

«Consonancias y armonías fingidas»: la vinculación entre la música y la lisonja en las representaciones artísticas

Feigned Consonances and Harmonies: The Relationship Between Music and Adulation in Visual Representations

M.^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS

RESUMEN

Los emblemas que utilizan la figura de un ciervo sucumbiendo a la música originada por unos instrumentistas es una de las imágenes que se utilizaron en los tratados barrocos para hacer referencia a la lisonja.

Partiendo de la mítica atracción que el animal sentía hacia los sonidos armoniosos, en estas representaciones se identificaba a los instrumentistas con cazadores y al ciervo con el adulado, llegando en ocasiones a ser utilizada esta imagen como símbolo del monarca y de los peligros que le acechaban en la Corte.

En este artículo comentaremos algunas de las más interesantes representaciones que de este tipo se realizaron en la emblemática y analizaremos de manera detallada la interesante connotación musical que se deriva de identificar la mentira a los sonidos dulces y armoniosos y la verdad a lo desagradable de oír. Como señalaremos, el empleo que se

ABSTRACT

Emblems employing the figure of a deer yielding to the music created by instrumentists are included in Early Modern treatises in order to allude to flattering. Stemming from the legendary attraction that this animal felt towards harmonious sounds, these images identified instrumentists with hunters, and then with flatterers, and the deer with the flattered, to the extent that this image was at times associated as a symbol of the monarch and the dangers awaiting at the court. This article deals with some of the most significant emblems of this kind. We will analyze in detail the musical connotations derived from identifying lying with sweet and harmonious sounds, and truth with those which are unpleasant to the ear. As we will suggest, the use in Renaissance and Early Modern treatises of consonant harmonies as an ambivalent symbol for lying and truthfulness

* Doctora por la Universidad de Jaén y Profesora de Lenguaje Musical del Conservatorio de Música de Jaén.

realiza de las armonías consonantes como símbolo indistinto de la mentira y de la verdad en los tratados escritos en el Renacimiento y Barroco proviene de la ambivalente consideración hacia la música que todavía perduraba en la época.

proceeds from the also ambivalent consideration of music still prevailing in the period.

PALABRAS CLAVE

KEY WORDS

Emblemas, adulación, ciervo, consonancia, verdad, disonancia, flauta.

Emblems, flattering, deer, consonance, truth, dissonance, flute.

El tema de la lisonja y de los efectos que ejerce en quienes se dejan adular tiene una fuerte presencia en los tratados escritos durante el Barroco y, de forma muy marcada, en los pertenecientes al género de la emblemática¹. Bien presentadas como motivo principal o bien sólo como textos y citas dentro de emblemas de temática más general, las constantes referencias a la adulación son un reflejo del cariz que había tomado la situación en el entorno del príncipe. De las dos únicas ocasiones en las que Andrea Alciato, quien fuera el creador del género de la emblemática, se refería a la adulación en el *Emblematum Liber* (1531), consi- tiendo además uno de los emblemas en una alabanza hacia la falta de ella², se pasaría con el transcurso de los años no sólo a una mayor presencia del tema en este tipo de tratados, sino también a un tratamiento diferente de la cuestión. El tono apasionado y en gran medida la impotencia con la que los tratadistas se refieren a la adulación, nos revela la magnitud que alcanzó este problema. Para el español Andrés Ferrer de Valdecebro, era éste uno de los mayores males de su época y el origen de las desgracias que estaba sufriendo el país:

Nuestras culpas han traído à los desmayos ultimos à la naturaleza (...). Toda su dolencia nace de aver dado entrada facil à la lisonja, y mentira en todos los estados (...) sino huviera ambicion, no huviera lisonja: sino huviera mentira, y engaño, fueran los hombres, hombres, tuvieran las Monarquias paz, y las Republicas aumento. Todo esto falta, porque falta la verdad, que conserva todo esto (1696: «Argu- mento y Prologo»).

Son numerosas las referencias de este tipo que se pueden encontrar en los tratados; entre ellas se puede destacar la realizada por Diego Saavedra en las *Em-*

¹ Este tipo de obras se caracterizan por gozar de una doble condición, ya que pueden ser conside- radas como elemento iconográfico y como literario; es decir, cada uno de los emblemas que la componen están formados por un grabado o *pictura*, un texto o epigrama y una sentencia un tanto críptica deno- minada lema o mote.

² Nos referimos al emblema que tiene como mote «*In adulari nescientem*» o «Sobre el que no sabe adular», según la traducción realizada por Pilar Pedraza (Alciato, A., 1993: 69).

presas Políticas, en concreto en la que tiene como mote «*Sub luce lues*» (1999: 565-578), en *Del trattato dell'impreso di Giulio Cesare Capaccio* y en la empresa «*Il Principe non oda gli Adulatori*» (Capaccio, G., 1592: III, f.º 42), en la *Philosophia Moral de Principes* del jesuita Juan de Torres (1596: 920) o en los *Ocios Morales* de Lucio Félix Espinosa y Malo (1691: 109-110). Andrés Ferrer de Valdecebro le dedica una de sus «*Digressiones*» cuyo elocuente título ya es de por sí una declaración: «*De que la lisonja es el mas pestilente contagio para todo linaje de Republica*» (1696: 273-77).

Uno de los grandes peligros ocasionados por la lisonja era el de afectar casi por igual a todos los que vivían en la Corte. Los que no querían entrar en el peligroso juego de alabanzas y corruptelas de los lisonjeros se veían no sólo afectados por ellos sino incluso arrastrados a una situación difícil y desesperada. Diego Saavedra afirmaba que «*no es menos peligroso en un gobierno desconcertado no adular nada que adular mucho*» (1999: 577) o el jesuita Juan de Torres advertía, con respecto al príncipe, que «*orejas hechas a oyr lisonjas con suavidad, muy mal llevan despues oyr reprehensiones y desengaños, aunque vayan con mas açucar y oro que pildoras de boticario*» (1596: 925). Ferrer de Valdecebro también se refiere a estos no-aduladores:

Si con zelo Christiano corrige, dicen que censura; si enmienda, que agravia; sino liaze rostro à algun desacierto, que condena el gobierno: con que, ò lisongear, ò retirarse à vivir en nueva Thebaida al yermo. Tirano siglo! Miserrima edad! (1680: 276).

No fue ésta la única manera en la que los tratadistas aludieron a la lisonja y a los problemas que ésta estaba acarreado, sino que con relativa frecuencia revisitaron sus críticas de alegorías y comparaciones, dando lugar a formas más elaboradas. De entre ellas, quizá sea la atracción que el ciervo sentía por los sonidos armoniosos la imagen más empleada en los tratados de emblemas y la más utilizada para aludir a la irremediable fascinación que el adulado siente por el adulador.

Una de las principales referencias que se pueden encontrar de esta utilización de la música como símbolo de la lisonja y de la facilidad del ciervo para caer en su trampa se encuentra en los *Hieroglyphica*. De importancia capital en la cultura humanista, este tratado fue presentado como la traducción al griego de un supuesto original egipcio realizado en el siglo V d. C. por un autor conocido como Horapolo. Traducido al latín en 1515, careció en un primer momento de grabados, no siendo acompañado de ellos hasta la edición realizada por Jacques Kerver en París en 1543; esta edición resultaría ser además la primera en la que la parte literaria fuera traducida a otra lengua, en concreto al francés. El texto que incluye consiste en un breve comentario en prosa precedido por un título en el que se re-

sume el significado que se debe buscar a la imagen³. Junto al título, «*Comment ilz signifioient ung homme deceu par flaterie*»⁴, se puede leer la respuesta a la duda que crea:

Quant ilz signifioient homme deceu par flaterie ilz paignorent ung cerf & ung menestrier ou ioueur dinstrument de musicque car le cerf pret plaisir ala douceur du chant tellement quil soublie & se laisse prendre rauy de lharmonie⁵.

El grabado que lo acompaña se limita a mostrar en primer término la figura de un ciervo y, en una posición secundaria, a dos músicos: un hombre tocando lo que parece ser un laúd y tras él, en la espesura, un flautista. La posición elevada de la cabeza y de las orejas del animal nos indica que está atento a la música que ejecutan estos instrumentistas, si nos atenemos a lo que afirmara Aristóteles en *Historia de los Animales* (1989: IX 5) o Plinio en *Historia Natural* (2003: VIII XXXIII). Aunque la tradición hablaba de la facilidad de los ciervos para sucumbir al dulce sonido de la música en general, es habitualmente la flauta el instrumento elegido. A ello se refirieron autoridades como Eliano quien, en su tratado *Historia Natural*, y al hacer referencia a la forma idónea de cazar ciervos, afirmaba que si se quería atrapar al animal debían interpretarse melodías dulces con la flauta, evitando producir cualquier sonido estridente que pudiera espantarlo (1991: 482)⁶.

La colocación en el grabado de un instrumento similar al laúd se debe exclusivamente a la importancia que este cordófono alcanzó en el Renacimiento; es decir, se trata de una actualización de la historia sin ninguna base histórica. Por el contrario, la presencia de la flauta responde a la vinculación que este tipo de instrumentos tenían con la vida pastoril. Platón en *La República* ya afirmaba que mientras que la lira y la cítara eran «instrumentos útiles en la ciudad», la flauta era más adecuada para el trabajo de los pastores en el campo (1972: III 399d). Su utilización en la imagen y su vinculación con la lisonja se habría visto ratificada por las connotaciones negativas que estos instrumentos, a los que genérica y tradicionalmente se ha denominado «flauta», han tenido a lo largo de los siglos. Como nos han transmitido algunos de los más importantes mitos procedentes de la Antigüedad griega, la lira que tocaban Apolo, Orfeo o Arión era considerada un instrumento celestial ca-

³ Esta edición no está paginada.

⁴ «Cómo representan a un hombre que ha sido engañado por la adulación» (Mi traducción).

⁵ «Cuando quieren representar a un hombre que ha sido engañado por la adulación, pintan un ciervo y un instrumentista, porque al ciervo le agrada tanto la dulzura del canto que se olvida y se deja prender embelesado por su armonía» (Mi traducción).

⁶ La conexión entre el ciervo y la música, y entre éste y el oído, será una referencia clásica en las pinturas alegóricas. Esta vinculación se encuentra, entre otras obras, en la *Alegoría del Oído* realizada por Filipino Lippi (Museo Kaiser Friedrich, Berlín) o en la obra del mismo título de Jan Bruegel *el Viejo* (Museo del Prado, Madrid).

paz de lograr todo tipo de proezas⁷, el aulós estaba vinculado al soberbio Marsias y la siringa al engaño que sufrió el pastor Argos por parte de Mercurio⁸. No hay más que recordar que la misma diosa Atenea tiró el aulós cuando vio cómo se afeaba su rostro al tocarlo (Higino 1987: 125-6), aunque Aristóteles en la *Política* afirmara que el rechazo se debió más al hecho de que aprender a tocar el instrumento no sirviera al desarrollo de la inteligencia (1991: VIII 1341 b). El tratadista barroco Lorenzo Ortiz resume de manera perfecta lo señalado; por un lado, la aludida confusión entre instrumentos diferentes entre sí (como lo son los albuges y el aulós) y por otro esa peor consideración de los de viento:

(e)s el albugue, entre los instrumentos el despreciable, el vil, como lo es el mentiroso entre los hombres: causa fealdad en quien lo toca (diganlo los albuges de Palas echos pedazos por esto) como la mentira al que miente; Desagrada con su voz desapacible. Nunca se vè alentado de espíritus nobles; ni se arrima à boca que no sea pleveya, ò la haga: propiedades todas de la mentira (1687: 84).

La misma imagen del ciervo atrapado por la música se encuentra en los *Hieroglyphica seu de sacris aegyptorium aliarumque gentium literis commentarii* (Basilea, 1556). Su autor es el conocido humanista italiano Pierio Valeriano, quien fuera preceptor de los sobrinos del Papa Clemente VII. Concebida bajo el interés que suscitaba la cultura egipcia y partiendo de la anteriormente comentada de Horapolo, esta obra se convertiría en una auténtica Biblia del jeroglífico para los emblemistas.

El jeroglífico dedicado a la adulación es el que abre el libro VII del tratado (1602: 64-5). El breve título que acompaña la exposición, «*Ab Adulatoribus pessundatus*»⁹, revela claramente el significado que se debe buscar al grabado; alude a las consecuencias que se derivan de dejarse convencer por las palabras de los lisonjeros. Junto al título se puede ver una ilustración que no resulta demasiado complicada por lo que respecta a su diseño: se limita a mostrar a un ciervo junto a un flautista. Es la posición de la cabeza del animal la que nos indica que está prestando atención al dulce sonido producido por la flauta. El aspecto envejecido y poco atractivo con el que es representado el flautista nos hace considerar que se trata de un recurso buscado por el autor; reforzaría la idea de que toda la atracción que pudiera ejercerse sobre el ciervo procede exclusivamente del sonido de su música.

La extensa exposición latina que rodea el grabado amplía el mensaje. Las primeras palabras ya indican una clara conexión con los *Hieroglyphica* de Horapolo;

⁷ Referencias a estos citaredos y a la extraordinaria calidad de su música se encuentran en una gran cantidad de obras; valgan como ejemplo las palabras que Rufio Avieno dedica a la lira de Apolo (2001: 618-35), las de Filóstrato *el Joven* a Orfeo (1996: III 6) o las de Ovidio a Arión (1984: II 79-118).

⁸ En este sentido se refirió Aristides Quintiliano a Marsias (1996: II 91, 20) y Ovidio al dios Mercurio (2001: I 682-5).

⁹ «Arruinado a causa de los aduladores» (Mi traducción).



Fig. 1. «Ab Adulatoribus pessundatus». Joannis Pierii Valeriani. Hieroglyphica seu de sacris aegyptorium... (Lyon, 1602). Bibliothèque Nationale de France.

se refiere Valeriano a la facilidad del ciervo para sucumbir a la música, especialmente la ejecutada con una flauta pastoril, y el que a causa de ello el animal pueda ser fácilmente atrapado por los que le causarán su ruina (1602: 64). Es en la parte final del comentario donde Valeriano enfatiza el amor que el ciervo sentía hacia los sonidos armoniosos, apoyándose en citas de Eliano o Ptolomeo. Como apunta, todas las maravillas que se cuentan sobre la atracción de los ciervos hacia la música pueden ser creíbles ya que incluso se decía que estos animales entendían bien determinadas lenguas (1602: 65).

La conexión entre el ciervo y la flauta vuelve a ser aludida en una de las alegorías que el iconólogo italiano Cesare Ripa incluyó en la que fuera su gran obra, *Iconologia*¹⁰. En la edición que hemos utilizado de este tratado, la publicada en 1611 en Padua, esta alegoría está formada por un breve título, destinado a desvelar la identidad de la personificación, un grabado, en el que una mujer aparece dotada de atributos claramente simbólicos, y una breve descripción escrita en prosa (1611: 7).

¹⁰ Publicado sin ilustraciones en Roma en 1593, este tratado conocería múltiples ediciones en las que de forma sucesiva se iría produciendo un aumento significativo en el número de grabados y de alegorías.

Una lectura del texto nos señala que el iconólogo italiano no aporta ningún dato novedoso a lo ya expuesto en las obras de los ya mencionados Horapolo y Pierio Valeriano. Afirma que el ciervo, embelesado por el sonido de la flauta, «*quasi si dimentica di se stesso, e si lascia pigliari*»¹¹ y añade a continuación:

In conformatione di ciò è la presente immagine, nella quale si dichiara la dolcezza delle parole con la melodía del suono, e la naturadi chi volontieri si sente adulare con l'infelice naturale istinto del cervo, il quale mostra ancora, che è timido, e d'animo debole, chi volontieri porge gli orecchi à gl'adulatori¹².

El grabado que ilustra la alegoría está protagonizado por la figura de una dama acompañada de los dos atributos principales de la adulación: la flauta y el ciervo. A ellos se añade el ropaje artificioso con que se viste, detalle éste que, aunque no es explicado por el autor, es fácilmente descifrable y haría alusión a cómo los aduladores ocultan la verdad bajo un lenguaje afectado. Gracias a otras dos alegorías de la adulación que realiza Ripa en una edición algo posterior, la publicada en Siena en 1613, podemos saber que el cabello recogido de la dama hace igualmente referencia a la lisonja y que este dato procede de Aristóteles (1996: I 66-7). Otro detalle que debe ser señalado, a pesar de que el tratadista tampoco lo mencione, es el de que muestre sus tobillos y sus pies descalzos. A esta parte del cuerpo se refirió Ripa en otra de sus alegorías, en donde los vinculaba a la ambición que se esconde detrás de los aduladores o a sus deseos desordenados (1996: I 109).

La señalada conexión que se establece entre la flauta, la adulación y el ciervo es una imagen habitual en los tratados de iconología realizados en el Barroco. En la *Iconologie tirée de divers auteurs* del iconólogo francés Jean-Baptiste Boudard (1766: I, 11); en *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive* del inglés George Richardson (1778: II, 45); o en la *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblèmes*, obra de los iconólogos franceses Gravelot y Cochin, se encuentran imágenes similares a las ya señaladas. Como afirmaban estos últimos en su tratado, «(to)us les iconologistes s'accordent à donner une flûte à la Flatterie; le son de cet instrument étant toujours pris pour l'emblème des louanges» (1972: II, 47)¹³.

¹¹ «Llega a olvidarse de sí mismo y se deja prender» (Mi traducción).

¹² «De acuerdo con esto hemos elaborado la presente imagen, en la que se identifican la dulzura de las palabras con la melodía de los sonidos y la naturaleza del que voluntariamente se deja adular con el infeliz instinto que caracteriza al ciervo; el cual muestra además que es tímido y de ánimo débil, y que voluntariamente presta oídos a los aduladores» (Mi traducción). Similar es la referencia del tratadista español Balthasar de Victoria (1623: 360).

¹³ «Todos los iconólogos coinciden en utilizar la flauta como atributo de la adulación; el sonido de este instrumento ha sido siempre el escogido como símbolo de las alabanzas» (Mi traducción).



Fig. 2. «Adulatione». Cesare Ripa. *Iconologia ovvero Descrittione d'imagini...* (Padua, 1611). Biblioteca Pública de Córdoba

Una interesante variación con respecto al tema anterior es la que incluye el humanista y conocido jurista Juan de Solórzano en su tratado de emblemática, *Emblemata Centum, Regio Politica* (1653)¹⁴. El emblema al que nos referimos es el que tiene como mote «*Adulatores fugiendi*», palabras que son traducidas por el propio autor como «*Huir de los lisonjeros*». Además de por el mote y por el grabado, el emblema está compuesto por un epigrama y un extenso comentario escrito en castellano que se ve ampliado en los márgenes con multitud de citas de autores y referencias de obras (1658-60: V, 482-542). En el grabado, de forma ovalada y enmarcado por una orla de corte barroco, se disponen, de forma simétrica, las figuras. En la parte superior, e introducido en una filacteria, está colocado el mote, «*Adulatores fugiendi*». Bajo él, en la *pictura*, puede verse dos cazadores sentados junto a sendos árboles, con una postura y un atuendo similar y tocando un mismo instrumento. Es la posición central del ciervo en la *pictura* la que nos indica que es

¹⁴ En la edición de 1658-60, la que hemos utilizado, la obra conocería importantes modificaciones: sería traducida del latín al castellano, ampliada en una edición de diez tomos y modificada en el título, que pasaría a ser *Emblemas regio-políticos*.



Fig. 3. «Aduladores fugiendi». Emblemata Centum Regio politica (Madrid, 1779). Biblioteca del Hospital Real de Granada.

este animal el objeto de la disertación. La postura majestuosa y la forma en la que mantiene erguida la cabeza, la elevada cornamenta y su tamaño desproporcionado, crean la sensación de que no se trata de un auténtico ciervo sino que es más bien un símbolo; es el príncipe del que se habla en el epigrama. Es la parte literaria la que desvela la relación que se produce entre los elementos del grabado:

... es lazo engañoso a fiera, y ave
Sonoro acento, musica suave.
Príncipe excelso, ò quanto
engaño te previene el lisongero!
Pues su alagüeño encãto,
Es la liga, es el lazo mas severo;
Y quando tus proeças solemniza
Entonces cõ su voz blanda te hechiza (1658-60: V, 482-3).

Las primeras palabras del comentario exponen de forma clara cuál es la opinión que le merecen al autor los aduladores que pueblan la Corte y que acosan al príncipe, y cuál es la finalidad que persigue con su emblema. Como afirma, «*este pesimo vicio de lisonjear, y complacer, principalmēte se acostumbra exercitar, y conseguir mucho en las Cortes, produziēdo muy nocivos efetos*» (1658-60: V, 484). Hacia la mitad del comentario Solórzano se refiere de forma concreta a la

imagen que se reproduce en el grabado y a la utilización de la música como símil de la lisonja:

... de los ciervos, los cuales, como Plinio, y otros Autores escriben, los caçadores adoban de fuerte con la musica de los reclamos, y otros instrumentos, que igualmente olvidan el bolar, y correr, y con mucha facilidad los cogen; como sucede a los que consienten que las voces blandas, y engañosas artes de los aduladores les lisongeen, y alaguen (1658-60: V, 509).

A la postura con la que el ciervo es representado en la imagen se refiere Solórzano en otro de sus emblemas, en concreto en el que tiene como mote «*Auris boni, aut mali Regis*»¹⁵. Partiendo de una distinción proveniente de Plinio se asociaba este animal a la figura del príncipe y se distinguía entre el príncipe bueno y el malo atendiendo a la posición de la cabeza del ciervo. Si Plinio en la *Historia Natural* señalaba que los ciervos cuando levantan las orejas tienen el oído muy fino y cuando las bajan quedan sordos (2003: VIII, 32)¹⁶, Solórzano apunta que el príncipe debe tener la cabeza levantada para poder oír a sus vasallos y todo lo que ocurra en el Estado (1658-60: VI, 630).

La utilización del ciervo y de los cazadores como motivo del emblema de Solórzano muestra de forma clara cuáles son los resultados de escuchar a los lisonjeros. Mientras que los cazadores matarán al animal, los aduladores intentarán por todos los medios medrar en la escala social, ocasionando los perjuicios que sean necesarios para conseguirlo. La visión que se ofrece de la música, y que se transmite en este emblema a través de lo que parecen ser dos chirimías, no podía ser más negativa.

Un acercamiento similar al de Solórzano es el que se encuentra en uno de los emblemas que Andrés Mendo incluyó en su obra *Príncipe perfecto y ministros ajustados* (1661)¹⁷. El mote original del emblema de Solórzano, «*Adulatores fugiendi*», es traducido por Mendo como «*No permita Aduladores; que cautiva el animo la voz de la lisonja*» (1661: 13-18)¹⁸. Las conexiones que establece este autor entre la música y la lisonja son, por tanto, las ya señaladas; así afirma que «*(e)s musica dulce la voz de los aplausos, y alabanzas, y en dando oydos à ella, queda el animo cautivo*» o señala que «*(e)l ciervo, quando mas ligero corre, la tortola, y otras aves, quando mas velozes buelan, oyendo los instrumentos musicos, que toca el cazador industrioso, suspenden el paso, y el buelo, y caen en el lazo*» (13). La so-

¹⁵ «Oídos del buen rey y del mal rey» (Mi traducción).

¹⁶ Esta característica del ciervo también es comentada por Valeriano en *Hieroglyphica* (1615: 84-5).

¹⁷ Este autor admite en la «Razón de la obra» que su tratado es un extracto en castellano del escrito por Solórzano. El grabado que ilustra el emblema procede igualmente de la edición príncipe de la obra de Solórzano ya que Mendo se hizo con las planchas de la edición publicada en Madrid en 1653.

¹⁸ Error de paginación en la obra.

lución que parece ofrecer Mendo al problema provocado por los aduladores se aleja del texto de Solórzano y pasa por el conocimiento propio, por el socrático *tecum habita*. Como señala, no exento de grandes dosis de sentido común, «(c)ada uno puede conocer, lo que merece, y es, querer engañarse à si mismo, seguir parecer ageno fingido contra el conocimiento propio verdadero» (16).

Igualmente vinculado al tratado de Solórzano se presenta la obra debida a Francisco Antonio de Novaes Campos, *Príncipe Perfeito*. Se trata de un manuscrito nunca publicado y fechado en 1790, en el que los versos originales latinos están, como se indica en la portada, «(p)arafraseados em Sonetos portugueses», tarea de la que se debió encargar el autor. De esta forma, tanto el mote como el epigrama latinos que aparecieron en el tratado de Solórzano se ven traducidos de forma bastante libre al portugués. Además del mote, «*Aduladores fugiendi*», Novaes incluye una advertencia que debe considerarse dirigida a «*D. Joao principe do Brazil*», a quien dedica el tratado, y mediante la que le aconseja evitar escuchar a los lisonjeros, «*Os Reys fujaõ de ouvrir os lizongeiros*» (1985: 106-7). De forma tajante vincula en el poema el episodio del ciervo con la adulación sufrida por el príncipe en el entorno cortesano y finaliza advirtiendo al monarca de los lisonjeros y de sus «*expressoens envenenadas*», ya que tras la expresión afable de los aduladores se oculta el engaño (1985: 107)¹⁹.

El que la mentira se revistiera de una apariencia agradable para conseguir el engaño, la que proporcionaban los sonidos musicales, parece lógico, ya que lo contrario sería poco exitoso. Como afirmara el iconólogo barroco Louis Prezel, «*le grand secret de persuader, c'est de plaire*» (1756: 134)²⁰. Esta asociación entre la mentira y las dulces armonías de la música se encuentra con relativa frecuencia en la emblemática. En los *Trabajos y afanes de Hércules*, Fernández de Heredia señalaba que la lisonja con «*consonancias, y armonías fingidas, abre el oido, y cierra el sentido; encanto dulce, y rosas suaves al olfato*» (1682: 124) y Lorenzo Ortiz advertía que «*(l)a adulacion con vozes cariñosas, / En el alma venenos introduce*» (1687: 125). En el mismo sentido se expresaba Juan de Torres cuando calificaba la lisonja como cierto tipo de música o afirmaba que los lisonjeros se escondían «*debaxo de unas palabras dulces y blandas*» (1596: 920)²¹.

Esta conexión de la música armoniosa con la lisonja ocasiona una asociación que, cuando menos, resulta llamativa. Nos referimos a la vinculación que, partiendo de ella y como consecuencia, se establece entre la verdad y la disonancia. Así se

¹⁹ En unos términos similares se refiere Ferrer de Valdecebro a la adulación aúlica en su *Gobierno General, Moral y Politico hallado en las fieras y animales silvestres* (1680: 276).

²⁰ «El gran secreto para persuadir es gustar» (Mi traducción)

²¹ La misma idea es expresada por Andrés Ferrer de Valdecebro (1696: 114) y por Francisco Núñez de Cepeda en su *Idea de el buen Pastor* (1683: XVI).

puede encontrar en las *Empresas Políticas* de Diego Saavedra, en concreto dentro de la empresa que tiene como mote «Sub luce lues». Refiriéndose al príncipe que tan sólo quiere oír aquello que le complace, Saavedra afirma que «(e)stán muy hechas sus orejas a la armonía de la música, y no pueden sufrir la disonancia de las calamidades que amenazan» (1999: 574). Esta idea está igualmente presente en el emblema que tiene como título «*Inficit liniendo*» y que está incluido en el tratado de Juan Baños de Velasco y Acebedo, *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos, y morales*. Baños se expresa de forma clara cuando, refiriéndose a los que sufren la lisonja, afirma que necesitan «una voz tan desagradable, que deshaziendo la consonancia de las otras, esta sola diga aparte las verdades» (1670: 49). En el mismo sentido, se refiere más adelante a lo poco agradable que resulta la verdad cuando añade que «(e)l traje de las Cortes, y adorno de los Palacios, no conviene con lo aspero de la verdad desnuda» o cuando afirma que «(o)idos que se pagan de esta consonancia dulce, no gustan de asperezas intratables» (1670: 51, 56). La verdad, asimilada a la disonancia, se ofrece como la solución para no sucumbir al poder de la lisonja. Es decir, se asocia la armonía entendida como sonido agradable a lo menos conveniente, a la adulación e incluso a la mentira, mientras que se vincula la disonancia o lo que es desagradable de oír, a la verdad.

Las asociaciones que se establecen en torno a la consonancia y a la disonancia nos resultan del mayor interés, ya que los distintos elementos que intervienen en ellas no tienen siempre el mismo valor. Parece lógico considerar que si la mentira se reviste de un aspecto agradable, la verdad lo haga justo de la forma contraria; sin embargo, también es cierto que ese mismo sonido armonioso es el que de forma usual se ha vinculado a la concordia y a la elocuencia, a la sabiduría y a la verdad. Es este sonido consonante el que, como relatan los antiguos mitos, era realizado por el músico Orfeo para crear la concordia²²; era el que, según recogiera Aristóteles en *Sobre el Cielo*, realizaban los planetas al moverse en el cielo (Fubini, E., 1991: 48-9); y era también un reflejo de la armonía que reinaba en el interior del hombre. Como afirmara Lorenzo Ortiz, «es la Voluntad un instrumēto, en donde, como cuerdas, todos los afectos, han de concurrir uniformes, a perfeccionar una bien templada armonia; porque cualquiera, que disuene basta à destēplarlo todo» (1677, f.^o 81). También es música armoniosa la que resulta de «la Republica bien concertada de las virtudes» a la que se refiere Núñez de Cepeda en su *Idea de el Pastor*, cuando en la empresa XIX afirma que «(u)na cuerda, que se destemple en el instrumento disuena todo: y una pasion destemplada, que haga ruido en el coro de las virtudes, descompone el texto de su armonia» (1683: 311). Era también esta conexión la que se establecía en las imágenes

²² A la música encantadora del tracio se refirieron, entre otros *Filóstrato, el Joven* (1996: III 6), Horacio (1973: I XXIV, 13-4), Apolodoro (1985: I 9, 25) o Boccaccio (1983: V XII).

que utilizaban el sonido disonante y las cuerdas desafinadas o rotas del instrumento como símbolo de la rebelión y de la falta de concordia. Es esta asociación la que se puede encontrar en los emblemas que Henry Peacham elaboró para las distintas versiones del *Basilikon Doron* y para el posterior *Minerva Britanna*. Para este tratadista los armoniosos sonidos producidos por un arpa finalmente afinada simbolizaban la pacificación de Irlanda a manos del rey inglés Jacobo I²³.

En nuestra opinión, la razón de la aparente contradicción que consiste en asimilar tanto la verdad como la mentira a la consonancia proviene de la ambivalencia existente en torno a la música y del hecho de que coexistieran dos concepciones diferentes y opuestas de los sonidos realizados por el hombre. Por un lado se los consideraba un vestigio de las armonías divinas y celestiales, es decir, de la «música mundana» a la que se refiriera Boecio en *De Institutione Musica*; por otro se los vinculaba a la «música instrumental», a la realizada por el ser humano, y era tan sólo un reflejo de sus vicios y sus pasiones²⁴. Mientras que un ejemplo de la primera serán los sonidos consonantes realizados por los míticos Orfeo, Anfión y Arión, la segunda de ellas se corresponderá con la música igualmente armoniosa ejecutada por las míticas sirenas y por los aduladores. Esta asociación, que en un principio parece estar perfectamente organizada, presenta algunos problemas, como ocurre a la hora de encontrar símiles musicales para la verdad. La causa de ello se debe a que ésta, la verdad, está tanto vinculada a la virtud, a la sabiduría y a la elocuencia, y por tanto al sonido armonioso, como es contraria a la mentira, y por tanto al sonido en apariencia agradable mediante el que ésta se transmite. Frente a esta contradicción, los tratadistas, como ha quedado señalado con los ejemplos anteriores, vincularán la verdad a la disonancia, probablemente por la importancia que había alcanzado la asociación contraria, esto es, la establecida entre la mentira y la dulzura de los sonidos.

Junto a este binomio consonancia-disonancia, los tratadistas utilizarán uno similar, el dulzor-amargor. Frente a la dulzura de la mentira, la verdad está vinculada a un sabor menos agradable; como ya dijera Quevedo, «(p)ues amarga la verdad,/ Quiero echarla de la boca» (cit. en Ortiz, L., 1687: 109) o Gracián, «(n)o hay bocado más amargo que una verdad desnuda» (cit. en Morán, 1982: 306). De forma similar el propio Saavedra afirmaba que «(p)orque suele ser amarga la verdad, es menester endulzalle los labios al vaso para que los príncipes la beban»

²³ En el tratado *Basilikon Doron* estos emblemas tienen como mote «Cedendum Apollini» (MS Rawlison Poetry 146) e «Hibernica Respub» (MS Royal 12 A LXVI), siendo este último también el mote del emblema que Peacham incluyó en *Minerva Britanna* (1612: 45). El papel que desempeña la música en estos emblemas es analizado por M.ª Paz López-Peláez en «El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo» (en prensa).

²⁴ Estos dos tipos de música son analizados por Enrico Fubini en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx* (1991: 92-6).

(1999: 577).

Los ejemplos analizados ponen de manifiesto que la conexión que se establece entre los aduladores y la música se asienta sobre unas bases firmes. Partiendo de fuentes tan relevantes como las proporcionadas por Aristóteles, Plinio o Eliano o la posterior y no menos importante de Horapolo, en las que se resaltaba la conexión entre el ciervo y la música y la facilidad de este animal para resultar encantado por los sonidos, se realizan toda una serie de emblemas y representaciones alegóricas. La música armoniosa es tan grata a los oídos como las alabanzas provenientes de otros. Sin embargo, lo que en un principio podría parecer tan sólo una comparación basada en las agradables sensaciones que provocan las palabras armoniosas, esconde en realidad una consideración negativa de la música ya que resalta tan sólo el carácter engañoso de los sonidos musicales.

Ya para finalizar queremos destacar una imagen que se separa de lo señalado hasta el momento, ya que muestra al ciervo escapando sin dilación. Nos referimos a uno de los emblemas que el tratadista barroco Jacob von Bruck incluyó en su *Emblemata Moralia & Bellica* (Henkel, A. y A. Schöne, 1996: 473-4). Es la imagen situada en un segundo plano la que revela el significado que se debe otorgar a la huida del animal y el tema sobre el que versa el emblema: el de la amistad o, mejor dicho, el de la fingida amistad. El epigrama colocado a continuación aclara aún más el significado:

Fide; vide tuto cui possis fidere: soepe
Nomen amicitiae magna pericla tulit.
Insidiat fugeret cervus, ni sponte dedisset
Stringendos, vocis captus amore, pedes²⁵.

A pesar de que en un principio se pudiera considerar que la advertencia que se desarrolla en este emblema no guarda relación con la adulación, son muchas las coincidencias que se pueden encontrar entre una amistad fingida, la lisonja y la música, ya que es mediante la mentira y las dulces palabras de la adulación como el falso amigo consigue hacerse con la confianza del ingenuo. La actuación ante el amigo fingido debería ser la misma que lleva a cabo el ciervo en la imagen. Sin embargo, como nos demuestra la experiencia, ni el ciervo escapa a tiempo ni es tan fácil advertir la falsa amistad.

²⁵ «Fiate, pero procura mirar bien de quien te fías./ Que la amistad muchas vezes dentro del nombre peligra./ Huyera el ciervo a saber evitar la melodía,/ Por cuyo amor tanto lazo espontaneamente pisa». Esta es la traducción que del poema realizara Juan de Solórzano en sus *Emblemas regio políticos* (1658-60: V, 511).



Fig. 4. «Jacobus Bruck. Emblemata Moralia, & Bellica (Estrasburgo, 1615). Imagen tomada del estudio de Arthur Henkel y Albrecht Schöne (1996: 473).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. 1993. *Emblemas*. Alciato (S. Sebastián, ed.). Madrid: Akal.
- APOLODORO. 1985. *Biblioteca* (M. Rodríguez, ed.). Madrid: Gredos.
- ARISTÓTELES. 1989. *Historia de los animales* (J. Vara, trad.). Madrid: Akal.
- , 1991. *La Política* (C. García y A. Jiménez, eds.). Madrid: Alianza Editorial.
- AVIENO, R. F. 2001. *Fenómenos* (J. Calderón, ed.). Madrid: Gredos.
- BAÑOS DE VELASCO, J. 1670. *L. Anneo Seneca ilustrado en blasones políticos, y morales*. Madrid: Mateo de Espinosa y Arteaga.
- BOCCACCIO, G. 1983. *Genealogía de los dioses paganos* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.). Madrid: Editora Nacional.
- BOUDARD, J. B. 1766. *Iconologie tirée de divers auteurs*. 3 vols. Viena: Jean Thomas de Trattner.
- CAPACCIO, G. C. 1592. *Del trattato dell'impresie di Giulio Cesare Capaccio. Libro Terzo*. Nápoles: Giacomo Carlino, & Antonio Pace.
- ESPINOSA Y MALO, F. L. 1691. *Ocios Morales, divididos en descripciones symbolicas, y declamaciones heroicas*. Zaragoza: Francisco Moreno.
- FERRER DE VALDECEBRO, A. 1680. *Gobierno General, Moral, y Politico hallado en las fieras, y animales silvestres, sacado de sus naturales propiedades, y virtudes, con particular tabla para sermones varios de templo, y de santos*. Madrid: Antonio de Zafra.
- , 1696. *Gobierno General, Moral, y Politico hallado en las aves mas generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades*. Barcelona: Thomàs Loriente.

- FERNÁNDEZ DE HEREDIA, J. F. 1682. *Trabajos y afanes de Hércules. Floresta de sentencias, y exemplos*. Madrid: Francisco Sanz.
- FILÓSTRATO. 1996. *Filóstrato. Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros. Calístro. Descripciones* (F. Mestre, trad.). Madrid: Gredos.
- FUBINI, E. 1991. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GRAVELOT, H.-F. y C.-N. Cochin. 1972. *Iconologie par Figures ou Traité Complet des Allégories Emblèmes, etc.* Genève: Minkoff Reprint.
- HENKEL, A. y A. SCHÖNE. 1976. *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstaussgabe*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- HIGINIO. 1987. *Fábulas: Mitología clásica* (S. Rubio, ed.). Madrid: Coloquio.
- HORACIO, Q. 1973. *Odas-Epodos* (B. Chamorro, ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- HORAPOLO. 1543. *Orus Apollo de Aegypte de la figuration des Aegyptiens, cest a dire des figures par les quelles ilz escripuoient leurs mysteres secretz, & les choses saintes & diuines*. París: Jacques Ker-ver.
- LÓPEZ-PELÁEZ, M.^a P. «El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo»; en *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América* (en prensa).
- MENDO, A. 1661. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, Documentos políticos y morales en Emblemas*. León de Francia: Boissat y Remeus, Bourgeat y Lietard.
- MORÁN, J. M. 1982. *La alegoría y el mito: La imagen del rey en el cambio de dinastía (1700-1759)*. Madrid: Universidad Complutense.
- NOVAES, F. A. 1985. *Príncipe perfeito. Emblemas de D. Joao de Solórzano* (H. de Teves, ed.). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, F. 1683. *Idea de el buen Pastor copiada por los S.S. Doctores representada en Empresas Sacras...* León: Anisson, Posuel y Rigaud.
- ORTIZ, L. 1677. *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas, que enseñan, y persuaden su buen uso en lo moral, y en lo Político*. Sevilla: Juan Francisco de Blas.
- , 1687. *Ver, oír, oler, gustar, tocar. Empresas que enseñan, y persuaden su buen uso, en lo político, y en lo moral*. León de Francia: Anisson, Posuel y Rigaud.
- OVIDIO, P. 2001. *Metamorfosis* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.). Madrid: Cátedra.
- , 1984. *Fastos* (M. Casquero, ed.). Madrid: Editora Nacional.
- PEACHAM, H. 1612. *Minerva Britanna or a Garden of Heroical Devises*. London: Walter Dight.
- , 1998. *The English Emblem Tradition 5. Henry Peacham's manuscript emblem books* (P. Daly, ed.). Toronto: University of Toronto.
- PLINIO EL VIEJO. 2003. *Historia natural. Libros VII-XI* (A. Moure, ed.). Madrid: Gredos.
- QUINTILIANO, A. 1996. *De Música* (L. Colomer y B. Gil, eds.). Madrid: Gredos.
- RICHARDSON, G. 1777-9. *A Collection of Emblematical Figures, Moral and Instructive*. London: Printed for the Editor.
- RIPA, C. 1611. *Iconologia overo Descrittione d'imagini delle virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti*. Padua: Paolo Tozzi.
- , 1996. *Iconología* (J. Sureda, ed.). 2 vols. Madrid: Akal.
- SAAVEDRA, D. 1999. *Empresas Políticas* (S. López, ed.). Madrid: Cátedra.
- SOLORÇANO, J. 1658-60. *Emblemas regio políticos*. Valencia: Bernardo Nogués.
- TORRES, J. de. 1596. *Philosophia Moral de Principes, para su buena criança y gobierno: y para personas de todos estados*. Burgos: Philippe de Junta y Juan Baptista Varesio.
- VALERIANO, P. 1602. *Joannis Pierii Valeriani Bellunensis Hieroglyphica seu de Sacris Aegyptorium Aliarumque Gentium Literis Commentaris*. Lugduni: Pauli Frenlon.
- VICTORIA, B. de. 1623. *Segunda Parte del Theatro de los Dioses de la Gentilidad*. Salamanca: Diego de Cussio.
- WINTERNITZ, E. 1979. *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art. Studies in Musical Iconology*. New York: Norton.