

# Emblemas musicales: canon y resonancia

## Musical emblemata: canon and resonance

KAREN ARANTXA PADILLA MEDINA

Universidad Autónoma de Zacatecas. México

ORCID: 0000-0002-7760-1918

aranciata.p@gmail.com

CARMEN FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR

Universidad Autónoma de Zacatecas. México

ORCID: 0000-0002-6926-6080

carmenfgalan@uaz.edu.mx

### Resumen:

La emblemática como tipo textual híbrido articula múltiples códigos visuales y escritos en una estructura tripartita establecida en Alciatus. En este trabajo se presenta la teorización de un cuarto código que se integra al género tradicional: la música, y que se manifestó en la alquimia y en los libros de facistol. La emblemática musical eleva el funcionamiento de la redundancia y el doble anclaje semántico con la idea de resonancia. El canon como forma cíclica en un contexto ritual y pedagógico confiere al libro de facistol más de una función. Para explicar los itinerarios de lectura se toma el ejemplo de Juan del Vado en su obra para Carlos II.

### Palabras clave:

Emblema; canon; código; facistol; música.

### Abstract:

Emblem as a hybrid textual type articulates multiple visual and written codes in a tripartite structure established in Alciatus. This paper presents the theorization of a fourth code that is integrated into the traditional genre: music, and which manifested itself in alchemy and lectern books. Musical emblems elevate the functioning of redundancy and double semantic anchoring with the idea of resonance. The canon as a cyclical form in a ritual and pedagogical context confers to the lectern book more than one function. To explain the reading itineraries, we take the example of Juan del Vado in his work for Charles II.

### Keywords:

Emblem; canon; code; lectern book; music.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 19 de febrero de 2023.

---

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Padilla Medina, Karen Arantxa/Fernández Galán Montemayor, Carmen (2023): "Emblemas musicales: canon y resonancia". En: *Laboratorio de Arte*, 35, pp. 43-56.

© 2023 Karen Arantxa Padilla Medina y Carmen Fernández Galán Montemayor. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

---

## La estructura tripartita

La emblemática es considerada un género literario de origen renacentista, de difusión y desarrollo barrocos; como otras manifestaciones culturales, fue producto de su circunstancia puesto que, en el caso del emblema, la imprenta jugó un papel importante en que se produjera el ‘accidente’ editorial que dio resultado a dicho género. 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*, que se concibe a partir de las tres partes que se configuran en *Emblemata: inscriptio*, lema o mote; *pictura, icon* o *imago*; y *subscriptio, epigramma* o *declaratio*<sup>1</sup>. La imagen o figura representada está sujeta al lema y a la explicación en prosa o al *epigramma*<sup>2</sup>, 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 hecho la revisión de todas las variantes del género,<sup>3</sup> a la vez que se han mostrado las variaciones y manifestaciones del emblema, desde protoemblemas y pseudojeroglíficos<sup>4</sup>, y por otro, se ha tratado de explicar su estructura en términos semióticos<sup>5</sup>. La distinción entre libro de emblemas (*Emblemata*) y emblemas aplicados o jeroglíficos festivos<sup>6</sup> 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) que integra el componente musical desbordando la estructura tradicional del *emblema triplex*.

La emblemática está construida sobre diversas tradiciones culturales como la heráldica, los bestiarios, las hieroglyphicas, la epigrafía, entre otras. 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 transmite el mensaje. En la utilización de los múltiples sistemas semióticos se utilizan a su vez diversos canales, es decir, soportes de la información, donde se aprehende la materialidad que se vierte en una forma. En el emblema, la sustancia es el papel y la tinta (el grabado); la forma es la imagen, las escrituras. La sustancia es la manifestación de la forma en la materia, la expresión aporta una forma a fin de configurar el signo como sustancia comunicable<sup>7</sup>; ya que una forma no puede

1. López Posa, 2012: 40.
2. Pascual Buxó, 1989.
3. Rodríguez de la Flor, 1995.
4. Pascual Buxó, 2002.
5. Fernández Galán, 2020.
6. Mínguez Cornelles, 2002.
7. Hjemstev, 1971: 87.

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 del contenido es el conjunto de conceptos en tanto que están organizados por una cultura.

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 connotativas del sistema. La apuesta es llegar al metalenguaje o metasemiótica donde el plano del contenido es en sí un lenguaje<sup>8</sup> para describir las reglas de funcionamiento de emblema. Por ejemplo, en el nivel iconográfico hay dos niveles semánticos: el discurso mitológico canónico y sus actualizaciones alegóricas concretas<sup>9</sup>.

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, aclarar su sintaxis, y posteriormente la articulación de todos los códigos y la interrelación entre lenguajes, imágenes y escritura en el *triplex*, ya que en sus variantes a veces pueden encontrarse otros códigos. En síntesis, el emblema es un discurso pluricódigo. 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 lema, *epigramma* y en ocasiones una explicación en 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. 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 (Figura 1): en el reverso de la página aparece la explicación en prosa, que suele fijar el sentido del conjunto del emblema. La *pictura* muestra una figura humana al centro sosteniendo 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. Cabe aclarar que la explicación en prosa es considerada como parte del género editorial y no parte del emblema *triplex*. 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, una redundancia. Esta es una función semántica de los discursos pluricódigos<sup>10</sup>, en el emblema *triplex* se dan las redundancias de intercódigo e intracódigo sobre el mismo canal (el papel). Entre los códigos

8. Bigot, 2010.

9. Pascual Buxó, 2002: 67.

10. Klinkenberg, 2006: 222.



Figura 1. Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, “Emblema 76”, 1610, © Biblioteca Nacional de España.

visual y verbal, la redundancia se encuentra en la *pictura* y en el *epigramma*. En el “Emblema 76” de Horozco y Covarrubias, aparece 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 en la *pictura*; y por supuesto su nombre en el *epigramma*. La redundancia está en la mención del dios y la relación que tiene con los elementos que le acompañan. Hay distintos niveles de redundancia puesto que la función de ésta es que la información llegue a su receptor en el sentido adecuado, para sumar al buen entendimiento el autor agregó además en otra página con una explicación en prosa.

En la función pedagógica de la emblemática se pueden incluir otros códigos, a manera los jeroglíficos musicales, los cuales estaban destinados a la enseñanza de la música y aparecían en los manuales de música tales como *Meloepe y maestro* de Pietro

**Pentagrama**  
(Código Musical)

*Modulationis viginti vocum descriptio. I. M. N.*  
x vocum  
Unifono.

Aue Ma ri a ij. Aue Ma ri a

*In Diatessaron superior.*  
A ue Ma ri a A ue Ma ri a.  
Christe Redemptor AV E. SALV E mi dulcis amator  
V ero quies anima, vita salusque mea.

**Pictura**

*In Diatessaron inferior.*  
A ue Ma ri a A ue Ma ri a.  
SANCTA MARIA MATER DEI

**Mote**

*In Diatessaron inferior.*  
A ue Ma ri a A ue Ma ri a.  
SALV E fideiorem Virgo decus addita celo,  
Quaque stella micat Solis ad instar, AV E.  
A ue Ma ri a A ue Ma ri a.  
*In Diatessaron superior.*  
Aue Ma ri a ij. Aue Ma ri a

**Epigramma**

**OFFERTA DELL'AVTTORE A N. S.**

Hor' resti il mio core,  
GIESV' mia sola spem' e dolce amare:  
Tu prendilo pur sempre,  
Goda e si strugga in doloroso tempo...  
O Virgine Reina,  
O bianco giglio, e rosa senza spine,

Con tua più pura mano  
Porgi' el tè, ch'io m'affatico in vano.  
Fà ti, ch'impres' fia  
Sempre GIESV' ch'è nome di MARIA,  
Nel centro del cor mio,  
Sì ch'è vita l'anima, e si riposi in DIO.

Figura 2. Cerone, Pietro, *Melopeo y maestro*, 1613, © Biblioteca Nacional de España.

Cerone (1613) dedicado 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, quien en las primeras páginas consagra sus conocimientos a la Virgen y al Niño Jesús a través de lo que podríamos catalogar como un emblema musical (Figura 2). La imagen de la Virgen María acompañada del niño Jesús y dos ángeles se encuentra en medio de la página, 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, esto es, 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 el 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)<sup>11</sup>.

En el caso de los emblemas musicalizados, *La Fuga de Atalanta* de Maier contiene los elementos del emblema *triplex*, y se agrega la partitura en la página izquierda de la obra, además hay heteroglosia pues el *epigramma* está en alemán y en latín. En 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 (Figura 3).

En los emblemas ejemplificados anteriormente, los discursos pluricódigos no sólo abarcan los códigos verbo-visuales que se han estudiado tradicionalmente en los estudios emblemáticos, que en su mayoría están basados en la fórmula del emblema *triplex*, sino que suman el código musical, el cual a su vez instaure un canal más, el del aire: abre el sentido del oído. Este código suele ser como el lingüístico, aunque abarca dos canales, es decir, se percibe a través de dos sentidos, el auditivo y el visual. 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.

El código se define como una convención de signos organizados que tienen unas reglas y, por ende, una lógica dentro de sí mismo. La música como código puede ser analizada desde la semiótica en los dos canales físicos que son el papel y el aire, desde la grafía y el sonido. La función metasemiótica abarca los otros códigos, y un mismo código puede hablar de sí mismo y de otros textos, 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<sup>12</sup>. Estos emblemas son discursos pluricódigos que permiten la interacción del cuarto elemento en sus variaciones genéricas: 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 hace uso de un canal poco usual (el auditivo) en esta tradición, 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 mismas reglas para asimilarse en un contexto emblemático.

11. Freedman, 2018.

12. Klinkenberg, 2006: 65.

12 FUGA I. in Quarta, infra. Mote

Es hat ihn der Wind getragen im Bauch.

Atalanta  
fugiens.

Embryo vento sã Bore æ qui clauditur al-  
vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus e rit, or tus e rit.

Hippom-  
Embryo vento sã Bore æ qui clauditur al-  
vo, Vivus in hanc lucem si semel ortus erit.

Famam ad  
pel on seu  
vix Ma-  
tani.

Embryo ventosa Boreæ qui clauditur alvo,  
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit.

I. Epigrammatici Latini versus Germanica.

Je Frucht im Bauch des Winds, welchenoch verborgen lobet  
So fern in dieses Licht dieselbe wir erhebet  
Kan aller hohen Helden Noth und Thar übergehen weit  
Durch Kunst und Starck: Gwalt und seines Leibes Arbeit;  
Schaw/das er nicht vnserlich vor der Zeit geboren werd/  
Sondern in rechter Maß komme lebendig auff die Erd.

EMBLE-

EMBLEMA I. De secretis Natura. 13

Portavit cum ventus in ventre suo.

Pictura

Epigramma

EPIGRAMMA I.

Embryo ventosa BOREÆ qui clauditur alvo,  
Vivus in hanc lucem si semel ortus erit,  
Unus Heronum cunctos superare labores  
Arte manu forti corpore, mente, potest.  
Nec nisi Casus, nec ab ortu inuisit illi.

Non Agrippa, bono sibi dote sed gemine.

B 3 HER-

Figura 3. Maier, Michael, *Atalanta fugiens*, Emblema I “*Portavit cum ventus in ventre suo*” fol. 12-13.

La sintaxis del emblema cuádruple abraza a las oposiciones sintagmáticas de cronosintaxis, pues 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, y de toposintaxis, por 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, dando al emblema una dimensión dinámica.

## De libro para facistol al 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. Se denomina facistol al tablero inclinado sobre el que se leen o consultan papeles o libro (Tesaurus). Los libros corales de facistol, llamados también cantorales, son un documento musical de gran

formato que puede contener tanto polifonías como canto llano del repertorio gregoriano usado en la liturgia (Real Academia de San Fernando). Dentro de los libros catalogados como facistol es frecuente encontrar que tienen *picturae* o iluminaciones que ya se usaban en los manuscritos medievales litúrgicos, debido a las grandes dimensiones alcanzadas por estos libros a partir del siglo XV que podían permitirselo. Los libros solían dar elegancia y distinción a los monasterios y las capillas, puesto que eran caros por todas las personas implicadas para su construcción, desde artesanos hasta artistas<sup>13</sup>.

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 frecuencia su manejo por dos o más personas<sup>14</sup>. Para el uso en el coro la configuración de los folios debía corresponder a la colocación adecuada de las voces de los coristas para verse a libro abierto, 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<sup>15</sup>. El tamaño de los libros de música litúrgica estaba sujeto a las necesidades de quienes los utilizaban; si eran de pequeño formato, 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 aprendérselas de memoria<sup>16</sup>. Así como el tamaño de los libros de facistol variaba dependiendo de su uso, la disposición de la música cambiaba y había libros de cantorales donde el diseño y la 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, dependiendo del lector<sup>17</sup>.

El proceso de elaboración de los libros de este tipo es complejo no solo por el formato, también por la dificultad para 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, además se tenía un lugar especial que permitiera guardar los libros de pie sin que se abrieran<sup>18</sup>. Los libros de facistol estaban hechos a la medida de las circunstancias y 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, como *The First Boole of Songes* (1597), un libro que fue diseñado para ser utilizado disponiéndose los intérpretes alrededor de una mesa,

13. Sierra Pérez, 2014: 44.

14. Sierra Pérez, 2014: 44.

15. Freedman, 2018: 185.

16. Sierra Pérez, 2014: 46.

17. Freedman, 2018: 194.

18. Sierra Pérez, 2014: 52.

The image shows an open manuscript with two pages of musical notation. The left page is labeled 'CANTVS.' and the right page is labeled 'BASSVS.'. Both pages feature large, decorative initial letters 'C' at the beginning of sections. The musical notation is written on staves with various clefs and note values. Below the staves, there are lines of text in Latin and Spanish, which are the lyrics for the music. The manuscript is bound in the center, and the pages are slightly aged and yellowed.

Figura 4. Dowland, John, *The First Booke of Songes*, Londres, 1597, © Folger Shakespeare Library.

por lo que los pentagramas están en distintas direcciones hacia diferentes vistas para que cada cantor pudiera dar lectura a su partitura desde su lugar (Figura 4).

El *Libro de misas de facistol* es una obra compuesta por Juan del Vado, organista de la Capilla Real de Palacio y maestro del rey Carlos II (1661-1700); este libro de 42cm es una recopilación de obras de dicho autor, y está dirigido al joven rey, quien como alumno tendría que recibir tanto los conocimientos musicales como los elementos simbólicos que aparecen en la configuración emblemática. A modo de preámbulo a las misas, se encuentran los seis emblemas musicales y después de las seis misas aparecen las 'definiciones de los enigmas resueltos' donde se dan algunas bases para la interpretación de la música que aparece en ellos. La obra es un manuscrito en su mayoría, aunque algunos de los elementos de los emblemas son trabajo de imprenta, como los pentagramas circulares y las imágenes de las aves, 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).

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: Rey-zuelo (Regine), Papagayo (Parrepallo), y Verzellia. El ave que 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 el *Libro de misas de facistol* 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 en el código verbal.

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<sup>19</sup>. 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, por otra parte, su encuadernación es propia de la Biblioteca Real de la época de Felipe V, por lo que al parecer de ahí pasó a la Biblioteca Nacional donde hoy se conserva<sup>20</sup>. En dicho repositorio se encuentran junto a 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. El tamaño y formato de este libro dejan ver que estaba dirigido a un solo intérprete, el organista.

Los emblemas o cánones enigmáticos, nombrados así por el propio autor, tendrían una función pedagógica, siendo la música 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 porque el libro quedó resguardado en la Biblioteca Real; las misas que le preceden quizás sí lo fueron, dado que la versión sin las *picturae* fue heredada el hijo del compositor, quien lo vendió al maestro de capilla.

19. Robledo Estaire, 2009: 139.

20. Robledo Estaire, 2009: 149.

## Los ejes de lectura

La música que aparece en los pentagramas de todos los emblemas del *Libro de misas de facistol* de Juan del Vado 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 que se representa en los otros 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, sino 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. Lo que recuerda el poema laberinto de la eucaristía “Sol-IESU” de Juan Caramuel<sup>21</sup>.

En los emblemas “El Hércules peregrino” y “El Carlos” de *Libro de misas de facistol* de Juan del Vado se hace una exaltación de la dinastía Habsburgo, con base en la heráldica del primer rey Austria en la península ibérica: Carlos I de España (Figura 5). El escudo real de este monarca tiene las columnas de Hércules como referencia del fin del mundo “*Nec plus ultra*”, lema que posterior al descubrimiento del Nuevo Mundo fue cambiado a “*Plus ultra*”. La utilización de las columnas de Hércules es una evocación directa a Carlos I. Aunque quien gobierna en ese momento es Carlos II, “aunque segundo/ emulo soy aún el mismo”; lo que 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, y al joven monarca Carlos II le viene por derecho al descender de Carlos I, y de una estirpe mítica hercúlea. 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 emblema “El Carlos” 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

21. Infantes, 1981.

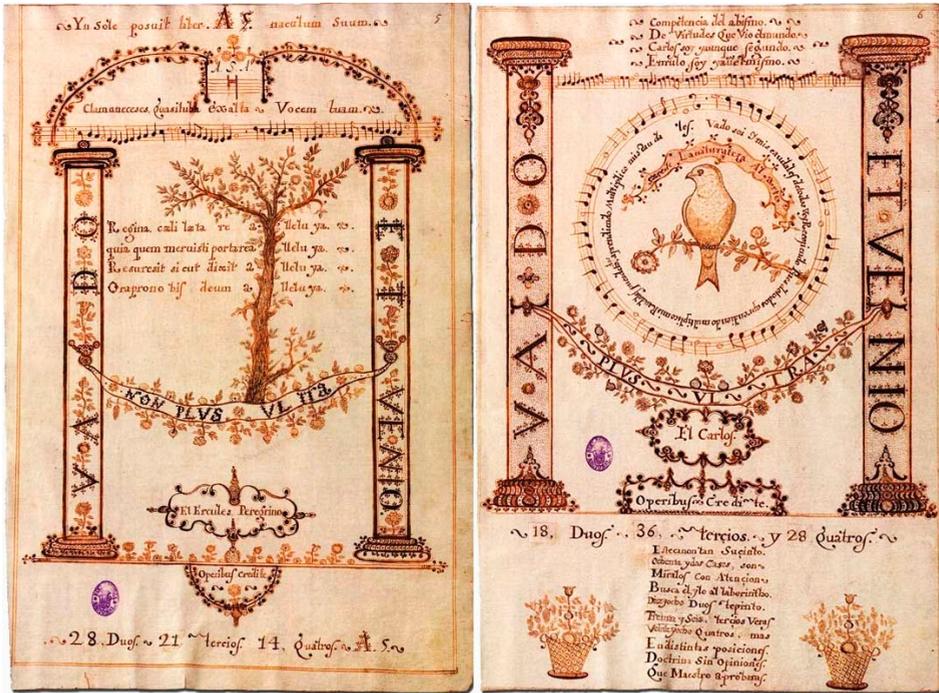


Figura 5. Del Vado, Juan, *Libro de misas de facistol*, “El Hércules Peregrino”, fol. 5, y “El Carlos”, fol. 6, © Biblioteca Nacional de España.

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 emblema cuádruple se utilizan los códigos verbo-visuales 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, 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: verbo-visual, 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.

La emblemática musical de Juan del Vado puede clasificarse como un compendio de emblemas cuádruples compuestos 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. La obra propone varios itinerarios de lectura, tanto para el intérprete como para el lector, en el emblema “El Carlos” dice “Este canon tan sucinto, ochenta y dos casas son, míralos con atención y busca hilo al laberinto...” y concluye que “maestro aprobarás”. Esta formulación en enigma o jeroglífico tiene una función pedagógica y un destinatario específico, lo que complica la estructura del texto: estamos frente a un discurso pluricódico con múltiples destinatarios.

En su composición los emblemas de Juan del Vado pueden ser caracterizados como cuádruples, en virtud de que el pentagrama cumple función estructural y coordinante, produciendo una lectura simbólica ligada a la liturgia y sumando un código a la estructura original. La diferencia entre la *Fuga de Atalanta* y el misal de Juan del Vado radica en el propósito al que sirve, la obra de Maier es un libro para iniciados en la alquimia, la de Juan del Vado es una obra por encargo, las cosmovisiones y universos simbólicos asociados al componente musical siguen fórmulas diferentes. La originalidad de Juan del Vado es que la partitura se integra como componente visual a la vez que auditivo, llevando las redundancias a un efecto de espejo resonante.

## Bibliografía

- Beer, María Eugenia de (1637): *Cuaderno de aves para el príncipe Baltasar*. Banco de España, [https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/cuaderno-de-aves-para-el-principe-baltasar-carlos-g\\_2637.html](https://coleccion.bde.es/wca/es/secciones/coleccion/obras/cuaderno-de-aves-para-el-principe-baltasar-carlos-g_2637.html). (13-09-2022).
- Bigot, Margot, “l. Hjelmslev: una reelaboración del signo lingüístico”. En: *Apuntes de Lingüística antropológica*, [https://www.academia.edu/8669779/3\\_HJELMSLEV](https://www.academia.edu/8669779/3_HJELMSLEV). (28-08-2022).
- Caramuel, Juan (1981): *Laberintos*, edición de Víctor Infantes. Madrid: Visor.
- Dowland, John (1597): *The First Booke of Songes*. Londres: Folger Shakespeare Library, <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).
- Fernández Galán, Carmen (2020): “Máquinas de la memoria: Emblemática y semiótica”. En: *Imago Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 12, pp. 71-81.
- Freedman, Richard (2018): *La música en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Hjelmslev, Louis (1971): *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. José Luis Díaz de Liaño traductor. Madrid: Gredos.
- Klinkenberg, Jean-Marie (2006): *Manual de semiótica general*. Colombia: Universidad de Bogotá.

- López Posa, Sagrario (2012): “Empresas, emblemas, jeroglíficos: Agudezas simbólicas y comunicación conceptual”. En: Chartier, Roger/Espero, Carmen (edis.): *La aparición del periodismo en Europa*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Maier, Michael (2007): *La fuga de Atalanta*, Joselyn Godwin pról. Verona: Atalanta.
- Mínguez Cornelles, Víctor (2002): “Agonía emblemática. El ocaso de la cultura simbólica en la fiesta novohispana”. En: Pérez Martínez, Herón/Skinfill Nogal, Bárbara (eds.): *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. Zamora: El Colegio de Michoacán-CONACYT.
- Pascual Buxó, José (2002): *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM.
- Pascual Buxó, José (1989): “Iconografía y emblemática (el estatuto semiótico de la figuración)”. En: Vilanova Andreu, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Promociones y Publicaciones Universitarias, vol. 4, pp. 1279-1290.
- Robledo Estaire, Luis (2009): *Los emblemas musicales de Juan del Vado*. Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995): *Emblemas Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza editorial.
- Sierra Pérez, José (2014): “Los libros corales”. En: Gosálvez Lara, José Carlos (com.): *Cantoriales Libros de música litúrgica en la BNE*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, pp. 43-64.
- Tesoros del Patrimonio cultural de España*, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/tesoros> (07-10-2021).
- Vado, Juan del (1667): *Acompañamiento de las misas para el horgano*. Biblioteca digital hispánica, <http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/0/x/0/05?searchdata1=a4671704> (13-09-2022).
- Vado, Juan del (1667): *Libro de misas para facistol*, Biblioteca digital hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000111540> (13-09-2022).