contrarium atq; ar-
duum nitens, sequevisq; facilius quam ducitur, unde
Violenta nemo imperia constituit alibi,

24. Moderata dicitur anti.
3. de Tro.
Claudian.
conf.
Maubli.
Plin. l. 8. Ep.
24. quod velle, quam timor. Nam qui per vim coacti sunt, cum magna re-
pugnât, ubi prosequuntur illos, qui coequeunt: qui vero suadela inducitur
sunt, cum gratiâ invitati, amant. Quamobrem vim facere non est
prudens, sedâtorum, sed qui robur sine mente possident, violentia
gaudent facinoribus. Quis etiam sociis, qui vim inferre audeat, non
pauca indiget pallens: autem persuadendo, nullis eget, quippe vel solum se
suadendi facilitate voti compotem fore speravit. Eodem tendit pars illa
illius illustrium coniugum oarum: Violenta actone (inquit uxor
Livia ad Augustum) non sunt omnino infissima, irritant, mansueta pla-
cant, ideoq; facilius persuadendo quissiam quam cogendo eò adducitur,
ut vel gravissima scelerat. Quod adeo est natâ comparatum, ut bru-
torum quoq; animantiam multa robustissima alloquitur, & ferissimas
hinc hinc dicitur, infensantq; perdomentur: alia timidissima atq;
imbellissima mâle habita a terris, ad iram concitantur. Quod enim
tantum carmen Orpheus & Amphion, que tanta plebri subitibus, aul-
cedo, quam scita quondam saxa verberentur, ut docentibus sobrietas
modis, & ad intervalle carminum resistencia, sponte murram
velut arte confunderent? quævis in Imperatorum literâ inest ad omnes

animorum impetum effectusq; retinendos eis atq; pernicio, qui quod
habere possunt, suadere dignantur. Itaque Plato hoc quoq; legis puta-
vit esse, persuadere aliquid, non omnia vi ac minis cogere, respiciens
vid ad hanc regardans artem, que humanitas & subditorum moderati-
o est. Quocirca se statuo, perfecti oratoris moderatiore & sapientiâ
universi resp. saltem maxime contineri: qualis erat Cimacille, qui
cum adicitur miteretur, suffragabatur Eurypidis ditte: Omne
c. 10. id evoque verba copia, ferrem quod minas possit. Pyrrhus
Plutarch. certè professus est verba per Cimac orationes, quam armis ab se
subactis. Quamobrem clarè patet, ad Elloquentiæ vim persuasio-
nem, tum opinionem bonam honorum subditorum de bonis principibus
imp. orat. proficiatq; hanc & auro & magno exercitû principibus usq; hæ longè
ad h. proficere.

24. de. C. 1. de.
Ll.
Elian. l. 5.
anim.
Cic. l. 1.
Orat.
Plutarch.
Mauvel.
imp. orat.
ad h.

Fig. 2: Julius Wilhelm Zingref. Emblematum Ethico-Politicorum Centuria (Heidelberg, 1664).