

DOS EXTRAÑAS REPRESENTACIONES DEL MÚSICO ORFEO EN LA EMBLEMÁTICA RENACENTISTA Y BARROCA

TWO UNUSUAL REPRESENTATIONS OF ORPHEUS IN THE CONTEXT OF RENAISSANCE AND BAROQUE EMBLEMS

POR MARÍA PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS
Conservatorio de Música de Jaén. España

En el presente artículo se analizan dos representaciones inusuales del músico Orfeo en la emblemática renacentista y barroca: las procedentes de los tratadistas Dionysius Lebeus-Batillius y Johannes Sambucus. Además de limitar al máximo cualquier referencia a los maravillosos sonidos que el joven músico era capaz de crear, estos emblemistas realizaron interpretaciones bastante novedosas del mito gracias al hecho de haber destacado datos poco conocidos como son la relación de Orfeo con el príncipe Neanto y con el poeta griego Homero.

Palabras claves: Orfeo, ejemplos, emblemática, Renacimiento, Barroco.

In the following paper we will analyze two unusual representations of Orpheus within the context of several Renaissance and Baroque emblems: those from the emblematisers Dionysius Lebeus-Batillius and Johannes Sambucus. Apart from trying to stay away from an explicit reference to the wonderful sounds created by this young musician, these emblemists made novel interpretations of the myth since they emphasized little-known facts such as Orpheus's relation with the Prince Neanto and Homer.

Key words: Orpheus, examples, emblems, Renaissance, Baroque.

La trascendencia que la música tenía en el pensamiento antiguo se manifiesta, en parte, en la importancia que alcanzaron los mitos musicales. Mediante relatos como los protagonizados por los citaredos Orfeo, Arión y Anfión, los que narran los enfrentamientos entre Apolo y el sátiro Marsias o entre Mercurio y el pastor Argos o la conocida historia del encuentro entre el héroe Ulises y las sirenas, se revelan importantes consideraciones del pensamiento griego relacionado con la música. No sólo ponen de manifiesto la capacidad de los sonidos consonantes para subvertir las leyes de la naturaleza y modificar el orden establecido y natural de la vida, al conseguir que seres inanimados pudieran desplazarse o incluso devolver la vida a quien ya la había

perdido, sino que también desvelan interesantes polémicas de la Antigüedad griega. El enfrentamiento entre los instrumentos cordófonos y aerófonos y entre las armonías dóricas y las frigias o, lo que es lo mismo, la defensa de las costumbres y de la idiosincrasia del pueblo griego frente a las influencias procedentes del exterior, es una de las cuestiones que subyace en estos mitos.

Estos antiguos relatos fueron objeto de múltiples referencias no sólo en la Antigüedad clásica sino también en el pensamiento y arte de la Edad Media, Renacimiento y Barroco. Sin embargo, y como cabe suponer, el significado que se encontraba en estas historias no se mantuvo inalterable con el paso de los siglos; los mitos fueron objeto de múltiples interpretaciones y apropiaciones que, en mayor o menor medida, se separaron de las originales para adquirir significados precisos relacionados con la época.

En el presente artículo se analizará dos de las interpretaciones menos conocidas que se realizaron de Orfeo y de su música dentro del género de la emblemática. Aunque ciertamente en el Renacimiento y Barroco se encontraron distintos significados al relato del músico, éstos principalmente hacían referencia al poder de los sonidos que el joven tracio podía realizar. Partiendo de la interpretación que del mito realizara Horacio en el *Arte Poética*¹ y reforzado por la conexión existente en el mundo Antiguo entre la elocuencia, la bondad y la sabiduría², la presencia de Orfeo en la emblemática se correspondía en gran medida con una alegoría de índole moral y, en ocasiones, dotada de un marcado tinte político o religioso. Desde el análisis realizado por Horacio, el poder de los sonidos producidos por Orfeo era interpretado como el poder de la palabra. Se trataba de una alegoría que encontraba en este citaredo la figura del sabio (entendido bien como civilizador y príncipe, bien como *prefiguratio* de Cristo) que, mediante su palabra, convencía a todo tipo de hombres para que se reunieran y formaran una sociedad civilizada. Se aunaba de esta forma en el mito la capacidad de persuadir propia de la retórica con la de los armoniosos sonidos musicales ejecutados por el tracio. De esta forma, Orfeo, el mito musical más conocido de todos los tiempos, fue escogido en la emblemática para transmitir dos de los valores fundamentales sobre los que se apoyaban los gobiernos de la época: la relación entre el rey y sus súbditos y el amor de Cristo. Es decir, los dos pilares sobre los que se asentaban las monarquías: el político y el religioso³.

Una utilización inusual del mito de Orfeo en la emblemática, por cuanto se aparta de todo lo anterior, es la que se encuentra en *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis emblemata*, obra realizada por el juriconsulto y poeta de origen francés Dionysius Lebeus-Batillius, también conocido como Denis Lebeu de Batilly (1551-1607).

1 Quinto Horacio, *Epístolas libros I y II y Arte Poética* (T. Herrero, trad.), México, 1974, vv. 391-5.

2 Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Madrid, 1999, pp. 99-106.

3 Esta faceta de Orfeo es desarrollada por M^a Paz López-Peláez en “El buen gobernante como músico: una aproximación al mito de Orfeo”, *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América* (en prensa).

Este tratado, que estuvo precedido por una edición carente de ilustraciones publicada en Heidelberg en 1579, conocería distintas ediciones, como las publicadas en 1587, 1594 y, finalmente, en Frankfurt en 1596⁴. Los sesenta y tres excelentes grabados con los que fue dotada la obra fueron realizados por Theodoro o Theodor de Bry a partir de diseños de Jean Jacques Boissard, artista que también fue conocido como Boissardo Vesuntino.

El emblema que se va a analizar del tratado de Lebeus-Batillius, el que aparece con el número cincuenta y tres, está compuesto por los tres elementos característicos de estas formas icono-verbales; consta por tanto de un mote, escrito en latín y griego, de una *pictura* y de un epigrama formado por ocho versos. El mote hace una clara advertencia que remite al grabado y que quizá esté suavizada por el hecho de estar escrita en latín y griego, “Exitus KAKOZHΛΙΑΣ”⁵. Bajo estas palabras figura el nombre de la persona a la que está dirigido el emblema, el jurisconsulto Janum Bonefonium, a quien no se vuelve a citar a lo largo de la composición.

La *pictura* ofrece una imagen que en principio resulta un tanto extraña. Aunque parece narrarse dos escenas simultáneas, el ataque sufrido por un joven a manos de unas mujeres y por otro al ser mordido brutalmente por unos perros, el posterior análisis revela que se trata de dos momentos alejados en el tiempo pero pertenecientes a un mismo relato. En primer término puede verse al tracio Orfeo atacado brutalmente por unas bacantes provistas de bastones. El músico, medio muerto, no se defiende; ya sin fuerzas, ha dejado de tocar su instrumento musical, la lira, que puede verse colocada a su lado. Sobre el río que atraviesa el grabado vuelve nuevamente a representarse el instrumento, ahora flotando sobre las aguas. Es esta última representación de la lira la que resulta ser más interesante por servir de nexo entre las historias plasmadas a ambas orillas; el instrumento no sólo alude a una parte concreta de la leyenda de Orfeo, y que tiene que ver con el destino del instrumento tras la muerte del músico⁶, sino que es el elemento que en gran medida desencadena la tragedia colocada en un segundo plano. En esta ocasión, un joven es atacado salvajemente por unos perros mientras toca su instrumento musical en una posición bastante forzada.

Es mediante la lira de Orfeo como se alude a los tres momentos que se establecen en la historia y que tienen lectura de izquierda a derecha: Orfeo es asesinado, su lira es arrastrada por la corriente del río y acaba en las manos de un joven que es despedazado por unos perros⁵. Por último debe destacarse la representación que se realiza de una ciudad en la misma orilla en la que es atacado el joven y que debe aludir al lugar en el que se custodió el instrumento tras la muerte del tracio. Esta representación de distintas escenas en el grabado supone llevar la temporalidad que caracteriza a la poesía a un

4 Para conocer las distintas ediciones que se realizaron del tratado, ver John Landwehr, *German Emblem Books*. 1531-1888, Utrecht, 1972, p. 399. La edición utilizada para realizar este análisis es la publicada en 1596, a la que hemos accedido a través de la recopilación elaborada por Arthur Henkel y Albrecht Schöne (*Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstaussgabe*, Stuttgart, 1996, pp. 1612-1613).

5 ‘El fin que tiene la envidia’ (Mi traducción).

arte que carece de ella como es la pintura, por lo que se podría considerar una perfecta plasmación del *ut pictura poesis* al que tanto se refirieran los emblemistas⁶.

La parte de la historia que no cuenta la *pictura* es relatada, aunque no con demasiado detalle, por los versos del epigrama. En esta parte del emblema se habla del joven que es despedazado tras apoderarse del instrumento de Orfeo. Esperaba de esta forma conmovier a los animales y a las fieras salvajes de manera similar a como lo hiciera antaño el tracio pero, en lugar de encantarlas, el ruido tan molesto que produjo con la cítara provocó el enfurecimiento de unos perros que, irritados, le despedazaron⁷. Aunque este relato no suele ser recordado con frecuencia, es recogido en algunas fuentes. Es gracias a ellas como se puede saber que se trata de Neanthus o Neanto quien, a pesar de no ser un personaje demasiado conocido, se presenta en esta ocasión como el protagonista indiscutible del epigrama. Este joven, como cuenta el teórico y músico Vincenzo Galilei, fue hijo de Pitaco de Mitilene, uno de los sabios de Grecia⁸. Pitaco, quien viviera hacia el 600 a. C. figura también como uno de los siete sabios en el emblema de Alciato que lleva por mote “*Dicta septem sapientum*”⁹.

Una vez establecida la identidad del desafortunado músico, se puede conocer la secuencia de los hechos. Muerto Orfeo, tras ser invalidada su música por la algarabía de las bacantes y perderse su lira en el río Hebrus o Hebro, el instrumento musical fue recuperado y pasó a ser custodiado en el templo de Apolo, bajo la vigilancia de un

6 En la versión medieval del relato que ofrece Boccaccio se cuenta cómo el músico “fue matado con rastrillos y azadones y despedazado por las matronas que celebraban las orgías de Baco junto al Hebro; y su cabeza arrojada al Hebro junto con su cítara fueron transportadas hasta Lesbos”; en Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.), Madrid, 1983, V XII.

7 Pausanias hace referencia a un río en la narración que realiza del desenlace de la historia de Orfeo, aunque no al mismo que es plasmado en la *pictura* de este emblema. Según señala, se trataba del río Helicón que, aunque originariamente era visible en todo su curso, cuando “las mujeres que mataron a Orfeo quisieron lavarse la sangre, (...) el río se sumergió en la tierra para no ofrecer su agua para las purificaciones del asesinato” (*Descripción de Grecia* (M^a C. Herrero, ed.), Madrid, 1994, IX 30, 8).

8 Debido a ello no creo que composiciones de este tipo puedan ser consideradas una reminiscencia del arte medieval sino la plasmación de un tema que estaba en pleno auge en la crítica; se trataría de la “pintura con pretensiones literarias” que con tanta convicción rechazara en el siglo XVIII Lessing; estas cuestiones son tratadas en Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982, p. 41-42.

9 *Threicij vatis (postquam furialiter illum
Sacrilegae Ciconum diripuere nurus)
Sumpserat hic cytharam, qua se quoque ut Orpheus alter
Sperabat, motas ducere posse feras.
Indocto sed dum pertentat pollice chordas,
Stridentem misere sollicitatque chelyn.
Horribili exciti coeunt modulamine cantus
Insulsum vatem dilaniantque canes.*

sacerdote¹⁰. Fue allí donde Neanto la vio y la deseó y, para hacerse con ella, corrompió con dinero al encargado de custodiarla. Cogió el instrumento esperando que la música que realizara con él tuviera el mismo efecto que la creada por el tracio, pero su falta de pericia provocó un sonido tan espantoso que, aunque atrajo a los animales, los irritó de tal modo que lo despedazaron¹¹. Esta narración del relato es la que se transmite en el tratado de Fernández de Heredia *Trabajos y afanes de Hércules* (1682):

El Príncipe Neanto, hijo del Tyrano Pitaco hubo por gran precio la Lyra de Orfeo, depositada en el templo de Apolo por tesoro, y salió a suspender el curso de los rios, atraer las selvas, y suspender las aves; y fue tan torpe, que rechinó el viento al musico, desorden; y irritado el vulgo de los perros le dieron la muerte¹².

En la *pictura* del emblema se refleja un momento concreto en la historia de ambos personajes, su muerte. Ambos son atacados brutalmente y en ambos el final trágico está relacionado con su actividad musical. Neanto creyó que la lira de Orfeo era mágica y que gracias a ella se convertiría en un músico de talento. Como demuestra mediante su muerte, parece que estaba un error y que los sonidos emitidos por el instrumento dependían de la destreza del instrumentista. También pudiera ser que el joven no estuviese preparado para utilizar el instrumento con el que Orfeo ejecutaba música celestial.

El mote escogido por Lebeus, “Exitus KAKOZHΛΙΑΣ”, aclara perfectamente el significado que el autor quiere dar al emblema. Ciertamente es la envidia de Neanto la que le lleva a hacerse con el instrumento y la que le ocasiona la muerte. El lema no parece por tanto tener una relación directa con Orfeo, sino que la historia del tracio podría servir tan sólo para situar la de Neanto y darle coherencia. Sin embargo, también pudiera ser que Lebeus quisiera hacer referencia, mediante la representación de la muerte del músico, al despecho de las bacantes, a su envidia ante el desinterés que mostraba el joven hacia ellas. Desde esta perspectiva se completaría el mensaje del emblema. Por un lado, se nos mostraría lo que el ser humano es capaz de hacer movido por la envidia y por otro cómo en ningún caso el deseo de lo ajeno puede verse recompensado. El que el mote se refiera de forma directa al fin de la envidia hace suponer que el objetivo principal del emblema es el de utilizar la muerte de Neanto, el envidioso, como mensaje moralizador. Se trata por tanto de una advertencia destinada a desvelar el fin que les aguarda a todos aquellos que se apoderan no sólo de lo que no les corresponde, sino de lo que no están preparados para poseer. Se envidia lo que no

10 Vincenzo Galilei, *Della Musica antica et della Moderna*, Fiorenza, 1581, p. 88; padre de Galileo Galilei, Vincenzo fue un importante intelectual de su tiempo y uno de los miembros de la *Camerata fiorentina* que se creó en torno al mecenazgo del conde Bardi; el papel desempeñado por esta academia resultó fundamental en el desarrollo de las artes.

11 “Los dichos de los siete sabios”; según la traducción realizada por Pilar Pedraza en Andrea Alciato, *Emblemas* (S. Sebastián, ed.), Madrid, 1993, p. 229.

12 Como es habitual en los relatos procedentes de la Antigüedad, son varias las versiones que se han transmitido. Una de ellas es la ofrecida por Boccaccio quien afirma que la lira que tocaba el músico Orfeo “fue llevada al cielo y colocada entre los otros signos celestes” (G. Boccaccio, *Genealogía...*, V XII)

se puede obtener, como las bacantes deseaban a Orfeo y, en el episodio de Neanto, lo que tampoco se merece.

El que la música ejecutada por Neanto no tuviese el efecto esperado fue conectado a distintas razones por parte de los tratadistas. Fernández de Heredia concluye su narración de la trágica historia de este joven exponiendo las causas que, en su opinión, motivaron la tragedia y que incluye en sus ya mencionados *Trabajos y afares de Hércules*: “no està en el instrumento, ni en la espada el vencer, sino en el pulso que la rige, y mantiene; muchos hazen las cosas como otros, pero no las hazen como ellos, con que son otros”¹³.

Como se deduce de este fragmento, para Fernández de Heredia el ataque que sufrió el joven se debió a su falta de pericia. Él no era tan buen instrumentista como Orfeo y por eso no obtuvo los efectos que deseaba con su música. En el mismo sentido se expresó Alexander Ross quien, en su obra *Mystagogus Poeticus, or the Muses Interpreter* (1647), señalaba que el distinto efecto que tuvo el instrumento en manos de Orfeo y de Neanto muestra lo diferente que puede resultar un mismo objeto para dos personas¹⁴. Vincenzo Galilei, en su tratado *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), además de aprovechar para comparar la música creada por los contrapuntistas de su tiempo con “la Cithara d’Orfeo, in mano à Neanto”, destacaba en este relato un detalle que parece interesante. En su opinión, la música que produjo Neanto pudo no haber sido la causa directa de su muerte, sino que también pudo haber influido el material imperfecto con el que estaban fabricadas las cuerdas¹³. Lejos de ser banal, este tema fue recogido por autores de distintas épocas. A ello se refiere el tratadista barroco Pierre Trichet en su análisis de los instrumentos cordófonos en el que, además de recordar el rechazo que teóricos de la Antigüedad sentían hacia las cuerdas elaboradas con material procedente de determinados animales, recoge la creencia de que no se podían colocar juntas las cuerdas elaboradas con partes procedentes del lobo y del cordero, alegando que la antipatía de estos animales era tan grande en vida que incluso después de muertos no podían permanecer juntos¹⁴.

Otro emblema que se aparta completamente de las representaciones iconográficas protagonizadas por Orfeo en la emblemática renacentista y barroca se puede encontrar en el tratado del humanista húngaro János Zsámboky, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*. También conocido como Joannes Sambucus (1531-1584), este autor no sólo fue un tratadista de emblemas sino también un poeta de la Corte con una amplia formación científica, en parte gracias a sus estudios de medicina en Italia. Fue esa gran cultura la que le permitió escribir un tratado de emblemas en el que, como afirma en el prefacio de su *Emblemata*, no se repitieran los grabados, las historias y los motes que se solían incluir en las obras de este género. Por el contrario, y como él mismo

13 Agradezco al doctor Miguel Ángel León Coloma el haberme indicado la conexión entre este emblema y la obra de Luciano *Contra un ignorante que compraba muchos libros* (Luciano, *Obras completas* (Lidia Inchausti, trad.), Madrid, 1988, 12).

14 Juan Fernández de Heredia, *Trabajos y afares de Hércules. Floresta de sentencias, y exemplos*. Madrid, 1682, p. 419.

señala, con su tratado pretendía crear imágenes que requirieran un mayor detenimiento por parte del lector.

La *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis* fue publicada originariamente en edición latina por Christopher Plantin en Amberes en 1564. Contó con grabados que, realizados entre otros por Arnold Nicolai y Gerard Janssen van Kampen, partían de los diseños originales de Lucas d'Heere y P. Huys. En la posterior edición de Amberes de 1566, además de ser modificado el número de emblemas, los grabados fueron sustituidos por otros debidos a Pieter Van der Borcht. Las ilustraciones originales se mantendrían en la edición realizada en esta ciudad un año más tarde en la que los epigramas fueron traducidos al francés¹⁵.

La edición utilizada para realizar este análisis, la *editio princeps*, está integrada por ciento sesenta y seis emblemas *triplex*, es decir, compuestos por un mote, un epigrama y un grabado¹⁶. El emblema se abre con el mote latino "In secundis consistere laudabile quoque"¹⁷. Bajo él, y dentro de un marco ligeramente rectangular, se puede ver el grabado. La imagen que se aprecia está protagonizada por dos hombres de diferente edad y condición. El más joven, el colocado a la izquierda, está tocando una lira mientras que el situado a la derecha parece escribir. El primero va vestido de un modo que evoca el pasado y que recuerda las antiguas vestimentas romanas, salvo por el hecho de llevar botas de piel, quizá más acorde con la moda renacentista. El segundo, tanto por su vestimenta como por su actitud ensimismada y su edad, parece corresponderse con un hombre sabio. Será el epigrama el que aclare la identidad de ambos; es así como sabemos que se trata de dos grandes poetas, Orfeo y Homero. Detrás de ellos hay colgadas en la pared cuatro divisas de pájaros: un cisne y un papagayo en la parte superior, y un ruiseñor y una urraca en la inferior. Detrás del músico Orfeo quedan situados por tanto el cisne y el ruiseñor, mientras que detrás de Homero se aprecian las divisas del papagayo y de la urraca.

El epigrama, escrito en latín y constituido por dieciséis versos, aclara en parte el contenido enigmático del grabado y del lema. Las primeras palabras van destinadas a Orfeo (a quien le estaba dedicado el cisne), a resaltar las maravillas que conseguía con la música de su lira para, a continuación, referirse a Homero, a quien le estaba dedicado el ruiseñor. Es entonces cuando Sambucus afirma, sin hacer referencia al motivo ni a la fuente en la que se basa, que aunque Homero estaba situado tras Orfeo, hubiese sido más razonable que al músico tracio le hubiesen otorgado el segundo puesto. De forma similar, al referirse en los siguientes versos a los pájaros de las divisas, señala que del mismo modo que el papagayo ocupa el primer lugar por delante de la locuaz urraca, Homero supera a Orfeo. Finalmente termina el epigrama mediante cinco versos en los que declara que los que están situados en segundo lugar pueden alcanzar también la

15 *ibídem*, p. 419.

16 Alexander Ross, *Mystagogus Poeticus or the Muses Interpreter explaining the Historicall Mysteries, and Mysticall Histories of the Ancient Greek and Latine Poets*, London, 1653 (repr. ed. 1647, London), pp. 337-338.

17 V. Galilei, *Musica antica...*, p. 88.

virtud. Se refiere a aquéllos que reciben menos elogios pero que gracias a su perseverancia y a su trabajo pueden llegar a ser igualmente virtuosos¹⁸.

Sambucus no hace referencia en la parte literaria a ningún autor o a ninguna obra de la que se sirviera para elaborar su emblema, y tampoco lo hacen los analistas Henkel y Schöne, a pesar de que estos autores suelen recoger las fuentes de los emblemas que incluyen en su *Emblemata*¹⁹. Todo esto podría hacer pensar que se trata de una idea originada en el propio Sambucus. Sin embargo, y como se mostrará a continuación, las referencias de las que parte, aunque no demasiado conocidas, estaban ya fijadas en obras anteriores.

Resulta extraña la comparación que Sambucus establece entre Orfeo y Homero tanto en la parte iconográfica como en la literaria del emblema. Por lo que respecta al grabado, la forma en la que está representado Homero parece responder a lo que André Chastel denominó “el tipo del Sabio perfecto”. Durante el Renacimiento, las figuras de personajes que se consideraban en la cúspide de la sabiduría se representaban con las características que se advierten en el poeta griego, a saber: “perfil tranquilo”, gorro y túnica de aspecto oriental, y barba y cabellos largos. Mediante este aspecto, se buscaba transmitir principalmente tres ideas: “la dignidad moral, la fatiga del estudio y la extrañeza misma del saber”²⁰. La representación de Homero que ofrece Sambucus se podría considerar, según esto, un retrato psicológico del personaje. Frente al sabio se coloca al vate inspirado por los dioses; un joven que tanto por su aspecto como por la forma en la que se dirige al espectador revela que su arte es más improvisación y furor divino que técnica y sabiduría.

La relación que se establece entre Orfeo y Homero es modificada a lo largo del epigrama. Si en un primer momento se hace referencia a una tradicional superioridad del tracio sobre el poeta griego, a continuación Sambucus afirma que Homero debería estar situado por delante de aquél. La conexión y la comparación que el autor establece entre ambos poetas se remonta a la Antigüedad. En un texto de Hippias de Elis puede leerse que tanto Orfeo como Museo eran considerados grandes poetas al nivel de Hesíodo y Homero, y Hesíodo, en *Certamen*, consideraba a Orfeo como antepasado de Homero²¹. Es en la *Descripción de Grecia* donde encontramos una referencia similar a la de Sambucus; Pausanías, aún reconociendo la mayor estima existente hacia Orfeo, se decantaba por la superioridad poética de Homero al declarar que:

18 Pierre Trichet, *Traité des Instruments de Musique (vers 1640)* (F. Lesure, ed.), Genève, 1978, pp. 119-122.

19 Para obtener datos de este tratado y de sus distintas ediciones remitimos a dos estudios de John Landwehr: *Emblem Books in the Low Countries. 1554-1949*, Utrecht, 1970, pp. 590-597 y *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devises and Emblems. 1534-1827*, Utrecht, 1976, p. 678.

20 Joannes Sambucus, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, Antuerpiae, 1564, pp. 54-55.

21 ‘El segundo lugar también es digno de elogio’ (Mi traducción).

(q)uienquiera que haya estudiado poesía sabe que los himnos de Orfeo son muy breves y en conjunto no muy numerosos (...) Por la belleza de sus versos se podrían llevar el segundo puesto, después de los de Homero, y son mucho más estimados por la consideración divina que aquéllos²².

Similares son las palabras con las que Filóstrato se refiere a ambos poetas en *Heroico*. Como señalara este autor, “Homero, como en una armonía musical, tocó todos los acordes de la poesía, y superó a todos los poetas de su tiempo (...) Practicó la dicción elevada mejor que Orfeo”²³.

La otra comparación que se desarrolla en el emblema, la que afecta a los pájaros, tampoco es infrecuente en las fuentes. Virgilio, en sus *Églogas*, utilizando el tópico del “mundo al revés” hablaba de la competición entre cisnes y lechuzas²⁴ y, siglos más tarde, Alciato, en el emblema “Prudens magis quam loquax”, recordaba que la lechuza se convirtió en la divisa de Minerva tras sustituir a la “charlatana corneja”²⁵. A las urracas, es decir, a las Piérides de la mitología, se refirió Ovidio en las *Metamorfosis*. En el relato que describía el enfrentamiento musical que mantuvieron con las Musas, las calificaba de necias y afirmaba que “en su figura de aves ha subsistido su primitiva locuacidad, su graznadora charlatanería y desmesurada afición a hablar”²⁶. También se las conectó con los malos poetas y se analizó su combate con las Musas como el acaecido entre la mala y la buena poesía²⁷. Por lo que respecta al significado del papagayo he de señalar ante todo su escasa presencia en las fuentes. El humanista Pierio Valeriano reconocía esta ausencia y tan sólo las conectaba en su tratado a la elocuencia²⁸. Según

22 Pausanias, *Descripción...*, IX 30, 12.

23 Filóstrato, *Filóstrato. Heroico. Gimnástico. Descripciónes de cuadros. Calíastro. Descripciónes* (F. Mestre, trad.), Madrid, 1996, 25.

24 En E. R. Curtius, *Literatura...*, p. 144. De la trascendencia de esta conexión entre las aves da cuenta el que fuera recogida, entre otros, por san Isidoro (*Etimologías* (J. Oroz, ed.), Madrid, 1983, I 36, 7).

25 A. Alciato, *Emblemas...*, p. 51. La traducción española del mote es la realizada por Pilar Pedraza en esta edición.

26 Publio Ovidio, *Metamorfosis* (C. Álvarez y R. Iglesias, eds.), Madrid, 2001, V vv. 677-9. Giovanni Boccaccio había afirmado en el mismo sentido que los sabios denominaban urracas a los necios, ya que estas aves “al gorjear imitan las voces humanas más que la inteligencia” (Boccaccio, *Genealogía...*, XI, II).

27 David H. Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, Chicago, 1998, p. 275.

28 Pierio Valeriano, *Les Hieroglyphiques de Ian Pierre Valerian vulgairement nomme Pierius. Autrement, commentaires des Lettres et Figures sacrées des Aegyptians & autres Nations*, Lyon, 1615 (1ª ed. 1556, Basilea), p. 288. El que sea ésta la única interpretación recogida por Guy de Tervarent (*Attributs et symboles dans l'art profane*. 1450-1600, Genève, 1958, p. 303) y la única que hayamos encontrado en la obra de Cesare Ripa (*Iconología* (J. Sureda, ed.), Madrid, 1996 (repr. ed. 1613, Siena), I, p. 314) o en el tratado que Andrés Ferrer de Valdecebro dedicó a las aves (*Gobierno General, Moral, y Politico hallado en las aves mas generosas y nobles. Sacado de sus naturales virtudes, y propiedades*, Barcelona, 1696, pp. 276-278) nos hace considerar que éste era, si no el único significado, sí el más conocido.

lo señalado, en el emblema no sólo se contrapondría la charlatanería y la necesidad de la urraca a la elocuencia del papagayo, sino que incluso se vincularía al músico tracio el valor otorgado a la primera de las aves y al poeta griego el de las segundas.

A pesar de las numerosas referencias que de este tipo se puedan encontrar en los tratados, creemos que la fuente que pudo haber inspirado, al menos en parte, el epigrama de Sambucus fue la mencionada obra de Pierio Valeriano. Además de señalar esa superioridad del tracio sobre Homero, vinculaba los dos poetas griegos a dos tipos concretos de aves (el cisne al primero de ellos y el ruiseñor al segundo) de la siguiente forma: “(c)omme suyvant la tradition des anciens Homere succede à bons tiltres apres Orphee, ainsi le Rossignol tient rang apres le Cygne: puisque comme nous disions nagueres le Cygne est le symbole & la figure d’Orphee [sic]; Rossignol, d’Homere”²⁹.

La explicación que resulta tras señalar todos estos datos nos remite al mote y a los versos finales del epigrama. Valiéndose de textos de Pausanias, de Filóstrato y de Valeriano o de interpretaciones y significados extraídos de tratados como las *Metamorfosis* de Ovidio, Sambucus utiliza a Orfeo para referirse a las personas que se ven beneficiadas no sólo por los dones de la naturaleza sino también por la misma fortuna, que los coloca en una posición privilegiada y quizá no del todo merecida. Frente a ellos se sitúan los menos agraciados, aquéllos que deben utilizar todos sus recursos y toda su capacidad para conseguir sus objetivos; sin embargo, los logros que obtienen son, como declara Sambucus, los más valiosos de todos. Creemos que de esta forma se contrapondrían en las figuras de Homero y Orfeo dos conceptos de gran relevancia en el pensamiento renacentista; por un lado la consideración de la poesía como resultado de la habilidad y de la técnica, de la observancia de las leyes del ritmo y de la métrica, que sería la representada por Homero; por otro, su consideración como inspiración, como resultado del éxtasis poético³⁰. Sambucus parece confiar más en el estudio, en la técnica y en la importancia de las reglas dentro la creación artística que en el *furor divinus*; es decir, para él el poeta es más un tipo de sabio que un vate inspirado por los dioses. Aunque Sambucus no rechaza el papel de la inspiración en la creación poética, sí parece valorar más la importancia de las reglas, como creo que se puede deducir de la posición prioritaria en la que coloca a Homero.

Ninguna de las dos representaciones comentadas, las debidas a Lebeus y a Sambucus, gozó de éxito en la iconografía posterior. Sin embargo, quizá se pueda hablar de cierta vinculación entre la imagen que ofrece Sambucus y *L’Apothéose d’Homère* (1827) que siglos más tarde realizara Jean Auguste Ingres (Museo del Louvre). En esta ocasión es Homero quien ocupa la posición central, aunque el poeta tracio, con una túnica azul sobre la cabeza y coronado de laurel, tiene un lugar privilegiado junto a él. Viendo la obra parece que Ingres finalmente consiguió que Orfeo ocupara ese segundo puesto tras Homero que se reclamaba para él desde la Antigüedad.

29 P. Valeriano, *Les Hieroglyphiques...*, p. 287.

30 Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética* III. *La estética moderna*. 1400-1700, Madrid, pp. 127-130, 197-223, 442-457.



Fig. 1. Dionysius Lebeus-Batillius, “Exitus KAKOZHΛΙΑΣ”, *Dionysii Lebei-Batillii regii mediomatricum praesidis emblemata*, Frankfurt, 1596 (en Arthur Henkel y Albrecht Schöne, *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts. Supplement der Erstaussgabe*, Stuttgart, 1996).



Fig. 2. Joannes Sambucus, “In secundis consistere laudabile quoque”, *Emblemata cum aliquot nummis antiqui operis*, Antuerpiae, 1564 (Bibliothèque Nationale de France)



Fig. 3. Jean Auguste Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, 1827, (Museo del Louvre).