

Universidad Autónoma de Zacatecas
"Francisco García Salinas"
Unidad Académica de Docencia Superior
Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas
Orientación en Literatura Hispanoamericana

LA EMBLEMÁTICA MUSICAL Y SU RECEPCIÓN EN EL MISAL DE JUAN DEL VADO

Tesis que para obtener el grado de Maestría
en Investigaciones Humanísticas y Educativas

PRESENTA
KAREN ARANTXA PADILLA MEDINA

Directora de tesis: Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Co-director de tesis: Dr. Salvador Alejandro Lira Saucedo

Zacatecas, Zac. Octubre de 2021



Doctora Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable de la Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas de la Universidad Autónoma de Zacatecas
P r e s e n t e

La que suscribe certifica que el trabajo de investigación titulado *La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan del Vado* de la alumna Karen Arantxa Padilla Medina con matrícula 25600103 de la generación 2019-2021 de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior ha sido concluido satisfactoriamente.

El documento es una investigación original que constituye una aportación en los campos de la cultura visual del Barroco y la teoría de la Emblemática que explica los mecanismos de significación en la intersección de la poesía, la pintura y la música. La tesis ha sido revisada por Comités tutoriales y pares académicos que garantizan su autenticidad y el adecuado uso de las fuentes.

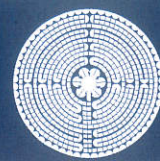
Por lo anterior, en mi carácter de directora de tesis emito mi dictamen aprobatorio de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General Escolar de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": *la tesis es apta para ser defendida públicamente en un tribunal de examen.*

Se extiende la presente para los fines y usos legales inherentes para la obtención del grado de la interesada.

A t e n t a m e n t e
Zacatecas, Zacatecas a 12 de octubre de 2021


Dra. María del Carmen Fernández Galán Montemayor
Directora de tesis

C.c.p.-Interesado
C.c.p.-Archivo



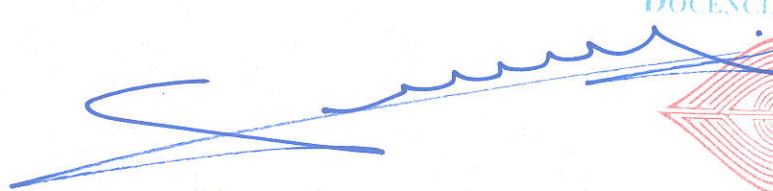
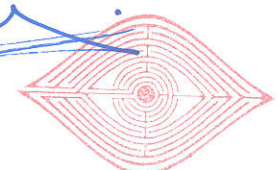
A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "*La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan del Vado*", que presenta la C. Karen Arantxa Padilla Medina, de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veinte días del mes de mayo de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.


UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Doctora Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable de la Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas de la Universidad Autónoma de Zacatecas
P r e s e n t e .

Por medio de la presente me permito hacer de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado *La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan del Vado* que presento para obtener el grado de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificados con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los doce días del mes de octubre de dos mil veintiuno, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

Atentamente



Karen Arantxa Padilla Medina

Alumna de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Zacatecas, Zac., Octubre de 2021



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Datos del alumno (a)

Nombre: Karen Arantxa Padilla Medina

Orientación: Literatura Hispanoamericana

Directores de tesis:

Dra. Carmen Fernández Galán Montemayor (UAZ)

Dr. Salvador Alejandro Lira Saucedo (CAM-Zacatecas)

Título de la tesis:

La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan del Vado

Dictamen

Cumple con los requisitos:

SI

NO

Congruencia con las LGAC:

Desarrollo Humano y Cultura

()

Comunicación y Praxis

()

Literatura Hispanoamericana

(X)

Filosofía e Historia de las Ideas

()

Políticas Educativas

()

Congruencia con los Cuerpos Académicos

Si (X) No ()

Articulación de Cuerpos Académicos, red interinstitucional UAZ y CAM.

UAZ-CA-180 "Historia y crítica de las relaciones entre la Literatura y la Nueva España"

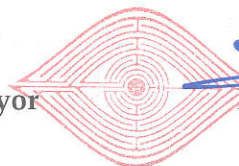
CAMZAC-CA-05 "Estudios Históricos, Literarios y de Procesos Educativos"

La tesis cumple con los requisitos de titulación del programa

Zacatecas, Zacatecas a 12 de octubre de 2021


Carmen Fernandez Galán Montemayor

Directora de tesis




Ma. de Lourdes Salas Luévano

Responsable de programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

La investigación titulada *La emblemática musical y su recepción en el misal de Juan del Vado* fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
CONACYT 2019-2021

Índice

Introducción.....	4
I. La emblemática en la Casa de Austria.....	12
1. El emblema y la música.....	12
2. Los emblemas Austrias y su programa iconográfico	24
II. La emblemática musical de Juan del Vado.....	38
1. Juan del Vado y el <i>Libro de misas para facistol</i>	39
2. Los emblemas musicales: su descripción y análisis por código.....	40
2.1. Armonía de Dios	42
2.2. Real Casa de Austria y de Borgoña	50
2.3. Rueda de la fortuna ínfima.....	57
2.4. Rueda de la fortuna sublime.....	61
2.5. El Hércules Peregrino.....	65
2.6. El Carlos.....	70
III. La interrelación discursiva de los códigos.....	75
1.1. El emblema cuádruple	75
1.2. De libro para facistol a emblema cuádruple.....	84
2. La interpretación de los emblemas.....	92
2.1. Devoción.....	93
2.2. Herencia.....	100
2.3. Arte y naturaleza.....	105
2.4. Legado.....	110
Conclusiones.....	117
Bibliografía.....	123
Anexos.....	127

INTRODUCCIÓN

“*Ut pictura poiesis*”, *atque musica*

La cultura visual barroca está desbordada de dinamismo en las formas del espacio, la búsqueda de efectos dramáticos, los juegos de luz y sombra, los recursos ingeniosos que permiten el asombro y la persuasión, entre otras cualidades de la retórica que permitieron el desarrollo de artificios en la literatura como el género híbrido verbovisual denominado emblemática. No sólo el pensamiento moderno permitió el surgimiento de este género, pues el invento para proliferar dicho género había sido creado en 1440: la imprenta.

Se suele nombrar a Andrea Alciato (1492-1550) como el padre de la emblemática ya que fue su libro a partir del cual se tomó el modelo de libro de emblemas, creado por un “accidente editorial”. Tal autor en 1520 realizó unas traducciones de la *Antología Planudea*, una compilación de epigramas bizantinos del s. XIII. Se piensa que el humanista Conrad Peutinger (1465-1547) tuvo la iniciativa de hacer una impresión de 104 de las traducciones de los epigramas que había hecho Alciato, en la imprenta donde Heinrich Steyner era el librero encargado y quien decidió ilustrar los epigramas con xilografías, sin consultar al autor. Esta idea se pulió y quedó con el visto bueno del jurista bolonés hasta la edición de 1534.¹ De esta manera, la emblemática en su concepción en lo que se le denominó en muchos espacios “a la manera de Alciato” se conformó de una *pictura*, un *epigramma* y un mote, en el también denominado emblema *triplex*.

Desde la aparición de la obra de Alciato comenzó la proliferación de textos que combinan imagen y escritura durante el Renacimiento y el Barroco. Entre sus manifestaciones, algunas en tratados y otras en festividades, se diversificó el género en frontera con los espejos de príncipes, las empresas, los jeroglíficos. Esta investigación se centra en una de esas manifestaciones de la emblemática que resulta enigmática por la integración del componente musical al género.

¹ López Poza, Sagrario, “Los libros de emblemas: Género editorial, género literario y fuente de erudición”, p. 8.

En 1677 el compositor Juan del Vado escribió seis misas para ser interpretadas en la Capilla Real de Carlos II, de quien también era maestro de música. Las misas están recopiladas en *Libro de misas para facistol*;² es en este documento en el que a modo de introducción hay seis emblemas los cuales son los que competen a esta investigación, son analizados e interpretados en tanto que proponen un modelo cuádruple en el que la música conforma una sonorización de lo expresado también en lo visual y lo verbal; es decir que contienen las características propias del emblema *triplex* del modelo de Alciato (mote, *pictura* y *epigramma*) y además incluyen el componente adicional del código musical, lo que permite sumar una fuente más de significación: la sonora.

El estudio de los emblemas es una labor que requiere tener conocimientos humanísticos de varias disciplinas como son el latín (pues los motes muchas de las veces son citas de los clásicos), la retórica, la iconografía, historia, filología, por mencionar algunas; incluso la historia del arte solía marginar a la emblemática, así que pocos investigadores se aventuraban a explorar. Sagrario López Posa realiza un estado de la cuestión donde menciona los puntos clave el estudio de los emblemas que ha ganado adeptos: en América la Universidad de Toronto con Peter M. Daly, la Universidad de Minnesota con el profesor Ayers Bagley, la Universidad de Tennessee at Chattanooga, con Pedro F. Campa, y el Holy Cross College, con los profesores John T. Cull y el padre Vodoklys, la Universidad de Western Michigan, Kalamazoo, donde se han creado grupos de investigación de trabajos bibliográficos, de estudios sobre metodología, de precisión sobre el género, de indagación en fuentes de los lemas, las *picturae* y de los temas. En Europa, la Universidad de Utrecht (Holanda) con Bernhard Scholtz, la Universidad de Glasgow con Alison Adams y Stephen Rawles, la Universidad de Strathclyde con Michael Bath.³

López Posa menciona los congresos en los que se han presentado investigaciones emblemáticas: *Society for Emblem Studies* o el *International Emblem Conference*, los trabajos de literatura, historia del arte y bibliografía, entre otros. En España este tipo de

² Este documento se encuentra en la Biblioteca Nacional de España con registro M/1323, está encuadernada en pasta de color verde con hierros dorados en las tapas y en el lomo; cuenta con las *picturae* de los emblemas. En el mismo lugar hay otro ejemplar con registro M/1325 el cual no tiene dichas imágenes y su encuadernación es en pergamino.

³ López Posa, Sagrario, “La proyección Emblemática en la literatura”, p. 2.

estudios fueron iniciados por Santiago Sebastián, historiador del Arte de la Universidad de Valencia. Estudios basados en la literatura empezaron en la Universidad de Zaragoza por Aurora Egido y Fernando Rodríguez de la Flor, así como los hispanistas Giuseppina Ledda, Christian Bouzy y Sebastian Neumeister.⁴

Otro breve estado de la cuestión es revisado en “Los umbrales del libro: Estudios de emblemática”, Carmen F. Galán realiza un acercamiento a los estudios emblemáticos haciendo la distinción entre los estudios «de influencias» como los trabajos comparativos de literatura y teatro del Siglo de Oro, en festividades o en simbología política, entre otros temas; por «enfoques contextuales» que son principalmente reconstrucciones de los modelos de monarquía, las fiestas o ritualidades; y por «aproximaciones teóricas» donde los estudios tienen la tarea de explorar las estructuras, la gramática de los emblemas.⁵

En la tesis doctoral *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Salvador Lira hace un recuento generacional de los estudios emblemáticos hispanos y americanos, con las bases de Fernando R. de la Flor y Víctor Mínguez.⁶ En el texto se mencionan a los pioneros de entre los años cuarenta y sesenta: Karl Ludwing Selig, Giuseppina Ledda, Julián Gallego y Aquilino Sánchez Pérez. Posteriormente en los años setenta, Antonio Bonet Correa, Santiago Sebastián, J. A. Maravall y Pilar Pedraza, quienes fueron influidos por la recepción de las obras de Erwin Panofsky y Aby Warburg. En México, los precursores fueron José Pascual Buxó, María Dolores Bravo, María Águeda Méndez, Antonio Alatorre, Herón Pérez Martínez, Ignacio Osorio y Guillermo Teresa y Tovar, con un enfoque entre la poética, historia cultural del libro, la semiótica y los estudios novohispanos.⁷

En la década de los noventa destacan Víctor Mínguez, Fernando R. de la Flor, José Miguel Morales Folguera, Fernando Checa o María Adelaida Allo Manero; junto a Sagrario

⁴ López Poza, Sagrario, “La proyección Emblemática en la literatura”, p. 3-7.

⁵ Fernández Galán, Carmen, “Los umbrales del libro: Estudios de emblemática”, en <http://web.uaemex.mx/iesu/PNovohispano/Encuentros/2012%20XXV%20EPN/I%20Fuentes%20Bibliograficas/Carmen%20Fernandez.pdf> consultado 20/09/2021

⁶ Lira Saucedo, Salvador, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 12.

⁷ *Idem*, p. 19.

López Poza, Rafael García Mahiquez, José Julio García Arranz, José Jaime García Bernal, Salvador Cárdenas Gutiérrez, Nelly Sigaut, Jaime Cuadriello, Bárbara Skinfill Nogal, Dalmacio Rodríguez, Martha Lilia Tenorio y María Isabel Terán Elizondo. Lira refiere los encuentros de investigación de El Colegio de Michoacán y el colectivo *Emblemmata*, el Grupo GRISO de la Universidad de Navarra, el Grupo de investigación sobre Literatura Emblemática Hispánica de la Universidad de la Coruña con Sagrario López Poza, la Sociedad Española de Emblemática, entre otros. Esta generación establece sus temáticas entre la historia del arte, la historia cultural, la filología o la interpretación jurídica de los emblemas. Salvador Gutiérrez Cárdenas ha analizado temáticas jurídicas relacionadas a la emblemática donde explora diversos elementos simbólicos en función del concepto de la Razón de Estado.⁸

La siguiente generación de investigadores está conformada por Inmaculada Rodríguez Moya, Álvaro Pascual Chenel, José Chiva Beltrán, Sergi Domenech, Luis Vives-Ferrándiz, Pedro Germano Leal, Carme López Calderón, Michael Schreffler, Pablo González, Iván Escamilla, Alexander Sánchez Mora, Jorge Gutiérrez Reyna, Jessica C. Locke, Ana Cataño, Wendy Morales, Virginia Trejo Pinedo y a los grupos de investigación de la Universidad Autónoma de Zacatecas: el Seminario de Edición de Textos y el Seminario de Cultura Literaria Virreinal, este último en conjunto con la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y el Centro de Actualización del Magisterio, Zacatecas.⁹

Los estudios interdisciplinarios de la emblemática suman al bagaje de conocimientos en los que se construye continuamente el corpus de investigaciones puesto que amplían el número de vistas por las que se pueden examinarse los emblemas, más aún cuando éstos en su forma desbordan el modelo. Los emblemas varían un poco de forma de acuerdo a la interpretación de sus autores de lo que debiera ser la emblemática aunque por tradición el libro de emblemas realizado por Andrea Alciato es el modelo.

Respecto a la teorización de la estructura del emblema, Carmen F. Galán realiza una aproximación desde la semiótica haciendo una distinción de los subgéneros de la

⁸ Lira Saucedo, Salvador, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 20.

⁹ *Idem*, p. 21- 22.

emblemática que cambian de acuerdo a su tipo de soporte, por una parte, hay libros, y por otra arquitectura de las festividades efímeras, por lo que se condicionan las formas de recepción de la emblemática. Es a partir de la teoría de Hjelmslev y de la antropología de la escritura que da cuenta de la superposición de semióticas que lleva consigo el emblema como tipo textual codificado.¹⁰

La principal función de los emblemas es la de promover ideas, como lo señala Salvador Lira: “la literatura y la emblemática fueron medios eficaces para dar vitalidad y transición a las insignias reales; la imagen del rey en la Edad Moderna se componía de conjunciones por su cuerpo y hechos, frente a símbolos y alegorías de Estado.”¹¹ Por lo que es frecuente el uso de figuras retóricas como la metáfora, alegoría, entre otras se hace presente ya sea en la *pictura*, en el mote o en el *epigramma*. Por ejemplo, para la realización de emblemas que son compatibles con las características de la música, tales como apaciguadora, armónica, expresiva, o también hay la aparición de elementos musicales sustentada en la práctica musical.

La música no sólo fue alegoría en elemento pictórico o verbal, sino que de ser un componente meramente visual y alegórico pasó a insertarse como un componente más de significación con el uso de pentagramas dentro del emblema con su propia función de ser soporte de la música escrita y además de elemento gráfico en el componente visual total, tal es el caso de esta investigación, los emblemas plasmados en el *Libro de misas para facistol* compuesto por Juan del Vado contiene además de mote, *pictura* y *epigramma*, la música.

Los emblemas “Armonía de Dios”, “Rueda de la fortuna ínfima”, “Rueda de la fortuna sublime” y “El Carlos”, la música está inscrita en un pentagrama circular, mientras que en los emblemas restantes “Real Casa de Austria y de Borgoña” y “El Hércules peregrino”, lo está en pentagramas lineales, no obstante, en todos los casos permanece la lectura de la forma musical que es clave en ellos: el canon. Esta forma musical parte de la interpretación simultánea de una misma melodía varias veces a distancia temporal de una o

¹⁰ Fernández Galán, Carmen, “Máquinas de la memoria Emblemática y semiótica”, *Imago*, p. 74 y 75.

¹¹ Lira Saucedo, Salvador A., *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 11.

varias notas. Para poder realizar la lectura adecuada en los emblemas musicales, el ejecutante deberá ser perspicaz y a través de la observación buscar las distintas anamorfosis de la melodía para descifrar el momento adecuado de ejecución de la melodía dada por el compositor. El autor suele dar pistas en la explicación en prosa (*narratio philosophica*) o en el *epigramma* que aparece como parte del emblema.

En la dinámica propuesta en los emblemas de Juan del Vado se busca la resolución del enigma musical, es decir, la interpretación de los cánones y además existe una pedagogía que educa al rey Carlos II bajo los principios religiosos, morales y de poder monárquico expresados tanto en las *picturae* como en la configuración visual. Entre los códigos verbal, visual y musical hay una relación de redundancia comunicativa: una reiteración de las ideas a través de la alegoría. De manera ‘velada’ aparecen en la música: por ejemplo, el dúo que se forma en el canon del emblema 1, de mote “Armonía de Dios”, en cuya poesía se indica que una voz pertenece a la Virgen María (las notas blancas) y la otra voz al Hijo (las notas negras). Las notas negras de la voz del hijo nacen de las notas blancas y éstas siguen “ilesas”, las cuales connotan la virginidad de María.

La emblemática en la idea de su función pedagógica en su momento no debió implicar un desarrollo de habilidades vastas o un conocimiento provisto de historia del arte, filología latina y española, ni de historia y retórica del Siglo de Oro por parte del espectador/lector ya que estaba dentro de su propio contexto y debería ser información asequible para el público, sin embargo, hoy la distancia temporal requiere al lector del siglo XXI un mayor esfuerzo intelectual puesto que los emblemas resultan un tanto velados a la visión contemporánea, por lo que los mensajes verbovisuales requieren un tratamiento de análisis e interpretación para su comprensión.

El *Libro de misas para facistol* de Juan del Vado fue explorado por el musicólogo Luis Robledo Estaire en el artículo “La construcción musical de un monarca: Los emblemas de Juan del Vado para Carlos II” y en *Los emblemas musicales de Juan del Vado* donde da cuenta de algunos elementos relevantes de los emblemas y hace además una edición modernizada de la música; si bien los mencionados trabajos de investigación arrojan luz sobre los emblemas musicales no hay un análisis enfocado al tratamiento del género emblemático que conlleva tanto a una observación particular de los códigos como una lectura

del discurso del emblema, es decir, una vista en su totalidad puesto que el emblema es una unidad.

Entre los estudios emblemáticos este tipo de subgénero ha sido poco explorado por los estudiosos de la literatura o los musicólogos por lo que la pertinencia de este proyecto tiene cabida en la idea de hacer el análisis e interpretación desde la semiótica asimismo desde el punto de vista musical poniendo en práctica los estudios profesionales de la autora de esta investigación que han sido las letras y la música. El enfoque de estudio de los emblemas musicales de Juan del Vado es del tipo textual en donde se recuperan los elementos significativos del contexto como anclaje referencial, ya que se consideran desde el punto de vista semántico y simbólico, no pragmático debido a que no hay fuentes que den cuenta de esa dimensión en tanto a que el libro nunca fue recibido por su dueño a quien iba dirigido, Carlos II.

Para ello, en esta investigación se parte de las siguientes cuestiones: ¿cuáles son las relaciones entre los emblemas y a quien van dirigidos?, ¿qué relación existe entre los códigos verbal, visual y musical?, ¿cuál es el sentido ideológico de la propuesta emblemática de Juan del Vado?, y ¿había algún tipo de ritual implicado? El objetivo de la presente investigación es explicar, desde una perspectiva semiótica e histórica cultural, los emblemas el *Libro de misas para facistol* de Juan del Vado de 1677, así como sus posibles implicaciones desde el carácter ritualístico sonoro.

Se parte de la siguiente hipótesis: la emblemática que se encuentra en *Libro de misas para facistol*, adjunta a un repertorio musical, evoca la imagen del régimen de la Monarquía Católica como un modelo de pedagogía, cuyas ideas son la *Pietas Austriaca* y la grandeza de la casa de Habsburgo, transfigurada en Carlos II. Su disposición como parte del género, traspasa la propuesta a la manera de Alciato, al incluirse el código sonoro, por lo que se dispone una lectura en una consideración cual emblema cuádruple, es decir, *pictura*, *mote*, *epigramma* y música.

Para la presente investigación se sigue un camino en donde se parte de una lectura al contexto histórico y artístico; después se hace un desglose de los componentes de cada emblema; y finalmente una interpretación intercódica. En el primer capítulo se expone la caracterización del género emblemático así como las diversas tradiciones que están

relacionadas a la heráldica y divisas del origen mítico de la Casa de Austria. Principalmente del bagaje alrededor de la figura de Carlos I y de su configuración como emperador a quien Carlos II debía imitar como su homónimo. En el segundo capítulo se hace una descripción y disección de las partes de los emblemas musicales de Juan del Vado divididas por códigos (visual, verbal y musical) basadas en las teorías semióticas de Hjemslev y Klinkenberg. En el tercer capítulo se realiza la formulación del modelo de emblema cuádruple y la interpretación intercódica para generar una significación global de cada emblema y su relación entre ellos.

En los anexos, finalmente, se propone una edición facsimilar de los seis emblemas con el acompañamiento sonoro de la música localizado en una liga de internet que vincula a la página de Soundcloud. Lo anterior, en aras de gestar una lectura integral del emblema cuádruple. La ejecución de la música de los emblemas está basada en la modernización de las partituras que realizó Luis Robledo Estaire en *Los emblemas musicales de Juan del Vado*.¹² El formato MIDI hace referencia a las siglas de Musical Instrument Digital Interface, es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten la conexión entre instrumentos musicales electrónicos. La música del vínculo de internet es pues, una interpretación hecha con instrumentos digitales en este caso, de voces humanas digitales, realizado con el programa Musescore.

¹² Véase Robledo Estaire, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2009.

I. LA EMBLEMÁTICA EN LA CASA DE AUSTRIA

La emblemática como discurso persuasivo estuvo presente no sólo en las fiestas populares para el público en general, sino también en la estructura más alta en la sociedad para preservar las disposiciones que requería el poder monárquico para dar precisamente una imagen de autoridad, piedad o poderío sobre otros monarcas, por lo que era que a través de emblemas dispuestos en libros para educar a los príncipes. Para poder dar significado y sentido a lo expresado en un emblema se debe hacer un análisis y posterior interpretación de todos sus códigos, ya que en él interactúan los códigos visual y verbal.

En la educación de los príncipes había todo un aparato de poder en el que estaba basada desde un origen mítico de la Casa de Austria hasta la relación con la religión católica. A partir de alegorías y metáforas es que se trasmitían los conocimientos que se plasmaban en los libros de emblemas como en *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias o en *Idea de un príncipe político-cristiano* de Diego Saavedra Fajardo. Desde Carlos I de España quien fuera el primer monarca Habsburgo hasta Carlos II se mantuvo una continuidad en la utilización de las divisas y heráldicas de su origen mítico relacionado a las historias míticas de Hércules y el vellocino (toisón) de oro. El objetivo del presente capítulo, desde una perspectiva histórica cultural, es da cuenta de los procesos regios de la casa de Habsburgo en la Monarquía Católica, su iconografía de Estado, así como los elementos musicales en la emblemática. En el primer apartado se hace una revisión de la caracterización del emblema y en el segundo se trata del uso de la emblemática a través de la dinastía Habsburgo que servirá para el análisis e interpretación de los emblemas musicales de Juan del Vado.

I.1. El emblema y la música

Durante el Barroco el gusto por la imagen llevó a los literatos a recrear otros tipos de poesía a través de laberintos, sonetos acrósticos, caligramas, jeroglíficos o poemas mudos, emblemas, entre otros, que permitían la interacción del lector y por lo tanto múltiples interpretaciones debido al juego de posibilidades. El Barroco como estilo se definió primero

en la arquitectura, donde se reelaboraron los órdenes clásicos y su luminosidad para ceder sitio a los juegos ópticos, donde los soportes retan la gravedad; luego en pintura, se señaló como un manierismo o preciosismo; en música, se asoció a la polifonía y al contrapunto; finalmente se aplicó el término a una literatura preciosista y cargada de conceptos.¹³

La emblemática es una manifestación cultural datada entre los siglos XV al XVII que se difundió por Europa y América, a través de variados medios como los libros de emblemas, la fiesta pública, los pasquines satíricos, el teatro, los retratos, las portadas de libros, las marcas de impresor, los adornos de techos y paredes en las casas, palacios, conventos o navíos, para transmitir un mensaje.¹⁴ La emblemática florece de una tradición que venía cosechándose, a partir del lenguaje híbrido que perseguía la unidad entre lenguaje y la realidad combinando palabras con imágenes.¹⁵

El nacimiento de los libros de emblemas está ligado al desarrollo de la imprenta y la casualidad que produjo una editorial y un género literario. Andrea Alciato (1492-1550) era un jurista milanés quien en 1520 se dedicó a hacer traducciones de la *Antología Planudea*. Se piensa que el humanista Conrad Peutinger (1465-1547) tuvo la iniciativa de hacer una impresión de 104 de las traducciones de los epigramas que había hecho Alciato, donde Heinrich Steyner era el librero encargado de la imprenta que decidió ilustrar los epigramas con xilografías. Se hizo la impresión sin el conocimiento de Alciato (*Emblematum liber*, 1531). En 1534 se imprimió en Francia ya con el visto bueno de Alciato, se continuó imprimiendo hasta que para 1620 ya se habían realizado más de cien ediciones no sólo en su idioma original sino también en sus traducciones al alemán, francés, italiano y español. De este modo surgió uno de los libros de mayor éxito editorial en la historia de la cultura de Occidente.¹⁶ Para Carlo Ginzburg, los libros de emblemas “[...] se remitían por lo general a un nivel cultural más profundo y extendido, basado en premisas inconscientes, o sólo parcialmente conscientes, como por ejemplo la idea de la analogía entre las jerarquías

¹³ F. Galán, Carmen, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, p. 27.

¹⁴ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, p. 38.

¹⁵ Pérez Martínez, Herón, “Emblematismo discursivo en la paremiología hispánica”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 61.

¹⁶ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, p. 43-44.

cósmicas, religiosas y políticas.”¹⁷ La lectura de los emblemas podría dividirse en distintos niveles de comprensión pues no toda la población podría interpretarla en su totalidad sino de acuerdo a su experiencia de vida.

Para Santiago Sebastián: “no es posible dar una definición unívoca del significado del emblema, [...]Lo más lógico es señalar por el momento lo que entendía Alciato, el fundador de la emblemática, que usó esta palabra griega con el significado de ornato, es decir, lo puesto o añadido; luego fue latinizada la palabra con significado similar”.¹⁸ Parece ser que en sus inicios, el emblema configurado por los códigos verbal y visual, tenía por ornato éste último ya que como es bien sabido, este elemento no había sido propiamente puesto por el autor sino que fue añadido por el impresor y después autorizado por Alciato; durante el desarrollo de la emblemática la *pictura* entonces tomó una jerarquía simbólica ya intencionada.

A partir del estudio de los emblemas de Alciato, se hace una caracterización de la forma de los emblemas; su estructura es *triplex* constituida por: un lema en el que de forma breve se sintetiza un concepto, una imagen que lo ilustra y unos versos que explican el sentido de la composición. Para Sagrario López Posa, el emblema es considerado un género literario híbrido que combina elementos que se complementan, tradicionalmente la imagen ha sido designada como el «cuerpo» y el mote como su «alma» intelectual, es decir, la *pictura* está supeditada al mote y el *epigramma* puesto que toma sentido desde este contexto verbal.¹⁹ Se identifican las partes del emblema como:

a) *Mote (inscriptio* o lema). Suele ser una sentencia casi siempre en latín, algunos originales pero la mayoría procedía de sentencias tomadas de los clásicos.

b) *Pictura* o figura representada (*icon, imago, symbolon*). Suele ser un grabado xilográfico o calcográfico, aunque también puede ser pintada o bordada. La imagen es importante pues el precepto moral pretende quedar grabado en la memoria una vez descifrado el sentido.

¹⁷ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, p. 98.

¹⁸ Pérez Martínez, Herón, “Emblematismo discursivo en la paremiología hispánica”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 62-63.

¹⁹ Pascual Buxó, José, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Tomo III-IV*, “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”, p. 1277.

c) *Epigramma* o texto explicativo en verso (*subscriptio, declaratio*). Interrelaciona el sentido que trasmite la *pictura* y expresa el *mote*. Por lo general esta explicación se realiza en verso, utilizando epigramas en latín o en lengua vernácula, según a qué receptor fuera destinado el mensaje.²⁰

Después de la muerte de la muerte de Alciato en 1550, su libro de emblemas se había convertido en un texto referente que suscitó hacer comentarios explicativos que derivaron en la parte que posteriormente se denominó comentario o *narratio philosophica*.²¹

Para Juan Horozco y Covarrubias el emblema “es pintura que significa aviso debajo de alguna o muchas figuras, y como el nombre de la antigua labor que así se decía por ser hecha de muchas partes puestas y encajadas [...]”²², define además a la empresa como “la figura de algún propósito por ser el fin de lo que se emprende”, una empresa era llevada por los caballeros como rememoración de sus conquistas como señal propia y muestra de su valor. Define a las divisas como “señales con que se diferencian los que la traen, y estas solían traer algunos escuadrones o legiones antiguas como se use en la noticia del uno y otro Imperio [...]”²³ Santiago Sebastián muestra al emblema cumpliendo dos funciones: la representación y la interpretación. El emblema tiene un carácter enigmático que representa una cosa que puede ser objeto de la naturaleza, del arte, de la mitología, o de la religión, etc., es el significante de una verdad general que corresponderá ser develada para saber el significado. Dicha verdad expresada en el emblema proviene de la interacción de las tres partes para así atraer la atención del receptor del discurso o hacer el emblema más didáctico.²⁴ El significado del emblema está supeditado al anclaje o vinculación que hay entre las partes, por lo que no sería válido tomar sólo un elemento porque el emblema constituye un todo. Como lo explica David Graham, pues dice que este género híbrido depende de la relación entre sus partes visuales y verbales, un motivo visual no tiene siempre el mismo sentido, la

²⁰ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, p. 40.

²¹ *Idem*, p. 45.

²² Horozco y Covarrubias, Juan, *Empresas morales*, fol. 18 (p. 42).

²³ *Idem*, fol. 20 (p. 44).

²⁴ Pérez Martínez, Herón, “Emblematismo discursivo en la paremiología hispánica”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 64.

imagen o *pictura* está semióticamente abierta: su significación no es fija, sino que es establecida de una manera u otra por el texto.²⁵

La emblemática resulta ser una «textualización» de la imagen: la coexistencia de códigos icónicos y lingüísticos que dan paso a una gran variedad de subgéneros (emblema, empresa, divisa, enigma, jeroglífico) y a otras formas desnudas (sin figura) o silentes (texto ausente, donde se extiende el código verbal para dirigir la polisemia de la imagen).²⁶ La empresa surgió antes de los libros de emblemas (s. XIV). Es un género proto-emblemático y que se desarrolló en forma de emblemática aplicada, es decir, fiestas o murales. La empresa es una imagen (comúnmente un animal, una planta o un objeto) acompañada de una o varias palabras (por lo general en latín, como mote o lema), que pretende transmitir la esencia de un ideal de vida, una intención elevada de la persona que la ostenta. Su denominación proviene de “emprender” y que trasmite un mensaje personal por lo general de carácter heroico o amatorio.²⁷

Juan de Horozco y Covarrubias señala algunas características para distinguir entre empresa y emblema: “en la empresa no ha de haber cosa que no signifique y en los emblemas puede haber ornato y compañía, y es necesario supuesto que siempre se pintan como en cuadros, y por lo menos se acompañan de tierra y cielo.”²⁸ En el emblema se pone figura y declaración, lo que no es en la empresa que no ha de haber más que figura, y aunque tenga mote, en los emblemas suele ponerse junto con la figura una declaración del concepto debidamente explicado.

El jeroglífico es una figura parecida a la empresa sin ser el componente verbal una parte fundamental. En las celebraciones, una persona comisario solía encargarse de la invención, disposición y ejecución de un programa de acuerdo al acontecimiento celebrado; los artistas realizaban las pinturas, y además contenían un mote (a menudo procedente de la

²⁵ Graham, David, “Fuentes, formas y funciones emblemáticas: Historia, morfología y lectura”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 30.

²⁶ F. Galán, Carmen, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, p. 32.

²⁷ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, p. 60-61.

²⁸ Horozco y Covarrubias, Juan, *Empresas morales*, fol. 64 (p. 137).

Biblia o de los padres de la iglesia), la *pictura* y unos versos al pie que solían ser de arte menor y no más de cuatro o cinco, en español.²⁹ Para Juan de Horozco y Covarrubias:

Hieroglyphicos es otro nombre de los más propios que los Emblemas y empresas tienen, por haber sido imitación de aquellas antiguas letras que los Egipcios llamaron así, y quiere decir sagradas escrituras, de que hace autor a Mercurio Trimegisto, de cuya doctrina y de los demás antiguos Egipcios se dice haber huido entre ellos las columnas que también llamaron sagradas y que estas fue a buscar Platón y se aprovechó tanto de ellas.³⁰

En el origen de la emblemática se vinculan varias tradiciones coincidentes como la heráldica y bestiarios medievales, blasón, textos iluminados (representaciones plásticas del zodiaco, calendarios), juegos cortesanos de ventura y pasa tiempos de la fortuna, juegos de ingenio, epigrafía y artes de la memoria artificial en las que la predicción actúa por imágenes, por ello también caben las listas de vicios y virtudes de la literatura eclesiástica³¹

La clasificación de las formas emblemáticas establecida en *Emblemas Lecturas de la imagen simbólica* de Fernando R. de la Flor está resumida en el siguiente cuadro (Tabla 1) para una lectura más clara:

FORMAS EMBLEMÁTICAS	
TIPO DE FORMA	CARACTERÍSTICAS
Emblema	Representa una acción o suceso, histórico, mitológico o legendario. Está dotado también de un desarrollo verbal, literario, generalmente contenido en un epigrama, se articulan palabras e imagen.
Empresa	Es la imagen de un objeto o cosa tratada en la empresa figuralmente abstracta, exenta de todo contexto explicativo explícito. Contiene un segmento lingüístico: el lema o mote, que con frecuencia es corto e ingenioso.

²⁹ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, p. 81.

³⁰ Horozco y Covarrubias, Juan, *Empresas morales*, fol. 24 (p. 48).

³¹ F. Galán, Carmen, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, p. 32.

Divisa	Es un símbolo de reconocimiento personal como el escudo y las inscripciones en los trajes con las que los caballeros se distinguían en combate. La divisa trata de compendiar a través de un concepto sumamente quintaesenciado, la ideología o programa de un cuerpo, de una institución, de un grupo social o de un individuo.
Jeroglífico	Es de carácter primordialmente figurativo aunque algunas veces va acompañado por una estrofa de arte menor.
Enigma	Una imagen que exprime la relación existente entre dos códigos: el icónico y el lingüístico: el caso de los enigmas figurativos.
Tabla 1: cuadro de elaboración propia con base en Fernando R. de la Flor ³²	

Los emblemas evocan una argumentación discursiva con una función pragmática, en donde se invita al lector a incorporarse en el proceso de comunicación permitiendo que su destinatario tome de sus propias experiencias para la interpretación. Así pues, partiendo del hermetismo en el cual todo es símbolo de algo, incluso la naturaleza es un libro que hay que aprender a leer; en los libros de emblemas se encuentran los simbolismos que son alegorías universales. Son libros que tratan de inculcar principios por medio de textos breves e incisivos que, para su fácil lectura e interpretación, se apoyan en una figura que argumentativamente hace las veces de un *exemplum* que siempre dice más que mil palabras.³³ La analogía se establece a partir de las correspondencias premeditadas entre la actualidad de la circunstancia política y el personaje mitológico, en este caso, que funciona como metáfora icónica y verbal.³⁴

El primer libro de emblemas publicado en español fue el de Juan Borja *Empresas morales* en Praga en el año de 1581. Borja utilizó el nombre de empresas porque el mote y la *pictura* van acompañados de una explicación en prosa, en lugar de por un epigrama, como solían ser los libros de emblemas, y no debe confundirse esta denominación con el género de

³² La presente tabla fue elaborada con base en las definiciones textuales que propone Fernando R. de la Flor. Véase: R. de la Flor, Fernando, *Emblemas Lecturas de la imagen simbólica*, pp. 52-54.

³³ Pérez Martínez, Herón, “Emblematismo discursivo en la paremiología hispánica”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 69.

³⁴ Bravo Arriaga, María Dolores, “El ojo como espejo-reflejo de las virtudes de un príncipe”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, p. 287.

las empresas o divisas. El primer libro de emblemas impreso en la Monarquía Católica fue el de Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas morales* en Segovia en el año de 1585.³⁵

Juan de Horozco y Covarrubias declaró que la función del emblema es el de la enseñanza de verdades morales; los emblematistas suelen reinterpretar los epigramas, los cuales en su mayoría eran tomados de autores de la antigüedad clásica, desde una visión contrarreformista, es decir, traducen las enseñanzas morales renacentistas en enseñanzas católicas; acción propia de la época barroca, considerada como un movimiento que hace conscientes sus estrategias de persuasión para crear «opinión», en este ejercicio creativo los géneros trasponen sus fronteras, las artes se fusionan borrando sus límites. Los códigos verbo-visuales eran la mejor herramienta pedagógica, como lo sabían los evangelizadores.³⁶

Otros emblematistas españoles fueron Hernando de Soto, contador y veedor de la Casa de Castilla Real escribió en 1599 su obra *Emblemas moralizadas*; Sebastián de Covarrubias escribió *Emblemas morales* en 1610; Diego Saavedra Fajardo con *Idea de un príncipe político-christiano representada en 100 empresas* (1640), Juan de Solórzano Pereira *Emblemata Centum, regio política* (1651), Ramos del Manzano, *Reynados de menor edad y de grandes reyes* (1672), por nombrar algunos. Las empresas de Saavedra estaban destinadas al joven príncipe Baltasar Carlos, hijo de Felipe IV, al que pretendían instruir en el buen gobernar; Juan de Solórzano y Pereira escribió su libro de empresas en latín, obra que tradujo al español Lorenzo Matheu y Sanz como *Emblemas regio-políticos* de don Juan de Solórzano Pereyra. Y Francisco Núñez de Cepeda (1616- 1690) jesuita toledano, compuso a imitación de Saavedra: *Idea del buen pastor, copiada por los Santos Doctores representada en Empresas Sacras, con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*; entre otros.³⁷

En los libros de emblemas se solían utilizar elementos de la música como instrumentos musicales, partituras o figuras míticas para significar virtudes, para ejemplificar la armonía del mundo o para denunciar y enmendar los errores de la naturaleza humana; así

³⁵ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, p. 54- 55.

³⁶ F. Galán, Carmen, *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, p. 30.

³⁷ López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, pp. 55, 57, 58 y 60.

es como la música pasó a formar parte de la esfera didáctico-moral y política de la emblemática. Un ejemplo de esto, se encuentra en que el instrumento de cuerdas estaba dedicado a representar la armonía que debe regir a los príncipes ya que su gobierno debe discurrir entre el orden y sin violencia, a semejanza de las cuerdas templadas tienen armonía, la política ha de ser armónica.³⁸

La conjunción armoniosa del cuerpo social constituye la justicia: las cuerdas de la *kithara* o de la *lyra*, precisamente los únicos instrumentos en los que Platón reconoce cualidades éticas y, por tanto, los únicos en ser merecedores de tener un lugar de honor en su *República*. La justicia es virtud suprema del gobernante y a ella coadyuvan prudencia, fortaleza y templanza. Por lo tanto, es común que en los tratados sobre la educación del príncipe sea el apartado dedicado a ensalzar la justicia el lugar elegido para establecer el símil entre la armonía musical resultante.³⁹

Según Fernando R. de la Flor, los libros de emblemas españoles se articulan a lo largo del siglo XVII como una variedad de registros que atiende a la formación ideológica de los grandes bloques sociales que configuran el Estado Moderno; de esta manera, la emblemática pasa a formar parte de la lectura no sólo del príncipe, sino también del consejero y del eclesiástico.⁴⁰ Se sabe que el rey Felipe IV, era incluso más amante de la música que su padre Felipe III. No solamente tocaba la viola da gamba, sino que asimismo hacía composiciones. Ya que pensaba que la música no solamente era de utilidad para la oratoria y la poesía.⁴¹

La educación del siglo XVII apunta a favorecer más a desarrollar el gusto musical y la apreciación crítica que a formar buenos instrumentistas: las personas cultas pasan de ser ejecutantes a ser oyentes. En su mayoría, los músicos siguen ligados a la función de maestros de capilla o de músicos de corte. Se forman compañías de músicos profesionales que dan a un público, reunido para este fin, conciertos que algunas veces son de pago bien sea en palacios o en salas especializadas. La música de iglesia acompaña los oficios, la misa y todas las fiestas. La multiplicación de órganos permite una difusión amplia de la música religiosa. Se diversifican las formas musicales: el oratorio, los *laudi* (escenas bíblicas dialogadas) y el

³⁸ Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, p. 656.

³⁹ Robledo Estaire, Luis, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, p. 4.

⁴⁰ Azanza López, José Javier, “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar...”, *Imago*, p. 26.

⁴¹ Robledo Estaire, Luis, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, p. 16.

motete (que va antes y después del sermón), cantados en latín o italiano. En la música profana, la ópera se vuelve un género popular, desde Monteverdi con *Orfeo* (1607), compositor considerado creador del género.⁴²

En la Monarquía Católica más que ópera se realizaba un acompañamiento musical a la comedia, como en *Selva sin amor* (1629) de Lope de Vega. En la música instrumental se crea una nueva disciplina musical: la orquestación; y se desarrollan otras formas musicales como la suite, las variaciones, la fuga, el concierto grosso, el concertino y la sonata.⁴³ El lugar que ocupan las diferentes actividades musicales en los tratados de educación y en la educación real se halla enmarcado principalmente por el pensamiento humanista que resalta las tradiciones pitagórico-platónica y la aristotélica. La primera relacionada a la *prisca theologia* y la unión de retórica y música como instrumento de cohesión social. Sustentada por esta tradición, la música garantiza una formación ética y, sobre todo, se convierte en reflejo de un estado ordenado y concorde a través de la analogía entre éste y el instrumento musical cuyo tañedor ideal es el príncipe. También se valora la danza como ejercicio que refuerza la imagen del gobernante. Por otra parte, desde la tradición aristotélica, la música se considera recreación útil al príncipe, aunque limitada a una actividad no profesional. Por último, la música vocal de cámara adquiere en ocasiones una dimensión política que la hace recomendable al príncipe.⁴⁴

La educación del príncipe, según Luis Robledo, estaba basada en una revalorización del trívium (gramática, retórica, dialéctica) y quadrivium (aritmética, música, geometría, astrología) pues algunas artes adquieren una mayor importancia, pues dicho autor expresa que “las tres artes del trívium aparecen ahora coronadas por la poesía, entendida como la más alta ocupación del ser humano por ser de inspiración divina. Y compañera inseparable de esta poesía es, como lo fuera en la antigüedad clásica, la música. Compañera de la poesía y de la retórica, artes las tres activas y poderosas para moldear al ser humano y ponerlo en el umbral mismo de la sabiduría.”⁴⁵

⁴² Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, p. 133.

⁴³ *Idem*, p. 134.

⁴⁴ Robledo Estaire, Luis, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, p. 18.

⁴⁵ *Idem*, p. 2.

De manera general, la música buscaba reglas que permitieran crear belleza ordenada y simétrica, lo que conduce a la sonata, una fórmula basada en la unidad tonal y en una sucesión de movimiento. Los compositores se concentraron al mismo tiempo en el desarrollo de la técnica de la polifonía hasta llegar a la forma musical denominada fuga, dejando de lado la sobriedad de siglos anteriores. En esta época surgieron además de polifonistas, los llamados enigmas musicales, los cuales estaban destinados a cultivar las emociones estéticas a través de complicados problemas “algebraicos” que los músicos debían de resolver.⁴⁶ Los también llamados emblemas musicales surgen basados en la conjunción de la tradición del *Ars nova* (técnica del contrapunto) y la *Ars subtilior* (representación gráfica de las composiciones). Bartolomé Ramos Pareja (c.1440-1522) es el músico renacentista considerado pionero en la realización de este tipo de composiciones, el enigma musical se interpreta partiendo de la imitación de una voz, comúnmente denominado *canon*.⁴⁷

Durante el s. XVII surgen varios tratados de música como *El Melopeo y Maestro* (1613) por Pedro Cerone, *De Organographia* (1618) de Michael Praetorius, *Harmonie Universelle* (1635-36) de Marin Mersenne, *Musurgia Universalis* (1650) de Athanasius Kircher. En el primero de ellos, *El melopeo y maestro*, se inscribe como el referente para los posteriores, en este tratado se citan las ideas de compositores anteriores, tanto medievales como del Renacimiento, comentando e ilustrando los conceptos que exponen. La forma de exponer los conocimientos musicales en su obra es a la manera de emblemas musicales.

Los teóricos basaron sus teorías además de las teorías renacentistas musicales en la doctrina de los afectos, la cual estableció reglas estrictas sometidas a la estereotipación de un número infinito de figuras o *loci topici* que representaban los afectos de la música, dicha doctrina estaba fundamentada en la analogía entre retórica y música, sostenida en la idea de que la música era una forma de dicción del sonido. Los *loci topici* notables en el rubro de la invención y la composición eran: el *locus notationis* y el *locus descriptionis*. Los primeros hacen referencia a las figuras musicales abstractas como imitación, inversión, repetición, entre otras ornamentaciones; los segundos a los elementos e ideas extramusicales mediante figuras y símiles metafóricos y alegóricos, tanto verbales como pictóricos que eran de igual

⁴⁶ Araiz Martínez, A., *Historia de la música religiosa en España*, p. 11.

⁴⁷ Robledo Estaire, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 10 y 12.

importancia que la música, formulados como emblemas, según el pensamiento barroco los significados pictóricos y figurativos, verbales y sonoros eran inseparables.⁴⁸

El surgimiento de la emblemática como un género híbrido es producto que surge de la conjunción de las tradiciones anteriores (heráldica, blasones, juegos de ingenio, entre otros) funcionando como una pedagogía en imágenes que se pretendía universal y al mismo tiempo hacía de su significado uno particular con la integración de la parte verbal, por lo tanto, es una coexistencia de códigos verbales y lingüísticos. En la emblemática musical, al emblema se le suma el elemento de la música escrita que además de proponerse como parte de la *pictura*, significa por sí misma como un código diferente, el musical. El emblema *triplex* de Alciato es un modelo al cual no todos los emblematistas siguieron al pie de la letra, sin embargo, es una fórmula eficaz para su estudio y que en el caso del emblema musical se propone un emblema cuádruple, puesto que se añade otro código más.

El arte suele estar ligado al poder, en el Barroco está al servicio de la monarquía y a la Iglesia. Los emblemas musicales de Juan del Vado (c. 1625-1691) pertenecen al libro *Libro de misas de facistol* que escribió como parte de la enseñanza del rey Carlos II, datada en 1677; como lo señala su título es una obra hecha para usarse en facistol, éste es un atril grande utilizado en el coro de la iglesia. Como otros libros de emblemas de la época (*Idea de un príncipe político-cristiano*, Saavedra Fajardo), su función en primera instancia era la de instruir al joven rey, por lo que aparecen en la obra alusiones a los Austrias en los emblemas introductorios y le siguen las misas propiamente dichas, es decir, sus partituras

⁴⁸ Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, p. 392-393.

I.2. Los emblemas Austrias y su programa iconográfico

La Casa Real de los Austrias reinó en la península ibérica desde el rey Carlos I, quien fuera nieto de los Reyes Católicos, y cuya herencia territorial en suma era borgoñesa, castellana, aragonesa y austríaca.⁴⁹ Y culminó con el rey Carlos II en 1700. Carlos I y V de Alemania (1500-1558) fue el soberano más poderoso del Renacimiento pues logró concretar herencias con al menos un territorio en cada continente. La divisa como recurso visual distintivo se llevó al ámbito del emblema para ser parte de la configuración como parte del bagaje iconográfico emblemático. Muchas de ellas fueron posteriormente consideradas como emblemas de la Casa de Austria y, posteriormente, de la Monarquía Católica. Por ejemplo, las divisas de Carlos I, las columnas de Hércules, el carro de Apolo como divisa de Felipe II, o el león de Felipe III.

La heráldica de Carlos I fue elaborada teniendo en cuenta como base la intromisión del águila de los Habsburgo junto con el águila de San Juan: un águila bicéfala de soberanía imperial.⁵⁰ Su escudo real contenía las dos columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar. En la mítica clásica, Hércules en sus trabajos realizó algunas hazañas en Hispania y al finalizarlas, el héroe colocó dos grandes columnas en Cádiz, escribiendo entre ellas *Non plus ultra* puesto que parecía que en ese punto terminaba el mundo. Los historiadores de los s. XVI y XVII identificaron las dos columnas de esta zona con dos grandes montículos, los montes Calpe y Ávila, utilizados para cerrar el estrecho. El italiano Luigi Marliano realizó la divisa de Carlos V cuando aún era duque de Borgoña, por lo que al igual que Hércules, Carlos V habría redefinido el límite conocido del mundo en su época, yendo más allá que el mismo “héroe”.⁵¹

⁴⁹ Ruíz Ortíz, Miguel Ángel, “La monarquía española de los Austrias en los siglos XVI Y XVII”, *Revista Clases Historia*, p. 3.

⁵⁰ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 43.

⁵¹ Allo Manero, Ma. Adelaida, “La mitología en las exequias de la Casa de Austria”, *De Arte*, p. 149.



Fig. 1. Divisa del Fusil aparece aquí como la utilizara Felipe I el Hermoso: el eslabón, golpeando al pedernal y despidiendo chispas, puesto en el centro de la cruz de San Andrés. Catedral de Barcelona. S. XVI.⁵²

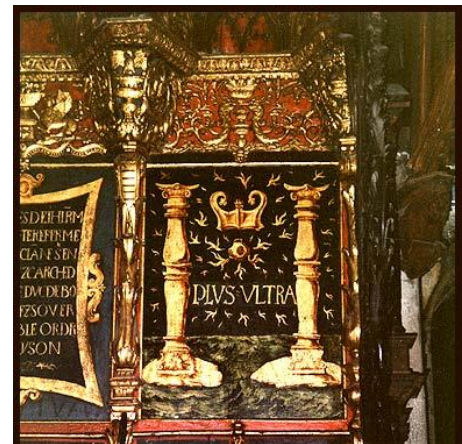


Fig. 2. Divisa de las columnas de Hércules con el lema Plus Ultra. Catedral de Barcelona. S. XVI.⁵³

Por tal motivo, luego del descubrimiento del Nuevo Mundo hacia el occidente, el mote fue modificado a *Plus ultra*, asimismo, un relieve azul marino. El objetivo de Carlos I era convertirse en emperador. En una de las batallas que ganó frente a los franceses al final de la batalla Carlos V dijo “vine, vi y Dios venció”, haciendo referencia a Julio César y su glorioso: *veni, vini y vinci*.⁵⁴ Según la genealogía mítica de los Habsburgo, su linaje descendía

⁵² Tomado de http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml consultado el 08/04/2021.

⁵³ Tomado de http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml consultado el 08/04/2021.

⁵⁴ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 44.

de una familia patricia romana, los Colonna, vinculados con los condes de Tusculum, a la gens Julia, y por tal motivo llegaban a tener línea directa con Julio César, idea que permitió que la descendencia con el Imperio Romano hace que los Habsburgo reyes ostenten el título de “César Augusto”.⁵⁵



Fig. 3. Panel con el escudo de armas del Duque de Borgoña, Catedral de Barcelona. S. XVI.⁵⁶

Los Habsburgo profesaron la fe católica y eran defensores de la Iglesia, de esta forma, para Carlos I, su fe era una práctica política que llevó a cabo en sus conquistas de nuevos territorios como una empresa para la cristianización, por lo tanto, los reyes de la Casa de Austria eran representados relacionados con imágenes celestiales como Dios Padre, Cristo, la Santa Trinidad o la Virgen, así es como la monarquía española pasó a ser legitimada a partir de programas iconográficos de índole divina: Dios elegía a los reyes de España, y éste les favorecía.⁵⁷

⁵⁵ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 40.

⁵⁶ Tomado de <https://www.armoria.info/actualizaciones/la-orden-del-toison-de-oro-actualizacion-del-mes-de-marzo/> consultado el 08/04/2021.

⁵⁷ Mínguez, Víctor, “Imágenes celestiales de la Casa de Austria”, p. 85.

La orden caballeresca que promovió la casa de los Habsburgo fue la Orden del Toisón de Oro, establecida por Felipe III duque de Borgoña (s. XV). Pasó por herencia a los Habsburgo españoles por Maximiliano I de Austria que era abuelo paterno de Carlos I. Felipe “el hermoso” (padre de Carlos I) quien, al casarse con Juana de Castilla, introdujo a la iconografía hispana estandartes y banderas con la cruz de Borgoña o aspas de San Andrés, que aludían al martirio del santo. Ésta era símbolo de la Casa de Borgoña y San Andrés era su patrón.⁵⁸ El toisón hace referencia al vellocino de Oro de la Cólquida, un símbolo de la piel del carnero dorado que fue sacrificado a Zeus y suspendida de un árbol resguardado por un dragón, el cual Jasón tuvo que conquistar a instancias de su tío Pélias para recuperar el reino que este había usurpado a su padre.⁵⁹ Posteriormente se cristianizó el simbolismo del vellocino para hacer referencia al relato bíblico de Gedeón quien sacrificó un cordero por la victoria ante los Madianitas. Ambas referencias dan continuidad iniciática y de predilección a la dinastía con respecto a la idea de divinidad.⁶⁰

En el *Libro de los Jueces* se narra el milagro del vellocino extendido por la noche en la tierra que, a petición de Gedeón, por la mañana apareció mojado por el rocío, mientras el resto de la tierra estaba seca. Gedeón apretó el vellocino y obtuvo tanto rocío como para llenar una copa entera. Después pidió lo contrario a Yahvé para estar seguro, y así sucedió, todo el terreno estaba húmedo y el vellocino seco. A finales de la Edad Media, el vellocino de Gedeón simbolizó la fecundación de la Virgen.⁶¹ Nicolás de Iglesia, monje del monasterio de Miraflores (Burgos) dedicó uno de sus jeroglíficos a Gedeón con el lema “*Vellus Gedionis*” en el que hace alusión al simbolismo de la fecundación de la Virgen, sobre la que descendió el rocío del cielo, equiparándola con el vellocino: “Porque la Virgen sagrada, es el vellocino con que se cubrió el cordero celestial” escribió.⁶²

Felipe II “El prudente” (1527-1598) es el heredero de Carlos I, tras la abdicación de éste en 1556. En su heráldica quitó el águila bicéfala conservando únicamente el ave de San

⁵⁸ Mínguez, Víctor, “El toisón de oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, p. 13.

⁵⁹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “La orden del Toisón de oro”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 175-176.

⁶⁰ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 41.

⁶¹ Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, “La orden del Toisón de oro”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 179.

⁶² *Idem*, p. 181.

Juan de los Reyes Católicos. Después de su segundo matrimonio con María Tudor I de Inglaterra se unió el león inglés. Al ave se le presentan querubines, coro de ángeles más próximo a Dios. El escudo es levantado por ellos. La victoria más importante y renombrada de su gobierno fue la batalla de Lepanto el 7 de octubre de 1571, comandada por su hermanastro Juan de Austria, ante el Imperio Otomano en Chipre y las islas mediterráneas. Otro punto bélico fue la batalla de San Quintín sobre los franceses. Felipe II cambió la sede gubernamental a Madrid. Mandó construir El Escorial, cuyos planos estuvieron basados en el Templo de Salomón.⁶³



Fig. 4. Escudo de Felipe II⁶⁴

En el imperio de Felipe II se hablaban multitud de lenguas, aunque el castellano era el idioma dominante usado por la administración, también se hablaba y se escribía en latín, italiano, flamenco, francés, alemán, catalán, gallego y portugués, además de las habladas en otros territorios fuera de Europa. El lenguaje común en toda su geografía y variada población

⁶³ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 47.

⁶⁴ Tomado de <https://www.heraldicahispanica.com/escudo-de-espana/evolucion-del-escudo-de-espana/> consultado el 08/04/2021.

era el de las imágenes simbólicas. Por lo que en la fiesta pública además de brindar espectáculos era un despliegue de propaganda y persuasión. Las imágenes estaban dotadas de contenido político que convino a ser una lengua universal. Por ejemplo, un sol en el ocaso fue la imagen definitiva de la muerte del rey tanto en la corte como en los confines del imperio.⁶⁵

La significación ceremonial del escudo regio, como símbolo, había sobrepasado su valor heráldico para convertirse de hecho en el procedimiento figurado más habitual y obligado para referirse a la institución monárquica, estuviera o no presente el monarca o sus familiares directos. Las armas reales eran la firma del poder y su presencia era el símbolo de la superioridad que el soberano ejercía sobre su entorno. Entonces el escudo regio constituía una alegoría del individuo frente al resto, además de ser un signo de distinción. De aquí la importancia que tuvo el diseño de las armas de Felipe II desde que era príncipe.⁶⁶

Felipe III “el piadoso” (1549-1629), fue un rey que proyectó simpatía, templanza y piedad, sin embargo, no era muy afecto a los trabajos del gobierno, por lo que instituyó la figura del valido, un ente administrativo. Periodo llamado *Pax Hispania*, un momento de reconstrucción ante las batallas de sus antecesores, Carlos I y Felipe II. En 1614 mandó realizar una fuente histórica titulada *Prosapia de Cristo* de don Diego Matute de Peñafiel Contreras. Obra que después serviría de documento histórico-jurídico para hacer valer derechos sucesorios con justificaciones genealógicas. La obra aborda líneas genealógicas desde su cabeza real hasta el primer monarca Habsburgo Rodolfo I, con Jesucristo y con Adán.⁶⁷ Felipe III fue un rey que suele pasar desapercibido pues fue un personaje insustancial, sin imaginación ni el más mínimo carisma a diferencia de sus ancestros.⁶⁸

En la Europa del siglo XVII hubo dos cismas en el pensamiento por el lado religioso, la Reforma protestante y su respuesta católica, la Contrarreforma. Suele reconocerse este siglo como el de “absolutismo monárquico” en términos políticos, ya que los principales países europeos tenían un cierto apogeo, sin embargo, había problemas económicos y

⁶⁵ Mínguez, Víctor, “Un imperio simbólico: Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder»”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 39.

⁶⁶ Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, “La heráldica de Felipe II...”, *Hidalguía*, p. 127.

⁶⁷ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, p. 51.

⁶⁸ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, p. 200.

demográficos debido a las guerras, en 1618, la Guerra de los Treinta Años, y a las epidemias de peste bubónica.⁶⁹

Con Felipe IV “el grande” (1605- 1665) se concreta la caída de la Monarquía como potencia mundial. Continuó con el sistema del valimiento, el poder quedó en manos del conde-duque de Olivares, quien fomentó una reforma fiscal para mantener la participación española en la Guerra de los Treinta Años, sin embargo, ésta y demás reformas de Olivares provocaron un malestar en los diferentes reinos que desembocó en las revueltas de Portugal y Cataluña en 1640.⁷⁰ Felipe IV trató de igualarse a Felipe II en la construcción de un palacio, sin embargo la crisis económica no lo hizo posible y sólo quedaron los jardines y algunas estructuras conocidas por el Parque El Retiro.⁷¹

Muchos de los aristócratas apreciaban los mismos placeres y diversiones que los soberanos, ante todo la caza y los toros. Algunos de ellos, se enfrentaron a caballo con las reses en ciento siete corridas reales que se celebraron en el siglo XVII en el marco de la Plaza Mayor de Madrid. Los ejercicios físicos eran muy apreciados por la alta nobleza del Siglo de Oro, que valoraban en gran medida las proezas atléticas; se citaba con frecuencia el ejemplo de Francisco de Zúñiga, duque de Bejar, dotado de una fuerza hercúlea, capaz de cortar la cabeza de un toro de un solo golpe de espada. También jugaban a las cartas. El juego parece haberse popularizado en las altas élites desde Felipe III.⁷²

La filosofía aristotélica que había sido cristianizada por Santo Tomás, es la filosofía dominante y la única que se enseña en los colegios. La filosofía estaba estrechamente relacionada a la física y a la astrología, pues no había distinción entre ciencias. A principios de siglo XVII, Galileo Galilei experimentó sobre la caída de los cuerpos, que dará bases a la rama de la física que hoy es llamada dinámica. A partir de sus experimentos (caída de los cuerpos y el plano inclinado) formuló la ley de la caída de los cuerpos que establece una relación entre el recorrido y el cuadrado del tiempo de caída.

⁶⁹ Bergin, Joseph, *El siglo XVII*, Crítica, Barcelona, 2002., p. 10 y 11.

⁷⁰ Ruíz Ortíz, Miguel Ángel, “La monarquía española de los Austrias en los siglos XVI Y XVII”, *Revista Clases Historia*, p. 8.

⁷¹ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 53.

⁷² Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, p. 40.

En 1616, Galileo propuso que el Sol está en el centro del universo completamente inmóvil, y que la tierra giraba en su mismo eje; lo que le llevó a tener un proceso en el Santo Oficio porque carecía de sentido según las Santas Escrituras. En 1633, después de la publicación de *Diálogo*, Galileo volvió a ser procesado por enseñar el pensamiento copernicano, por lo que es llevado por la Inquisición a un lugar vigilado. Las aportaciones de Galileo conducen a la idea de un mundo ordenado y estable que puede conocerse a través de las matemáticas.⁷³

La “nueva” manera de hacer ciencia con el continuo estudio y comprobación de los fenómenos astrales provocó la preocupación de la religión por lo que había que hacer que esos conocimientos fueran compatibles con ella por lo que dichos temas se incorporaron a los libros de emblemas pues “[...] al estar basados en las imágenes, podían franquear fácilmente las fronteras lingüísticas, aun cuando no estuvieran escritos en una lengua internacional como el latín.”⁷⁴ Johannes Kepler en *Astronomía Nova* (1609) y *Harmonices mundi* (1618) demostró a partir del sistema copernicano que los planetas siguen una órbita elíptica y que el Sol ocupa uno de sus centros. Francis Bacon en *Sobre la dignidad y los progresos de las ciencias* (1606) y *Novum Organum* (1620), plantó las bases de la investigación científica: el estudio de los hechos precisos, destacar su repetición y luego provocarla para establecer leyes, es decir las relaciones que se establecen entre los hechos.⁷⁵

Entre los niveles de conocimiento cósmico, religioso y político había una relación en este contexto en el que Galileo era acusado de “[...] la subversión de toda la filosofía natural, y a desordenar y dejar en ruinas el cielo y la Tierra y todo el universo”.⁷⁶ René Descartes en 1637 publicó *Discurso del método*, obra en donde definió la razón como el poder para saber juzgar y distinguir lo verdadero de lo falso. La primera regla del método consiste en ejercer sistemáticamente la duda a fin de no “tener nunca nada por cierto sin que se conozca evidentemente como tal”.⁷⁷ La duda metódica se convirtió en uno de los fundamentos del racionalismo moderno.

⁷³ Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, p. 121-122.

⁷⁴ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, p. 98.

⁷⁵ Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, p. 122.

⁷⁶ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, p. 103.

⁷⁷ Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, p. 121.

Con base a la temática astrológica en los libros de emblemas hay dos figuras que aparecen en varios textos: Icaro y Prometeo. Fueron símbolos intelectuales en favor de los descubrimientos incluso se establecía un paralelo entre el vuelo de Icaro y el descubrimiento de un nuevo mundo por Cristóbal Colón.⁷⁸ Felipe IV “el grande”, por su aspecto corpulento, fue conocido también como “Rey Planeta” con la vinculación conveniente de la idea del astro rey indiscutible ante el cosmos y con otros héroes. Suele ser representado como el sol, con una corona boreal y en posiciones por encima del espacio astral.⁷⁹ A pesar de sus defectos, Felipe IV había sabido favorecer la floración literaria y artística del Siglo de Oro, viviendo además con plenitud su vida de hombre. Al nacer su hijo, el príncipe Baltasar Carlos alimentó las esperanzas de la monarquía visible desde la fastuosa ceremonia de su bautismo, su cuidadísima educación, su proclamación como heredero, la organización de la casa del príncipe cuando tenía 13 años, los torneos de jabalinas, su iniciación en los asuntos de estado cuando sólo contaba con 14 años.⁸⁰

El uso de motivos clásicos en el arte del siglo XVII se remite a la tradición legada del Renacimiento en donde se revalorizan las imágenes y formas clásicas vinculadas al pensamiento humanista como el caso de Icaro y Prometeo, por ejemplo. En la Monarquía Católica con la Contrarreforma, las escenas clásicas tomadas de la mitología tomaron nuevos sentidos propagandísticos que conformaron programas iconográficos complejos propios del Barroco.⁸¹ Las fuentes de estos programas iconográficos se encuentran en los mitos grecolatinos y la Biblia; los autores de estas composiciones simbólicas muchas de las veces citan sus fuentes para hacer notar su erudición.⁸²

En *Idea de un Príncipe Político Cristiano en cien empresas* de Diego Saavedra de Fajardo, dedicada al príncipe, se concreta el sistema de valores que atiende al concepto de la defensa de la fe y a la muestra de piedad del soberano hispánico.⁸³ Felipe IV esperaba que el

⁷⁸ Ginzburg, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios: Morfología e historia*, p. 104.

⁷⁹ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 53.

⁸⁰ Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, p. 122.

⁸¹ Allo Manero, Ma. Adelaida, “La mitología en las Exequias Reales de la Casa de Austria”, *De Arte*, 2003. p. 145.

⁸² *Idem*, p. 148.

⁸³ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 18 y 29.

gobierno de su hijo le resarciría de sus carencias personales por lo que la educación de Baltasar Carlos estaba destinada a que fuera un mejor gobernante; el príncipe participó desde joven en asuntos de gobierno y más activamente después de la muerte de su madre, Isabel de Borbón, acompañando a su padre en los viajes a las cortes de Aragón, y donde fue sorprendido con la muerte en Zaragoza en 1646.⁸⁴ La imagen del Cristo de la Expiración era importante para Felipe IV y por ende viajaba con ella. Al Príncipe luego de recibir la comunión, se le llevaría esta imagen para que falleciera sujetando la misma imagen que había acompañado en su muerte a todos los reyes de la Monarquía Hispánica desde Carlos V.⁸⁵

La monarquía hispánica había quedado sin heredero por lo que Felipe IV se casó con su sobrina Mariana de Austria, quien en 1661 da a luz a Carlos II, el 6 de noviembre. Su infancia estuvo caracterizada por vaivenes políticos que fijaron una atención mayor en la figura del príncipe. Su padre falleció cuando aún no cumplía los cuatro años de su nacimiento, quedando en sus manos la corona y los destinos de la Monarquía. Se convirtió así en el heredero español más joven en llegar al trono. En el testamento de Felipe IV se indicaba que su puesto debía ocuparlo su legítimo hijo quien debía tomar posesión a su mayoría de edad, los 14 años. Mientras tanto, la reina madre Mariana de Austria tomaría el cargo de regenta, además de tener que llevar a buen puerto la educación de su hijo como Príncipe Cristiano.

Durante esta época, los diplomáticos extranjeros notificaban un pueblo decadente: “el antiguo valor de los españoles ha desaparecido”, “consumidos por la ociosidad, viven en el placer”, “ya no hay navíos en el mar, ni ejércitos en tierra, las fortalezas están desmanteladas y sin defensa; todo está en peligro, no hay nada protegido. Es incompresible que esta monarquía sobreviva”, “la totalidad del actual reinado ha sido una serie ininterrumpida de desastres”. Así es como se expresaban los embajadores venecianos Zeno, Cornaro y Ruzzini en 1678, 1682 y 1695.⁸⁶

Por mandato de Felipe IV se instituyó una Junta de Gobierno para asesorar las decisiones y mandatos de la reina regenta, la cual debía disolverse a la mayoría de edad del

⁸⁴ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 24.

⁸⁵ Alonso de la Higuera, Gloria, “El ceremonial de la muerte en la monarquía hispánica. El príncipe Don Baltasar Carlos de Austria (1629-1646)”, *De la tierra al cielo*, p. 591.

⁸⁶ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 200.

príncipe.⁸⁷ Fernando Valenzuela fungió como primer ministro siendo de la confianza de Mariana de Austria, pero después de eliminar la Junta de Gobierno, junta de consejo de regencia, varios aristócratas no estuvieron de acuerdo y se aliaron con Juan José de Austria, lo que provocó la caída de Valenzuela en 1677.

Juan José de Austria (1629-1679) era hijo ilegítimo de Felipe IV, tenía una vasta cultura, aptitudes científicas (un conocimiento de las tesis de Galileo y Copérnico así como de matemáticas), gusto por la historia y la pintura, puesto que recibió una educación esmerada, además era bien parecido y dotado para el ejercicio físico. En 1677, la alta nobleza impuso la designación de don Juan José como primer ministro. Fue un golpe de estado, el primer nombramiento de un jefe de gobierno contra la voluntad de un rey.⁸⁸

Según Benassar, Juan José de Austria gozaba de popularidad por su carisma personal y además de la notable voluntad de salvar a la Monarquía del declive. Incluso tuvo empeño en hacer del rey un adulto y trabajó mucho en el gobierno, aunque en una época pésima: en 1677 hubo una cosecha desastrosa, luego se desató la última de las grandes epidemias de peste, que duraría hasta 1684; la Monarquía Católica sufrió nuevas pérdidas territoriales, y finalmente, los grandes no quisieron conceder al estadista un “donativo” que solicitaba. Don Juan José cayó enfermo y murió en 1679.⁸⁹ También fungieron como ministros el duque de Medinaceli (1680-1685) y el conde de Oropesa (1685-1691), ambos miembros de la alta aristocracia castellana. Oropesa acabó la reforma monetaria y el saneamiento financiero, disminuyendo los gastos públicos. Tras el segundo matrimonio de Carlos II con Mariana de Neoburgo le vino fatal puesto que la nueva reina había recibido instrucciones desde Austria para operar cambios en el gobierno, destinados para preparar la sucesión. Cuando Oropesa pidió a Carlos II explicaciones sobre la invitación a dimitir que éste acababa de mandarle, el rey respondió “ellos lo deseaban y yo debo conformarme”.⁹⁰ El dominio efectivo desde la metrópoli de todos los terrenos dispersos y distantes que constituyeron el imperio español fue posible gracias a una administración eficaz, a un ejército profesional y a un mestizaje

⁸⁷ Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 60.

⁸⁸ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 203.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 201-202.

racial y cultural, según Mínguez, y sobre todo, a un potente aparato de propaganda que se encargó a lo largo de los siglos de asegurar la lealtad de las élites dirigentes y de las poblaciones nativas, siendo su instrumento más eficaz la fiesta pública.⁹¹

Para el tiempo de Carlos II, ya se tenía conocimiento de la redondez de la tierra y ya se habían publicado las propuestas de Nicolás Copérnico con revuelo en gran parte del mundo intelectual europeo. Se consolidó la figura real como un astro luminoso, que en ciertas ocasiones podría eclipsarse con su muerte y renacer. Carlos II fue establecido en la línea simbólica astral, de la que en los primeros años de la regencia se mostraba como un sol naciente y con las recomendaciones de no convertirse en un Faetón, que condujera a la ruina su carro solar.⁹² La idea del sol es reforzada a través de la referencia al Santísimo Sacramento, aludiendo a la Casa de Austria como columna suya.⁹³

La Monarquía Católica se sustentaba en la defensa a ultranza de la fe tal como la entendía la Iglesia de Roma. La Monarquía pudo celebrar varias canonizaciones: en 1669 la de san Pedro de Alcántara y de santa Magdalena de la Paz; en 1671, las del rey san Fernando y de san Francisco de Borja, de san Luis Beltrán y santa Rosa de Lima (criolla); y en 1674, San Pedro Pascual; en 1679, san Juan de Dios; entre otros. pero todos esos santos hablan de una Monarquía pasada. En la época de Carlos II, sólo san José Oriol (catalán). Por lo que Benassar opina es que la falta de modelos prestigiosos de su tiempo, los católicos se inflamaban con el culto mariano y a la Inmaculada Concepción.⁹⁴

Pedro González de Salcedo insistía en su espejo de príncipes que a los reyes de la Monarquía hispánica “desde su tierna edad, no solo se les debe inclinar, sino persuadir a la devoción de el gran Misterio de la Fe en el Santísimo Sacramento de la Eucaristía”, devoción propia de la casa de Austria. También defiende la devoción inmaculista, igualmente distintiva de Felipe IV como también lo será de su hijo Carlos II.⁹⁵ Era la época en que los estudiantes de la Universidad de Barcelona (1665) o Valencia (1691) se enfrentaron entre ellos

⁹¹ Mínguez, Víctor, “Un imperio simbólico: Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder»”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 36.

⁹² Lira Saucedo, Salvador, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, p. 88.

⁹³ Rodríguez Moya, Inmaculada, “La esperanza de la monarquía”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 105.

⁹⁴ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, p. 206-207.

⁹⁵ Mínguez, Víctor, “Un imperio simbólico: Cuatro décadas de estudios sobre la escenificación de «La práctica del poder»”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 33.

violentamente, unos a favor y otros en contra de la Inmaculada Concepción; la controversia en Valencia llegó a la destrucción de las estatuas de la Inmaculada y de santo Tomás de Aquino.⁹⁶

La teoría de la santificación fue calurosamente defendida por el dominico Santo Tomás de Aquino (s. XIII) quien rechazó el concepto de la Inmaculada Concepción, pues afirma que la gracia de la santificación en María significa que fue preservada del pecado original después de la concepción y antes del nacimiento.⁹⁷ El primer éxito se logró en 1696, cuando una disposición papa creó la fiesta de la Inmaculada Concepción.⁹⁸

Dicho de otro modo, desde el momento en que Cristo se encarnó en María y hasta su nacimiento, ella lo llevó en el interior de su vientre. Por ello, desde muy temprano, el cristianismo comenzó a considerar a María como Tabernáculo vivo, y una vez más Encarnación y Eucaristía estrecharon sus lazos. María viene a ser considerada como un sagrario vivo, lo cual quedó plasmado desde la Edad Media en que las Vírgenes abrideras, que contienen en su interior unas escenas de la Pasión desplegadas en un tríptico, o la misma Sagrada Forma. Este concepto tiene igualmente su perfecta correspondencia en los gozos marianos: María como Arca de la Alianza, como Casa de oro, Torre de marfil, Torre de David. Es decir, que la Virgen María es redentora porque el misterio de la Eucaristía actualiza permanentemente el misterio de la Encarnación.⁹⁹

Bajo el mismo cielo, se pensaba en que las estrellas tenían la explicación de las desgracias, como el paso del cometa de 1680-1682 que dio lugar a una gran variedad de discursos tratando de demostrar la culpabilidad o inocencia de éste con un gran aparato de argumentos. Pedro de Roma Illicasti afirmó en 1681 que el astro, en razón de su signo, multiplicaría las calamidades. Un astrólogo sevillano utilizó el eclipse de sol del 12 de julio de 1684, los planetas protegían a la Monarquía Católica y el eclipse auguraba grandes victorias ante los ejércitos enemigos. El matemático y astrólogo murciano Juan Antonio

⁹⁶ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 208.

⁹⁷ Stratton, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, p. 2.

⁹⁸ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias* (1516-1700), p. 208.

⁹⁹ Vincent-Cassy, Cécile, “Festejar a una imagen mariana y su envoltorio”, *Visiones de un imperio en fiesta*, p. 161.

Pelegrín esperaba los mismos efectos de este eclipse. El eclipse de luna de 1685 suscitó a su vez todo tipo de especulaciones.¹⁰⁰

La Monarquía Católica basó su iconología política y propagandística tanto en la idea de la defensa de la fe, a través de la eucaristía y la Inmaculada Concepción, Virgen a la cual le tenían especial devoción; como en el objetivo de darse a conocer como una dinastía poderosa basándose en una genealogía mítica anclada en héroes como Hércules y Jasón, e históricamente a la familia de los Césares romanos. A consecuencia de este contexto, los emblemas musicales de Juan del Vado se vieron plasmados de todos estos elementos que enjearon y al mismo tiempo dieron contenido a los emblemas de exaltación a Dios y a la Virgen bajo el lema “Armonía de Dios”, exacerbación a la Casa Real de los Austrias y a su rey en turno, Carlos II, con los títulos “Real Casa de Austria y Borgoña”, “El Hércules peregrino” y “El Carlos”. Y los emblemas restantes al compendio, de motes “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime” remiten a la creación musical de Juan del Vado.

¹⁰⁰ Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, p. 218-219.

II. LA EMBLEMÁTICA MUSICAL DE JUAN DEL VADO

La música en los libros de emblemas estaba relacionada a valores que por tradición estaban ligados a ella a través de sus cualidades armonía, orden, persuasión, entre otras; suelen aparecer motivos musicales en las *picturae* de los emblemas para reiterar los lemas o hacer alusión a las características musicales. En los libros didácticos o en tratados de música aparece la tradición emblemática como estrategia pedagógica para además de fomentar valores morales incentivar al lector de los emblemas a encontrar soluciones para interpretar la música.

La actividad musical estuvo presente en la vida de los reyes y príncipes de la Casa de Austria. La creación de la Capilla Real por parte de Felipe II así como la organización de ésta, fue de gran importancia debido a que era un reflejo de la monarquía, su función se basaba en la exaltación de la devoción y del poder, es decir, una sacralización del monarca.¹⁰¹ El gusto por la música le fue transmitido a su hijo, Felipe III, quien aprendió muy bien a tocar la viola da gamba.¹⁰² En el testamento de Felipe IV hay una cláusula de conservar tal cual la Capilla Real, tanto sus músicos como sus actividades.

La música es pues medio de expresión de la Monarquía Católica, desde las instrucciones de etiqueta que instauró Felipe II hubo una continuidad de las diligencias musicales hasta Carlos II. El *Libro de misas para facistol* es un soporte que tiene códigos verbovisuales y musicales en sus emblemas que remiten al pasado Habsburgo. El objetivo es explicar tales códigos desde una perspectiva semiótica, tomando de base los planteamientos de Hjemslev y Klinkentberg. Se proponen dos apartados: en el primero se comentará acerca de su compositor, mientras que en el segundo se realizará la descripción de los emblemas musicales. Cabe decir que para enfatizar los códigos, se utilizará una disposición organizativa en aras de una mejor lectura, de esta manera los incisos “a)” son para el código visual, los “b)” corresponden al código verbal y los “c)” explicarán el musical.

¹⁰¹ Robledo, Luis, “Felipe II y Felipe III como patrones musicales”, p. 98.

¹⁰² *Idem*, p. 102.

II.1. Juan del Vado y el *Libro de misas para facistol*

El compositor Juan del Vado y Gómez de la Cruz nació en Madrid (c. 1625) en el seno de una familia de músicos que por generaciones estuvo en la corte española. Aprendió el violón en la “escuela de la dancería” de la corte. En 1650 obtuvo la plaza de violón en la Real Capilla, ocupada anteriormente por su padre y en 1655 la plaza provisional como organista en la Real Capilla. En 1667 la reina Mariana de Austria le concedió una plaza de violón en su Real Cámara. Ese mismo año se casó con Isabel de Lazárraga. Juan del Vado fue maestro de música del joven rey Carlos II, al que se dice que enseñó una hora diaria de clavecín¹⁰³ durante los años de 1674 a 1676. Al enfermar abandonó sus obligaciones como profesor de música y organista, sin embargo, se dice que siguió componiendo. Falleció el 22 de febrero de 1691.¹⁰⁴

Como parte de la enseñanza de Carlos II, Juan del Vado escribió un *Libro de misas de facistol* como se lee en la primera foja. Es una obra de 166 fojas manuscritas en letra humanista que data de 1677; como lo señala su título es una obra hecha para usarse en facistol, éste es un atril grande utilizado en el coro de la iglesia. La descripción física del libro aparece en su ficha de localización del acervo de la Biblioteca Nacional de España, el tamaño del libro es de 42cm de altura, de encuadernación en pasta de color verde con hierros dorados en las tapas y en el lomo.¹⁰⁵ Debido a que su función en primera instancia era la de instruir al joven rey, aparecen motivos monárquicos de los Austrias en la obra.

Actualmente se conservan dos ediciones en la Biblioteca Nacional de España. Una que contiene en sus emblemas imágenes y otra versión que no los tiene. La edición con las *picturae* se conservó porque le fue entregada a Juan José de Austria, quien era ministro en esa época y por lo tanto fue depositada en la Biblioteca Real, la otra versión considerada un borrador fue heredad al hijo del compositor, Sebastián del Vado, que la vendió a Vicente Paje, que a su vez la prestó al maestro de capilla Francisco Corselli en 1750 con l condición

¹⁰³Instrumento musical de cuerdas y teclado que se caracteriza por el modo de herir dichascuerdas desde abajo por picos de pluma que hacen el oficio de plectros.

¹⁰⁴ Tomado de <http://www.musicadehispania.net/2013/05/juan-del-vado-ca-1625-1691.html> consultado el 19/03/2020

¹⁰⁵ Tomado de <http://www.bne.es/es> consultado el 19/03/2020

de que la guardase en la Biblioteca Real, por lo que poco después fue resguardada en su actual repositorio.¹⁰⁶ En este caso se revisará la versión de las imágenes o *picturae*.

Esta obra contiene una dedicatoria a la Virgen María y un prólogo a los censores. Seis misas tituladas: “Sobre los primeros intervalos del canto llano”, “Sobre el canto llano del himno Abemarietela”, “Del santísimo sacramento, sobre el canto llano del himno pangelingua gloriosa”, “Sobre el canto llano del salmo in exsiliis [sic] Israel de Egipto”, “Sobre la fuga del Mo. Capitan, en el tono cuya dulce letra; que razón podéis vos tener para no querer”, y “El laberinto asumpto del autor.” Como introducción a estas misas, aparecen lo que el autor llama empresas enigmáticas.

En esta investigación dichas ‘empresas’ son consideradas como un *corpus* de emblemas musicales en el sentido en que cumplen con las características del emblema *triplex*, que se atribuye a Andrea Alciato, y que añaden otro elemento: la notación musical. El primero y último de los emblemas constan de una foja, los demás probablemente estaban destinados a ser leídos a libro abierto, es decir en dos fojas, pensando en que fueran visualizados por las varias personas del coro puesto que está llamado a ser ‘de facistol’. La obra está escrita en latín y castellano. Lo que atañe particularmente al análisis serán los emblemas por lo que a continuación serán descritos en su generalidad y posteriormente en lo particular para hacer el análisis de sus elementos.

II.2. Los emblemas musicales: su descripción y análisis por código

Para Pascual Buxó es en la celebración de la misa católica donde se actualizan de manera conjunta o alterna signos pertenecientes a jerarquías verbales, musicales, gestuales, vestimentarias, etcétera, que se ordenan con arreglo a sus códigos particulares.¹⁰⁷ La particularidad del *Libro de misas para facistol* está en que a modo introductorio el compositor agrega seis emblemas que animan a su lector a participar en la interpretación no sólo de los elementos verbovisuales sino también de las posibilidades musicales que tiene a bien indicar.

¹⁰⁶ Robledo, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 17.

¹⁰⁷ Buxó, José Pascual, *Las figuraciones del sentido*, p. 16.

En este apartado se realiza una descripción detallada de cada emblema en la que se caracterizan por código los elementos que aparecen y se hace un análisis en torno a ellos. Los códigos están divididos en visual, musical y verbal (éste a su vez en casos puntuales dividido en prosa y poesía). En el estudio de la emblemática los códigos pertenecen a una característica específica de este género literario que al ser híbrido se conforma por códigos verbovisuales y musicales. En el código visual se expresa lo que en emblemática se llama *pictura* que incluye todo lo iconográfico e incluso la disposición de los elementos en la foja. En el código verbal se incluyen el *epigramma* o *suscriptio*, donde a través de la poesía se expresa el concepto de la *pictura*, el *mote* que da título al emblema y en algunos casos una explicación en prosa. El código musical no suele aparecer muy a menudo en la emblemática, sin embargo, en este caso, se identifica la notación musical, el ritmo y sonido de la letra cantada de la música notada. El pentagrama tiene dos funciones, como ícono en el nivel de la *pictura* y como soporte del código musical.

En esta lectura semiótica de los emblemas de Juan del Vado, se busca dar significación a la simultaneidad de las disciplinas artísticas que completan los emblemas partiendo del significado de cada código (en su forma y contenido), verbal, visual y musical para poder dar lectura a su conjunto. A continuación, se hará una descripción general de cada uno de los emblemas para hacer una disección de sus elementos que permita el análisis de los códigos visual, verbal y musical. Algunos aspectos iconográficos se repiten entre los emblemas por lo que se dará la explicación la primera vez que aparecen y posteriormente sólo se dará la referencia.

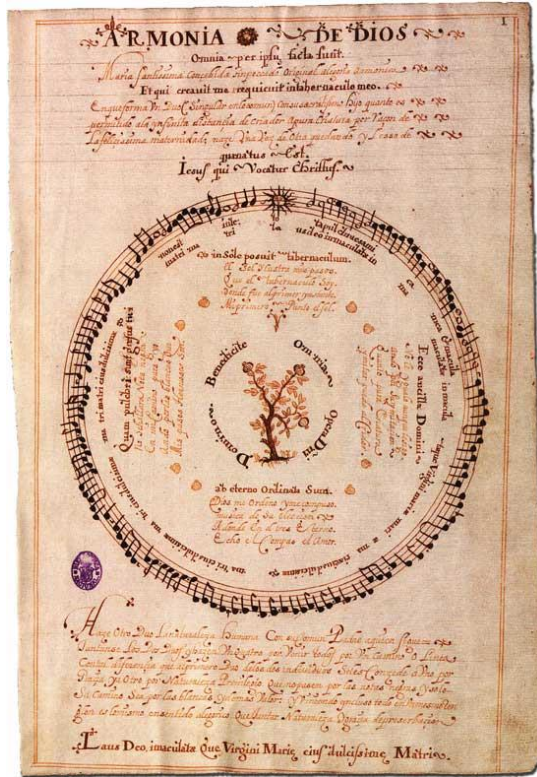


Figura 1. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Armonía de Dios”, fol. 1, BNE.¹⁰⁸

II. 2.1. Armonía de Dios

El primer emblema abre el texto con una prosa en dedicatoria a la Virgen María. Intercala castellano y latín. Al centro un pentagrama musical en forma de círculo, dentro de él justo al centro un árbol de granadas, a su alrededor una frase *Benedicite Omnia Domini Domino*. Más hacia fuera y rodeando al granado a cada uno de sus lados arriba, abajo, a la izquierda y a la derecha una estrofa en octosílabos en castellano de cuatro versos acompañada por un título en latín haciendo referencia a la música. Como letra de la partitura unas frases en latín que se refieren a la Virgen Inmaculada y lo que marca como el inicio de la música notada es un sol con cara. Debajo de este círculo otro texto en prosa que da instrucciones veladas para la

¹⁰⁸ Todas las imágenes con *pictura* de los emblemas de Juan del Vado fueron tomadas de <http://artestetica20.blogspot.com/2014/06/los-emblemas-musicales-de-juan-del-vado.html> 02/09/2021

interpretación de la música notada en el pentagrama circular. Se cierra la prosa con una frase en latín a la Virgen María.

a) Código visual

Pictura

En el centro de la foja hay un pentagrama circular en cuyo inicio hay un sol personificado. En este nivel el pentagrama funciona como ícono: una circunferencia. Para Cirlot, la circunferencia es “símbolo de la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular, también de la unidad interna de la materia y de la armonía universal, según los alquimistas.”¹⁰⁹ En el caso de contener algo en su interior manifiesta así un dentro y un afuera, por lo que el interior está delimitado, se dice que el “incluir una imagen en una figura geométrica circular equivale a heroizarla, según el criterio simbólico de la Antigüedad.”¹¹⁰ La idea del círculo en movimiento está expresada en las grafías de las notas musicales puesto que están en el pentagrama puestas para ser interpretadas. El círculo en movimiento tiene una condición de ciclo, donde todos los procesos coinciden además de connotar el transcurrir del tiempo.¹¹¹

¹⁰⁹ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 131.

¹¹⁰ *Idem*, p. 134.

¹¹¹ *Idem*, p. 127.

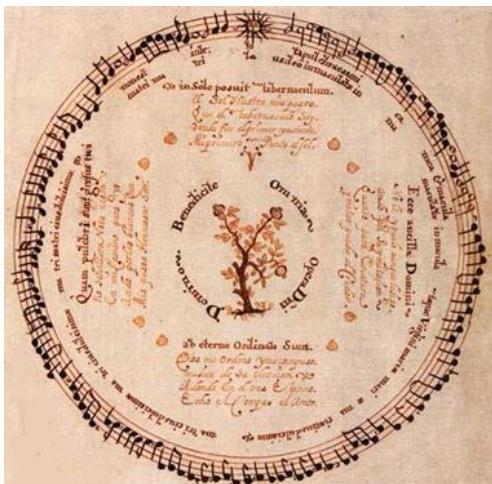


Figura 1.1, Detalle circunferencia. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Armonía de Dios”, fol. 1, BNE.

En el centro del pentagrama hay un árbol de granado en cuyas ramas hay tres granadas. La lectura del centro de una circunferencia equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo no espacial, del tiempo a lo intemporal. El centro como *axis mundi* que está reservado para el Creador, este místico lugar tiene un sentido de un estadio paradisíaco primordial y enseñarle a identificarse con el principio supremo.¹¹²



Figura 1.2, Detalle granado. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Armonía de Dios”, fol. 1, BNE.

La granada es un fruto proveniente del árbol frutal *punica granatum* de hojas perennes. El árbol ha sido cultivado desde la antigüedad y probablemente proviene de oriente pues hay

¹¹² Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 124.

vestigios de su cultivo en Persia, Irá, India, Afganistán, Rusia, Pakistán, Irak y la Región Mediterránea. Fue llevada por la ruta de la seda hacia China donde suele considerarse símbolo de la abundancia.¹¹³ En la mitología griega, la granada aparece como atributo de Hera como antigua diosa de la muerte.¹¹⁴ El significado de la granada por “su forma y estructura interna, dominando sobre la impresión del color, es el del adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente. Por eso, ya en la Biblia aparece como símbolo de la unidad del universo. También simboliza la fecundidad.”¹¹⁵

Durante la Edad Media, la granada estaba ligada a la Resurrección, incluso en el arte bajomedieval existe una tradición en la representación del *hortus conclusus* como estructura conceptual simbólica ligada a la castidad que se desarrolló a partir de los versos del *Cantar de los Cantares* (4, 12-13): “Un jardín cerrado eres, hermana mía, mi prometida, un jardín cerrado, una fuente sellada. Tu plantel forma un vergel de granados y los frutos más excelentes”. La idea del jardín cerrado es una imagen de la virginidad de María. La granada es asimismo una metáfora de la unidad o unión de una multiplicidad, una idea que fue desarrollada por los padres de la Iglesia, que vieron en la granada una imagen de la misma Iglesia, ya que al igual que la fruta encierra en una única corteza un gran número de granos, también la Iglesia une en una única creencia a pueblos diversos. En la Monarquía hispánica, la granada ha sido usada en la heráldica relacionada al reino nazarí de Granada, suele recordarse principalmente debido a su inclusión en las armas de los Reyes Católicos a partir de 1492. Sin embargo, este símbolo de la granada había sido previamente divisa de Enrique IV, ramas de granado cargadas de frutos aparecen en monedas y sellos de placa de este monarca, así como en algunos de sus escudos de armas.¹¹⁶

¹¹³ Información de: <https://www.vitalgrana.com/blog/granada-fruta-origen-e-historia-descubre.html> Fecha: 20/05/2020

¹¹⁴ Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, p. 138.

¹¹⁵ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 228.

¹¹⁶ Olivares Martínez, Diana, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, “Granada”. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>

b) Código verbal

Explicación en prosa

La prosa que da inicio al emblema está consagrada a la Virgen María Santísima y a su cualidad de inmaculada. En este primer texto en prosa se hace una explicación de la interpretación de la música y a la alegoría que hace entre ésta y la Virgen como alegoría armónica. La música es un dueto: Madre e hijo. “Nace una voz quedando la otra ilesa.”

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “ARMONÍA DE DIOS”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>Omnia per ipsu facta sunt</i>	Todas las cosas por él mismo fueron hechas	Texto en la parte superior del emblema
<i>Et qui creavit me requievit in tabernaculo meo</i>	Y quien me creó descansó en mi tabernáculo	
<i>Quonatus est</i>	de la cual nació	
<i>Iesus qui vocatur Christus</i>	Jesús quien es llamado Cristo	
<i>Benedicite omnia Opera Domini Domino</i>	Bendice todo trabajo Señor	Alrededor del granado
<i>Laus Deo, immaculata que Virgini Marie eius dulcissime matri</i>	Gloria a Dios y a la Inmaculada Virgen María, dulcísima madre de Dios	Frase que cierra el emblema

Tabla 2: cuadro de elaboración propia

La prosa que le sigue al pentagrama circular continúa con la interpretación de la interpretación de la música, no sólo de la voz que corresponde a la Virgen y a su hijo como un dúo, también de la naturaleza humana y de su padre, quienes de la misma forma cantarían, uno cantaría las notas blancas y otra voz las negras, lo que explica la semejanza y el lugar en

el mismo pentagrama; el sentido es el mismo, uno va después del otro como lo es la gracia divina y la perseverancia de semejanza a ésta.

Epigramma o subscriptio

Dentro del pentagrama circular encontramos una cuarteta, es decir, cuatro estrofas con cuatro versos de arte menor (octosílabos) cuyas rimas son *abcb*. En la tabla aparece la traducción del latín de las frases que dan título a cada estrofa, cada una refiere un tema ordenadas en forma de cruz; la de arriba señala el inicio de la lectura de la música en la figura del sol, en la de la derecha dice que «la Virgen» sigue al señor, es decir a Dios, imitándole; la cuarteta de abajo expresa que la obra fue ordenada por Dios en la trinidad echo [¿hecho, eco?] el compás el amor; y en la de la izquierda, los pasos de la Virgen están considerados como las notas blancas de la música.

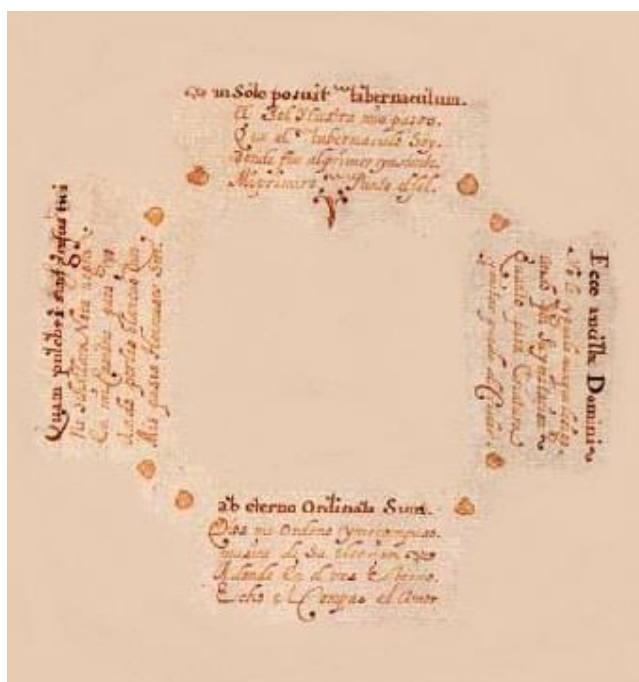


Figura 1.3, Detalle cuartetas. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Armonía de Dios”, fol. 1, BNE.

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “ARMONÍA DE DIOS” EN LAS CUARTETAS		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>In sole posuit tabernaculum</i>	Al sol puso el tabernáculo	Cuarteta superior
<i>Ecce ancilla Domini</i>	He aquí la esclava del señor	Cuarteta derecha
<i>Ab eterno ordinata sunt</i>	Desde hace mucho tiempo fui ordenada	Cuarteta inferior
<i>Quam pulchri sum gresus tui</i>	Qué hermosos son tus pasos	Cuarteta izquierda
<i>Tota pulchra es amica mea et macula non est in te</i>	Toda hermosa eres amiga mía no hay mancha en ti	Letra 1 de la música
<i>Laus deo immaculatae immaculatae immacula la que Virgini mariae mariae mariae ius dulcissimae matris eius dulcissimae matris eius dulcissimae matri matri eius dulcissimae matri matri</i>	Gloria a Dios y a la Inmaculada la que es Virgen María dulcísima madre dulcísima madre dulcísima madre	Letra 2 de la música
Tabla 3: cuadro de elaboración propia		

c) Código musical

El pentagrama es soporte de la música y debajo de éste la letra que deberá cantarse. Su inicio está indicado por el sol. La lectura de la música está guiada por las instrucciones de la prosa bajo de este círculo: Una voz hace las notas de mayor valor temporal que son las blancas y otra voz hace las de menor valor que son las negras y corcheas.



Figura 2, Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

II. 2.2 Real Casa de Austria y de Borgoña

En el segundo emblema se lee en la foja de la izquierda un poema de dos estrofas y cuatro versos en octosílabos castellanos, con un título en castellano y un subtítulo en latín. En la foja de la derecha después del título *Real casa de Austria y de Borgoña* hay una corona cuya base tiene dos pentagramas unidos que dan una forma elíptica. Hay de arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha un pentagrama y de arriba a la derecha hacia abajo a la izquierda un pentagrama, ambos cruzándose. En las puntas superiores dos dibujos de una capilla y en las puntas inferiores unos remates; a lo largo están dibujados unos bastos. A lo largo de los pentagramas una frase en latín que se completa al lado contrario: *Qui non es mecum/ contra me est*. A los lados de la forma de X que forman los pentagramas hay dos aves (ruiseñores) mirándose, paradas sobre una rama que sale desde los pentagramas y en su pico llevan una ramita de vid. Por arriba y por debajo de la unión de los pentagramas hay dos pequeños

pentagramas. En la parte inferior la misma frase en latín como la que está más arriba. Debajo las siglas AVI y una rosa de castilla.

a) Código visual

Pictura

La corona que tiene como base dos pentagramas sobre los cuales se erige la forma de corona imperial de la casa de los Austrias, como denota su redondez, los adornos alrededor y en la parte de arriba la cruz católica. La corona se parece a la cúpula de la Capilla Real en Madrid. La corona suele ir posicionada en la parte superior del cuerpo e incluso por encima, asimismo es la posición en el emblema. “La corona de metal, la diadema y la corona de rayos son también símbolos de la luz y de la iluminación recibida. En algunos libros de alquimia, se ve a los espíritus de los planetas recibir de su rey (sol) su corona, es decir, su luz. Esta luz no es uniforme, sino gradual y jerarquizada.”¹¹⁷

Figura 2.1 Detalle Corona. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.



Las aves están viéndose una a la otra. Están paradas sobre una rama en forma de F, que parece ser de un granado, la rama sale de los pentagramas, llevan en el pico un racimo de uvas que cuelga de una ramita de vid. Las aves representan a dos ruiseñores iguales puestos al espejo.

¹¹⁷ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 146.

Las aves son símbolos relacionados con el pensamiento y el espíritu. Conciernen al elemento aire por lo que en consecuencia expresan espiritualidad.¹¹⁸



Figura 2.2. Detalle aves. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.



Estos animales alados están relacionados con la comunicación entre el cielo y la tierra, se dice que observar su vuelo y saber escuchar su canto, como lo hacía el rey Salomón sería obtener información sagrada.¹¹⁹ Específicamente el empleo de los ruiseñores en la iconografía está asociada a la música por el canto particular de esta ave:

En la poesía sufí es abundante esta atribución a los pájaros que reposan y cantan en el ramaje. Su vuelo es un camino místico que debe vencer toda inclemencia, como se señala en el persa *El lenguaje de los pájaros (La reunión de los pájaros)* [Mantik ut-Ta'ir] de Farid- ud- Dīn Attar (m. primera mitad del siglo XIII), en cuya invocación introductoria se dice que «el firmamento es como un pájaro aleteando a través del sendero que Dios le señala», y donde el ruiseñor reconoce que «los dulces gemidos de la flauta y los lamentos del laúd» se inspiran en él.¹²⁰

Plinio hace también referencia al ruiseñor incluso dándole atributos de tal inteligencia que esta ave es capaz de aprender griego y latín.¹²¹ Clemente de Alejandría comenta que el canto del ruiseñor es la primavera de la voz de los pájaros.¹²²

¹¹⁸ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 91.

¹¹⁹ Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, p. 309.

¹²⁰ *Idem*, p. 315.

¹²¹ *Idem*, p. 316.

¹²² *Idem*, p. 318.

La vid como la uva tiene un doble significado de sacrificio y de fecundidad, el vino aparece con frecuencia simbolizando la juventud y la vida eterna. El ideograma superior de la vida fue, en los orígenes, una hoja de parra. Según Eliade, a la Diosa Madre se le dio primitivamente el nombre de «Diosa cepa de vid», representando la fuente inagotable de creación natural.¹²³

Los dos pentagramas cruzados a manera de X forman la «cruz de San Andrés»: unión de los dos mundos, superior o inferior. A semejanza del árbol de la vida, la cruz es el eje del mundo y su centro permite una comunicación con el ente superior, es lo que permite la relación de lo terrenal y lo celestial. Lo que expresa la conjunción de contrarios al significar tales binomios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte.¹²⁴



Figura 2.3. Detalle partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

En las puntas superiores de la X están adornados por lo que parece la fachada de una iglesia o capilla, es posible que fuera la Capilla Real consagrada a la Virgen de Almodena. En la

¹²³ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 462.

¹²⁴ *Idem*, p. 154.

parte inferior, sólo se remata con unas figuras de ornato. A lo largo de los pentagramas está adornado con una secuencia de hojas rectangulares. La X semeja a los bastos que suelen indicar el poder de mando.¹²⁵ Hay dos pequeños pentagramas por arriba y por debajo que contienen un símbolo musical que significa silencio. Y debajo una flor abierta que representa una rosa de castilla.

b) Código verbal

Epigramma o subscriptio

En la foja de la izquierda hay dos coplas con rima asonante en los versos pares en donde se expresa la victoria por la unión de contrarios:

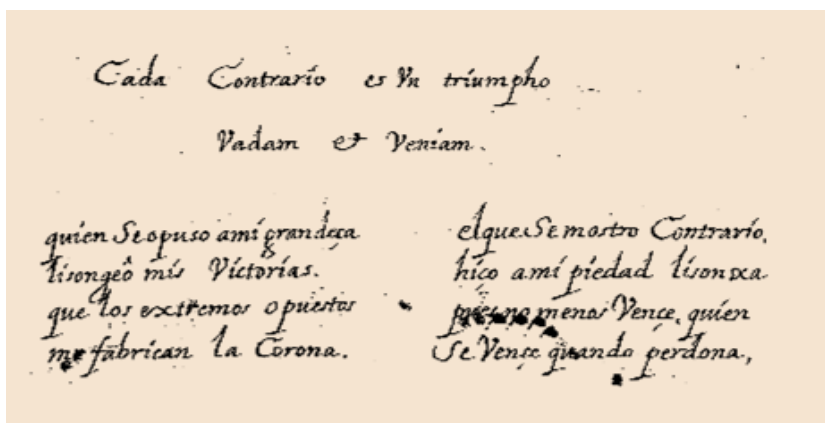


Figura 2.4. Detalle: Texto de la foja izquierda. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

En el código verbal están también lo que pareciera ser la letra de la música con las frases latinas. En la tabla se expresa su traducción, así como la localización de éstas en el emblema:

¹²⁵ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 321.

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “REAL CASA DE AUSTRIA Y DE BORGONA”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>Qui non est mecum / Contra me est</i>	Quien no está conmigo, está contra mí	Por los dos lados sobre cada ruseñor y por debajo de los pentagramas en X
<i>AVI</i>	Ave	Parte inferior a los pentagramas
<i>Vadam et veniam</i>	Partiré y volveré	Como subtítulo a los versos de la foja de la izquierda
Tabla 4: Cuadro de elaboración propia		

Las siglas *AVI* que significan ave, al mismo tiempo señalan “a VI” refiriéndose a la interpretación de la música. En la frase: *Qui non est mecum / Contra me est*, el autor está citando al evangelio de San Mateo. Así como la referencia de la resurrección en: *Vadam et veniam*.

c) Código musical

Los pentagramas cumplen una doble función como se mencionó anteriormente, gráficamente sostienen otros elementos y además son música que puede interpretarse. En este nivel se analizarán las formas de interpretación de este código que aparecen en dos formas la corona y la cruz de San Andrés. De la corona. La música en espejo invertido. Generalmente la música se lee de izquierda a derecha, por lo que la circularidad da distintas posibilidades de lectura:

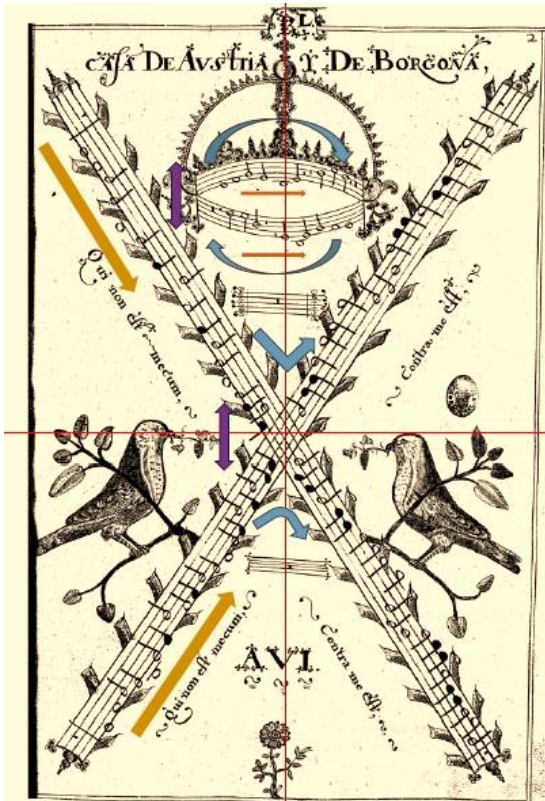


Figura 2.4. Diagrama de interpretación de la partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

- 1) Primero por el pentagrama de encima, continuar por el siguiente pentagrama. Iniciando de izquierda a derecha.
- 2) Siguiendo en consecuencia la circularidad de una corona. Primero el pentagrama de encima y continuar al otro pentagrama pero éste leyéndolo de derecha a izquierda.
- 3) La simultaneidad de voces. Entendiendo que cada pentagrama es una voz distinta por lo que podrían ser ejecutadas en conjunto.

De la X. La lectura de esta música puede ser:

- 1) Del primer pentagrama (el que va de arriba abajo de izquierda a derecha). Atendiendo la lógica de lectura de izquierda a derecha.
- 2) Del segundo pentagrama (el que va de abajo arriba de izquierda a derecha) Atendiendo la misma lógica.
- 3) La visión de espejo que evidencian los grabados de las aves puestas en contrario. La lectura simultánea de los dos pentagramas en polifonía.

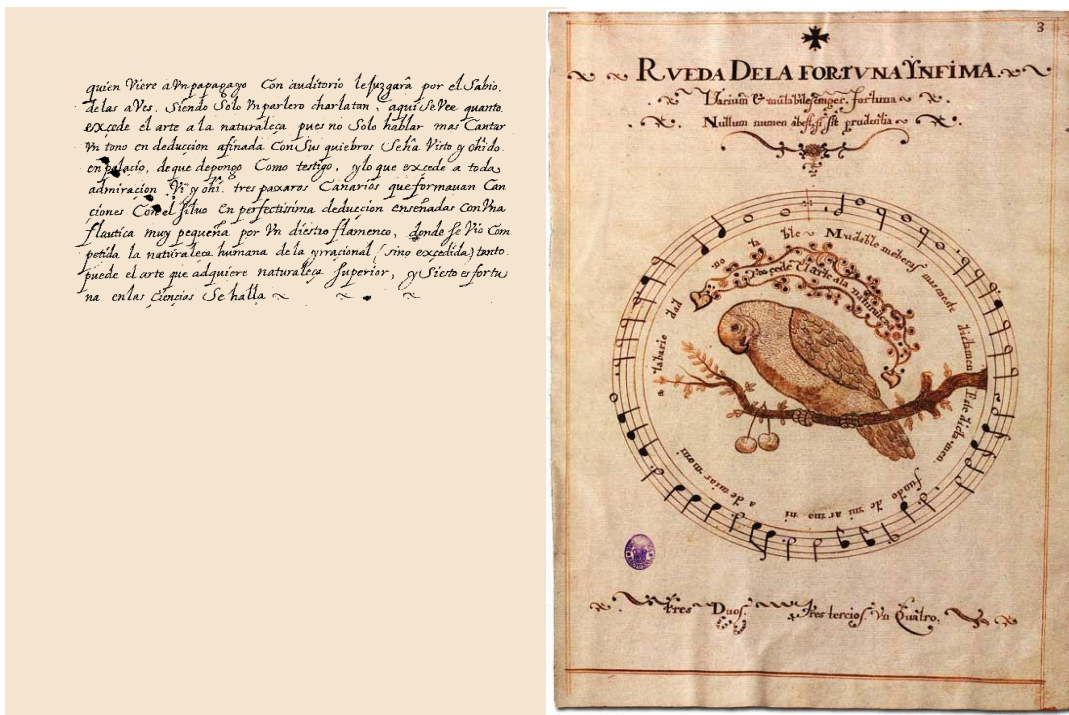


Figura 3. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna ínfima”, fol. 3, BNE.

II. 2. 3. Rueda de la fortuna ínfima

En el tercer emblema en la foja de la izquierda hay un texto en prosa castellana y hace referencia al ave que aparece en la foja de la derecha. Como título tiene Rueda de la fortuna ínfima, encima una cruz y debajo dos frases en latín, debajo un remate con una flor abierta. Al centro de la foja tiene un pentagrama en forma de círculo, el cual como letra de la música tiene unas frases en castellano. Al centro del círculo hay un dibujo de un ave parada en una rama, en ésta cuelgan dos pequeños frutos, encima como cubriendo al ave la frase: “Excede el arte a la naturaleza” haciendo referencia a la prosa de la foja de la izquierda. Debajo del círculo anotaciones para la interpretación de la música en castellano.

a) Código visual

Pictura

La cruz de San Juan o de Malta. Representó el emblema de las órdenes de los caballeros cruzados. Está basada en antiguos símbolos asirios y sus extremidades en forma de vector hacen que tenga ocho puntas. Es un clásico símbolo de honor y protección que ha sido adoptado por infinidad de instituciones cristianas y otras no tan cristianas.¹²⁶

Figura 3.1 Detalle papagayo. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna ínfima”, fol. 3, BNE.



El papagayo desde la Antigüedad despertó gran admiración por su capacidad de imitar la voz humana. Esta ave solía emplearse en la iconografía para evocar la charlatanería puesto que sólo son capaces de repetir vocablos, pero no tienen uso de razón, así pues, era usada para indicar cuando una persona hablaba mucho sin pensar sus palabras.¹²⁷

Entre las frases en latín y el pentagrama hay una flor abierta: un girasol. El girasol o heliotropo es una flor solar no sólo por su apariencia sino también por su comportamiento que se mueve siguiendo el paso del astro mayor. La rama en la que está parado el papagayo pareciera ser un laurel que está asociado al dios Apolo.¹²⁸ Ambos son elementos solares que remiten a esta divinidad que a su vez es reconocida como dios de las artes que preside a las

¹²⁶ Tomado de: <http://abajocomoarriba.blogspot.com/2015/09/el-simbolo-de-la-cruz-y-sus-multiples.html> Consultado del 22/05/2020.

¹²⁷ Hernández de Miñano, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias*, p. 197.

¹²⁸ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 77.

Musas. Incluso el laurel solía masticarse para entrar en contacto con el oráculo el cual pertenecía a Apolo.¹²⁹ Sobre la rama hay además dos frutos que no pertenecen a la rama y que por su forma aparentan ser cerezas.

b) Código verbal

Explicación en prosa

Se menciona la intervención de varias aves. La primera del papagayo, la cual describe con características de charlatanería por ser un ave considerada parlanchina que repite lo que escucha. Por otro lado, se mencionan tres pájaros canarios cuyas características de su canto asemejan a una pequeña flauta muy afinada en su afinación y que además este arte les fue enseñado por un «diestro flamenco». Por lo que señala que el arte excede a la naturaleza.

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “RUEDA DE LA FORTUNA ÍNFIMA”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>Varium et mutabile semper, Fortuna</i>	Variado y mudable siempre, Fortuna	Parte superior del emblema
<i>Nullum numen abest si sit prudentia</i>	Ninguna voluntad está ausente si hay prudencia	
Tabla 5: Cuadro de elaboración propia		

Resaltado dentro de ornamentos: “Excede el arte a la naturaleza”.

Epigramma o subscriptio

Como letra de la música: Mutable me verás mas [sic] en este dictamen. Este dictamen fundo de mi armonía de mi armonía la variedad notable.

¹²⁹ Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, p. 115 y p. 117.

c) Código musical

La notación está inscrita en un círculo. El inicio está en medio arriba en el 12 de las manecillas del reloj. Tiene un símbolo de repetición sin embargo no tiene marcado el fin. En las indicaciones de la interpretación de la música que están al final de la foja sólo aparece como nota de interpretación que pueden cantarse tres dúos, tres tríos y un cuarteto. De la experiencia o pericia del intérprete dependerá se encuentre la secuencia de notas a cantar, así como la distribución de las voces entre las notas plasmadas en el pentagrama.

Las voces humanas en música por lo general se dividen en alto, contralto, tenor y bajo. Al señalar el autor que hay un cuarteto se asume que se refiere a esta división de voces, sería lo más lógico. En esta melodía se otorga una sílaba de la primera frase a cada nota. Da inicio la voz del bajo con la primera frase “Mudable me verás”, cuando el bajo canta la sílaba “da” inicia la voz del tenor cantando “Mudable me verás”, mientras tanto, la contralto empieza en la misma ubicación de la voz anterior, es decir, cuando el tenor está en la sílaba “da”, la contralto hará la frase “Mudable me verás”, este sistema se repite para la voz superior, la soprano, quien cantará “Mudable me verás” cuando la contralto esté en la sílaba “da”. Así es como se forma un canon de cuatro voces. A partir de esto, se desglosan los tres dúos y los tres tercios: haciendo dúos de bajo/tenor, bajo/contralto y bajo/soprano; y tercios: bajo/tenor/contralto, bajo/tenor/soprano y tenor/contralto/soprano.



Figura 3.2. Detalle partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna ínfima”, fol. 3, BNE.



Figura 4, Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna sublime”, fol. 4, BNE.

II. 2. 4. Rueda de la fortuna sublime

En el cuarto emblema, la foja de la izquierda tiene un texto en prosa castellana que hace referencia a las aves de la foja de la derecha. Como título tiene *Rueda de la fortuna sublime*, debajo dos frases en latín. Al centro un pentagrama en forma de círculo, como letra de la música unas frases en castellano. Al centro del círculo hay dos aves paradas en una rama, la de la izquierda está inmóvil: un ruiseñor. La de la derecha está abriendo sus alas y observando a su compañera: un arrendajo. Encima de las aves la frase: “No hay virtud sin contrario”. Debajo del círculo anotaciones para la interpretación de la música en castellano. En el inferior de la foja unos dibujos de flores de castilla, girasoles, flores de granado y al centro una vid.

a) Código visual

Pictura

Al centro de la circunferencia del pentagrama hay dos aves: Una inmóvil viendo hacia la derecha: ruiseñor. La otra con las alas desplegadas observando a su compañero: arrendajo. Están posados sobre una rama de encino. Sobre el ruiseñor y las aves en general se mostró su significado en el código visual del emblema 2. *Real Casa de Austria y Borgoña*.

Figura 4.1. Detalle aves. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna sublime”, fol. 4, BNE.



El arrendajo es muy buen imitador del canto de otras aves. Es un córvido inteligente. Los búhos son sus depredadores nocturnos (búhos suelen comerse a los arrendajos). Cuando está en peligro o mientras se baña suele encrespársele el copete como la imagen que aparece en este emblema.

La rama donde están paradas las aves es de encino o también llamado roble, el cual es un árbol que está relacionado al sol y a su vez al dios Júpiter como dios principal.¹³⁰ Este árbol por crecer alto y fuerte hacía correspondencia a los hombres valerosos a quienes solían regalarse racimos en los premios marciales. También tiene relación a la adivinación pues el bosque en Epiro había el oráculo de Dodón.¹³¹

Al final de la foja, simulando un suelo hay flores abiertas, flores de granado, granadas y en medio una vid con racimos de uvas. Respecto a estos decorados vegetales fueron puestos

¹³⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 77.

¹³¹ Allan, Tony, *Símbolos*, p. 33.

sus significados en el emblema 1. *Armonía de Dios*, el granado, y los motivos con vides en el emblema 2. *Real Casa de Austria y Borgoña*.

b) Código verbal

Explicación en prosa

La característica física poco llamativa del ruiseñor es su plumaje, a diferencia de lo que brinda al oído que es muy atrayente. Se compara el ruiseñor con el arrendajo, ave que remeda cantos y que a la vista es más atractiva. Hace una analogía entre el dios Pan al que llama rústico y el dios Apolo. Al final el triunfador es el búho, el mismo autor dice que no sabe por qué, si es triunfador es quizás porque es “el que está en las cátedras”.

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “RUEDA DE LA FORTUNA SUBLIME”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>Si fortuna volet fies de paupere dieues</i>	Si Fortuna lo quiere te convertirás de pobre a rico	Parte superior por encima del pentagrama circular
<i>Si volet haec facdem fies de consule Rhector</i>	Si ella quiere te hará de consul a rector	

Tabla 6: Cuadro de elaboración propia

Epigramma o subscriptio

En la partitura la letra de la música es: Andar rodando Es mi intento No hay tener no hay tener un punto fijo Que los del tiempo imitando Me componen. Me componen sucesivos.

c) Código musical

La notación está inscrita en un círculo de la misma forma que el emblema anterior. El inicio está marcado por la letra mayúscula de la palabra “Andar”, primera palabra de la letra de la música. En las indicaciones de la interpretación de la música que están al final de la foja aparece como nota de interpretación que pueden cantarse tres dúos, tres tríos y un cuarteto por lo que la perspectiva será la misma, se asume en principio la forma de más voces, el cuarteto: soprano, contralto, tenor y bajo.



Figura 4. 2. Detalle partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Rueda de la fortuna sublime”, fol. 4, BNE.

Este canon se origina en la voz superior, la de soprano con la frase “Andar Rodando”. La guía es la frase verbal, a la cual se le asigna en la primera palabra una nota por sílaba, es decir “Andar” comprende las dos primeras notas del canon. La soprano da la pauta de inicio y le sigue la voz de contralto cuando la soprano va en la sílaba “dar”, a su vez, el tenor se suma cuando la contralto está en esa misma sílaba “dar”, mientras tanto el bajo da inicio asimismo al unísono de la voz anterior su sílaba “dar”. De forma similar al emblema anterior, se parte del cuarteto para desglosar los tres dúos y los tres tercios. Los dúos de bajo/tenor, bajo/contralto y bajo/soprano; y los tríos: bajo/tenor/contralto, bajo/tenor/soprano y tenor/contralto/soprano.



Figura 5, Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, BNE.

II. 2. 5. El Hércules Peregrino

En la foja izquierda hay una prosa en castellano que hace referencia a la *pictura*, las columnas que aparecen en la foja de la derecha, así como la insinuación de su interpretación. En la foja de la derecha arriba se lee una frase en latín *Yn sole posuit taber / naculum suum* entre la que hay dos siglas AS. Debajo hay un pentagrama que cuyo principio y fin está unido por un arco de adornos que va por encima de éste y que en medio tiene una flor abierta, de sus remates cuelga otro pentagrama más pequeño que señala una nota y por encima en pequeño las siglas ASA; por encima del pentagrama principal una frase en latín. Sosteniendo este pentagrama hay dos columnas de capiteles dóricos. Entre las columnas hay un árbol con hojas y flores abiertas, al lado y cruzando el tronco del árbol hay una estrofa de versos endecasílabos en

latín. Debajo del árbol, de una columna a otra como en un banderín la frase: *Non plus ultra*, de ahí cuelgan flores, granados y uvas. A lo largo de cada columna hay unas palabras en latín alternando con dibujos de flores. En el piso donde están puestas las columnas hay más flores y de en medio sale el título *El Hércules Peregrino*. Debajo del piso como colgado la frase *Operibus credite* y rematando una flor abierta. En la parte inferior del círculo anotaciones para la interpretación de la música en castellano.

a) Código visual

Pictura

En la parte superior del emblema hay un arco de adornos que une principio y fin del pentagrama cuyo centro está unido por tres flores abiertas. El arco pareciera un arco de tiro puesto en horizontal, símbolo del dios Apolo, quien es un dios solar consagrado a la música.¹³² Para Heráclito, implica profundamente la idea de tensión, y concierne a la fuerza vital o espiritual.¹³³ El pentagrama lineal aparece como travesaño entre las columnas y a su vez parece ser la cuerda tensa de la ballesta que representaría el arco que está por encima de éste.

¹³² Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 76.

¹³³ *Idem*, p. 82.



Figuras: 5.1 Detalle arco y partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, BNE.

5.2 Detalle columnas. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, BNE.



A los lados el emblema posee dos columnas dóricas que flanquean un árbol con flores abiertas, las columnas que sostienen al pentagrama “equivalen a los tenantes (fuerzas contrarias en equilibrio tenso). Lo mismo si sostienen un dintel. Los dos pilares o columnas simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad; su hueco, la entrada a la eternidad. Aluden también al Templo de Salomón (imagen de la construcción absoluta y esencial).”¹³⁴



Figuras 5.3. Detalle árbol. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, BNE.

Árbol con flores abiertas. El árbol es un laurel adornado con girasoles. Sobre el laurel está explicado en el emblema 3. *Rueda de la fortuna ínfima*. Los motivos florales de girasoles,

¹³⁴ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 141.

frutos y flores de granado están explicados en los emblemas: 1. *Armonía de Dios*, el granado, y los motivos con vides en el emblema 2. *Real Casa de Austria y Borgoña*.

b) Código verbal

Explicación en prosa

En la prosa resalta el mito de Hércules quien aun siendo hazañoso creyó que no podía pasar de allí después de las columnas de Ávila y Calpe, en tanto el aventurero Colón fue más allá y encontró otro continente, las Indias Occidentales. El compositor hace la comparación con su obra, puesto que escribió un canon para un número concreto de posibilidades (63), y utilizó el mote *Non plus ultra*, pero fue más fecundo llegando a 82 casos en el emblema que le sigue “y anima a otros a descubrir en su canon “nuevas indias como otro Magallanes”.

Epigramma o subscriptio

En este emblema hay unas frases latinas por arriba y debajo del pentagrama recto; en medio de las columnas hay una estrofa de versos endecasílabos los nones y dodecasílabos los pares; a continuación se presentan las traducciones de las frases latinas así como su ubicación en el emblema:

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “EL HÉRCULES PEREGRINO”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>In sole posuit tabernaculum suum</i>	Al sol puso su tabernáculo	Parte superior del pentagrama.
<i>Clama neceses quasi tuba exalta Vocem tuam</i>		Debajo del pentagrama.

<i>Regina caeli laetare aleluya</i>	Reina del cielo, alégrate, aleluya	Estrofa entre las columnas
<i>quia quem meruisti portare alleluya</i>	Porque fuiste merecedora de llevarlo, aleluya	
<i>resuresit si cut dixit alleluia</i>	Resucitó como dijo, aleluya	
<i>Ora pronobis deum alleluya</i>	Ora por nosotros Dios, aleluya	
<i>Non plus ultra</i>	No más allá	Entre las columnas en un listón
<i>Vado</i>	Voy	En la columna izquierda
<i>et venio</i>	y regreso	Columna derecha
Tabla 7: Cuadro de elaboración propia		

c) Código musical

Esta vez la música está colocada en un pentagrama lineal, aparentemente no tiene letra para cantarse, sin embargo, se inquiera que la letra por cantarse son los versos en latín que están entre las columnas, así como el texto que está por encima de la partitura, por lo que la música se repetiría con distinta letra. Al final de la foja aparece la instrucción de que son 28 dúos, 21 tríos y 14 cuartetos.

La clave es el concepto de canon, como en los emblemas anteriores, por lo que para formar todas las posibilidades que dice el autor, el inicio del canon en cada voz es recorrer rítmicamente el inicio de cada una, medio compás para hacer los dúos y tríos, y para formar el cuarteto añade una cuarta voz (el bajo) que se mantiene en una sola nota (c- do).



Figura 6, Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Carlos”, fol. 6, BNE.

II.2.6. El Carlos

El sexto emblema se lee como el primero, en una sola foja. En la parte superior de la foja al centro tiene una estrofa en castellano de cuatro versos octosílabos. Debajo un pentagrama lineal. Hay a los lados, dos columnas de capiteles dóricos, en ellas se lee una frase en latín. En medio de las columnas al centro hay un pentagrama en forma de círculo como letra de la música una frase en castellano. En medio del centro del círculo hay un ave parada sobre una rama en cuya punta hay una flor abierta y otra más al otro lado de la rama. Por encima del ave la frase: “Excede la naturaleza al arte”. Por debajo del círculo y enlazando las dos columnas hay la frase *Plus ultra* de la que cuelgan flores. Abajo le sigue el título *El Carlos* y pendiendo de éste la frase *Operibus credite*. En la parte inferior del piso donde están las

columnas están las anotaciones para la interpretación de la música en castellano, más abajo diez versos en octosílabos castellanos. En la parte inferior de la foja a cada lado de esos versos hay dos macetas que tienen vides, flores y granados.

a) Código visual

Pictura

Este último emblema es visualmente parecido al anterior pues tiene dos columnas dóricas a los lados y esta vez sólo el pentagrama lineal que va de un lado al otro entre las columnas. Respecto a las columnas se describió su significado en el emblema 5. *El Hércules Peregrino*. Y respecto a la circularidad del pentagrama que aparece entre las columnas en el emblema 1. *Armonía de Dios*.

En el centro del círculo el ave inmóvil que ve hacia la izquierda es un ruiseñor el cual fue referido en el emblema 2. *Real Casa de Austria y Borgoña*, así como los motivos con vides. Los elementos florales de girasoles, frutos y flores de granado están explicados en el emblema 1. *Armonía de Dios*.

Hay además una rama con dos rosas de castilla y además dos macetas iguales con flores de granado, una granada, girasoles y vides con racimos de uvas.

b) Código verbal

Epigramma o subscriptio

El emblema inicia con un cuarteto de octosílabos de rima *abba* haciendo referencia a las muchas virtudes del rey Carlos II aun cuando es segundo es quien gobierna.

La letra de la música dice: Vado soy y mis caudales de todos voy recogiendo pues de todos aprendiendo multiplico mis raudales pues todos aprendiendo multiplico mis caudales. En la tabla a continuación están las frases latinas con su traducción y el lugar que ocupa en el emblema:

CÓDIGO VERBAL DEL EMBLEMA “EL CARLOS”		
LATÍN (ORIGINAL)	ESPAÑOL (TRADUCCIÓN)	LUGAR EN EL EMBLEMA
<i>Vado</i>	Voy	Columna izquierda
<i>et venio</i>	y regreso	Columna derecha
<i>Plus Ultra</i>	Más allá	En el listón entre las columnas
Tabla 8: Cuadro de elaboración propia		

Al final de la foja entre las macetas una décima, es decir versos octosílabos con la rima *abbaaccddc*. En esta décima describe la cantidad de casos de cómo puede interpretarse la música.

c) Código musical

Aparecen dos pentagramas, uno lineal y otro circular. En el primero se toma la letra en el cuarteto de versos que están por encima. La melodía que aparece en este primer pentagrama es la misma que en la circunferencia sin embargo está escrita en movimiento contrario con base en la notación de la altura de las notas del pentagrama circular.



Figura 6.1. Detalle partitura. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Carlos”, fol. 6, BNE.

En el segundo la letra está dentro del círculo. En lo que sería debajo del piso de las columnas aparece la instrucción de que son 18 dúos, 36 tríos y 28 cuartetos.



Figura 6.2. Detalle partitura circular. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Carlos”, fol. 6, BNE.

Para la lectura del pentagrama circular, la primera posibilidad que se asume es la de los dúos a partir de la primera vez que inicia la melodía en el símbolo \int (arriba al centro de la circunferencia y hacia la derecha), para conformar los dúos; mientras la primera voz sigue su curso, la referencia de inicio es la letra pues en la oración “Voy recogiendo” se inicia la melodía principal en la segunda voz, por lo que se recorren las voces; para formar los demás dúos, la segunda voz es la que se recorre rítmicamente cada vez medio compás, por ejemplo, para hacer otro dúo, la primera voz da inicio y cuando ésta va a mitad de compás la segunda voz inicia su melodía; para hacer otro dúo lo mismo, pero la segunda voz empieza cuando la primera va a mitad del segundo compás; y así sucesivamente. En el caso de los tríos, se dobla la voz de la contralto para formarlos, es decir, que dos personas hacen la voz que se recorre rítmicamente en el compás al mismo tiempo, uno inicia a mitad de compás, el siguiente en el segundo compás. Para los cuartetos se toma de referencia este ejemplo de los tríos más otra voz que es la que se estará moviendo rítmicamente, pero a partir del segundo compás a mitad de éste; esta última voz se deberá ir recorriendo al iniciar un nuevo cuarteto. Por lo que la variante será una voz.

En este capítulo se realizó una disección de los diversos elementos que conforman a los emblemas de Juan del Vado, por lo que se muestran diversos paralelismos en la lectura de cada código, así como similitudes temáticas o de forma en la construcción de este corpus; por el momento se puede realizar una visualización panorámica de los elementos; los emblemas 1, 3, 4 y 6 contienen pentagramas circulares con notación musical y cada una señala letras para cantarse en castellano o latín, según el caso; aparecen motivos de flora que se repiten como el granado, las granadas, las rosas de castilla, las flores de lis y las vides, que son más evidentes en los emblemas 4, 5, y 6 puesto que va en incremento la ornamentación con flora en ellos. Son relevantes el uso de las distintas aves como el ruiseñor, el arrendajo y el papagayo que expresan características propias de cada una en relación a la actividad sonora natural y artificiosa como en caso del papagayo. En los emblemas del 3 al 6 debajo hay instrucciones en castellano para la interpretación de la música, sin embargo, el 1 y 2 no cuentan con esta aclaración. La temática del emblema 1 es la consagración a la Virgen Inmaculada, los emblemas 2, 5 y 6 expresan la exaltación de la monarquía por parte del compositor. Los emblemas 3 y 4 hablan sobre la naturaleza y el arte. Cada emblema es interpretado en el siguiente capítulo “La interrelación discursiva de los códigos”.

III. LA INTERRELACIÓN DISCURSIVA DE LOS CÓDIGOS

El emblema es un conjunto de códigos que conllevan a una significación, que para llegar a ella se interpretan y comprenden tanto sus elementos como las relaciones que hay entre sí puesto que la totalidad es lo que configura su significación simbólica. Los tópicos del programa iconográfico de la dinastía de los Habsburgo enmarcados por el barroco contrarreformista aparecen a lo largo de los emblemas de Juan del Vado como un juego del ser y parecer, la construcción de los emblemas está sujeta tanto a la religión católica y a la Monarquía Católica como a factores culturales propios de su época tales como las formas musicales como los géneros literarios que en cuyo caso es híbrido. La textualidad se escucha, la conciliación de opuestos sale victoriosa y el pliegue se desdobra en una proliferación de significados. En los emblemas musicales se ve expresado el arte del ingenio tan vasto como el lector esté dispuesto a participar en el juego.

El objetivo del presente capítulo es explicar, desde una perspectiva semiótica, la propuesta emblemática de Juan del Vado. Así, se realiza en primera instancia una teorización de la denominación de emblema cuádruple. Posteriormente se hace la categorización de libro de facistol y el documento de la investigación, el *Libro de misas de facistol* de Juan del Vado. En el último apartado se ofrece una interpretación discursiva de los emblemas musicales, tomando en consideración la interrelación de los códigos.¹³⁵

III.1.1. El emblema cuádruple

La tradición emblemática pone como modelo al libro de emblemas del jurista Andrea Alciato por lo que para facilitar su estudio se le concede la caracterización del emblema *triplex* aunque no todos los autores emblemáticos le siguen al pie de la letra. La noción *triplex* se

¹³⁵ Parte de este planteamiento fue publicado en Padilla Medina, Karen A., “Las aves y la música en emblemas del siglo XVII” en *Deleitando enseña: Estudios sobre emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVIII)*.

concibe a partir de las tres partes que configura Alciato en sus *Emblemata: Incriptio*, lema o mote; *pictura, icon, o imago*; y *subscriptio, epigramma o declaratio*.¹³⁶ La imagen o figura representada está sujeta al lema y a la explicación en prosa o al *epigramma*.¹³⁷ Esto es que, lo representado en el código visual se supedita a lo expresado en el código verbal como anclaje del significado, como guía al mensaje que se quiere dar en el emblema.

La caracterización del emblema se ha realizado a través de varias perspectivas teóricas, por un lado, se ha tratado de explicar su estructura en términos semióticos,¹³⁸ por otro, se han mostrado las variaciones y manifestaciones del emblema, desde protoemblemas y pseudojeroglíficos,¹³⁹ hasta la revisión de todas las variantes del género.¹⁴⁰ La distinción entre libro de emblemas (*Emblemata*) y emblemas aplicados o jeroglíficos festivos¹⁴¹ es importante, en virtud de que entre las variedades del género hubo en Occidente aplicaciones en libros de alquimia, como la *Fuga de Atalanta* de Maier (1617),¹⁴² que integra el componente musical desbordando la estructura tradicional del *emblema triplex*.

La emblemática está construida sobre diversas tradiciones culturales como la heráldica, autores de la antigüedad grecolatina. Estructuralmente el emblema está basado en dos semióticas: la visual y la lingüística (lengua). En la elaboración del mensaje coexisten dichos códigos y es a través del mecanismo de doble significación que se preserva dicho mensaje. Los códigos son convenciones establecidas y que propiamente no se encuentran en la naturaleza, sino que están dadas por la cultura. En la utilización de los múltiples sistemas semióticos se utilizan a su vez diversos canales, es decir, soportes de la información, en donde se aprehende la sustancia o materia bruta de los estímulos que se vierte en una forma.

¹³⁶ López Posa, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, 40.

¹³⁷ Pascual Buxó, José, “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”, (*Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Tomo III-IV*), 1277.

¹³⁸ Véase al respecto: Carmen Fernández Galán Montemayor, “Máquinas de la memoria: Emblemática y Semiótica”, en *Imago 12*, Universidad de Valencia, 2020, <https://doi.org/10.7203/imago.12.17714>

¹³⁹ José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, UNAM, México, 2002, 67 y ss.

¹⁴⁰ Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Alianza, Madrid, 1995.

¹⁴¹ Víctor Minguez Cornelles, «1747:1808. Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana» en Bárbara Skinfill Nogal y Herón Pérez Martínez (eds), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, México, El Colegio de Michoacán, 303-316.

¹⁴² Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, Joselyn Godwin pról., Atalanta, Verona, 2007.

En el emblema, la sustancia es el papel y la tinta (el grabado); la forma es la imagen, las escrituras.¹⁴³ En el modelo de signo de Hjelmslev,¹⁴⁴ la sustancia es la manifestación de la forma en la materia. Desde el punto de vista lingüístico (siguiendo a Saussure) el signo es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido. La expresión aporta una forma a fin de configurar el signo como sustancia comunicable; una forma no puede ser comunicada sino hasta materializarse en una sustancia. La forma es el juego de las estructuras determinadas por el sistema del contenido; y la sustancia es el conjunto de conceptos en tanto que están organizados por una forma dada.

En el emblema se distinguen además del plano de la expresión y el contenido una sustancia y una forma, la interrelación de varias semióticas, es decir, de varios códigos construyendo significado de manera simultánea, a lo que se suma las semióticas connotativas¹⁴⁵ del sistema. La apuesta es llegar al metalenguaje o metasemiótica: el plano del contenido es en sí un lenguaje,¹⁴⁶ para describir las reglas de funcionamiento de emblema. En el nivel iconográfico hay dos niveles semánticos: el discurso mitológico canónico, y sus actualizaciones alegóricas concretas.¹⁴⁷ Para poder explicar el emblema *triplex* y construir un modelo de emblema cuádruple hay que describir en un primer momento, cada uno de estos códigos por separado, explicar su sintaxis, y posteriormente la articulación de todos los códigos y la interrelación entre lenguajes, imágenes y escritura en el *triplex*, y en el cuádruple, iconos, escritura y partitura.

El emblema es entonces un discurso pluricódigo.¹⁴⁸ Los códigos utilizados en el emblema *triplex* son el verbal (escritura) y el visual (imagen, ícono), además en el primero se hace una distinción entre el lema o mote, *epigramma* y en ocasiones una explicación en

¹⁴³ Fernández Galán, Carmen, “Máquinas de la memoria: Emblemática y Semiótica”, *Op. Cit.*

¹⁴⁴ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, José Luis Díaz de Liaño tr., Gredos, Madrid, 1971.

¹⁴⁵ Semiótica connotativa: el plano de la expresión es en sí un lenguaje.

¹⁴⁶ Margot Bigot: Apuntes de Lingüística antropológica “l. Hjelmslev: una reelaboración del signo lingüístico” Tomado de <http://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1367/3..HJELMSLEV.pdf?sequence=4&is#:~:text=La%20forma%20produce%20una%20sustancia%20del%20contenido.&text=De%20esto%20concluye%20Hjelmslev%20que,punto%20de%20vista%20del%20sentido>. Consultado el 20/04/2021.

¹⁴⁷ José Pascual Buxó, *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*, UNAM, México, 2002, 67.

¹⁴⁸ Véase Klinkenberg, Jean-Marie, *Manual de semiótica general*, Universidad de Bogotá, Colombia, 2006.

prosa. El lema suele ser una sentencia tomada de autoridades latinas, el *epigramma* es un texto en verso y la explicación es una aclaración que da sentido y unión a los demás códigos.¹⁴⁹ Tomando como referencia las obras canónicas para explicarlo, el caso de Juan de Horozco y Covarrubias en el emblema 76 de *Emblemas morales*, la estructura tripartita es la siguiente:



Fig. 1. Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, “Emblema 76”, 1610, BNE.

En el reverso de la página aparece la explicación en prosa o *narratio philosophica*, que suele fijar el sentido del conjunto del emblema. Este fragmento de carácter disertador es una característica que se añadió durante los s. XVI y XVII para precisar aún más la función del emblema o su significación.¹⁵⁰ La *pictura* muestra una figura humana al centro sosteniendo

¹⁴⁹ Klinkenberg, Jean-Marie, *Manual de semiótica general*, p. 222.

¹⁵⁰ Lira Saucedo, Salvador, “Mitos entorno al templo de Salomón. La emblemática en el Manual de la estrella del oriente... de Andrés Cassard”, *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas aportes desde América Latina*, p. 190.

un arco en la mano izquierda y una lira en la derecha. En el mote se lee “*Eisdem trahimur et ladimur*”, en el *epigramma* dice que la figura es Febo, es decir el dios Apolo, lo cual se puede deducir por los instrumentos que sostiene, y hace referencia a la capacidad del sol de dar vida y muerte y clama a tener ‘armonía moderada’ en cuanto al astro se refiere.

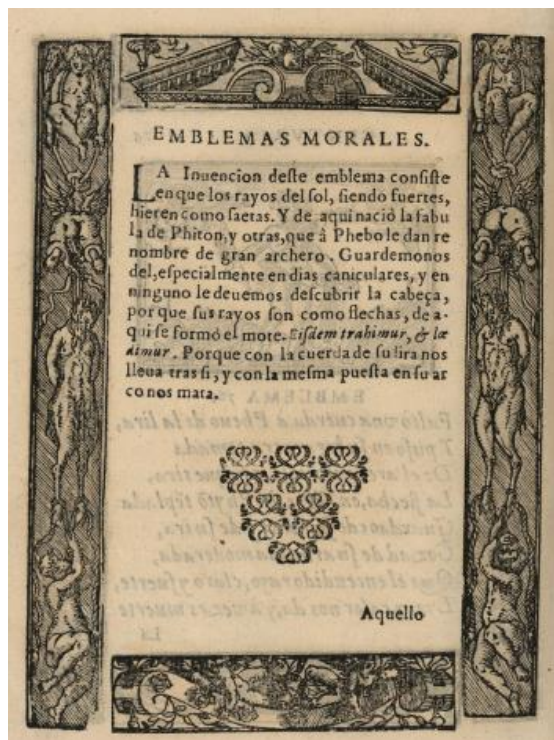


Fig. 2. Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, “Emblema 76” reverso de la página, 1610, BNE.

La lectura del conjunto de códigos es una interpretación alegórico-moral y pedagógica. En la interacción de los códigos en este tipo de discurso plural suele existir la reiteración de información, dicho de otra forma, la redundancia. Esta es una función semántica de los discursos pluricódigos,¹⁵¹ en el emblema *triplex* se dan las redundancias de intercódigo e intracódigo sobre el mismo canal (el papel). Entre códigos visual y verbal, la redundancia se encuentra en la *pictura* y en el *epigramma*: la figura humana con los instrumentos que la tradición mítica le ha atribuido al dios Apolo (Febo), la lira y el arco, así como su característica de dios solar; y por supuesto su nombre. En el mismo código (intracódigo) la

¹⁵¹ Klinkenberg, Jean-Marie, *Manual de semiótica general*, p. 222.

redundancia está en la mención del dios y la relación que tiene con los elementos que le acompañan explicado precisamente en la aclaración en prosa del reverso de la página. Cabe destacar que hay distintos niveles de redundancia puesto que la función de ésta es que la información llegue a su receptor en el sentido adecuado.

En la función pedagógica de la emblemática se pueden incluir los jeroglíficos musicales, los cuales estaban destinados a la enseñanza de la música y aparecían en los manuales de música como en el de *Melopeo y maestro* de Pietro Cerone (1613), la obra está dedicada a Felipe III. Este es un tratado en el cual se realiza un compendio de información musical desde el Medioevo hasta la contemporaneidad del autor, en las primeras páginas además consagra sus conocimientos a la Virgen y al Niño Jesús a través de lo que podríamos catalogar como un emblema musical:

The image shows a page from Pietro Cerone's *Melopeo y maestro* (1613). The page is a musical score for a piece titled "OFFERTA DELL'AVTTORE A N. S." (Offering of the Author to N. S.). The score is written on multiple staves, with a central illustration of the Virgin Mary and the Christ Child. The illustration is labeled "Pictura" and depicts the Virgin Mary seated with the Christ Child on her lap. The text "SANCTA MARIA MATER DEI" is written below the illustration. The musical score includes various parts, such as "Sex vocum in Vnifono" (Six voices in unison) and "In Diastefera superior" (In Diastefera superior). The page is annotated with labels: "Pentagrama (Código musical)" pointing to the musical staves, "Pictura" pointing to the central illustration, "Mote" pointing to the text "SANCTA MARIA MATER DEI", and "Epigramma" pointing to the Latin text at the bottom.

Fig. 3. Cerone, Pietro, *Melopeo y maestro*, 1613, BNE.

La imagen de la Virgen María se encuentra en medio de la página, se encuentra acompañada del niño Jesús y dos ángeles, al principio de la obra había un texto en el que se encomendaba a ellos; al alrededor están musicalizadas oraciones dedicadas a ella, la notación musical es cuadrada como de imprenta, y el *epigramma* en latín está finalizando la foja. En este emblema, la música funciona como gráfico o imagen, es decir, código visual, y a la vez como código sonoro puesto que las notas remiten a sonidos establecidos según su colocación en el pentagrama.

En cuanto a fórmulas musicales destinadas a tener una reciprocidad con el lector, están los llamados rompecabezas como del del compositor Johannes Ockeghem (c. 1410-1497) quien elaboró la *Missa prolationem* a través de ingeniosos acertijos musicales: cada movimiento de esta misa deriva más de una voz de una sola melodía escrita. La *Misa de prolación* mueve la melodía en cada voz para que cada una se escuche a diferente rítmica (métrica independiente).¹⁵²

En el caso de los emblemas musicalizados, *La Fuga de Atalanta* de Maier contiene los elementos del emblema *triplex* sumando la partitura viene en la página izquierda de la obra, y los emblemas propiamente a la derecha, además hay heteroglosia pues el *epigramma* está en alemán y en latín.

¹⁵² Freedman, Richard, *La música en el Renacimiento*, p. 107 y 108.



Fig. 4. Maier, Michael, *Atalanta fugiens*,
Emblema I “*Portavit cum ventus in ventre suo*” fol. 12-13.

Una lectura global del significado del emblema alquímico, la transmisión de un conocimiento secreto, los emblemas no tienen lectura independiente, todos están articulados en una sintaxis que describe el proceso de la gran obra.

En los emblemas ejemplificados anteriormente, los discursos pluricódigos no sólo abarcan los códigos verbovisuales que se han estudiado tradicionalmente en los estudios emblemáticos que están en su mayoría basados en la fórmula del emblema *triplex*, sino que suman el código musical, el cual a su vez instauro un canal más, el del aire, es decir abre el sentido del oído. Este código abarca como suele ser el lingüístico, dos canales, es decir, se percibe a través de dos sentidos el auditivo y el visual. En el código musical, lo visual, el pentagrama y las notas musicales contenidas en éste, en el emblema pasa a ser parte de la configuración pictórica de la imagen o la composición de la *pictura* pero a la vez lo que representa remite a un sonido, como pasaría en el signo lingüístico.

Si por código entendemos una convención de una organización de signos¹⁵³ se entiende que tienen unas reglas y por ende una lógica dentro de sí mismo. La música como código puede ser analizada desde la semiótica desde ese mismo código en los dos canales físicos que son el papel y el aire, es decir, desde la grafía y el sonido. Si bien se suele dar énfasis en la función metalingüística del lenguaje, la semiótica no da esta preferencia puesto que cada código puede contenerla, es entonces que se habla de una función metasemiótica, que abarca por supuesto los otros códigos puesto que un mismo código puede hablar de sí mismo tal es el caso de las intertextualidades entre pintores o entre músicos cuando la imitación de colores o motivos musicales se da la referencia de cierta obra.¹⁵⁴

El emblema como discurso pluricódigo permite la interacción del cuarto elemento: el musical. Por lo que la presentación del emblema cuádruple expresa una caracterización de las partes mote, *pictura*, *epigramma* y música. La música como recurso sonoro en el emblema permite dar uso a un canal poco usual (el auditivo) y brinda una aportación de significado que funciona de acuerdo a los demás elementos, esto es que, aunque el código musical no es propiamente un discurso visual o verbal puede interactuar bajo sus propias reglas para asimilarse en un contexto emblemático.

La sintaxis del emblema cuádruple abraza a las oposiciones sintagmáticas de cronosintaxis y toposintaxis, como las denomina Klinkenberg. Por una parte, de cronosintaxis, puesto que las líneas musicales son una secuencia de sonidos de cierta duración que discurren en una proyección espacial de tiempo, así como las unidades de un enunciado lingüístico en la expresión del habla del código verbal.

¹⁵³ Klinkenberg, Jean-Marie, *Manual de semiótica general*, p. 59.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 64.

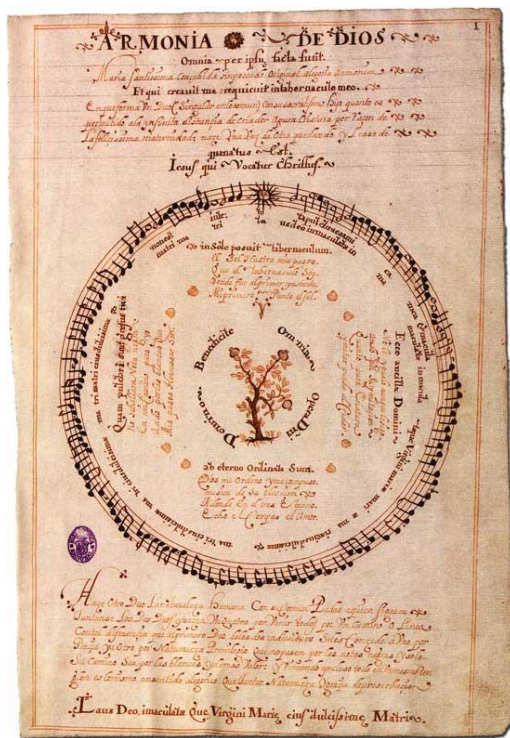


Fig. 5. Del Vado, Juan, Libro de misas para facistol, “Armonía de Dios”, fol. 1, BNE.

Por la otra parte, de toposintaxis, las relaciones de posición en el plano visual, es decir, la composición pictórica de los elementos icónicos, donde se incluyen los gráficos de toda índole, las imágenes y las representaciones gráficas de los códigos verbal y musical. Las relaciones se ven guiadas por oposiciones como arriba/abajo, vertical/horizontal, izquierda/derecha, etc. En el emblema “Armonía de Dios” de Juan del Vado en la categoría toposintáctica el granado por su lugar dentro del círculo y además la ubicación centrada en el emblema le da un significado a la composición pictórica del emblema: la del jardín cerrado. Que se reitera en el código verbal con la noción de la Virgen Inmaculada.

III.1.2. De libro para facistol a emblema cuádruple

El facistol es un atril grande que sirve para sostener libros de gran tamaño generalmente de cantorales utilizados en las iglesias, durante el Barroco se elaboraron muebles en cuya descripción se destaca un pedestal y un cuerpo de perfiles trapezoidales en planos inclinados donde se colocaban los libros abiertos. También se le llama facistol al tablero inclinado, sobre

el que se leen o consultan papeles o libro.¹⁵⁵ Los libros corales de facistol o también llamados cantorales, son un documento musical de gran formato que puede contener tanto polifonías como canto llano del repertorio gregoriano usado en la liturgia.¹⁵⁶

Dentro de los libros catalogados como libros de facistol es frecuente encontrar que tienen *picturae* o iluminaciones que ya eran tradiciones en los manuscritos medievales litúrgicos debido a las grandes dimensiones alcanzadas por estos libros a partir del siglo XV que podían permitírsele. Los libros solían dar elegancia y distinción a los monasterios y capillas pues eran caros por todas las personas implicadas para su construcción, desde artesanos hasta artistas.¹⁵⁷ La característica esencial de este tipo de libros corales es su gran tamaño, ya que el texto y la notación musical deben poder ser leídos desde la distancia que separaba las sillas del coro y el facistol. Su enorme peso y tamaño requerían con mucha frecuencia su manejo por dos o más personas.¹⁵⁸

La música utilizada para la liturgia estaba compuesta por los maestros de capilla de cada región así que cada iglesia, capilla o catedral tenía su propio repertorio en su biblioteca. La misa sigue una serie de acciones rituales en las que se añade música como parte de la ritualidad, la secuencia que se sigue es la que aparece en la tabla tomada de John Walter Hill en *La música barroca*:

LA MISA CATÓLICA EN LA LITURGIA Y LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN EL SIGLO XVII	
EN LA LITURGIA CATÓLICA	EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL
	Una obra para órgano o un concierto vocal puede ser interpretado antes del comienzo de la misa.
Introito	Los textos litúrgicos algunas veces puestos en música polifónica; también un momento favorito para el <i>contrapunto alla mente</i> . A menudo, recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras se interpreta un motete no litúrgico, una obra para órgano o una sonata para conjunto.

¹⁵⁵ Consultado en Tesoros del Patrimonio Cultural de España en <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1015949.html> 01/09/2021.

¹⁵⁶ Consultado en <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/cursos-y-conferencias/jornada-de-catalogacion-y-estudio-de-libros-corales-hispanicos-siglos-xv-xix> 01/09/2021.

¹⁵⁷ Sierra Pérez, José, “Los libros corales”, *Cantorales Libros de música litúrgica en la BNE*, p. 44 y 45.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 44.

KYRIE	A menudo cantado con música polifónica del siglo XVII o del siglo XVI, o cantado con alternancia con versos para órgano.
GLORIA	A menudo cantado con música polifónica del siglo XVII o del siglo XVI, o cantado con alternancia con versos para órgano.
Colecta	Declamada o cantada sobre una fórmula.
Epístola	Declamada o cantada sobre una fórmula.
Gradual	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras se interpreta un motete no litúrgico una obra para órgano o una sonata para conjunto.
Aleluya o tracto	Generalmente cantado.
Evangelio Sermón (opcional)	Declamado o cantado sobre una fórmula.
CREDO	A menudo cantado con música polifónica del siglo XVII o del siglo XVI, o cantado con alternancia con versos para órgano.
Ofertorio	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras se interpreta un motete no litúrgico una obra para órgano o una sonata para conjunto. Si esto se hace, la música puede continuar hasta el Sanctus, en cuyo caso los tres ítems siguientes serían recitados suavemente o mentalmente por el oficiante.
Oraciones del ofertorio	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras continúa la música del ofertorio, o se interpreta otro motete para órgano.
Secreto	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras continúa la música del ofertorio.
Prefacio	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras continúa la música del ofertorio.
SANCTUS (con Benedictus)	A menudo cantado con música del siglo XVII o XVI, o cantado en alternancia con versos para órgano. La consagración tiene lugar entre el Sanctus y su continuación, el Benedictus. La consagración se acompaña generalmente con un motete no litúrgico, una obra para órgano o una sonata para conjunto.
Consagración	Si se toca música durante la consagración, ésta continuará mientras el oficiante recita suave o mentalmente el Benedictus, canon y Pater

	Noster; o puede estar seguida por el Benedictus, especialmente si se usa una versión polifónica del Sanctus. Dado que la música de la consagración llegó a ser muy importante en el siglo XVII, las composiciones para el ordinario de la misa de este periodo a menudo tienen movimientos muy breves para el Sanctus y el Agnus o carecen de ellos.
Canon	Recitado suave o mentalmente cuando se interpreta un motete de consagración o una obra para órgano.
Pater Noster	Recitado suave o mentalmente cuando se interpreta un motete de consagración o una obra para órgano.
AGNUS DEI	A menudo cantado con música polifónica del siglo XVII o del siglo XVI, o cantado con alternancia con versos para órgano.
Comunión	Generalmente cantado, pero algunas veces recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras se interpreta un motete no litúrgico, una obra para órgano o una sonata para conjunto.
Poscomunión	A menudo recitado suave o mentalmente por el oficiante mientras se interpreta un motete no litúrgico una obra para órgano o una sonata para conjunto.
ITE MISSA EST	Generalmente cantada.
	Se puede interpretar una obra vocal o instrumental después de la misa.
Tabla 9. “La misa católica en la liturgia y la interpretación musical en el siglo XVII”, <i>La música barroca</i> , Hill, John Walter, p.103. ¹⁵⁹	

En la columna de la izquierda aparecen las partes de la misa, están resaltadas en versalitas las partes principales, y en la columna de la derecha las acciones que se realizan como se observa en la tabla, la música aparece en todas las partes del ritual de acuerdo a la consideración del oficiante.

Para el uso en el coro la configuración de los folios de los cantorales debía corresponder a la colocación de las voces de los coristas adecuadas para verse a libro abierto,

¹⁵⁹ Hill, John Walter, *La música barroca*, Akal, Madrid, 2010, pp.. 103 y 104.

es decir que, en el folio del lado izquierdo del cantoral era la designada para las voces superiores (más agudas) y en el folio del derecho, las voces bajas.¹⁶⁰ El tamaño de los libros de música litúrgica estaba sujeto a las necesidades de quienes los utilizaban; si eran de pequeño formato, era debido a que sólo los usaba el maestro con el fin de recordar las melodías que tenía memorizadas y poder transmitir las con mayor facilidad al resto del coro quienes debían aprenderse de memoria.¹⁶¹ Así como el tamaño de los libros de facistol variaba dependiendo de su uso, lo era también la disposición de la música, es decir, había libros de cantorales cuyo diseño de disposición de los pentagramas estaba sujeto al lugar desde donde verían los cantores o músicos, por lo que en los libros de mesa, la música sería vista desde cuatro lados así mismo la disposición de los pentagramas.¹⁶² El proceso de elaboración de los libros de este tipo es complejo por lo complicado de conseguir pergaminos de formato tan grande, por ejemplo, los libros de El Escorial miden 108 x 70 cm, por lo que los facistoles eran enormes para mantenerlos abiertos y además se tenía un lugar especial que permitiera guardar los libros de pie sin que se abrieran.¹⁶³

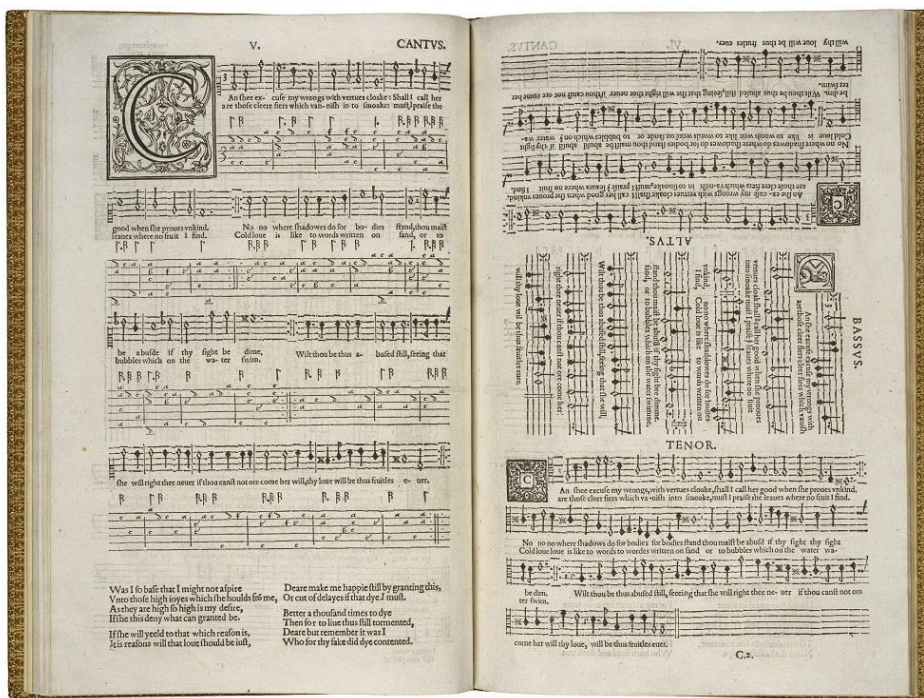


Fig. 7. Libro diseñado para ser utilizado disponiéndose los intérpretes alrededor de una mesa. Dowland, John, *The First Booke of Songes*, Londres, 1597. Folger

¹⁶⁰ Freedman, Richard, *La música en el Renacimiento*, p. 185.

¹⁶¹ Sierra Pérez, José, "Los libros corales", *Cantorales Libros de música litúrgica en la BNE*, p. 46.

¹⁶² Freedman, Richard, *La música en el Renacimiento*, p. 194.

¹⁶³ Sierra Pérez, José, "Los libros corales", *Cantorales Libros de música litúrgica en la BNE*, p. 52.

Shakespeare Library.¹⁶⁴

Los libros de facistol estaban hechos a la medida de las circunstancias, es decir, variaban sus tamaños, de acuerdo a su utilización en los coros o en las cortes, proporcionados a la distancia de los coristas al facistol, así como la distribución de los pentagramas en los folios estaban colocados hacia la vista de los intérpretes. El *Libro de misas de facistol* es una obra compuesta por Juan del Vado, quien fuera organista de la Capilla Real de Palacio y maestro del rey Carlos II (1661-1700); el libro es una recopilación de seis misas que a modo introductorio contiene seis emblemas musicales. El documento está dirigido al joven rey quien a modo de alumno tendría que recibir tanto los conocimientos musicales como los elementos simbólicos que aparecen en la configuración emblemática.

La portada del libro da a conocer a su autor y a su dueño. A continuación, aparece una dedicatoria ‘a la soberana emperatriz de cielos y tierra María Santísima María madre de Dios’ y le sigue un prólogo en el que se dirige ‘a los maestros censores de esta facultad’. Después a modo de preámbulo a las seis misas, aparecen los seis emblemas musicales. Luego de las seis misas aparecen las ‘definiciones de los enigmas resueltos’. Finalmente, el índice. El libro mide 42cm de altura y tiene una encuadernación en pasta color verde con hierros dorados. El tamaño y las características aparecen en su catalogación de la Biblioteca Nacional de España.

La obra es un manuscrito en su mayoría, puesto que algunos de los elementos de los emblemas se asume que son trabajo de imprenta como los pentagramas circulares y las imágenes de las aves que aparecen en los emblemas, ya que éstas fueron tomadas del *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos* (1637) de la grabadora flamenca María Eugenia de Beer, cuya obra estaba dedicada a Baltasar Carlos (1629-1646) quien fuera el heredero del trono hispano y que falleció a la temprana edad de 16 años. María Eugenia era hija del artista Cornelio de Beer, por lo que se cree que aprendió de su padre. En 1641, María Eugenia se casó con el también flamenco Nicolás Merstraten, que era ayuda de cámara y bibliotecario de Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV y, por lo tanto, hermanastro

¹⁶⁴ Consultado en <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/october-2015/notes-from-the-past-two-consort-ensembles-unveil-new-seasons> 26/09/2021.

de Baltasar Carlos. Los grabados que aparecen en *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar Carlos* pueden ser consultados en la Colección del Banco de España.¹⁶⁵

Los grabados de María Eugenia de Beer que fueron empleados en la construcción de los emblemas musicales de Juan del Vado fueron las que incluyen las aves: Reyzeuelo (Regine), Papagayo (Parrepallo), y Verzellia. El único coincide propiamente con el uso en los emblemas de Juan del Vado es el papagayo puesto que las otras dos aves son cambiadas por otro tipo de aves: ruiseñor y arrendajo, el cambio se ve reflejado no en las imágenes de estos pájaros sino en la explicación en prosa, es decir, en el código verbal, el cual es el ejemplo de vinculación que hay entre códigos en el emblema, la imagen está supeditada a la palabra y le da el anclaje que el autor cree pertinente para el significado del emblema. En este caso se tomaron los grabados en los cuales las aves parecieran ser ruiseñores y que en el emblema lo son propiamente porque son nombrados como tal.

El *Libro de misas de facistol* no llegó a ser entregado a su dueño legítimo, que era el rey Carlos II puesto que su autor tardó en terminar el libro debido a una enfermedad, entonces fue entregado a Juan José de Austria quien ese momento fungía como primer ministro entre 1677 y 1679.¹⁶⁶ Según Luis Robledo, es probable que la obra no haya sido sonorizada puesto que el manuscrito no estuvo en la Capilla Real, de haber sido así habría desaparecido en el incendio de 1734, y su encuadernación es propia de la Biblioteca Real de la época de Felipe V; de ahí pasó a la Biblioteca Nacional donde aún se conserva.¹⁶⁷ En dicho repositorio se encuentran además de las dos versiones de *Libro de misas de facistol* (una con las *picturae* de los emblemas y la otra sin ellas) los acompañamientos de órgano para las seis misas que le siguen a los emblemas. El manuscrito con este acompañamiento es de tamaño algo más pequeño (32cm) y sólo cuenta con la notación musical para el órgano ‘con flautado grande’, refiriéndose a los tubos que integran este instrumento.¹⁶⁸ Probablemente el tamaño de este libro obedece a que estaba dirigido a un solo intérprete, el organista.

¹⁶⁵ Consultado en https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/cuaderno-de-aves-para-el-principe-baltasar-carlos-g_2637.html 03/05/2021.

¹⁶⁶ Robledo Estaire, Luis, “La construcción musical de un monarca”, p. 139.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 149.

¹⁶⁸ Ver <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiisirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4671704> consultado el 03/05/2021.

El documento *Libro de misas de facistol* contiene los seis emblemas y le siguen seis misas tituladas: “Sobre los primeros intervalos del canto llano”, “Sobre el canto llano del himno Abemaristela”, “Del santísimo sacramento, sobre el canto llano del himno pangelingua gloriosa”, “Sobre el canto llano del salmo inexistu [sic] Israel de Egipto”, “Sobre la fuga del Mo. Capitan, en el tono cuya dulce letra; que razón podéis vos tener para no querer”, y “El laberinto asumpto del autor.” La música de las misas comprende las partes esenciales de la liturgia: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Ite missa est*; como se observó en las tablas 1 y 2 anteriormente expuestas.

La sección de la misa «canon» o anáfora es una oración de acción de gracias (*eucharistia*). En la también llamada plegaria eucarística, donde el sacerdote realiza a manera de Jesús durante la última cena, toma el pan y el Cáliz y da las “gracias”. Esta parte de la misa es una actualización del ritual que realizó Jesús, cuya significación es el comer la carne y beber la sangre de Cristo: “la eficacia de las palabras y de la acción de Cristo, y el poder del Espíritu Santo, hacen sacramentalmente presentes bajo las especies del pan y del vino su Cuerpo y su Sangre, su sacrificio ofrecido en la cruz de una vez por todas”.¹⁶⁹

La música de los emblemas de Juan del Vado se puede inferir que estaba destinada a ejecutarse al principio de la misa en la parte que corresponde al «introito» puesto que en el documento se encuentran al principio de todas las misas a manera de introducción y pues la música solía ser un contrapunto no litúrgico como sugiere la tabla 1. Sin embargo, al no haberse llevado a la práctica no se han encontrado descripciones de estos rituales en específico, por lo que podrían caben otras hipótesis en la construcción del ritual de este *Libro de misas para facistol*, como la de que los emblemas con su música son independientes a las misas y sólo funcionaban como texto pedagógico de música para el joven Carlos II. Otra sería que el compositor quisiera hacer el juego de palabras homónimas, como hizo con su propio apellido Vado y el verbo en latín “irse”, con las siglas *AVI* del latín ave y “a 6”. El canon como la forma musical y la parte de la misa canon o plegaría eucarística, por lo que podría haberse ejecutado la música de los emblemas durante esta parte de la misa; entre otras suposiciones.

¹⁶⁹ Ver: “El Sacerdote y el canon de la Santa Misa, o la Plegaria Eucarística” en https://www.vatican.va/news_services/liturgy/details/ns_lit_doc_20100316_sac-canone_sp.html 07/10/2021.

Los emblemas o cánones enigmáticos (nombrados así por Juan del Vado) tendrían una función pedagógica siendo que la música era una parte importante de la educación del príncipe; en ellos se vierten los pilares que rigen la Casa de Austria, por una parte, la religión católica que era evocada desde la consagración y glorificación de la Virgen María como Inmaculada, y por otro lado, el origen mítico de la grandeza Austria desde la figura de Hércules. Probablemente los emblemas no fueron sonorizados en el periodo de Carlos II puesto que el libro quedó resguardado en la Biblioteca Real; las misas que le preceden quizás sí dado que la versión sin las *picturae* fue heredada al hijo del compositor, quien lo vendió al maestro de capilla. Estas son posibilidades de acuerdo a los elementos históricos que brinda Luis Robledo en sus investigaciones.

III.2. La interpretación de los emblemas

En este apartado se realiza la interpretación de cada emblema haciendo una interrelación entre los códigos y a su vez cómo se relacionan entre sí por lo que está dividido en “Devoción”, “Herencia”, “Arte y naturaleza” y “Legado”. Los emblemas “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”; “El Hércules peregrino” y “El Carlos” están vinculados mutuamente a nivel visual y en los demás códigos verbal y musical. Los emblemas “Armonía de Dios” y “Real Casa de Austria y de Borgoña” representan dos ideas promovidas por la Monarquía Católica: la religión que glorifica el misterio de la Inmaculada Concepción y la Eucaristía; y la dinastía Habsburgo a la que pertenece el joven Carlos II.

La fórmula musical que se encuentra en este corpus de emblemas es la del canon. Esta forma musical polifónica cuyo nombre proviene del latín «canon, regla» y es una técnica compositiva en la que se aplican reglas de interpretación las cuales harán que se deriven de una sola voz otras muchas voces, entre las reglas de interpretación pueden ser cantar la

melodía en sentido inverso del que fue escrita, en espejo, en una altura de sonido diferente o a una velocidad distinta.¹⁷⁰

III.2.1. Devoción

El primer emblema “Armonía de Dios” demuestra la devoción a la Virgen María y a su vez expresa la relación de las figuras de Dios padre, María e hijo (Jesús). Las frases colocadas en la parte superior del emblema formulan una introducción: *Omnia per ipsu facta sunt*.¹⁷¹ María Santísima concebida impecado [sic] original alegoría armónica. *Et qui creavit me requievit in tabernaculo meo*¹⁷² *Quonatus est*¹⁷³ *Iesus qui vocatur Christus*¹⁷⁴ y asimismo brindan la idea religiosa católica con la cual se debería dar lectura a lo que le sigue (el pentagrama circular). La idea de la omnipresencia de Dios en todas las cosas se hace notar desde la primera frase y particularmente en este emblema donde el misterio de la virginidad de María es el tema: María fue elegida para ser ‘morada’ de Dios como hijo.

Si bien la circularidad representa una totalidad y la armonía universal en la que hay una delimitación entre lo que hay fuera y lo de adentro, en este emblema se refuerza la idea del círculo como una movilidad que está expresada en la forma de leer la partitura inscrita en la circunferencia, que va desde el sol hacia la derecha. Esta cualidad de movimiento circular es un ciclo, musicalmente podría ser un canon, por ejemplo. Dentro del círculo hay justo en medio un árbol con tres granadas. Un lugar delimitado con vegetación colocada de forma organizada es un jardín. La centralidad suele estar dedicada a lo más importante que es Dios Creador por lo que los tres frutos de granado representan la Trinidad.

La idea del jardín es una representación común del paraíso: un lugar perfecto, organizado, verde, lleno de vida y cerrado. El paraíso de Adán y Eva es un jardín cerrado puesto que fueron expulsados tras comer del Árbol del Bien y del Mal, un jardín al que no

¹⁷⁰ Freedman, Richard, *La música en el Renacimiento*, p. 296.

¹⁷¹ Trad. Todas las cosas por él mismo fueron hechas.

¹⁷² Trad. Y quien me creó descansó en mi tabernáculo.

¹⁷³ Trad. De la cual nació

¹⁷⁴ Trad. Jesús llamado Cristo.

pueden regresar. La referencia al jardín cerrado aparece en el *Antiguo Testamento* y en el *Cantar de los Cantares* donde aparece la idea del *Hortus Conclusus* o huerto cerrado, símbolo del amor y, más tarde, de la mujer perfecta, esto es, de la Virgen.¹⁷⁵

El concepto de la Virgen Inmaculada era uno de los pilares que defendía la Monarquía Católica y ya para el s. XVII estaba respaldado por la veneración del grueso de la población. Para Luis Robledo, el compositor Juan del Vado conjuga en este emblema tres misterios: que el creador sea y a su vez sea gestado, la virginidad de María y la concepción Inmaculada.¹⁷⁶ La simbología inmaculista tiene su fundamento principalmente en el libro del *Cantar de los Cantares* a partir del jardín cerrado. En María, el calificativo de cerrado es una predilección a la conservación de toda mancha, a la protección del “fruto bendito de su vientre”.¹⁷⁷

La interpretación alegórica de los Santos Padres permitió la fijación de iconografía, y todos estos símbolos se terminarían plasmando en un prototipo iconográfico inmaculista denominado la “*Tota pulchra*”.¹⁷⁸ Estos elementos eran metáforas dedicadas a la Virgen María que posteriormente se acuñaron en las letanías.¹⁷⁹ En el libro del Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Cocepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora nuestra*, escrito entre 1653 y 1654. Esta obra está dedicada exclusivamente a los símbolos de la Inmaculada.¹⁸⁰

La Virgen María es un jardín cerrado, quien como Madre del hijo de Dios posee y es un “lugar”.¹⁸¹ María es el Paraíso en quien se realiza la restauración y redención del género

¹⁷⁵ Martín Martínez de Simón, Elena, *El mundo vegetal en la Edad Media*, Universidad de Burgos, p. 49.

¹⁷⁶ Robledo Estaire, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 24.

¹⁷⁷ Bailo, Florencia E., “Sobre la tradición del hortus conclusus en la “Introducción” de los Milagros de Nuestra Señora”, p. 68.

¹⁷⁸ Peinado Guzmán, José Antonio, “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada”, p. 159. Tomado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5338300> consultado el 09/04/2021.

¹⁷⁹ La letanía es un modo antiguo de oración basado en la repetición constante de unas determinadas fórmulas. La letanía mariana que actualmente se usa, la conocida como Letanía Lauretana, recibe su denominación del santuario de Loreto, en Italia. Fue aprobada por Sixto V para toda la Iglesia en 1587. En 1597, el cardenal Francisco de Toledo las introdujo en Santa María la Mayor de Roma, siendo cantadas en dicho templo en las fiestas de la Virgen y los sábados desde 1613. La característica principal de esta oración es su función intercesora o de súplica.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 161.

¹⁸¹ Bailo, Florencia E., “Sobre la tradición del *hortus conclusus* en la “Introducción” de los *Milagros de Nuestra Señora*”, p. 66. *Letras*, 2016, enero-junio, no 73.

humano. Con la Virgen se da un nuevo comienzo, así como con el paraíso se instituye, espacial y temporalmente, un inicio. María es el Paraíso de Dios.¹⁸²

En jardín o el *hortus conclusus* en esta alegoría emblemática aparece el granado, un árbol cuyo fruto tiene diversas acepciones que van desde las relacionadas a sus características física (redondez, color rojo, múltiples granos) que están asociadas a la unidad del universo y también simboliza la fecundidad.¹⁸³ La mitología griega se dice que Perséfone comió granos de granada tras haber sido raptada por Hades por lo que pasaría los inviernos en el Inframundo y las demás temporadas en la tierra con su madre Deméter. Por lo que la granada estaba relacionada al mundo de los muertos, pero también al renacimiento y a la fertilidad ya que en primavera Perséfone regresaba con Deméter, cuando la vegetación renacía.

La granada aparece en el *Cantar de los cantares* en donde se realizan metáforas para manifestar las virtudes de la amada: “Eres un jardín cerrado hermana mía, novia mía; eres un jardín cerrado, una fuente sellada. /Tus brotes son un vergel de granadas, con frutos exquisitos [...]”¹⁸⁴ por lo que la interpretación del emblema como alegoría de la Virgen María como Inmaculada se refleja en distintos niveles. La granada es símbolo del rey Salomón, según la Biblia, éste presumía de tener un huerto de granados. Además es uno de los objetos más relevantes encontrados en su primer templo construido en Jerusalén: una pequeña granada de marfil con una inscripción en hebreo antiguo que dice ‘sagrada donación por los sacerdotes de la Casa de Yavé’.¹⁸⁵

Existe la leyenda de que cuando Fernando III el Santo estaba a la conquista de territorios occidentales con la Orden Militar de Santiago en las tierras aledañas a Sierra Morena la devoción a la Virgen de la Granada fue clave. Las tropas cristianas tenían cercada la ciudad, pero a pesar de los numerosos intentos, todo resultaba vano, entonces se obró el milagro: se les apareció la Virgen con una granada en su mano derecha, lo que fue interpretado como símbolo de la unidad que debían mantener para apoderarse de la fortaleza. Así contraatacaron con tanta fuerza que aquello que en un principio parecía imposible se hizo

¹⁸² *Idem*, p. 70.

¹⁸³ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 228.

¹⁸⁴ *Cantar de los cantares*, consultado en http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___PMK.HTM el 11/04/2021.

¹⁸⁵ García Garrido, Sebastián, “La granada, símbolo de reyes y de la monarquía española”, p. 128.

realidad y Llena volvió a manos cristianas en 1243. Por ello, sobre la mezquita se erigió una iglesia consagrada a Santa María de la Granada, sobre la cual se harían más tarde algunas ampliaciones patrocinadas e impulsadas por los Reyes Católicos.¹⁸⁶ La granada además ha sido usada en la heráldica relacionada al reino nazarí de Granada que recuerda a su inclusión en las armas de los Reyes Católicos a partir de 1492.¹⁸⁷

El *hortus conclusus* se suele enlazar con la representación de la Virgen y el Niño en un jardín cercado, paradisiaco y lleno de flores. Las flores de este jardín son símbolos de la Virgen: la rosa y el lirio, tanto por su belleza como por su fragancia y su potencial de fertilidad. María es también llamada Rosa Mística en las Letanías Lauretanas y, en el *Cantar de los Cantares*, la amada es comparada reiteradamente con el lirio. Tanto éste como las azucenas suelen referirse al ser virginal y su concepción inmaculada, y más generalmente las flores blancas.¹⁸⁸

En el emblema “Armonía de Dios” de Juan del Vado, esta idea se ve expresada en las cuartetos que aparecen dentro del círculo ‘el jardín’. En la primera cuarteta *In sole posuit tabernaculum*¹⁸⁹:

El sol ilustra mis pasos
que el tabernáculo soy
donde fue el primer instante
mi primero punto el sol.

El sol aparece en la parte central superior de la partitura por lo que es indicio del principio de la lectura de la música, la voz poética es de la mismísima Virgen quien se asume como ‘morada’ y que fuera iluminada por el sol (Dios) nos da la instrucción de lectura. El Sol, tradicionalmente evoca al dios griego Apolo, posteriormente en la religión católica a Dios Padre y Cristo. Es representación de la Justicia, de lo que nos ilumina tras la muerte, del intelecto, de la fuerza, del poder, el principio y origen de todo. En María, esta imagen del

¹⁸⁶ Rodríguez Plascencia, José Luis, “Sobre la granada y las Vírgenes de la Granada”, consultado en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-granada-y-las-virgenes-de-la-granada-784162/html/el11/04/2021>.

¹⁸⁷ Olivares Martínez, Diana, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, “Granada”. En línea: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/granada>

¹⁸⁸ Martín Martínez de Simón, Elena, *El mundo vegetal en la Edad Media*, p. 51 y 52.

¹⁸⁹ Trad. Al sol puso el tabernáculo.

sol es meramente derivada. El verdadero sol es su Hijo. Ella lo es en el sentido que, mediante sus virtudes, irradia luz como el astro solar.¹⁹⁰ La Virgen es la que brilla como el sol. Destella la luz solar de su hijo.

La cuarteta de la derecha *Ecce ancilla Domini*¹⁹¹ habla sobre la imitación que intenta de Dios:

No le igualo aunque le sigo
ando por su imitación
cuanto pura Criatura
imitar puede al Criador

En la Letanía Lauretana se reza “Espejo de Justicia”, lo que expresa que María refleja la santidad divina, es decir, la perfección. En María “se reflejó y se reprodujo Dios por medio de su fiel trasunto Jesús sin herir y alterar el espejo mismo”.¹⁹² Ella es un espejo sin alterar el otro (Dios). La melodía entera es Dios, cuyo espejo son María y Jesús: Notas blancas y notas negras dicho esto en la cuarteta de la izquierda *Ab eterno ordinata sunt*¹⁹³:

No se hallara nota negra
en mi camino pues yo
ando por las blancas que
mis pasos hermosos son.

En la partitura además está colocada debajo de la música una primera letra que habrá de cantarse: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*¹⁹⁴ verso que aparece en el *Cantar de los Cantares*. Y una segunda letra que glorifica a Dios y a la Inmaculada Virgen: *Laus deo immaculatae immaculatae immacula la que Virgini mariae mariae mariae ius dulcissimae matri eius dulcissimae matri eius dulcissimae matri matri eius dilcissimae matri matri*.

¹⁹⁰ Peinado Guzmán, José Antonio, “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada”, p. 176.

¹⁹¹ Trad. He aquí la esclava del señor.

¹⁹² Peinado Guzmán, José Antonio, “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada”, p. 164.

¹⁹³ Trad. Desde hace mucho tiempo fui ordenada.

¹⁹⁴ Trad. Toda hermosa eres amiga mía no hay mancha en ti.

En la tercera cuarteta *Quam pulchri sum gresus tui*¹⁹⁵ la voz poética es asumida por la Virgen quien menciona que Dios como creador a través del compositor le hizo música que evoca a la Trinidad:

Dios me ordenó y me compuso
música de su elección
a donde en el tres eterno
echo el compás el amor

Y asimismo la alegoría de la música y el tres, el compás es eco del amor de Dios, o bien ‘el compás’ está hecho de amor. Ambas posibilidades expresan la misma idea de la representación del número 3 en la música.

El número 1 es la unidad y el Principio Creador. Hay un árbol de granadas con tres frutos. La melodía entera del pentagrama es el Creador. El número 2 es símbolo de ambivalencia y conflicto. La dualidad de la condición humana y divina en constante querella entre bien y mal, lo que se manifiesta en el dueto que se propone de notas blancas (María) y notas negras (Naturaleza humana-Hijo). El 3 es el número celeste y la Santísima Trinidad. En el pensamiento de San Agustín expresaba espíritu y el alma. El 4 enuncia la unión de lo terrenal y lo proteico, la materia y el cuerpo. Es el número del tetramorfos y expresaría la naturaleza humana de Cristo.¹⁹⁶

La música en el emblema “Armonía de Dios” es una melodía que es alegoría de Dios, quien como creador de todas las cosas crea a María y a la vez a su hijo Jesús. A partir de la melodía principal (Dios) es creada la melodía o voz de María que como lo dice en las cuartetas serán las notas blancas solamente cuya letra es *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. De esta melodía de notas blancas se desarrolla el dueto con la misma melodía a distancia de tres blancas, creando un dueto de Madre e Hijo. Debajo del pentagrama circular hay además la explicación de la formación de otro dueto que enuncia a la naturaleza humana puesto que imita al Creador, es realizada a un intervalo de quinta superior y a una distancia de cuatro blancas. Al combinar ambos dúos queda formado un cuarteto de voces.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Trad. Qué hermosos son tus pasos.

¹⁹⁶ Martín Martínez de Simón, Elena, *El mundo vegetal en la Edad Media*, p. 62.

¹⁹⁷ Robledo, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 24.

Según el simbolismo del jardín, el *hortus conclusus* es el espacio adecuado para que se produzca el encuentro y la reunión entre el hombre y Dios. El jardín es un espacio sagrado, consagrado y repetidor de la Creación realizada por Dios. Es decir, que de alguna manera, el organizar un espacio como jardín ordenado, delimitado y finito era una imitación imperfecta de la Creación de Dios cuando ordenó el caos.¹⁹⁸ El huerto cerrado delimita y protege de lo que se encuentra fuera de él. Se establecen dualidades: fuera/dentro, caos/orden. La dualidad está presente en la música (dos dúos: María y Jesús, Creador y Naturaleza Humana) como manifestaciones de Dios, creador de todas las cosas.

La división del jardín en cuatro partes es común atravesado por dos ejes perpendiculares, referencia al cosmos; el mundo dividido en cuatro partes. Es un espacio cerrado, además, medido y dividido, separado del exterior, es decir un espacio distinguido del resto de espacios o lugares. En “Armonía de Dios” esta división dentro de la circunferencia se muestra en las cuatro cuartetos de versos que dan pistas sobre la interpretación del emblema mismo.

El emblema “Armonía de Dios” puede interpretarse como una metáfora del jardín cerrado ‘*hortus conclusus*’ que a su vez es alegoría de la *Tota pulchra*, la Inmaculada Concepción. Tanto la *pictura* como la composición de los elementos del emblema equivalen a una representación del nuevo Paraíso en el que el vientre de María es la ‘morada’ de Dios. La circunferencia es un pequeño jardín consagrado por Dios (granado con tres frutos ‘la Trinidad’). El espacio dentro del círculo ‘el jardín’ es un lugar de encuentro y comunicación del hombre con Dios, a través de María, quien fuera medio de llevar la divinidad a la tierra, al mundo de los mortales. María madre de Jesús, fue elegida por haber sido sin pecado concebida.

La música reitera esta idea de María como toda pureza al escucharse su voz en las notas blancas y de las cuales se deriva o nace su hijo, formándose un dueto. El paradigma de este jardín como espacio de encuentro sagrado en el cual se regenera el contacto entre el hombre y Dios se manifiesta en la música del segundo dúo, que a imitación de Dios sigue sus pasos tal y como lo hace María, puesto que ambos tienen como guía a la melodía principal (Dios creador), sin embargo, a pesar de ello la naturaleza humana no lo iguala.

¹⁹⁸ Martín Martínez de Simón, Elena, *El mundo vegetal en la Edad Media*, p. 54.

En este contexto la granada tiene dos significados relevantes, por una parte, la relación con la fertilidad/fecundidad, de la mitología griega, la granada es el fruto que bendecía la unión de la pareja (en Grecia aún se rompen granadas en las bodas), el granado en el centro del jardín es la comunión de Dios padre y María; y por el otro lado, la acepción política de la supremacía de los cristianos sobre los árabes por parte de los Reyes Católicos. La peculiar forma de la granada con sus múltiples semillas contenidas dentro de una esfera la convirtieron en símbolo de la unidad de los reinos bajo una sola autoridad (monarca), asimismo contiene el sentido de unión de lo divino y lo humano.

III.2.2. Herencia

Este emblema desde el mote “Real Casa de Austria y Borgoña” hace alusión al emperador Carlos V de Alemania, I de España (tatarabuelo de Carlos II), quien fuera el primer monarca de la casa de Habsburgo. Fue el monarca con más poder durante el Renacimiento al unir sus herencias con al menos un territorio en cada continente. Carlos V heredó el Sacro Imperio Romano Germánico a la muerte de su abuelo paterno, el emperador Maximiliano I de Habsburgo. Los elementos más sobresalientes de la composición del emblema son la corona imperial y los bastos. La corona imperial hace referencia a la soberanía imperial al ser rey de reyes, la unión de todos los reinos permitió a la Casa de Austria imponerse como la familia dinástica más poderosa en Europa durante los siglos XV-XVII. Carlos I de España fue coronado por el Papa Clemente VII como emperador.

Los bastos en forma de Cruz de San Andrés son elementos heredados de la Casa de Borgoña a modo de divisa de Felipe «el Hermoso», que fuera duque de Borgoña y rey consorte al casarse con Juana «La Loca». La cruz de San Andrés es una cruz en forma de aspa (con dos ángulos agudos y dos ángulos obtusos) que representa el martirio de este apóstol. Lo que diferencia a la cruz de Borgoña de otras cruces de San Andrés es que se

representa con los nudos de los troncos de las aspas en los lugares donde se cortaron las ramas. Los troncos rugosos en los que fue crucificado el santo.¹⁹⁹

Esta cruz en forma de “X” tiene relación directa con el martirio de este santo apóstol de Cristo y hermano de San Pedro. Debido a que presentó a Jesús al pueblo, se le dio a San Andrés el título de “puente del Salvador”. Fue discípulo fervoroso de Jesús por lo que padeció el mismo suplicio que él: la crucifixión. Pero como su hermano Pedro, pidió que no le crucificaran en una cruz de la misma forma que su maestro, al no considerarse digno de semejanza. Así que le crucificaron en la llamada *crux decussata*.²⁰⁰

San Andrés es patrono de la Orden del Toisón de Oro. Felipe el Bueno (1396-1467), duque de Borgoña estaba bajo la protección de San Andrés puesto que era muy venerado por su tío abuelo Juan, duque de Berry, quien nació el 30 de noviembre, el día consagrado a este santo apóstol. Cuando recién había sido fundada esta Orden se les obsequió en Constantinopla en 1433 un trozo de reliquia de la que se creía ser la cruz en que San Andrés había sido crucificado en Patras, cruz con la forma decusata (forma del aspa), la cual a partir de entonces se llamaría cruz de San Andrés o cruz de Borgoña.²⁰¹

Esta cruz aspada está formada por dos troncos nudosos puestos en aspa o sotuer, adoptada por Felipe III el Bueno, y perfeccionada por Carlos el Temerario (1433-1477), cuyo lema decía *Ante ferit quam flama micet* (golpea antes de que surja llama).²⁰² El toisón de oro simboliza al vellocino de oro y al relato bíblico de Gedeón quien sacrifica un cordero por la victoria ante los medianitas. Ambas referencias muestran la predilección de la dinastía Austria con respecto a la divinidad. La divisa de la Orden del Toisón de Oro contiene la cruz de San Andrés, el vellocino de oro y los *fusils* (eslabones en forma de B), pedernales y llamas de su collar.²⁰³

¹⁹⁹ Consultado en https://www.abc.es/historia/abci-nacionalista-carlista-verdadero-origen-cruz-borgona-esta-imperio-espanol-201812190224_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F el 11/04/2021.

²⁰⁰ Tomado de <https://es.aleteia.org/2017/11/30/la-cruz-de-san-andres-y-su-significado-inspirador/> consultado el 11/04/2021.

²⁰¹ Ruíz de Elvira, Antonio, “La *crux decussata* y el martirio de San Andrés Apóstol”, p. 202.

²⁰² Martínez Llorente, Félix, “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”, p. 176.

²⁰³ Martínez Llorente, Félix, “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”, p. 179.

En el emblema “Real Casa de Austria y de Borgoña”, los dos pentagramas aparecen cruzados representando a la cruz de San Andrés y por encima de éstos se encuentra la corona imperial. Esta cruz manifiesta la unión de los dos mundos, superior o inferior. A semejanza del árbol de la vida, la cruz es el eje del mundo y su centro permite una comunicación con el ente superior, es lo que permite la relación de lo terrenal y lo celestial. Lo que deviene en la conjunción de contrarios al significar tales binomios: lo positivo (vertical) y lo negativo (horizontal); lo superior y lo inferior, la vida y la muerte.²⁰⁴

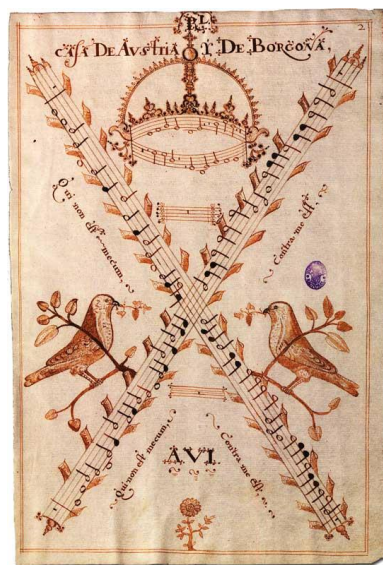


Fig. 8. Divisa de Felipe I el Hermoso. Catedral de Barcelona. S. XVI.²⁰⁵

Fig. 9. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

La semejanza entre la divisa de Carlos I y este emblema es evidente, sin embargo, en “Real Casa de Austria y de Borgoña” contiene más elementos; en las puntas superiores de la X están adornados por lo que parece la fachada de una iglesia o capilla, posiblemente la Capilla Real consagrada a la Virgen de Almudena. En la parte inferior, sólo se remata con unas figuras de ornato. En la relación arriba/debajo de la X, puede leerse que la religión católica está en la parte superior de la cruz, incluso al mismo nivel de la cruz latina que corona la

²⁰⁴ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, p. 154.

²⁰⁵ Tomado de

http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml
consultado el 08/04/2021.

propia corona imperial. A lo largo de los pentagramas están adornados con la secuencia de hojas rectangulares como la divisa que significan los tallos del árbol de los troncos donde fue crucificado San Andrés. Asimismo, la cruz se parece a los bastos que suelen indicar poder de mando.

Este emblema tiene un *epigramma* en la foja anterior con el título *Cada contrario es un triunfo* y subtítulo *Vadam et veniam*:

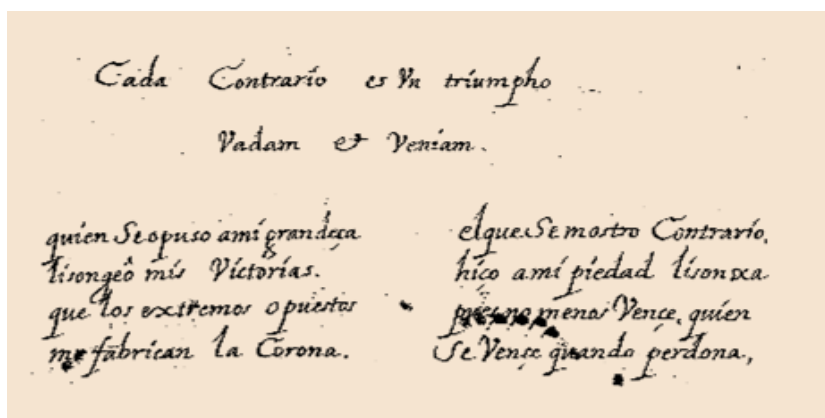


Figura 10. Detalle: Texto de la foja izquierda. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “Real Casa de Austria y de Borgoña”, fol. 2, BNE.

Los versos expresan la victoria por la unión de contrarios y a la vez son pista de la resolución de la música, “que los extremos opuestos/ me fabrican la corona”, las notas musicales que aparecen en los extremos de la cruz forman la melodía que conforma la base de la corona. “Cada contrario es un triunfo” indica las posibles formas de descifrar la música que en este caso no tiene una letra propiamente que la acompaña. Las lecturas tanto de las melodías de los bastos y de la corona deberán interpretarse generalmente de forma contraria.

En la parte inferior del emblema y por encima de la flor de castilla hay las siglas AVI que significan ave en latín, y para Luis Robledo, también señalan que puede interpretarse a seis voces, es decir que escribe ‘a 6’.²⁰⁶ La rosa de castilla es un ornato que remite tanto a la Virgen María como al reino de Castilla que también era parte de los territorios gobernados por la Casa de Austria.

En el emblema hay un juego de espejo que se ve realizado a través de la X donde los ruiseñores se ven reflejados. Están posados sobre unas ramas que con sus patas forman una F. Que era usada como divisa menor del rey Fernando de Aragón llevó junto con su esposa (Isabel I de Castilla), una F inicial, en algunos casos la coronada, que solía ir acompañada de la de la reina, como se puede apreciar en multitud de edificios patrocinados por esta pareja real.²⁰⁷

Los ruiseñores como animales alados y además caracterizados por su bello canto están relacionados tanto con la adivinación o la mensajería divina con la tierra como con la música; se dice que el rey Salomón observaba el vuelo y escuchaba el canto de las aves para obtener información sagrada. Estos pájaros que traen en el pico un racimo de uvas, una vid, parece que llevan un obsequio o un recado simbolizado en este fruto considerado un elemento importante dentro del ritual de la eucaristía en la religión católica, como símbolo de la vida eterna. El racimo de uvas representa a su derivado, el vino, que luego de ser consagrado representa la sangre de Cristo dentro del ritual citado.

²⁰⁶ Robledo, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 26.

²⁰⁷ Martínez Llorente, Félix, “Divisas y heráldica: encuentros y desencuentros de dos realidades emblemáticas”, p. 191.

Las inscripciones latinas *Qui non est mecum/ contra me est*²⁰⁸ que están al lado de la cruz y por debajo pertenecen al evangelio de San Mateo, las palabras instan la idea de los contrarios pero sobre ésta la unión, en el mismo capítulo Jesús dice: “Un reino donde hay luchas internas va a la ruina; y una ciudad o una familia dividida no puede subsistir.”²⁰⁹ por lo que se reitera el ‘no menos vence quien/ se vence cuando perdona’ del *epigramma*.

El emblema “Real Casa de Austria y de Borgoña” conjunta la tradición de divisas y heráldica propia de la Casa de Austria (corona imperial) y la Casa de Borgoña (bastos, cruz de San Andrés) ambos elementos herencia de Carlos I de España, por lo que Carlos II debía mostrarse como espejo de Carlos primero quien era considerado un buen gobernante puesto que había unido territorios alrededor del mundo.

III.2.3. Arte y naturaleza²¹⁰

El tercer y cuarto emblemas (“Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”) están relacionados en la forma y contenido, es decir, no sólo por su composición pictórica sino también en su significado. Estos emblemas contienen aves dentro de un pentagrama circular y en sus motes se halla un binomio de opuestos que se complementan; la fortuna es ínfima y sublime. El primero de este par tiene una cita a la segunda parte de *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, donde se comenta que Virgilio consideraba a la fortuna como una personificación femenina puesto que era considerada de “poca constancia”, Juan del Vado cita *Varium et mutabile semper, Fortuna*²¹¹ sin embargo en la obra de Baltasar de Vitoria aparece la palabra *fœmina* en lugar de Fortuna.²¹²

²⁰⁸ Trad. El que no está conmigo, está contra mí.

²⁰⁹ Tomado de http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___PUM.HTM consultado el 13/04/2021.

²¹⁰ Ver más en Padilla Medina, Karen A., “Las aves y la música en emblemas del siglo XVII” en *Deleitando enseña: Estudios sobre emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVIII)*.

²¹¹ Trad. Variado y mudable siempre, Fortuna.

²¹² Vitoria, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 477.

La segunda cita en latín del emblema es *Nullum numen abest si sit prudentia*²¹³ que parece como un proverbio “donde hay prudencia una divinidad protectora no está lejos”²¹⁴, este fragmento proviene de Juvenal, para Walter Nash este mensaje está dirigido precisamente para la Fortuna en el sentido en que la ayuda divina no será negada si se tiene sabiduría²¹⁵. Esta cita aparece en *Teatro de los dioses de la gentilidad* donde se le otorga jerarquía de divinidad para que quienes le rindan honores puedan tener su benevolencia, esto es actuando prudentemente.²¹⁶

El subtítulo se encuentra dentro del pentagrama circular es “El arte excede a la naturaleza”, por lo que se puede decir que a pesar de que la fortuna sea ‘ínfima’, ‘variable’, ‘mutable’ si se tiene ‘prudencia’ (sabiduría) puede sobreponerse a lo dispuesto por la fortuna. En la letra de la música se toma el sentido de la mutabilidad para aplicarlo a la armonía de la cual saldrá la ‘variedad notable’, es decir las varias posibilidades en que puede interpretarse musicalmente.

En la explicación en prosa del emblema se da razón por la cual hay un papagayo al centro de la circunferencia: “quien viere a un papagayo con auditorio le juzgará por el sabio de las aves, siendo sólo un parlero charlatán, aquí se ve cuando excede el arte a la naturaleza pues no sólo hablar más cantar un tono en deducción afinada con sus quiebros [...]”. El papagayo es un ave con una característica bastante conocida, la de tener la capacidad vocal de reproducir sonidos que escucha, es decir es un ave imitadora de sonidos; es por esta peculiaridad que ha sido considerado como un ‘charlatán’ porque al no tener inteligencia alguna podría despistar algunos al ser un buen imitador.

²¹³ Trad. Ninguna voluntad está ausente si hay prudencia.

²¹⁴ Tomado de <https://books.google.com.mx/books?id=dLbCDwAAQBAJ&lpg=RA5-PR29&dq=Nullum%20numen%20abest%20si%20sit%20prudentia&pg=RA5-PR29#v=onepage&q=Nullum%20numen%20abest%20si%20sit%20prudentia&f=false>

²¹⁵ Nash, Walter, “The value of Juvenal”, p. 150.

²¹⁶ Vitoria, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 467.

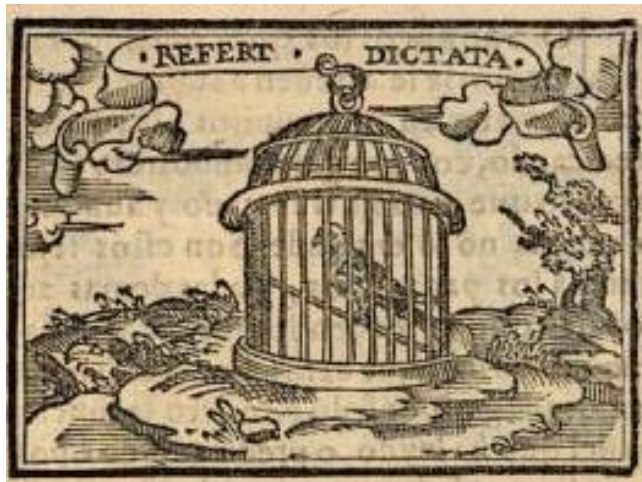


Fig. 11. Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, fol. 78, BNE.

Esta idea se halla también en *Emblemas morales* de Sebastián Covarrubias Orozco aparece en el emblema 78, “*Refer dictata*”, la *pictura* de un papagayo enjaulado y cuyo *epigramma* se nombra a otras aves como el tordo y la picaza (urraca) que comúnmente son domesticados y enseñados a repetir lo hablado por su dueño, en la explicación al emblema hace la comparación de los oradores cuya memoria les hace ser buenos sin embargo son semejantes al papagayo que aprenden lo enseñado y sólo tienen su sonido.²¹⁷

La interpretación de la música inscrita en el círculo se inicia en la voz del bajo coincidiendo con la tesitura que tiene un papagayo y con la semántica de la fortuna ‘ínfima’ que sugiere el abajo, este canon se construye desde la voz del bajo hacia la de soprano (tiple). En la explicación en prosa se añade además que tres canarios formaron canciones “enseñadas con una flautica muy pequeña por un diestro flamenco donde se vio competida la naturaleza humana de la irracional (si no excedida) tanto puede el arte que adquiere naturaleza superior y si esto es fortuna en las ciencias se halla”; la declaración de que la fortuna se encuentra en la sabiduría pues ‘en las ciencias se halla’ es la clave para entender que ‘el arte excede a la naturaleza’, en el sentido de que lo artificioso en la práctica o en la mejora de la técnica es

²¹⁷ Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Emblemas morales*, (Madrid: Luis Sánchez, 1610), fol. 78.

que puede superar a la naturaleza y que si por azar la fortuna fuere ínfima a base de educarse en la sabiduría de las ciencias se pudiera revertir esta suerte.

La “Rueda de la fortuna sublime” como cuarto emblema es el opuesto semántico al anterior de la fortuna ‘ínfima’. Como se ha mencionado, hay una relación además de contrarios son complementarios puesto que la fortuna abarca los dos sentidos. En este emblema aparecen dos citas del *Teatro de los dioses de la gentilidad* expresando rasgos de la fortuna en una cita de Juvenal: *Si fortuna volet fies de paupere dieues*²¹⁸ y *Si volet haec facdem fies de consule Rhexor*, la traducción le sucede a ambas citas en dicha obra; “Si Fortuna quiere, a grande estado/ Te subirá de pobre, y si ella gusta,/ Retor, de Consul te verá trocado”²¹⁹, la Fortuna puede cambiar en un instante y es por lo cual le tienen por divinidad para poder equilibrar sus poderes.

El subtítulo dentro del pentagrama circular dice “No hay virtud sin contrario” haciendo referencia a las dos aves que están debajo e incluso son mencionadas en la explicación en prosa: “es el ruiseñor poco a la vista mucho al oído, ave tan sencilla como sonora y con no ser nociva no le falta su contrario, esto el arrendajo ave que le remeda el canto pero mal imitado [...]”. El ruiseñor tal y como se señala es un ave de trino hermoso, aunque su físico no sea tan llamativo, y el arrendajo como córvido es muy buen imitador del canto de otras aves.



Fig. 12. Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, fol. 121, BNE.

²¹⁸ Trad. Si Fortuna lo quiere te convertirás de pobre a rico.

²¹⁹ Vitoria, Baltasar de, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, p. 468.

El ruiseñor aparece en el libro de *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, en su emblema X del Libro III, “Cual el juez tal la sentencia” en el que el ruiseñor es declarado menos hábil para el canto contra el cuclillo, esto causado por la elección de un mal juez, un burro que a pesar de tener grandes orejas no estaba su oído educado.²²⁰ En el mito en el que se relata la competencia entre Pan y Apolo pasa una situación parecida, “cual el juez tal es la sentencia” referenciando al rey Midas, el cual estuvo presente en el certamen y al no estar de acuerdo en darle el gane a Apolo le fueron puestas unas orejas de burro.²²¹

Se compara en la prosa del emblema “Rueda de la fortuna sublime” al arrendajo con el dios rústico Pan quien quiso competir con Apolo, quien salió victorioso con su lira. Así el ruiseñor simplemente con la fortuna de serlo sale triunfante y contará “tantos triunfos cuantos contrarios” como el dios Apolo. Con el subtítulo ‘No hay virtud sin contrario’ se expone que un atributo puede ser definido por lo que no es, es decir, por un opuesto.

La notación del código musical, de la misma forma que el emblema anterior, inicia en la parte superior media del círculo, marcado el principio por la letra mayúscula de la palabra “Andar” de la letra de la música. Este canon se origina en la voz superior, la de soprano con la frase “Andar Rodando”. La guía es la frase verbal, a la cual se le asigna en la primera palabra una nota por sílaba, es decir “Andar” comprende las dos primeras notas del canon.

Entre los emblemas 3 y 4 (“Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”), existe una correspondencia que los une por relación de semejanzas y por complementarios: en la *imago* que contiene aves circunscritas en una partitura, sin embargo un ave de “canto artificial” y la otra de uno “natural”; en el *mote* que evoca a la rueda de la fortuna, pero en sus contrarios: ínfima/sublime; y bajo el código musical ambos emblemas tienen las mismas posibilidades del canon, la de desarrollar tres dúos, tres tríos y un cuarteto, sin embargo en “Rueda de la fortuna ínfima” el inicio del canon está en la voz más grave y en “Rueda de la fortuna sublime” está en la voz más aguda.

²²⁰ Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, (Segovia: Juan de la Cuesta, 1589), fol. 121.

²²¹ Graves, Robert, *Los mitos griegos 1*, p. 112.

La explicación en prosa expresa el contexto de cómo interpretarse tanto *imago* como el código musical, pero es en el *mote* y en el *imago* en donde se formulan los conceptos esenciales de ambos emblemas: ínfima/sublime, papagayo/ruiseñor, grave/agudo en una unión de contrarios y a modo de complementarios *imago* y música que a su vez evocan en sí mismos el concepto, el signo mudo que escuchamos por los ojos.

En ambos emblemas se indica en las letras cantadas, los dos elementos complementarios de la música en “Rueda de la fortuna ínfima” la armonía y en ella la variedad de sonidos; en “Rueda de la fortuna sublime” el *tempo* o el andar rodando sin punto fijo más que él mismo, el del tiempo. Si no precisamente puestos sí son dos complementos que componen a la música.

III.2.4. Legado

Los fundamentos de las *picturae* que se manifiestan en los emblemas “El Hércules peregrino” y “El Carlos” están basados en la heráldica del primer rey de origen Habsburgo en la península ibérica: Carlos I de España, V de Alemania. El escudo real de este monarca tiene las columnas de Hércules como referencia del fin del mundo “*Nec plus ultra*” era el lema que fue cambiado después del descubrimiento del Nuevo Mundo a “*Plus ultra*”. El monarca era equiparable a Hércules quien había viajado a diferentes territorios en donde conquistó diversas batallas debido a sus habilidades de todo tipo, tanto las que requerían de fuerza física como las de inteligencia. Según la mitología, este héroe recibió su educación de los mejores, aprendió a utilizar el arco de un nieto del dios Apolo, fue instruido en el arte de la lucha por Autólico, la conducción de carros de Zeus, el arte de la guerra de Cástor, y el arte de la música por Lino, a quien Heracles golpeó con su propia lira con un mortal final.²²²

²²² Hard, Robin, *El gran libro de la mitología griega*, p. 330.

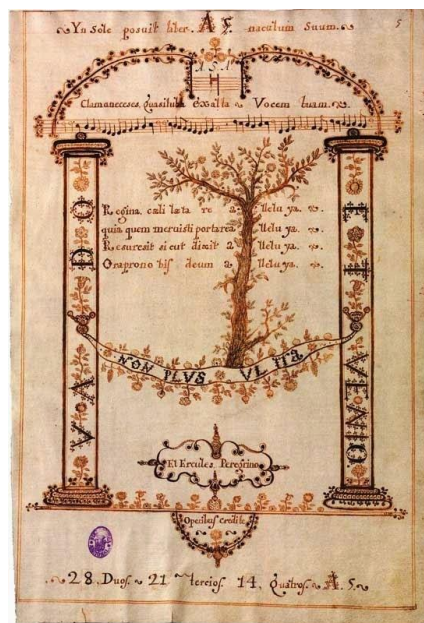


Fig. 13. Divisa de las columnas de Hércules. Catedral de Barcelona. S. XVI.²²³

Fig. 14. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, BNE.

Las columnas tienen su origen en el episodio mítico llamado los Trabajos de Heracles (Hércules). El héroe recibió el mensaje de la Pitia de Delfos para llevar a cabo doce trabajos que le designaría el rey de Micenas, Euristeo, que le concederían la inmortalidad y vanagloria de los demás dioses.²²⁴ El listado de trabajos que le impuso Euristeo fueron: matar al león de Nemea y a la hidra de Lerma, al jabalí de Erimanto y a la cierva de Cerinia llevarlos vivos ante el rey, asustar a las numerosas aves de Estínfalo, limpiar los establos de Augías, llevar el toro de Creta, capturar los caballos salvajes de Diómedes, buscar el cinturón de Hipólita reina de las amazonas, buscar el ganado de Gerión (tres hombres unido en uno solo), capturar a Cerbero, y finalmente, recoger manzanas de oro de las Hespérides.²²⁵

Durante la empresa de llevar el ganado de Gerión ante el rey Euristeo debió viajar a través de Europa pastoreando a las reses e incluso por África. Cuando llegó a la costa norafricana, Hércules edificó unas columnas para dar a conocer que hasta ese punto llegaba la tierra, se suelen localizar en el peñón de Gibraltar (monte Calpe) y la montaña que corona Ceuta (monte Ávila), es decir, a los lados del estrecho de Gibraltar, algunas historias míticas

²²³ Tomado de http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/graf/DguezCasas/8_3_dguez_casas_fotosmini.shtml consultado el 08/04/2021.

²²⁴ Hard, Robin, *El gran libro de la mitología griega*, p. 334.

²²⁵ *Idem*, p. 338-356.

cuentan que Hércules abrió el estrecho para dejar pasar o no dejar pasar a monstruos, dependiendo de la versión.²²⁶ El monarca ibérico se debía asemejar a Hércules (versión latina de Heracles); cuando pasó por Italia sus descendientes fundaron una ciudad, por lo que la familia patristica de

En el emblema “El Hércules peregrino” hay en la *pictura* un árbol repleto de flores y retoños que está sobre la banda que lleva el lema “*Non plus ultra*” que indica ‘no más allá’, el fin de la tierra que había delimitado Hércules al pasar por los confines del mundo conocido. Tanto en el pendón que lleva la frase como en las columnas y en el suelo sobre donde están basadas hay diversos motivos frutales y florales como lo habría en un jardín. Este concepto del jardín se enlaza al primer emblema “Armonía de Dios”, donde el jardín o el huerto cerrado hace referencia a la virginidad de María, la madre de Dios. En ambos emblemas se ven relacionados por la figura del árbol y además por las frases latinas “*In sole posuit tabernaculum suum*”²²⁷ que describe a la Virgen como tabernáculo de Dios así como la antífona (los versos endecasílabos los nones y dodecasílabos los pares):

Regina caeli laetare aleluya
quia quem meruisti portare alleluya
resuresit si cut dixit alleluia
*Ora pronobis deum alleluya*²²⁸

Este canto litúrgico es una alabanza a la Virgen y hacer referencia a la resurrección de su hijo²²⁹. Y “*Clama ne ceses quasi tuba exalta Vocem tuam*”²³⁰ perteneciente a un pasaje bíblico de Isaías en un capítulo donde se llama a seguir las enseñanzas de Jesús.

Para continuar con las referencias míticas hercúleas, el árbol de la *pictura* del emblema “El Hércules peregrino” se asemeja al concepto del jardín de los dioses en los confines de la tierra, al cual acudió Hércules en uno de sus trabajos para tomar las manzanas

²²⁶ Hard, Robin, *El gran libro de la mitología griega*, p. 349.

²²⁷ Trad. Al sol puso su tabernáculo.

²²⁸ Trad. Reina del cielo, aleluya, / el que mereciste llevar en tu seno, aleluya, / ha resucitado, según dijo, aleluya. / Ruega a Dios por nosotros, aleluya.

²²⁹ En 1742 el Papa Benedicto XIV pidió se instaurara su canto durante la Pascua en vez del *Angelus*

²³⁰ Trad. ¡Grita a voz en cuello, no te contengas, alza tu voz como una trompeta!, tomado de http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PB8.HTM consultado el 07/05/2021.

de las Hespérides, los frutos eran resguardos por estas ninfas y por una serpiente o un dragón según otras versiones. Las Hespérides, según Hesíodo, eran hijas de la Noche quien las engendró sin ayuda de varón; ellas vivían donde muere el día, es decir al extremo occidente, eran vecinas de Atlas y Océano. En el jardín que custodiaban crecía una variada vegetación entre la que estaba el árbol de las manzanas de oro, que por algunos relatos podrían ser también membrillos las ‘manzanas doradas’. Esas manzanas fueron un regalo de Gea a Hera en sus nupcias con Zeus, y que ella las sembró en los confines del mundo.²³¹ En este relato sobre Hércules se habla de la inteligencia y astucia, ya que Prometeo le advirtió que no debía él mismo tomar las manzanas, por lo que le pidió a Atlas hacerlo mientras él le detenía al cosmos, cuando Atlas le mostró las manzanas le dijo que él podría ir hasta Micenas a mostrarlas al rey, sin embargo, Hércules previendo que no regresara, aceptó no sin antes pedirle que nuevamente tomara al mundo sobre sus hombros mientras se colocaba una almohada para estar más cómodo. Así fue como Atlas volvió a sostener el cosmos.

Los elementos árbol ‘jardín’ y columnas de Hércules en el emblema dan coordenadas históricas y geográficas, por una parte, el fin del mundo situado por Hércules al colocar las columnas y visitar a las Hespérides, el emblema incluye el lema ‘*non plus ultra*’; y por el otro lado, la remisión a la divisa de Carlos I de España que había usado y que aún en la heráldica del escudo nacional español sigue vigente.

Sobre la idea de jardín, la relación entre los ‘jardines’ del emblema “El Hércules peregrino” el ‘de las Hespérides’ y ‘el jardín cerrado’ del emblema “Armonía de Dios” se encuentra en la semejanza de las características de ambos, el hecho de significar un jardín, esto es que, en los jardines hay una abundancia de árboles frutales, así como de flores. Esta fertilidad de la tierra está relacionada a la del vientre como el de María tabernáculo divino, lo cual está en el código verbal de este emblema, y a su vez, evoca a la fertilidad que se requiere para preservar la estirpe y que se desea en las nupcias, como en el regalo de Gea a Hera, las manzanas de oro. Aunque en la *pictura* no aparecen en el árbol las manzanas, sí lo hacen las flores que remitirán al deseo del fruto. Y sí aparecen frutos sobre el pendón del

²³¹ Díez de Velasco, Francisco, *Breve historia de las religiones*, “El jardín de las hespérides: mito y símbolo”, pp. 76-80.

‘*non plus ultra*’ como uvas, granadas, quizás manzanas, así como adornos florales en las columnas con rosas de Castilla, heliotropos, flores de lis, flores de granado.

La música se encuentra en un pentagrama recto por encima de las columnas sobre un arco, reiterando la idea apolínea de la música y solar con los ornamentos de los heliotropos. Así como la nota sol en el pequeño pentagrama, e incluso en la frase latina ‘*in sole*’. En la explicación en prosa además de las reseñas a Hércules y el límite terrestre que propuso, de la misma forma el autor da la referencia de las soluciones al canon, que eran 63 pero el ingenio le hizo hallar hasta 82, lo cual equipara la búsqueda de Colón de las Indias Occidentales con la de encontrar otras posibilidades musicales como otras tierras halló Magallanes. Para la música se cantará el *Regina caeli* y las soluciones del canon son tan prolíficas que por ello el autor da la libertad de buscarlas y cantarlas.

Un arco también solía ser erigido para conmemoraciones especiales de la monarquía, como lo serían la celebración a las nupcias de María Luisa de Orleáns y Carlos II. Por lo que se relaciona asimismo con el concepto de las nupcias entre Zeus y Hera, y el regalo de las manzanas doradas por parte de Gea. Esta interpretación estaría sujeta a encontrar documentos que lo avalen, sin embargo es una posibilidad factible debido a las fechas de realización y entrega del *Libro de misas de facistol*²³² que es en los años en que Juan José de Austria estaba como primer ministro gobernando al lado de su hermanastro Carlos II de 1677 a 1679, cuando le fue propuesto al rey las nupcias con la sobrina de Luis XIV para terminar las rencillas que había con Francia desde 1656 con la intromisión de dicho país en la Guerra de los Treinta Años.²³³

En el emblema “El Hércules peregrino” se leen las alusiones a la dinastía Habsburgo tanto a glorificar a su ascendencia y a esperar una próspera descendencia: el monarca es un Hércules peregrino, la advocación mariana está presente en el emblema a través de las oraciones cantadas que hablan de la resurrección de Jesús. En las columnas está escrito “*Vado et venio*” que no sólo juega con el apellido del compositor, sino una referencia a lo dicho por Jesús “*Non vos relinquam orphanos, alleluia: vado et venido ad vos, alleluia: et gaudebit*

²³² Robledo, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, p. 17.

²³³ Lira, Salvador, *Reales exequias a Carlos II en la Nueva España*, p. 66.

*cor vestrum, alleluia*²³⁴, que se lee durante el periodo del Pentecostés. La frase “*Vado et venio*” o ‘voy y regreso’ también tiene relación a la interpretación de la música que es propia del canon, se interpreta la melodía, otra voz le sigue sobre la misma melodía, y es un ciclo que regresa siempre por donde la voz principal pasó.

La composición de los últimos dos emblemas es parecida *grosso modo* además incluye elementos de los emblemas anteriores como el pentagrama circular, el ruiseñor y los motivos florales y frutales. A diferencia de los emblemas anteriores, la explicación en prosa que aparece para el emblema “El Hércules peregrino” también extiende su pertinencia para el emblema “El Carlos” puesto que manifiesta la proliferación de posibilidades del canon que fue a más en este emblema a propósito del “*Plus ultra*”.

La utilización de las columnas de Hércules reiteradamente es una cita a Carlos I y su divisa. En este emblema las columnas llevan en el pendón el lema “*Plus Ultra*” explicitando la idea de que Carlos I superó en hazañas a Hércules del lema “*Non plus ultra*” del emblema anterior “El Hércules peregrino”. Esta vez por encima del pentagrama que va de lado a lado uniendo las columnas, hay una estrofa ABBA que remite a Carlos que ‘aunque segundo/emulo soy aún el mismo’; hay una línea de continuidad entre uno y otro Carlos, y las columnas siguen siendo símbolo de grandeza, al joven monarca Carlos II le viene por derecho al descender de Carlos I, y de una estirpe mítica hercúlea.

Al centro hay un pentagrama circular y en medio un ruiseñor posando sobre una rama de rosas de Castilla. La letra cantada de la música expresa la vasta cantidad de casos que resuelven el canon y que conforme se aprende, es decir, si se tiene el conocimiento, éstos se multiplican. La música del pentagrama lineal y la del círculo están escritas en movimiento contrario, es decir la línea melódica del pentagrama superior va hacia arriba y la que conforma la de la circunferencia es descendente. Ambas integran las distintas posibilidades de interpretación según las instrucciones puestas en verso por debajo de las columnas. La melodía de ambos pentagramas es considerada la misma puesto que la relación interválica (la altura de las notas) entre las notas que lo conforman es igual, así como la duración

²³⁴ Trad. No os dejaré huérfanos [...] aleluya: me voy, pero vendré a vosotros, aleluya: y vuestro corazón se llenará de consuelo: aleluya. Tomado de Torrecilla, Pedro María, *Devocionario completo*, p. 401.

temporal, por lo que es una reiteración de los versos que aparecen en la parte superior del emblema: “Emulo soy y aún el mismo”, que hacen referencia a Carlos I y Carlos II.

Los emblemas musicales de Juan del Vado pueden destacarse cuatro temas, el primero la devoción a la Virgen Inmaculada en el primer emblema “Armonía de Dios”, la herencia mítica de la dinastía Austria en “Real Casa de Austria y de Borgoña”, el arte y la naturaleza según la fortuna en “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”, y el legado que tiene Carlos II y el autor, Juan del Vado.

Como un pliegue de Carlos, el ruiseñor es un ave de canto privilegiado como se expresa en el emblema “Rueda de la fortuna sublime” y que en este emblema posa sobre una rama de rosa de Castilla, flor que remite a Isabel la Católica, del reino de Castilla, el ruiseñor representa tanto al compositor en “El Carlos” como a su dueño, a Carlos II, en el sentido de la elocuencia y sapiencia. En este último emblema se hace una reminiscencia del legado de la Casa de Habsburgo, de la fe católica que habita en la monarquía e incluso el autor aparece como protagonista de la letra de la música, además se hace notar en el juego de palabras de su apellido en las columnas “*Vado et venio*”, la ida y regreso no sólo de la resurrección de Jesús sino también en la interpretación de la formula del canon que apareció en todos los emblemas.

CONCLUSIONES

El *Libro de misas para facistol* es un compendio de misas que llevan por introducción un corpus de seis emblemas musicales. El libro está dedicado a Carlos II no sólo por ser el rey sino porque era alumno de Juan del Vado, desafortunadamente nunca llegó a sus manos y le fue entregado a Juan José de Austria el cual en ese momento tenía el cargo de ministro, quien lo guardó en la Biblioteca Real. Por este hecho los emblemas musicales no fueron escuchados ni interpretados por su destinatario y muy probablemente por ninguna otra persona de la época. Sin embargo, la copia de este manuscrito que no tiene las *picturae*, la cual hoy está bajo resguardo de la Biblioteca Nacional de España, fue vendida por el hijo de Juan del Vado a quien después de su padre ocuparía el puesto de Maestro de la Capilla Real, por lo que se sabe que al menos una de las misas fue interpretada en la Capilla Real. No hay que olvidar que los emblemas como tales no aparecen en esa versión.

La emblemática musical es un subgénero peculiar en el que se ven envueltos distintos tipos de códigos y que en su convivencia manifiestan un significado. En los emblemas musicales de Juan del Vado se expresa la imagen de la Monarquía Católica; no sólo porque los emblemas acompañan o introducen a unas misas compuestas por él mismo, sino por la idea que defiende la corona hispánica en cuanto a su posición a la religión católica; ideas contrarreformistas como la eucaristía y la Inmaculada Concepción, cuyo reflejo se evoca en el primer emblema “Armonía de Dios”, y que incluso en el prólogo del *Libro de misas para facistol* el autor se consagra a la Virgen.

La emblemática que aparece en los emblemas de Juan del Vado funciona como un modelo pedagógico en dos sentidos: el más evidente es que como maestro de música de Carlos II pretendía que con ellos estudiara música, por lo que las partituras de los emblemas pretenden así tener una dinámica con el lector, la disposición de la música y las instrucciones que algunas de las veces aparecen en los emblemas requieren la participación del alumno. El otro es el simbólico que surge en la composición de las *picturae* en conjunto con el contenido verbal y musical pues como se ha visto, contempla los inicios de la dinastía de los Habsburgo partiendo desde la figura icónica de Carlos I y a su vez mostrando el origen mítico que legitima el reinado de esta Casa dinástica: los Austrias.

La exacerbación a la Casa Real de los Austrias y a su rey en turno, Carlos II se muestra en los emblemas “Real Casa de Austria y Borgoña”, “El Hércules peregrino” y “El Carlos”. Y los emblemas restantes al compendio, de motes “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime” remiten a la creación musical de Juan del Vado, así como una forma pedagógica de enseñar la fortuna al joven rey. La iconología utilizada en este corpus de emblemas tuvo el objetivo de visualizarse como una dinastía poderosa basándose en una genealogía mítica anclada en héroes como Hércules y Jasón, e históricamente a la familia de los Césares romanos, y a la vez, legitimarse en la religión como el linaje elegido por Dios para reinar en la tierra.

Los emblemas se pueden caracterizar según su configuración icónica y simbólica como: “Armonía de Dios”, “Rueda de la fortuna ínfima”, “Rueda de la fortuna sublime” y “El Carlos” contienen pentagramas circulares con notación musical y cada una señala letras para cantarse en castellano o latín, según el caso; aparecen motivos de flora que se repiten como el granado, las granadas, las rosas de castilla, las flores de lis y las vides, que son más evidentes en los emblemas “Rueda de la fortuna sublime”, “El Hércules peregrino” y en “El Carlos” puesto que va en incremento la ornamentación con flora en ellos. Este aumento en la ornamentación quizás pudiera obedecer a que el autor pensaba realizar el obsequio del libro para las nupcias de Carlos II y María Luisa de Orleáns.

El uso de las aves ruiseñor, arrendajo y papagayo en “Real Casa de Austria y Borgoña”, “Rueda de la fortuna ínfima”, “Rueda de la fortuna sublime” y “El Carlos”, expresan características propias de cada una en relación a la actividad sonora natural y artificiosa como en caso del papagayo, características que suelen estar en el imaginario emblemático pues aparecen en otros libros de emblemas como el de Saavedra Fajardo y el de Covarrubias Orozco. Los últimos cuatro emblemas cuentan con instrucciones en castellano para la interpretación de la música, os primeros dos no cuentan con esta aclaración sin embargo está incluida en sus *epigrammas*.

Los códigos están relacionados expresando un mismo significado cada uno desde su lenguaje. El primer emblema “Armonía de Dios” que como se ha mencionado utiliza la figura de la Inmaculada Concepción a través de la metáfora del jardín cerrado que ha sido antes utilizada en el *Cantar de los cantares*. La Virgen en el emblema es representada como el

granado que está colocado en medio del pentagrama circular y también como las notas blancas de la notación musical, que a su vez deriva a su hijo, Jesús es representado por las notas derivadas de las blancas, las notas negras. La Inmaculada Concepción se representa entonces en todos los códigos, en el verbal a través de “*Tota pulchra*” de la letra de la música así como los *epigrammas* que está alrededor del granado como el de “*Quam pulchri sunt gresus tui*”; en el icónico, con el mencionado granado en medio asemejando el jardín cerrado, y finalmente en la música, las notas blancas “ando por las blancas que mis pasos hermosos son”.

De manera semejante los códigos verbales, visuales y musicales se remiten entre sí como en el segundo emblema “Real Casa de Austria y Borgoña”. La icónica cruz de San Andrés, patrono de la Orden del Toisón, que atraviesa el emblema y que a la vez es soporte de las aves que se ven confrontadas es referente de “cada contrario es un triumpho” [sic] que aparece en el código verbal del *epigramma*, así como “que los extremos opuestos me fabrican la corona” que se plasma en el pentagrama de la corona y da referencia de la interpretación de la música. Este emblema conjunta la tradición de divisas y heráldica propia de la Casa de Austria (corona imperial) y la Casa de Borgoña (bastos, cruz de San Andrés) ambos elementos herencia de Carlos I de España, por lo que Carlos II debía mostrarse como espejo de Carlos primero quien era considerado un buen gobernante puesto que había unido territorios alrededor del mundo.

Entre los emblemas “Rueda de la fortuna ínfima” y “Rueda de la fortuna sublime”, existe una correspondencia que los une por relación de semejanzas y por complementarios: en la *pictura* que contiene aves circunscritas en una partitura, sin embargo un ave de “canto artificial”, el papagayo y la otra de uno “natural”, el ruiseñor; en el *mote* que evoca a la rueda de la fortuna, pero en sus contrarios: ínfima/sublime; y bajo el código musical ambos emblemas tienen las mismas posibilidades del canon, la de desarrollar tres dúos, tres tríos y un cuarteto, sin embargo en “Rueda de la fortuna ínfima” el inicio del canon está en la voz más grave y en “Rueda de la fortuna sublime” está en la voz más aguda. Hay una unión de contrarios y a modo de complementarios *pictura* y música que a su vez evocan en sí mismos el concepto, el signo mudo que escuchamos por los ojos.

En los emblemas “El Hércules peregrino” y “El Carlos” nuevamente se hace una exaltación de la dinastía Habsburgo, puesto que están basados en la heráldica del primer rey Austria en la península ibérica: Carlos I de España, V de Alemania. El escudo real de este monarca tiene las columnas de Hércules como referencia del fin del mundo “*Nec plus ultra*” lema que fue cambiado posteriormente al descubrimiento del Nuevo Mundo a “*Plus ultra*”. La utilización de las columnas de Hércules es una evocación directa a Carlos I. Aunque si bien quien gobierna es Carlos II, “aunque segundo/ emulo soy aún el mismo”; se da una continuidad del legado entre uno y otro Carlos; expresa una unidad de la dinastía que connota a la grandeza del primer Carlos, por lo tanto, las columnas siguen siendo símbolo de esa grandeza, al joven monarca Carlos II le viene por derecho al descender de Carlos I, y de una estirpe mítica hercúlea.

La música que aparece en los pentagramas de todos los emblemas pertenece a una forma musical: canon. Ésta da distintas posibilidades de interpretación según las instrucciones explícitas o no dentro del código verbal. La idea básica es una melodía de la que surgen dependiendo de las reglas compositivas del contrapunto (relación interválica, la altura de las notas, o por rítmica), por lo que es una reiteración del tema melódico, y que se representa en los otros códigos como se observó en el tercer y último capítulo “La interrelación discursiva de los códigos”.

La idea que abarca el corpus de emblemas es la circularidad. Todas las imágenes se basan en una disposición circular, no sólo porque la mayoría de los pentagramas son circulares, lo es también por la redondez de la forma musical del canon. Es esta característica la que permite al intérprete llegar a un ciclo que se realiza continuamente. La circularidad se expresa incluso como significado *leit motiv* de los emblemas: la idea de irse y regresar, que hace pensar en un perpetuo círculo, o “*Vado et venio*”, es decir, “voy y vengo”, o bien “*vadam et veniam*” que refiere a la resurrección de entre los muertos de Jesús, y que se desdobra en la resurrección de Carlos I en Carlos II, para dar la noción de unidad o *continuum* de la dinastía Habsburgo. La circularidad está incluso en la representación de la carne de Cristo,

la hostia, cuya sacralización es realizada en el rito eucarístico que hace referencia a la resurrección, momento de la liturgia llamado canon o plegaria eucarística.²³⁵

El ruiseñor de canto privilegiado, el ave reiterada en los emblemas, representa tanto al compositor Juan del Vado como a su dueño Carlos II, en el sentido de la elocuencia y sapiencia. Es en el último emblema donde se hace una reminiscencia del legado de la Casa de Habsburgo, de la fe católica que habita en la monarquía e incluso el autor aparece como protagonista de la letra de la música, y se hace notar en el juego de palabras de su apellido en las columnas “*Vado et venio*”, el ida y regreso, de la resurrección.

En el caso expuesto en esta investigación, en el emblema cuádruple se utilizan los códigos verbovisuales y el musical para dar una idea; la reiteración es un recurso retórico que se muestra a través de todos los códigos involucrados, e incluso en el musical, la reiteración se configura como parte estructural de la música porque el canon es en sí mismo una reiteración de una idea musical. La repetición de conceptos en los diferentes códigos y a la vez en canales distintos (papel, aire: verbovisual, música), dispone al lector a recibir más información que la que se dispondría a tomar desde un solo código o un canal; por lo tanto, el emblema cuádruple al ser interpretado recrea una experiencia al lector en la cual estarán involucrados más sentidos y así, dicha experiencia quedaría en la memoria por más tiempo, este hecho entonces funcionaría como un poderoso recurso pedagógico.

Muchas ideas se quedaron en el tintero. En primer lugar, esta investigación abordó el carácter musical de la emblemática de Juan del Vado en su interacción con los códigos verbovisuales, aunque hace aún falta un estudio de su propuesta musical, es decir, una lectura particular de la música, no sólo como parte de toda la integración que implica el emblema. Este trabajo abre una nueva posibilidad, la del estudio de toda la emblemática musical en Occidente, puesto que, de momento, no existe uno que reúna o dé orden a las obras con emblemas y música. El objetivo de este estudio fue la exploración específica de un caso, el de Juan del Vado, faltaría la construcción de esta teorización semiótica con otras propuestas que asuman tales características del emblema cuádruple. Esto, porque se sabe que hay otras

²³⁵ Otro ejemplo de ello es el poema laberinto de la eucaristía “Sol-IESU” de Juan Caramuel. Véase: Caramuel, Juan, *Laberintos*.

variantes, como los emblemas dramatizados.²³⁶ Además, surgen algunas vertientes temáticas por indagar del mismo compositor, en cuanto a la falta de un estudio más profundo de su obra completa, puesto que, por ejemplo, Juan del Vado en su repertorio musical tiene canciones como *Que armonía se escucha en el cielo*, *Ruiseñor que volando vas*, *A la esfera del sol*, *Cuanto aparato de flechas*, entre otras, que muestran características temáticas similares a la de los emblemas musicales y que, de momento, no han sido estudiadas.

La emblemática musical de Juan del Vado puede clasificarse como un compendio de emblemas cuádruples ya que están caracterizados por las partes de lema o mote, *epigramma* (en ocasiones el autor añade una explicación en prosa), *pictura* y música. Como se ha demostrado, la música reitera las ideas que se exponen a través de su sonoridad, por lo que añade otro canal comunicativo que es el oído. Aunque propiamente estos emblemas no fueron llevados a la práctica por las razones referidas, en el anexo se presentan los seis emblemas junto a una liga de internet que lleva a una breve interpretación musical de formato MIDI basada en la modernización que realizó Luis Robledo Estaire en *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, obra ya referida. Como toda investigación, esta tesis pretende abrir nuevas vertientes multidisciplinares de interpretación para este subgénero: la emblemática musical.

²³⁶ Véase los ejemplos que integra Salvador Lira en su tesis doctoral o bien los casos que se mencionan en las publicaciones del proyecto *Triunfos barrocos* de la UJI: Lira, Salvador, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)* y *Triunfos Barrocos*, <http://www.iha.uji.es/triunfos-barrocos/>, fecha de acceso 12 de enero del 2021.

BIBLIOGRAFÍA

- Allan, Tony, *Símbolos*, Blume, Barcelona, 2009.
- Allo Manero, Ma. Adelaida, “La mitología en las exequias de la Casa de Austria”, *De Arte*, 2, 2003.
- Alonso de la Higuera, Gloria, “El ceremonial de la muerte en la monarquía hispánica. El príncipe Don Baltasar Carlos de Austria (1629-1646)”, *De la tierra al cielo*, consultado el 05/10/2020 en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/01/45alonsodelahiguera.pdf>
- Álvarez Ossorio Alvariño, Antonio. “La sacralización de la dinastía en el púlpito de la Capilla Real en tiempos de Carlos II.”, en <http://artestetica20.blogspot.com/2014/06/los-emblemas-musicales-de-juan-del-vado.html> consultado 02/09/2021.
- Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2012.
- Azanza López, José Javier, “Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar...”, *Revista Imago*, 2, 2010.
- Araiz Martínez, A., *Historia de la música religiosa en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1942.
- Benassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, Crítica, Barcelona, 2000.
- Bergin, Joseph, *El siglo XVII*, Crítica, Barcelona, 2002.
- Bercé, Yves-Marie, *El siglo XVII De la Contrarreforma a las luces*, Akal, Madrid, 1991.
- Bravo Arriaga, María Dolores, “El ojo como espejo-reflejo de las virtudes de un príncipe”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2012.
- Bukofzer, Manfred F., *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- Caramuel, Juan, *Laberintos*, edición de Víctor Infantes, Visor, Madrid, 1981.

- Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Razón de Estado y emblemática política en los impresos novohispanos de los siglos XVII y XVIII”, *Relaciones 71 Vol. XVIII*, Universidad Panamericana, 1997.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.
- Fernández Galán Montemayor, Carmen, “Los umbrales del libro: estudios de emblemática”, en: Noé Héctor Esquivel Estrada (comp.), *Pensamiento novohispano*, número 14, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2013, pp. 141-153.
- Fernández Galán, Carmen, “El Barroco como enigma: jeroglíficos celestes”, *ANALES de la Universidad Central del Ecuador*, Vol. 1, No. 373, Ecuador, 2015.
- Fernández Galán, Carmen, “El concepto de símbolo en el Barroco”, *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas: Aportaciones desde América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, 2017.
- Fernández Galán, Carmen, “Máquinas de la memoria: Emblemática y semiótica”, *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, Valencia, 2020.
- Freedman, Richard, *La música en el Renacimiento*, Akal, Madrid, 2018.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis, “La heráldica de Felipe II...”, *Hidalguía*, Año LVII, 2010.
- Graham, David, “Fuentes, formas y funciones emblemáticas: Historia, morfología y lectura”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2012.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos I*, Alianza, Madrid, 2011.
- Hernández de Miñano, *Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias*, Universidad de Murcia Editum, Murcia, 2015.
- Kingsley, Stephanie, “Notes from the past: two consort ensembles unveil new seasons” en <https://www.historians.org/publications-and-directories/perspectives-on-history/october-2015/notes-from-the-past-two-consort-ensembles-unveil-new-seasons>
- Klinkenberg, Jean-Marie, *Manual de semiótica general*, Universidad de Bogotá, Colombia, 2006.

- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, *Exequias a Carlos II en la Nueva España*, Tesis de Maestría UAZ, Zacatecas, 2014.
- Lira Saucedo, Salvador Alejandro, *Protocolos, ceremoniales y símbolos en los Actos de Real Sucesión patrocinados por la Real Audiencia de México durante la transición dinástica (1666-1725)*, Tesis doctoral UAZ, Zacatecas, 2020.
- Lira Saucedo, Salvador, “Mitos entorno al templo de Salomón. La emblemática en el Manual de la estrella del oriente... de Andrés Cassard”, *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas aportes desde América Latina*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2017.
- López Posa, Sagrario, “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”, *La aparición del periodismo en Europa*, Marcial Pons Historia, Madrid, 2012.
- Mínguez, Víctor, “Imágenes celestiales de la Casa de Austria”, *Encuentro internacional sobre Barroco*, Revisado el 03/10/2020 en:
https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18512/1/09_Minguez.pdf
- Mínguez, Víctor, “El toisón de oro: insignia heráldica y emblemática de la monarquía hispánica”, consultado el 01/11/2020 en
https://www.academia.edu/3361116/El_Tois%C3%B3n_de_Oro
- Olivares Martínez, Diana, *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, “Granada”. Universidad Complutense de Madrid, 2017.
- Padilla Medina, Karen Arantxa, *Deleitando enseña: Estudios de emblemática, poesía y patrimonio bibliográfico en la América Septentrional (siglos XVI-XVIII)*, “Las aves y la música en emblemas del siglo XVII”, Institución Universitaria Mayor de Cartagena, Colombia, 2021.
- Pascual Buxó, José, *Las figuraciones del sentido*, FCE, México, 1984.
- Pascual Buxó, José, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Tomo III-IV*, “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”.

- Pérez Martínez, Herón, “Emblematismo discursivo en la paremiología hispánica”, *Creación, función y recepción de la emblemática*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 2012.
- Robledo Estaire, Luis, “El lugar de la música en la educación del príncipe humanista”, *Música y literatura en la España de la Edad Media y del Renacimiento*, ed. de Virginie Dumanoir (Collection de la Casa de Velázquez, nº 81), Madrid, 2009.
- Robledo Estaire, Luis, *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2009.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *Emblemas Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza editorial, Madrid, 1995.
- Rodríguez Moya, Inmaculada, Mínguez, Víctor, *Visiones de un imperio en fiesta*, Fundación Carlos de Amberes, Valencia, 2016.
- Ruíz Ortiz, Miguel Ángel, “La monarquía española de los Austrias en los siglos XVI Y XVII”, *Revista Clases Historia*, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, 2012.
- Skinfill Nogal, Bárbara, Gómez Bravo, Eloy, *Las dimensiones del arte emblemático*, Colegio de Michoacán-CONACYT, Zamora, 2002.
- Stratton, Suzanne, “La Inmaculada Concepción en el arte español”, consultada el 10/11/2020 en http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf
- Walter Hill, John, *La música barroca*, Akal, Madrid, 2010.

ANEXOS

A continuación, se propone una edición facsímil de los seis emblemas musicales de Juan del Vado para dar al lector una aproximación de la ejecución de la música mientras se hace lectura del emblema. La música ejecutada está basada en la modernización de las partituras que realizó Luis Robledo Estaire en *Los emblemas musicales de Juan del Vado*, realizada en formato MIDI²³⁷, es decir que la música es una interpretación hecha con instrumentos digitales de voces humanas digitales hecha con el programa Muscore.

En la siguiente liga de internet puede escucharse en modo lista de reproducción a todos los emblemas musicales: <https://soundcloud.com/aranciata-p/sets/emblemas-musicales-de-juan-del-s-KovsKY5CHop?si=11dbfc261271496180f1fdbbf1befe48> o bien, en cada uno de los facsímiles aparece un vínculo para escuchar la música correspondiente al emblema.

LOS EMBLEMAS MUSICALES DE JUAN DEL VADO:

ARMONÍA DE DIOS

REAL CASA DE AUSTRIA Y DE BORGONA

RUEDA DE LA FORTUNA ÍNFIMA

RUEDA DE LA FORTUNA SUBLIME

EL HÉRCULES PEREGRINO

EL CARLOS

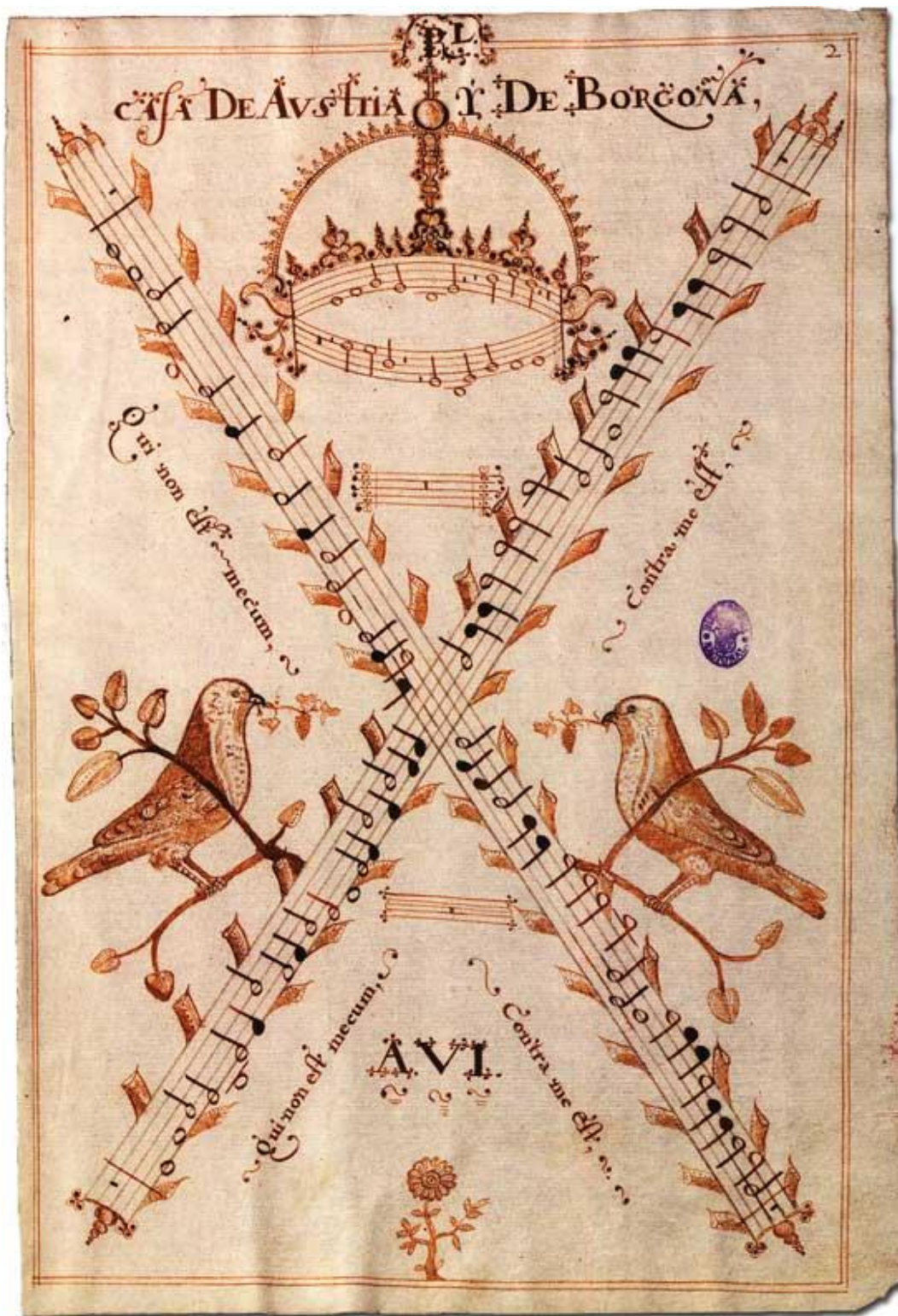
²³⁷ MIDI: Musical Instrument Digital Interface, que es un estándar tecnológico que describe un protocolo, una interfaz digital y conectores que permiten la conexión entre instrumentos musicales electrónicos.

Cada Contrario es un triumpho

Prodam et Veniam.

quien se opuso a mi grandeza
hizo a mi victorias.
que los extremos opuestos
me fabrican la Corona.

el que se mostro contrario,
hizo a mi piedad y clemencia
vence quien
se vence quando perdona.



<https://soundcloud.com/aranciata-p/los-bastones-de-borgona/s-4mikjhNjh9f?si=df17c4a4368f40b282258d80651e4411>

quien viene a un papagayo con auditorio le juzgará por el Sabio.
de las aves. Siendo solo un parlero charlatan, aquí se ve quanto
excede el arte a la naturaleza pues no solo hablar mas cantar
en un tono en deducción afinada con sus quiebras se ha visto y oído
en palacio, de que depongo como testigo, y lo que excede a toda
admiración. Y y oí tres paxaros Canarios que formaban can-
ciones con el fletuo en perfectísima deducción enseñadas con una
flautica muy pequeña por un diestro flamenco, donde se vio com-
petida la naturaleza humana de la yrracional (sino excedida) tanto
puede el arte que adquiere naturaleza superior, y sierto es fortu-
na en las ciencias se halla ~ ~ ~



Rueda de la fortuna ynfima.

Variūm & mutabilemper. fortuna
Nullum numen abest, si sit prudentia

labarie dal
mo
ble ~ Mudable meberof mas caeste
Procede Clarie ala naturalca
Pichanca
Fide fides vna
fundo de ym armo ni
a de mlar moni



Tres ~ Duos ~ Tres tercios ~ Va Cuatro.

<https://soundcloud.com/aranciata-p/rueda-de-la-fortuna-ynfima/s-kflaYsglzYX?si=7fe5f558637244cf91a2222fef54c6be>

✠

es el Rey señor poco ala Vista, mucho al oýdo, aVe tan sencilla,
Como sonora y ton no ser nasciua no le falta su Contrario, esto el
arrendajo aVe que le Remeda el canto pero mal ymitado yaun
que presume Competencias, al fin descubre la Villania de sus
Ruines bueltas, que es muy propio de los arrendajos querer compe-
tirlo todo, y esto parece que quiso significar el poeta en la compe-
tencia de el Rustico dios pan con el diuino apolo, tambien le
ponen pletto a su magisterio algunas pinturas dandosele a el buho.
(no se porque) Siga no es porque las aVe afuer de musicas le inten-
tan Jacar los ojos por Verle en la Cathedra, = Conuelere el Rui-
señor con Verlo, pues no es poca fortuna el merecerla y si fuer Varia
en lo comun, en la Singular discrecion Contara tantos triumphos.
quantos Contrarios.

4
RVEDA DELA FORTVNA SV
BLIME.

Si fortuna volēt fies de paupere diues.
Si volēt hāc eadē fies de consule Rector.



Tres Duos Tres tercios Vn Quatro.



<https://soundcloud.com/aranciata-p/rueda-de-la-fortuna-sublime/s-OwIbPRxk7I3?si=b864c478cad349daa8a8f7f6c9c598d2>

El tracañoso hercules Iebano en una de sus peregrinaciones exigió por
termino aquellas dos columnas tan celebradas (adila y calpe) en
lo Vltimo de el mar mediterraneo Con la inscripçion, non plus Ultra,
pareciendole que no se podia pasar de alli; Lo mismo me sucedio
quando fabriqué este canon Viendolo tan copioso que multiplicas
hasta 63 casos pareciendome ymposible hallar otro tan fecundo,
y como a hercules Sucedió el feliz colón que descubrio la India Oc-
cidental que tomando por diuisa las mismas Columnas adelantó la
inscripçion con su dicha poniendo plus Ultra, por route, affime.
Sucedió con otro pensamiento que es el Canon que se sigue a este el qual
contiene 82 Casos que puse debajo de el Real nombre de mi Dueno.
Rey Señor y dicipulo por deuida gratitud y por authoricar mi Obra
y que no faltó a mi corto Caudal Colón que adelantase este Canon.
Se pueden animar los ingenios a descubrir nuevas indias Como otro
magallanes.

In sole posuit liber. *A. S.* naculum suum. 5

A. S.
 Clamantes, quasihub exalta Vocem tuam.

Regina, cali lata re a. lletu ya. 2.
 quia quem meruisti portare a. lletu ya. 2.
 Resuresit si cut dixit a. lletu ya. 2.
 Oraprono his deum a. lletu ya. 2.

NON PLUS ULTRA
 VENIO

El Hercules Peregrino

Operibus credite

28. Duos. 21. Tercios. 14. Quátros. *A. S.*

<https://soundcloud.com/aranciata-p/el-hercules-peregrino/s-kNDiMzHuHvi?si=ae4e75cea6f2450f981734b5486dcee8>

