

RUTH PIQUER SANCLEMENTE,
Universidad Complutense de Madrid

AMOR DOCET MUSICAM:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN TÓPICO
ICONOGRÁFICO

Resumen: La analogía entre el amor y la música tuvo una de sus expresiones más rotundas en el aforismo *Amor docet musicam* (*el amor enseña a la música*) glosado por Plutarco en el siglo I d.C. El Renacimiento transformó esa idea en imagen, que se convirtió en los siglos XVI y XVII en tema recurrente de libros de emblemas y numerosos lienzos, por la proyección del humanismo. En concreto, hallamos su frecuente plasmación iconográfica en la emblemática y pintura holandesas del siglo XVII. Ésta respondió a las convenciones sociales sobre el amor y el matrimonio que los ámbitos reformista y también católico difundieron entre los jóvenes. La imagen del tema se reprodujo fundamentalmente como alegoría moralizante de las relaciones conyugales, acompañando textos de diversa índole, entre ellos versos de canciones. En el presente texto analizaré muy brevemente la construcción general del tema en la Edad Moderna a través de las principales fuentes clásicas y medievales, para a continuación centrarme en su repercusión específica en el entorno holandés. En este contexto, el estudio iconológico permite observar que el tópico *amor docet musicam* constituyó la plasmación perfecta de esas directrices didácticas y moralizantes.

Palabras clave: Iconografía musical, amor, música, emblemática, pintura holandesa.

AMOR DOCET MUSICAM: THE CONSTRUCTION OF AN ICONOGRAPHIC TOPIC

Abstract: The analogy between love and music had one of its most emphatic expressions in the aphorism *amor docet musicam* (love teaches music) glossed by Plutarch in the first century AD. The Renaissance transformed this idea into an image, which, in the 16th and 17th centuries, became a recurring theme of numerous canvases and books of emblems, due to the due to the widespread projection of humanism. In particular, its iconographic expression is frequently found in the Dutch emblems and painting of the 17th century. The image of love teaching music responded to the social conventions of love and marriage promulgated by the reformist and Catholic spheres. The image of this theme was reproduced fundamentally as a moralizing allegory of conjugal relations, accompanying texts of diverse natures, including verses of songs. In the present text I briefly examine the general construction of the theme during the modern era through the analysis of the main classical and medieval sources, to then focus on its specific impact on the Dutch environment. This iconological study allows us to observe that the topic of *amor docet musicam* constituted the perfect embodiment of these didactic and moralizing directives.

Keywords: musical iconography, love, music, emblems, Dutch painting.

Raíces clásicas y proyección en la Edad Media

Durante la Edad Moderna, la música se convirtió en el vehículo idóneo para propagar ideas sociales, comportamientos y conductas, incluyendo aquellos relativos al amor y la fidelidad conyugal. La relación entre el amor y la música tuvo una de sus expresiones más contundentes en el aforismo *Amor docet musicam*, el amor enseña a la música, que se convertiría en tópico recurrente de libros de emblemas y numerosos lienzos y en plasmación de una serie de convenciones sociales.

Sin embargo, para rastrear este tópico es lógicamente necesario acudir a sus raíces clásicas. *El Banquete* de Platón (384 a.C.) nos ofrece la asociación entre el amor y la música más clara y más difundida en la Antigüedad. En el discurso de Erixímaco durante el simposio de *El Banquete*, éste nos dice que la música es la ciencia del amor por el ritmo y la armonía, del amor celeste y ordenado, que une los contrarios y que utiliza la música para la educación y la moderación:

La música es la ciencia del amor en relación con el ritmo y la armonía. No es difícil reconocer la presencia del amor en la constitución misma del ritmo y de la armonía. Aquí no se encuentran dos amores, sino que, cuando se trata de poner el ritmo

y la armonía en relación con los hombres, sea inventando, lo cual se llama composición música, sea sirviéndose de los aires y compases ya inventados, lo cual se llama educación, se necesitan entonces atención suma y un artista hábil. Aquí corresponde aplicar la máxima establecida antes: que es preciso complacer a los hombres moderados y a los que están en camino de serlo, y fomentar su amor, el amor legítimo y celeste, el de la musa Urania [la musa de la astronomía y astrología]. Pero respecto al de Polimnia, que es el amor vulgar, no se le debe favorecer sino con gran reserva y de modo que el placer que procure no pueda conducir nunca al desorden. [...] Debemos, pues, distinguir cuidadosamente estos dos amores en la música, en la medicina y en todas las cosas divinas y humanas, puesto que no hay ninguna en que no se encuentren (Platón, 1871, t. V, pp. 297-366).

Del texto se infiere la dicotomía entre amor divino y amor humano así como la influencia de la llamada armonía de las esferas y el pensamiento pitagórico en el concepto platónico de la música, entendida como reflejo de la matemática y el orden celeste. Además, en el discurso de Agatón se añaden unas líneas más sobre la cuestión, que se pueden resumir en la afirmación de que el Amor es el maestro de Apolo y de las musas en la música, y por tanto es signo de belleza y de concordia entre los Dioses (Íbidem).

A continuación analizamos la proyección iconográfica de esa asociación de Eros con la música, la cual se observa en una serie de cerámicas de los siglos V y IV a.C., especialmente *Lekitos* y *Kilix*. En ellas nos vamos a encontrar un eros efebo que protagoniza el entorno descrito en *El Banquete*. Suele tratarse de un eros alado que tañe una lira o un aulós en alusión a la comentada relación con la música (Imagen 1).

En algunas cerámicas el Eros efebo aparece también sobre un delfín, tañendo su lira (Imagen 2). Esta imagen constituye a nuestro entender un trasunto de la visión cosmogónica que Hesiodo atribuye a Eros, de dominio sobre todos los seres de la Tierra. Aunque la idea o también tiene relación con Venus como madre de Eros y Arión.

Redundando en el eros efebo que tañe la lira, aparecen también algunas representaciones en las que éste persuade a jóvenes utilizando su instrumento. En este sentido, no hay que olvidar el entorno homoerótico de *El Banquete*, así como tampoco la alusión al poder de Amor como principal enseñante de la armonía a través de la educación de los jóvenes. Igualmente, la imagen construye quizá un eco de la tragedia de Eurípides y el vínculo entre los poderes de la música, el amor y el vino (Imagen 3).

En la cerámica ática Eros aparecerá asimismo en escenas dionisiacas, junto a ménades y sátiros, y sus instrumentos de percusión o viento, aunque no estén vinculados directamente al Dios (Imagen 4).



Imagen 1. Kilyx de figuras rojas, 500–450 a.C., Museo Nacional, Copenhague. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=23&start=0>



Imagen 2. Enócoe ateniense, 425–375 a.C., Ashmolean Museum, Oxford. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=15&start=0>



Imagen 3. Kilyx ateniense, 450–400 a.C., Museo de Arte e Historia, Ginebra. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetailsLarge.asp?recordCount=1057&id=%7BF8870513-D355-4A75-A9CE-24E138E7BoC5%7D&fileName=IMAGES200%2FSWZ01%2FCVA%2ESWZ01%2Eo9%2E7%2F&returnPage=&start=1000>



Imagen 4. *Dionisos, ménades, sátiro danzante y Eros*, crátera de figuras rojas, 400–300 a.C., Museo Arqueológico Nacional, Madrid. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/recordDetails.asp?recordCount=24&start=0>

En época helenística la poesía bucólica, erótica y epigramática (protagonizada, entre otros autores, por Teócrito, Virgilio o Meleagro) convierte a Eros en adolescente travieso y errante, despojado de la fuerte influencia platónica. Deviene en representación de la fuerza humana emocional más fuerte, visión en la que influyen también Epicuro y Lucrecio, situando a Venus como principio creador que le antecede. Las representaciones se vuelcan en la imagen del Dios del amor sensual, que sigue tañendo su lira y que además baila (Imagen 5). Lo corroboran algunas estatuillas de los siglos II y I a.C. Esta visión contribuirá a la construcción de su imagen en Roma, el cupido como deseo y pasión, de poder poético insoslayable.



Imagen 5. Estatuilla, Antigua Grecia, II-I a.C., Museo Bardo de Túnez. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015318

En Roma se recibió al dios griego como un mero atributo de Afrodita y se le dio un nombre convencional: la palabra femenina *cupido* (con el significado de “deseo” y “pasión”) pasó a convertirse en un nombre propio masculino para designar al joven alado. Los numerosos erotes, cupidines o *putti* romanos mantendrán los instrumentos musicales que acompañaron la armonía amorosa, especialmente ayudados de la cítara (Imágenes 6 y 7).



Imagen 6. *Eros citaredo*, 310–240 a.C., British Museum, Londres. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://nyclovesnyc.blogspot.com/es/2013/03/sleeping-eros-at-metropolitan-museum-of.html>



Imagen 7. *Cupidos con cítara*, fresco romano de Herculano, Basilica, s. I. d.C. Publicada en Filippo Coarelli (Ed.): *Pompeji*. Munich: Hirmer 2002, p. 167.

Uno de los temas iconográficos que aparecen en época romana y que refuerza el vínculo entre Venus y cupido es el carro triunfal de Venus guiada por su vástago y acompañados ambos por sátiros tocando el aulós, como el fresco pompeyano que nuestro (Imagen 8).



Imagen 8. Frescos de Pompeya. Casa dei Vettii, 62–79 d.C. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de http://apuntes.santanderlasalle.es/arte/roma/pintura/casa_vettii.htm

A este respecto no podemos olvidar la influencia del *Ars Amatoria* de Ovidio, que presenta a Amor como hijo de Venus, el que gobierna bajo el control de la Diosa a los hombres y animales. El planteamiento de Ovidio también es educativo, recomienda a las mujeres aprender a cantar, pues la música es un excelente instrumento de seducción.

Precisamente la aportación del *Ars amatoria* de Ovidio, junto con la configuración de la idea del amor platónico que hemos comentado, fueron la base fundamental para la acotación del aforismo *Amor Docet Musicam*, acuñado y glosado por Plutarco en las *Disputationes Convivales* (“Conversaciones conyugales”, fechadas hacia el siglo II d.C.) expuestas como conversaciones de sobremesa en los *Moralia* del autor, colección de textos sobre costumbres, educación y política cuya recopilación con posibles añadidos se hizo en el siglo XIII y tendría varias ediciones en siglos posteriores (García Valdés, 1988). El amor conyugal es revalorizado e integrado en la concepción platónica como la vía más perfecta de ascensión hacia la suprema belleza, gracias al dios Amor que guía la sagrada y recíproca unión de los esposos. En sus *Moralia* Plutarco diserta sobre la emoción trágica, la danza y por supuesto la música. En la quinta de esas conversaciones (libro I) aparece precisamente la afirmación: “*quodmodo dictum sit: Amor docet musicam*”. Y en el simposio de esta misma obra Sosias afirma que el amor enseña al ignorante a tocar la lira como base para la poesía y la música. Además, el amor debe ser expresado siempre en canciones y versos porque es eminentemente comunicativo. Por tanto, debe guiar la expresión poética y musical. Plutarco entiende que el amor contiene todas las causas de la música —el dolor, el placer y el entusiasmo—. Por ende, poesía y música son sus artes.

La Alta Edad Media recurrirá al tópico helenístico-romano del amorcillo como motivo decorativo, pero rara vez señalará a Cupido. Aunque, de manera alegórica, los tratados de educación de jóvenes por parte de escritores neoplatónicos se llenan de referencias a la música como regidora de la armonía y la templanza en las relaciones amorosas de la juventud. Ésta será la vía moralizante que se abre aquí y continúa en épocas posteriores. Un ejemplo es el *De nuptiis mercurii et philologiae* de Martianus Capella, del siglo V (Shanzer, 1986). Pero serán sobre todo las poéticas del amor cortés difundidas desde el siglo XI las que construyan una relación iconográfica, si bien indirecta, del amor con la música, por influencia fundamental de Platón y Ovidio. Los romances y la canción medieval son reflejo y plasmación del amor cortés y del valor teatral y público del amor, antecedente de la poesía amorosa amatoria del final de la Edad Media, con Petrarca como principal referencia. La noción el jardín del amor, *locus* perfecto de la construcción social de las relaciones amorosas además de eco platónico del jardín divino y del *locus amoenus* de Virgilio, según C. S. Lewis (2015) incluye la música y la danza como regidoras del orden y la armonía en la educación juvenil (Imágenes 9 y 10).



Imagen 9. Anónimo, s. XV, *Roman de la Rose*, danza, Bodleian Library, Ms. Douce 195, Oxford. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de https://c1.staticflickr.com/5/4095/4930562946_ba261ae2b9_b.jpg



Imagen 10. Guillaume de Machaut, s. XIV, *Le Remède de Fortune*, Biblioteca Nacional de Francia, París. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://siem.filos.unam.mx/files/2014/01/Unbenannt-21.jpg>

Hallamos numerosas descripciones del mismo entre el siglo XIV y XV, que ilustran los romances y tratados de fechas anteriores: el *Roman de la Rose*, el *Livre des echecs amoureux moralisees* o el *Decameron* (Barnett, 2009), pero que también ilustran libros de canciones y por tanto deben entenderse también como *performance* de las propias canciones amorosas. En algunas de las ilustraciones de este tipo, especialmente en relación con el tema del Juicio de Paris, aparece Venus acompañada de atributos evidentes como los cisnes, pero siempre se la representa como dama entronizada rodeada de instrumentos y músicos, e incluso tañendo ella misma alguno de ellos (Imagen 11).



Imagen 11. Anónimo, principios del s. XV, *Le livre des échecs amoureux moralisés*, Biblioteca Nacional de Francia, Fr. 143, París. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/9b/d3/e3/9bd3e3e4bbc2949897854b1b240cab44.jpg>

La Venus entronizada halla su relación con la música no sólo en la proyección lejana del *amor docet musicam* clásico sino también en un vínculo anterior, que sirve además de precedente esencial para el tema que aquí nos ocupa. La importancia de los tratados de astrología en la Edad Media suscitó algunas representaciones de Venus como dama medieval acompañada de instrumentos de cuerda (Imagen 12), que simbolizan la armonía planetaria, un tema que puede rastrearse, como ha señalado Pepe Rey (2010), hasta en manuscritos del siglo IX.



Imagen 12. Georgius Zothorus Zaparus Fendulus, s. XIII, *Liber astrologiae*, Sicilia, Biblioteca Nacional de Francia, manuscritos Richelieu 7330, fol. 53v: “Astrologie: Vénus”, París.

El manuscrito que mostramos data del año 1250 y muestra a Venus rodeada por símbolos zodiacales, vestida como una reina medieval, con un salterio en sus manos y una especie de arpa a la derecha.

Pero la *Venus* dama medieval será pronto despojada de sus ropas por influencia del amor clásico y a través de las poéticas del Humanismo, aunque para ello es necesario que antes se la vincule de nuevo a su *Cupido* y se le dé relevancia a éste de nuevo, además de que se construya la imagen social del caballero humanista.

Por ello, observemos primero uno de los programas iconográficos más frecuentes que prolifera en el siglo XIV a partir de la influencia de la poesía petrarquista, en concreto del poema alegórico de Petrarca *I Trionfi*, escrito entre 1351 y 1374. En él se relata el Triunfo de Venus y Cupido. Petrarca en su descripción acompaña el carro triunfal de poetas y trovadores medievales (Imagen 13). En el *Quattrocento* éste se proyectará en numerosas imágenes, si bien muchas se centran en el castigo de Marte, con connotaciones astrológicas, porque se alude también al tema de los hijos de Venus, de ahí la frecuente aparición de Cupido, o en el triunfo de Venus y Marte, eliminando a Cupido o añadiéndolo sólo como pequeño *putto*. No en todas las representaciones aparecen músicos.



Imagen 13. Francesco Pesellino, 1422–1457, *Los triunfos del amor, la castidad y la muerte*, Florencia, Museo Isabella Stuart Gardner, Boston. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.mmfilesi.com/tcabaret/el-tarot-5-el-orden-de-los-triunfos/>

Cuando aparecen la música y la danza son protagonizadas por caballeros y damas, o en su caso por las musas, relacionadas con Apolo y la victoria del amor sobre la guerra, como ocurre en el famoso *Parnaso* de Andrea Mantegna, que no reproducimos aquí. Entre otras imágenes tardomedievales emerge también el Cupido ciego, símbolo de la castidad, asociado al tema del jardín amoroso (Imagen 14), presidiendo las danzas y la educación del ocio juvenil junto con Venus. De nuevo un contenido moralizante que, como veremos, se proyectará en ámbitos posteriores.



Imagen 14. Pierre Michault, ca. 1465, *La dances aux aveugles*, Venus y Cupido, Biblioteca Nacional de Francia, fr. 1989. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de https://commons.wikimedia.org/wiki/Danse_aux_aveugles#/media/File:Danse-aveugles-fr-1186-f57-love.jpg

El Renacimiento italiano recuperará los cupidines romanos asociados a instrumentos musicales, como decoración clásica de palacios y estancias nobiliarias, símbolos de la afirmación del poder y equilibrio de los gobernantes. *Tubae*, liras y cítaras se sustituyen por instrumentos coetáneos como el laúd, las violas o incluso instrumentos de tecla domésticos como el virginal. Las imágenes evocan fuentes clásicas y remiten a la construcción del Amor en la Antigüedad (Imágenes 15, 16 y 17).



Imagen 15. Pisanello, ca. 1444, *Amor enseñando a un león a cantar*, medalla de bronce en conmemoración de las bodas de Leonello d'Este y María de Aragón, British Museum, Londres. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015319



Imagen 16. Giovanni Battista Scultori, 1538, *Amor tocando la espineta y emblemas de Marte colgando de un árbol*, grabado, British Museum, Londres. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00015476



Imagen 17. Gaudenzio Ferrari, primera mitad del s. XVI, friso de *amoretti*, Pinacoteca dell'Accademia Carrara, Bergamo. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de http://iconographic.warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/pdf_frame.php?image=00017468

El camino hacia la Edad Moderna: el pensamiento humanista y la acuñación del tópic a través de la emblemática

El uso decorativo de los pequeños cupidos en la imaginería del Renacimiento italiano tiene un fondo simbólico referente al orden de la vida pública y a la discusión sobre las relaciones sociales y humanas, por tanto amorosas, aspecto que encuentra otras muchas plasmaciones iconográficas. A este respecto hay varios ámbitos y cuestiones que no debemos obviar.

La primera es el desarrollo del pensamiento humanista, que utilizará el discurso del amor y Cupido como medios para mostrar el comportamiento virtuoso de las clases nobles. En ello incide el neoplatonismo de Marsilio Ficino. El amor, como deseo de una belleza superior, se manifiesta en la armonía de formas y colores y también en la armonía de sonidos (Ficino, 1994). Ficino sigue el ideal neoplatónico de unión entre la belleza del cuerpo, de la mente y de la voz. Para Ficino cantar es un signo de que la belleza musical inunda el alma a través de la escucha, haciéndola receptiva a cualquier lección ética. Así, *Amor docet musicam* se empezará a convertir en *Musica docet amor*. El siglo XVI traerá una intensa discusión sobre los efectos éticos y emocionales de la música. Escritos de humanistas como los de Pietro Bembo (1991) tendrán gran influencia en la propia construcción de las costumbres musicales. Al entenderse la comunicación auditiva como el más importante

vehículo de la atracción amorosa, el canto será el arte musical favorito. Villanellas, frottolas y madrigales de temática amorosa expresarán el *Omnia Vincit amor* virgiliano y el *Amor docet musicam* de Platón y Plutarco, cuya proyección iconográfica es amplia (Imagen 18).



Imagen 18. Maestro dei Giocatori, ca. 1620, *Omnia vincit amor*, Colección Principe di Cutò, Palermo. Recuperada el 15 de noviembre de 2016, de <https://www.mutualart.com/Artwork/OMNIA-VINCIT-AMOR/o84E6F9C5oDF358F>

La segunda cuestión es la propia educación del cortesano, regida por el amor platónico y relacionada con la música educada. Se cumpliría aquí el dicho *amor docet musicam*. El cortesano será representado con el laúd, pues es éste el instrumento de la canción y además es el cordófono que el pensamiento humanista relaciona con la concordia y la armonía, por herencia clásica y medieval. Sirva para ilustrar esta idea el libro de emblemas italiano que fue referencia para la mayor parte de la pintura europea de los siglos XVI y XVII: el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato, publicado en 1531, lleno de referencias al laúd como símbolo de la concordia política y humana (Imagen 19).



Imagen 19. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, Habsburgo, 1531, A2v.¹ Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.mun.ca/alciato/eo10.html>

Esa noción sobre la educación del caballero humanista, proveniente de Italia, se trasladará al ámbito holandés, el cual nos ocupa aquí especialmente por la importancia del lema *Amor docet musicam* en los libros de emblemas. Pero antes hemos de acercarnos a otra cuestión que también será fundamental en la construcción de esta iconografía. Se trata de la asociación de la música al placer sexual en el *Cinquecento* italiano. Pietro Aretino, poeta y escritor humanista, experto en pintura veneciana, asocia en sus escritos (1998, 1a ed. 1550) la afinación del instrumento de cuerda con la preparación para el disfrute erótico y sexual. Esta perspectiva está vinculada a algunos escritos de otros humanistas que hablan de las virtudes y los peligros que implica el aprendizaje de la música por parte de las mujeres. En *Gli Asolani* Bembo habla de la muestra pública de la belleza a través del canto femenino. Los humanistas Alessandro Piccomilini o Francesco Sansovino comentan en sus textos que hay que educar a la mujer en la virtud y mostrarla socialmente a través del canto y la música. La influencia petrarquista es notable en estos escritos. La dama que toca su laúd y canta representa asimismo la *performance* pública del amor, como unión entre palabra, belleza visual y armonía

¹ El texto que acompaña a la ilustración aquí mostrada reza: “Ad Maximilianum, mediolani Ducom: Tome, oh Duque, este laúd cuya forma se dice que proviene de un barco de pesca, y que la musa latina reclama como suyo. Que nuestro regalo le sea agradable, mientras se prepara para emprender nuevos Tratados con sus aliados. A menos que el hombre sea experto, es difícil afinar tantas cuerdas, y si una no está bien estirada o se rompe, la espléndida canción se convierte en absurdo. Así los príncipes de Italia se unen en alianzas: no hay nada que temer si su amor sigue siendo armonioso. Pero si alguien se retira, como vemos a menudo, toda la armonía se queda en nada”.

sonora. Así se va creando una dualidad, no exenta de contradicción, entre la seducción femenina y la música como representación del placer sexual, y por otro lado la música como virtud educativa, que permite a la mujer alcanzar una dimensión espiritual similar a la del cortesano. La proyección iconográfica de estas ideas se halla en las numerosas imágenes de una Venus ya desnuda acompañada de Cupido, que nos señalan lo sensual y lo visual, lo abstracto e ideal del amor, junto al sentido sonoro, el oído (Imagen 20).



Imagen 20. Simone Peterzano, ca. 1565, *Venus y Cupido*, óleo sobre tela, Museo de Bellas Artes, Budapest. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <http://www.flickrriver.com/photos/havala/9638871749/#large>

Es a partir de la influencia italiana en el entorno holandés como se produce la transferencia de este tema de Venus y Cupido a la iconografía de ese último espacio, especialmente a través de los libros de emblemas y sus ilustraciones grabadas.

Pero esa iconografía estará ligada igualmente a la influencia del aforismo *Amor docet musicam* y en esa dualidad encontraremos la construcción del tópico iconográfico (Imágenes 21 y 22).



Imagen 21. Raphael Saedeler, 1591, *Amor Fucatus*, grabado, Rijksmuseum, Amsterdam. Recuperada el 5 de agosto de 2016, de <https://www.rijksmuseum.nl/mediabin.jsp?id=RP-P-OB-7572>



Imagen 22. Jan Collaert, ca. 1600, *Venus y Cupido*, grabado, Biblioteca Nacional de Francia, París. Recuperada el 7 de agosto de 2016, de <http://3.bp.blogspot.com/-z6PrjxsuEs/VQMhNorIEzI/AAAAAAAAAC3Y/kCnJ6lilfrw/s1600/7233Collaert.jpg>

Hacia 1500 Erasmo de Rotterdam había publicado su *Adagia* en París y la obra fue difundida por Europa en las siguientes tres décadas. Se trata de una colección de proverbios latinos y griegos comentados. En ellos Erasmo (2008, 1ª ed. 1508) glosa el aforismo de Plutarco:

Plutarco compareció y expresó este adagio en verso trocaico:
 El amor enseña la música, y más si se es inculto.
 El amor es el sentido que despierta el interés por la industria
 y las artes y por tener toda la distinción del mejor maestro.
 Sócrates, en *El Banquete* de Platón, considera el alma inmersa
 en el cuerpo como despertando al estímulo del amor y pronta
 a tomar un honesto ímpetu, como sacudida de su letargo. Así,

Platón llama a este dios “emprendedor de todas las cosas”, que no deja nada por experimentar. De taciturno pasó a ser locuaz, de modesto y estúpido se tornó atractivo y de negligente pasó a diligente.

Sobresale en este sentido la graciosa fabula de Bocaccio, si no me equivoco de Cimone, que por alcanzar el amor de una chica que no podía sino despreciarlo por rústico, se perfeccionó con la literatura y con nuestro modo de comportamiento [refinado] y así sintió la música y las letras a las que se dedicaban las nueve Musas de la Antigüedad. Alude al proverbio de Bion en sus Bucólicas, que había enseñado con sus muchos versos que las Musas son siempre compañeras del amor y añade: ante testigos digo que no voy a engañar a nadie. Puedes, por usar la reserva, distorsionar el proverbio y decir que se necesita, y no poco, aprender a ser amado. También puedes por piedad, decir que la caridad es la maestra de todas las virtudes y que, si [la caridad] no ayuda, ninguna [virtud] será adecuada (*Musicam docet amor*, 3415 – 4.5.15).

Los libros de emblemas holandeses van a heredar la concepción del amor como herramienta educativa. Quizá sea en el contexto holandés donde más impacto tiene el texto de Plutarco y la propia alusión al lema *Amor docet musicam* como alegoría moralizante de las relaciones conyugales. Algunas imágenes heredarán también la importancia del laúd como el instrumento del cortesano guiado por el amor, no vulgar sino espiritual, y la educación musical. En la serie de estampas de Martin de Vos (dibujante) y Raphael Sadeler (grabador) *Las cuatro edades del hombre*, nos encontramos el primer grabado dedicado al Amor como etapa de la juventud del caballero, que en primer plano y guiado por la música se dispone a la vida amorosa y conyugal. Al fondo jóvenes cortesanos danzan, celebran y tocan instrumentos. Pero al lado del caballero aparece una fuente de agua que indica la pureza que debe tener esa disposición amorosa (Imagen 23).

En el inicio del siglo XVII aparecieron numerosísimos libros de emblemas en el mercado de libros holandés y de los Países Bajos. Durante los ocho años de guerra contra España entre 1568 y 1648 los países del norte se unieron entre sí bajo la llamada República de las provincias unidas —la República holandesa— y el sur quedó bajo el poder español católico. El matrimonio en Holanda desde 1580 quiso eliminar la clandestinidad en la vida conyugal e instaurar tanto el matrimonio religioso como el civil como base sustancial de la sociedad.



Imagen 23. Martin De Vos y Raphael Sadeler, 1591, *Las cuatro edades del hombre: El amor*,² estampa, Biblioteca Nacional de España, Madrid. Recuperada el 7 de agosto de 2016, de [http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/\[Las%20cuatro%20edades%20del%20hombre\]%20%20%20/qls/Sadeler,%20Raphael%20\(1561%201632\)/qls/bdh000011282;jsessionid=7239B9EB40AA3604CBECA83AC5B82A1E](http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/[Las%20cuatro%20edades%20del%20hombre]%20%20%20/qls/Sadeler,%20Raphael%20(1561%201632)/qls/bdh000011282;jsessionid=7239B9EB40AA3604CBECA83AC5B82A1E)

La Iglesia holandesa protestante hizo uso de libros profusamente ilustrados, pequeños y manejables, cuya función era educar a los lectores jóvenes en la elección de pareja, la fidelidad conyugal, y advertir de las penas del amor. Hacia 1650 se hicieron hasta cincuenta y cinco mil copias de libros de emblemas, muchos de ellos políglotas —en francés, holandés, latín e italiano—, que fueron difundidos igualmente en Europa (Spicer, 1999). Las fuentes fundamentales fueron las clásicas aquí relatadas, a través de escritores humanistas, y la Biblia. Pero en ellos se incorporaron también numerosos poemas y canciones de la época.

El primer libro de emblemas holandés fue publicado en 1601 por Daniël Helnslus. Su título es *Qaeris quid sit amor* (Helnslus, 1601). Fue más adelante publicado como *Emblemata amatoria*, en 1607. La unidad visual de muchos de estos libros la daba la propia temática, la presencia del personaje de Cupido en la mayor parte de las ilustraciones (Imágenes 24 y 25).

2 El lema latino de la estampa reza: “Todavía me cubre el pómulo la alegre flor hallada. Ingreso en el campamento de la milicia de Cupido, pródigo y exento de cuidado, temerario, audaz, amo los hijos de todo género de vida. Ahora juega conmigo una joven hermosa, ahora llevo a la novia al combate fiero de la noche. Pero así como la hierba perezce, así mismo cae la flor de la juventud [...]”. La traducción es mía.



Imágenes 24 y 25. Daniël Heinsius, *Emblemata amatoria*, Amsterdam, 1607–1608, *Quæres quid sit amor*.³ Recuperada el 7 de agosto de 2016, de <http://emblems.let.uu.nl/he1601001.html>

Ocurre lo mismo con los *Emblemata Amatoria* de Otto Vaenius u Otto Van Veen (1556–1629), publicados en Amberes en 1608, en tres versiones políglotas: latín, francés y holandés; latín, italiano y francés; latín, inglés e italiano; libro muy difundido por toda Europa. El mismo presenta el amor conyugal a los jóvenes como factor imprescindible para obtener la felicidad. Las máximas que acompañan los emblemas proceden de Ovidio, Plutarco, Seneca, Virgilio o San Agustín (Boot, 2007; Cuadriello, 1996).

La referencia a Plutarco fue constante y de ahí se infiere que uno de los aforismos representado en los libros de emblemas fuera el mismo *Amor docet musicam*. Lo encontramos en el *Nucleus Emblematum* de Gabriel de Rollenhagen, publicado en Alemania entre 1611 y 1613 y extremadamente difundido en Holanda. Las ilustraciones son, además, del grabador holandés Crispin de Passe.⁴ Los emblemas siguen la tradición de las *picturae* circulares que presentan un símbolo o un grupo de símbolos en primer plano, mientras al fondo surgen otros detalles y pequeñas escenas conocidas como *fatti*. Alrededor de los grabados figura una *inscriptio*, normalmente latina, pero a veces en griego, francés o italiano, y se completa el emblema con textos muy breves. En la ilustración un Cupido o *putto* esgrime un laúd como si de su arco se tratara, y señala hacia el fondo una escena de cortejo musical de dos jóvenes a una dama (mediante la música de un laúd y lo que parece ser una flauta). El *motto* (el

3 La inscripción del emblema reza: “Buscas qué sea el amor, qué amar, y qué del deseo seguir, examina [estudia] esta carta, serás docto. Lo mismo te indican las delicias y el huerto del amor: Examina [inspecciona, estudia]. La mano del escultor es ingeniosa”. La traducción es mía.

4 Fue activo en Amberes, pero, a causa de las guerras de religión, se trasladó a Aquisgrán en 1589, y luego a Colonia, Alemania, donde trabajó como editor y grabador, y donde finalmente fue publicado el libro.

lema) nos recuerda: “Quid no sentit Amor?” y la *inscriptio* recuerda el aforismo de Plutarco: “Amor docet musicam”. Rollenhagen completa la imagen con “*Oblectant animos cytharae, cantusque, lyraeque;/ Musica blandus amor plectra movere docet*” (Imagen 27).⁵



Imagen 26. Otto Vaenius (Van Veen), *Amorum emblemata*, Amberes, 1608, *Amor addocet artes*, p. 83. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/amorumemblematafooveen#page/82/mode/2up>



Imagen 27. Gabriel Rollenhagen, *Nucleus Emblematum*, 1611, Colonia, lám. 70. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/nucleusemblematuooroll#page/n191/mode/2up>

5 “Las cítaras y el canto y las liras deleitan los ánimos;/ El dulce amor de la música enseña a tañer la lira”. La traducción es mía. Parece que la *inscriptio* está inspirada en este caso por *De remedio amoris* de Ovidio.

Evidentemente, además de la asociación entre el amor y la música, se halla implícito el vínculo con la idea de enseñar, de que la música puede ser aprendida a través de la experiencia del amor y el amor controlado y regido por la armonía. Pero, atendiendo al *fatti*, a la escena del fondo del paisaje, no podemos olvidar la asociación del laúd a la sexualidad y el erotismo. Es en estas escenas de *fatti*, de fondo, donde reside el germen de muchas de las imágenes que ilustrarán tantos otros libros de emblemas holandeses con lectura moralizante, en los que los protagonistas no son Cupidos sino parejas de jóvenes nobles holandeses. En ellas el contenido erótico se asocia al musical por herencia de la iconografía de Venus y Cupido que venimos comentando. Una estampa de Frans Huys ilustra esta idea (Imagen 28). Nos muestra cómo un violero o lutier rechaza a una mujer mayor cuyo laúd no tiene cuerdas. Afinar el laúd es crear la armonía erótica entre amantes y la conyugal en el matrimonio (Burgers, 2013).⁶



Imagen 28. Frans Huys, 1546–1562, *Proverbios holandeses: Master Jan Slechthoofd*, Rijksmuseum, Amsterdam. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.127836>

En otro importante libro de emblemas de 1618, de Jacob Cats, poeta holandés, la ilustración muestra a un hombre que toca las cuerdas de un laúd para que las cuerdas de otro que reposa sobre la mesa vibren en armonía (Imagen 29).

⁶ Acompañando la imagen, por cierto, aparece una “nueva canción” del famosísimo libro de canciones de Amberes de 1554 (E. de Jongh and G. Luijten, 1997, p. 35).

El laúd sin ejecutante invita a las damas a que toquen el segundo instrumento y logren la armonía. Como explica el propio Cats, ello simboliza la unión de dos amantes bajo el contexto del matrimonio protestante, en el que el hombre indica la afinación.

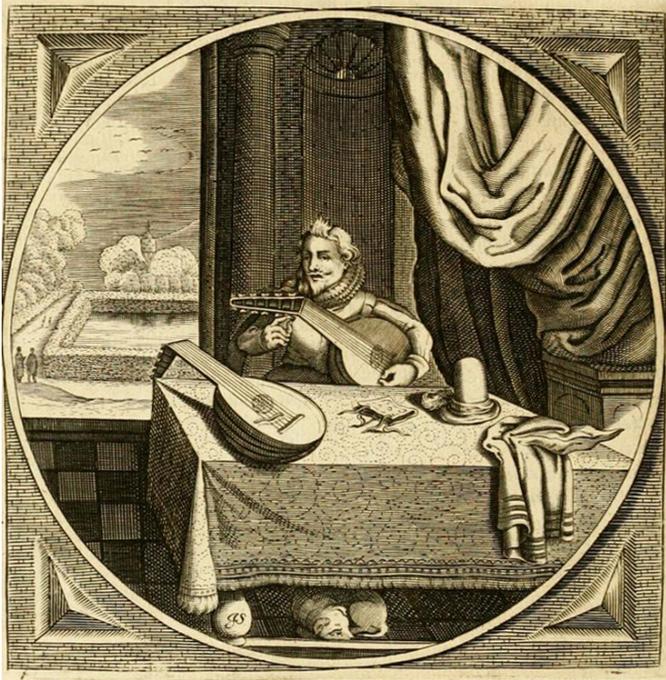


Imagen 29. Jacob Cats, *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden (Emblemas de moral y amor)*, Rotterdam: Pieter van Waesberge, 1627, p. 254. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/proteusofteminneocats#page/254/mode/2up>

Estas ideas explican las escenas de parejas representadas en otros libros de emblemas. A veces la dama es directamente una sensual Venus que, acompañada de Cupido, guía y advierte al hombre que porta y toca el laúd. En el fondo (*fatti*) suelen aparecer jóvenes que bailan y tocan música, como es el caso de la estampa del libro de emblemas *Nuevo Espejo de la juventud*, publicado entre 1617 y 1620 (Imagen 30).

Comunes son también las representaciones específicas de esos grupos de jóvenes que aparecían al fondo, divirtiéndose. Son escenas de cortejo que advierten, a través de las inscripciones que acompañan la imagen, del peligro y la fugacidad del amor como mero placer y la necesidad de una vida amorosa regida por la armonía (Imagen 31).



Imágenes 30 y 31. Anónimo, *Nieuwen ieucht Spiegel* (*Nuevo espejo de la juventud*), 1617 a 1620, lám. 13: *Eneruant animos cytharæ*; y lám. 27: *Concentu vario mentesque auresque fruuntur*. Recuperadas el 7 de noviembre de 2016, de: <http://emblems.let.uu.nl/nj1617.html>

En alguno de estos libros de emblemas encontramos la curiosa imagen del propio Cupido dirigiendo estas escenas musicales de jóvenes. Lo vemos en el libro de Jacob Cats *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt* (*Espejo de los tiempos antiguos y modernos*, 1626). En la estampa *Amor docet musicam* Cupido se sienta a la mesa a dirigir un grupo que canta y toca música. Parece además estar marcando el *tempo* con la flecha en la mesa. Dos damas se sientan a cada uno de sus lados. Cupido coge la mano de la mujer de la izquierda que lleva un tocado y canta. La mujer de la derecha tañe un laúd y canta asimismo. Un hombre toca un bajo de violón. A la derecha, una figura que parece presentar a un bufón, toca una flauta de Pan. Se acompaña de una pastora. Ésta tiene un largo rollo de papel en su regazo y canta con el resto del grupo. Al fondo, un *fatti* representa a un hombre que se apoya en su bastón mientras mira a una mujer dormir delante de una fuente con un querubín que vierte agua (Imagen 32). Pensamos que esa escena puede tratarse de un trasunto de las *Heroidas* de Ovidio, el pasaje de la carta de Helena a Paris en el libro XVII, ya que Cats añade en la explicación de la página posterior: “Dum novus est, potius coepto pugnemus Amori Flamma recens parva sparsa residit aqua...”: “Una llama recién encendida se apaga cuando espolvorea con muy poca agua. Incierto es el amor de los extranjeros; vaga, como ellos mismos, y cuando se va a hacer más seguro, huye”. Se nos advierte entonces de los amores impuros, efímeros y guiados sólo por el placer.



Imagen 32. Jacob Cats, *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt* (*Espejo de los tiempos antiguos y modernos*), Amsterdam: Isaac Burchoorn, 1626, lám. 29: *Amor docet musicam*. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/spiegelvandenoudoocats#page/n39/mode/2up/search/musica>

Este tipo de escenas tuvieron su trasunto pictórico en muchos artistas de la escuela de Utrecht, cuyo modelo fueron también los pintores italianos. Honthorst, Hendrick ter Brugghen y Dirck van Baburen consolidaron la tendencia de pintar escenas nocturnas de fiestas de música, que además tuvieron su correspondencia con las canciones de moda holandesas del momento, muchas de ellas recopiladas en el libro de Jacob van Eyck *Der Fluyten Lust-Hof* (Utrecht, 1644–1655) (Baak Griffio, 1991). En la obra de Honthorst de 1623 el grupo alegre o la compañía alegre, en torno a una mesa, las figuras situadas en un escenario íntimo y oscuro iluminado por las velas, flirtean al son de las cuerdas de un laúd (Imagen 33). Se trata de una escena de burdel que puede parafrasear la parábola del hijo pródigo, también frecuente en los grabados de costumbres de la época. Un libro abierto nos muestra una ilustración con un hombre y un niño que golpea a una mujer que lee un libro.⁷ La tensión entre lo moral y lo inmoral está implícita. La presencia de la alcahueta mostrándonos el globo terrestre, el juego de cartas, los libros, la vela y el reloj de arena construyen una alegoría compleja sobre el amor, el placer y la fugacidad de la vida en una suerte de *Vanitas* en torno al amor.



Imagen 33. Gerard van Honthorst, *Compañía alegre*, 1623, Staatsgalerie, Schleissheim. Recuperada el 7 de agosto de 2016, de http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html

⁷ Puede tratarse de la representación de Eros y Psique.

Estos pintores de Utrecht fueron además el modelo de Johannes Vermeer van Delft, que se centró en las escenas cuya temática principal es la lección de música como metáfora de las relaciones de pareja y el amor conyugal, siguiendo la tradición de los libros de emblemas. En la archiconocida *Mujer ante el virginal* (1670–1672), una pintura que representa a Cupido preside la habitación (Imagen 34). El amorcillo coge una carta y la muestra, con un gesto que se basa en el mencionado libro *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius, cuyo *motto* es: “Perfectus Amor non est nisi ad unum” (Imagen 35). La mirada de la mujer invita al espectador a convertirse en ese amante que falta para el amor perfecto. Además, la educación de la mujer de familia de clase alta se asoció al virginal, instrumento perfecto para la música doméstica y representación misma de la armonía. Numerosas pinturas utilizaron la temática de la lección de música.



Imagen 34. Johannes Vermeer, *Mujer al virginal*, 1670, National Gallery, Londres. Recuperada el 7 de agosto de 2016, de <https://uploads7.wikiart.org/images/johannes-vermeer/a-lady-standing-at-a-virginal.jpg>



Imagen 35. Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Amberes, 1608, p.231. Recuperada el 7 de agosto de 2016, de <https://archive.org/stream/amorumfigurisaenooveen#page/230/mode/2up>

No querría finalizar sin referirme a otro contexto relevante para el tema, el contrarreformista, cuyo centros son Amberes y Bruselas a principios del siglo XVII. Los archiduques Alberto e Isabel fomentaron el culto católico con un programa visual de suma relevancia. Muestra de ello es el famosísimo lienzo de Jan Brueghel de Velours (1568–1625) y Pedro Pablo Rubens (1577–1640),

El oído (Museo Nacional del Prado, Madrid). Las alegorías de los sentidos incluyeron numerosas imágenes tópicas tomadas de los libros de emblemas, y esta del oído recupera el tema de Venus tañendo el laúd junto a Cupido que guía la música con la partitura. El tema *Amor docet musicam* proliferó también en este contexto (Imagen 36).



Imagen 36. Gerard de Lairesse (1641–1711), *Amor Docet Musicam*, Sotheby's. Recuperada el 16 de agosto de 2016, de <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/dd/8d/97/dd8d97014a32945356c4c5d129216238.jpg>

El libro de Otto van Veen u Otto Vaenius fue muy difundido en Holanda y Países Bajos. En 1615 había publicado también en Amberes su *Amoris divini emblemata*. Y ello nos interesa también porque en entorno católico tuvo especial relevancia. Vaenius retoma las ideas de san Agustín sobre el alma que llega a la unión con Dios a través del amor, que es enseñanza de la virtud. Pero también hay una fuerte carga de pensamiento neoplatónico y de las comentadas teorías de Marsilio Ficino con el amor como fuente de perfección espiritual y moral. En el *Amoris Divini Emblemata* se plantea la contraposición entre el amor divino y humano, que colaboran en el conocimiento de la belleza (Imagen 37).

Por ello, en múltiples imágenes de ese libro de emblemas aparece la imagen de un espejo que representa el reflejo de lo divino. Esta visión católica del amor humano como reflejo del divino traslució en otros libros de emblemas en los que se vinculó además a la música. En los *Emblemata Amatoria* de Pieter Cornelisz, publicado en 1611, aparece una ilustración en la que el tema de la lección de música y la pareja (ante un virginal decorado por una Venus desnuda), se

acompañan de un Cupido en primer plano que les refleja la luz del sol a través de un espejo. El *motto* de la imagen reza: “Brilla a todo brillar”. Esa noción del “brillo” se refiere tanto al poder del sol (palabra femenina en holandés) como al de Dios y la mujer, iluminada por el reflejo de la belleza divina en la humana. Cupido les devuelve el sol divino que hace a ese amor conyugal irradiar. Por otra parte, el texto “*Zy blinckt, en doet al blincken*” (Brilla a todo brillar), también corresponde a la traducción de parte de una canción holandesa real que circuló en esos años (Imagen 38). La mujer del autor de la ilustración tomaba lecciones de música con nada menos que el famoso compositor holandés Jan Pieterszoon Sweelinck. Por tanto, además de la lectura simbólica existe una correspondencia con la performance musical, teniendo en cuenta que los propios libros de emblemas contenían las letras de poemas y canciones recitados e interpretados en las reuniones festivas, tal y como hemos ido viendo en este texto. Las imágenes del amor se convirtieron así no sólo en la representación de las directrices morales de la época, sino también en plasmación de las costumbres, el ocio y por supuesto la práctica musical, elemento imprescindible de las relaciones sociales.



Imagen 37. Otto Van Veen, *Amorum divinis emblemata*, Amberes: Ex officina Plantiniana, Balthasaris Moreti, 1615, p. 27: *Amor purus*. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/amorisdiviniemblooveen#page/26/mode/2up>

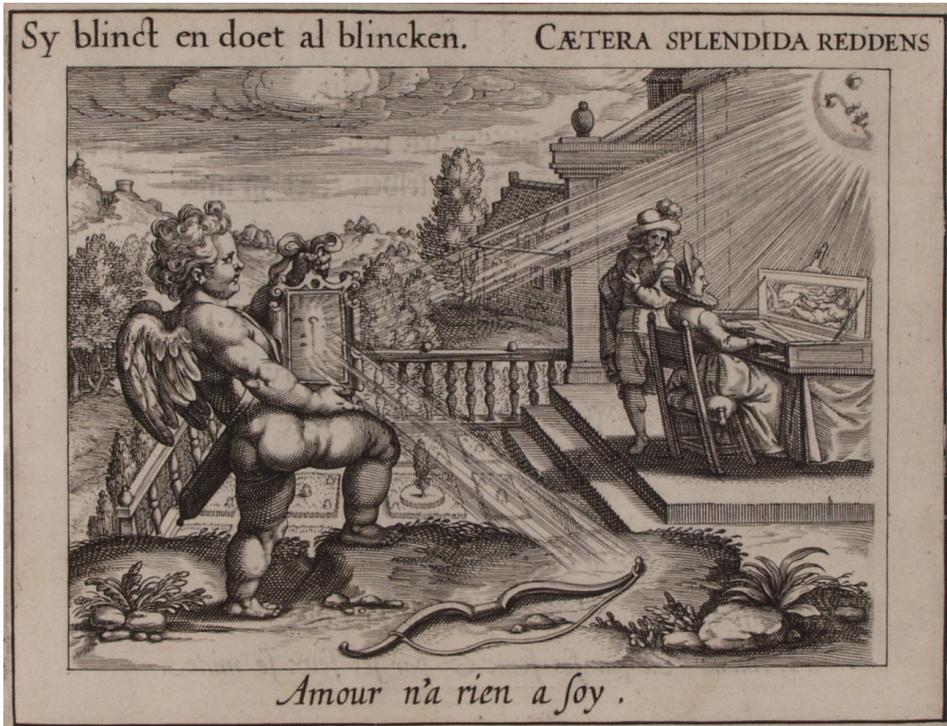


Imagen 38. Pieter Cornelisz, *Emblemata Amatoria*, Amsterdam, 1611, p.33. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de http://emblems.let.uu.nl/repository/ho1611_archive/P3114324.JPG

A lo largo de este artículo hemos observado la construcción de una imagen propia de la Edad Moderna a partir de las referencias a fuentes clásicas y medievales. La relación del Amor con la música se fragua en la Antigüedad griega y romana para proyectarse en épocas posteriores con diversas connotaciones morales, éticas y de costumbres sociales. La música será directriz fundamental de la educación y las relaciones humanas en la Edad Moderna, y de ahí la importancia de su asociación con la imagen y el texto como elementos didácticos y de propaganda. Lo hemos observado aquí especialmente a través de los libros de emblemas holandeses (Imagen 39), culminación de todo un proceso de construcción de un tópico iconográfico, pero la influencia del aforismo *Amor Docet Musicam* y sus múltiples ramificaciones se dio en contextos artísticos variados, lo que serán objeto de otras investigaciones.



Imagen 39. Johan Wilhelm Kaiser, *Amor docet musicam*, en Jacob Cats, *Alle de werken*, vol. 1, Zwolle: De Erven J. J. Tijl, 1862, p. 659. Recuperada el 7 de noviembre de 2016, de http://www.dbnl.org/tekst/cats001jvano2_01/

Referencias bibliográficas

- Agudo Romeo, Ma. del M. (2011). Cuestiones matrimoniales en libros de emblemas. En Zafra, R. y Azanza, J. J. (Eds.). *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: SEE–Universidad de Navarra, 103–118.
- Aretino, P. (1998). *Lettere* (1a ed.: Venecia, 1550). Roma: Salerno.
- Azcárate, P. de (1871). *Obras completas de Platón*. Madrid: Medina y Navarro, Biblioteca Filosófica 5, pp. 297–366.
- Barnett, R. (2009). Serpent of Pleasure: Emergence and Difference in the Medieval Garden of Love, *Landscape Journal*, 28 (2), 137–150.
- Bembo, P. (1991). *Gli Asolani* (1a ed.: Venecia, 1505). Florencia: Accademia della Crusca.
- Benet Ferrando, V. J. (1987). Vermeer y la *Amorum Emblemata* de Otto Vaenius, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 28, 121–130.
- Bloemendal, J. (2007). Love emblems and a web of intertextuality. En Stronks, E. y Boot, P. (Eds.). *Learned Love. Proceedings of the Emblem Project Utrecht Conference on Dutch Love Emblems and the Internet*. La Haya: DANS, 111–118.
- Boot, P. (2007). A Mirror to the Eyes of the Mind. Metaphor in Otto van Veen's *Amoris*

- Divini Emblemata (Antwerp, 1615). En Dekoninck, R. y Guiderdoni-Bruslé A. (Eds.). *Emblemata Sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*. Turnhout: Brepols, 291–304.
- Boot, P. (2008). Playing and displaying love. Theatricality in Otto van Veen's *Amoris divini emblemata* (Antwerp, 1615). *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 16, 339–364.
- Brown, Ch. (Ed.). (1984). *Images of a Golden Past: Dutch Genre Painting of the 17th Century*. Nueva York: Abbeville Press.
- Burgers, J. W. J. (2013). The lute in the arts of the Golden Age. En Burgers, J. W. J., *The Lute in the Dutch Golden Age: Musical Culture in the Netherlands, ca. 1580–1670*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 171–208.
- Cats, J. (1627). *Proteus, ofte, Minne-beelden verandert in sinne-beelden (Emblemas de moral y amor)*, Rotterdam: Pieter van Waesberge. Recuperado el 7 de noviembre de 2016, de <https://archive.org/stream/proteusofteminneoocats#page/254/mode/2up>
- Cuadriello, J. (1996). El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVII (68), 5–42.
- De Jongh, E. y Luijten, G. (1997). *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550–1700*, cat. no. 5. Amsterdam: Rijksmuseum.
- Rotterdam, E. de (2008). *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio* (1a ed. Venecia, 1508). Edición, traducción y notas de Ramón Puig de la Bellacasa. Madrid: Alianza.
- Ficino, M. (1994). *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México: UNAM.
- Helmsluis, D. (1601). *Quid quaeritis sid amor*. Amsterdam. Recuperado el 19 de julio de 2016, de http://emblems.let.uu.nl/he1601_introduction.html#EditorialAdditions.
- Kearins, C. M. (2011). *Melody as metaphor in Gerrit van Honthorst's paintings of musicians*, tesis de maestría. Austin: University of Texas at Austin. Recuperado el 21 de julio de 2016, de <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/ETD-UT-2011-08-4014>
- Lewis, C. S. (2015). *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval*. Traducción de Braulio Fernández Biggs. Madrid: Encuentro, D.L.
- McNeil Kettering, A. (1983). *Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*. Totowa, N.J.: Allanheld and Schram.
- Phyllis Austern, L. (1998). For, Love's a Good Musician: Performance, Audition, and Erotic Disorders in Early Modern Europe. *The Musical Quarterly*, 82 (3–4), 614–653.
- Plutarco (ca. siglo II d.C.) (1988). *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. Madrid: Akal.
- Ovidio. *Heroidas*, libro XVII, carta de Helena a Paris. Recuperado el 20 de julio de 2016, de <http://www.theoi.com/Text/OvidHeroides4.html#17>
- Rey, J. J. (2010). *Veterodoxia*. Recuperado el 18 de julio de 2016, de <http://www.veterodoxia.es/2010/09/teodor-y-venus/>

- Rollenhagen, G. de (1613). *Nucleus emblematum*. Magdeburgo. Recuperado el 19 de julio de 2016, de <https://archive.org/details/gabrielisrollenhoroll>
- Shanzer, D. (1986). *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book One*. California: University of California Press.
- Spicer, J. A. (1999). The role of printmaking in Utrecht during the first half of the Seventeenth Century, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 57, 105–132.
- Van der Waals, J. (2006). *Prenten in de Gouden Eeuw: van kunst tot kastpapier*, exh. cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Ruth Piquer Sanclemente (Madrid, 1977) es profesora ayudante doctora en el Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. En la misma universidad se doctoró en Musicología (2009) con el Premio Extraordinario de Doctorado. Obtuvo su licenciatura en Historia y Ciencias de la Música también con el Premio Extraordinario de Licenciatura y el mejor expediente de su promoción en la Facultad de Geografía e Historia (2002). Anteriormente obtuvo la licenciatura en Historia del Arte (UCM, 2000).

Desde 2011 es profesora del Departamento de Musicología de la UCM. Ha sido investigadora postdoctoral en la Faculty of Music, Universidad de Cambridge (2010–2011), donde realizó el proyecto *Analogías entre música y pintura en España (1918–1939)*. Ha impartido clases de Historia de la Música en la Universidad San Pablo CEU y ha sido conferenciante invitada por la Universidad de Cambridge, La Rioja, Salamanca, Universidad Nova de Lisboa, Sorbonne (París IV) y Universidad de Melbourne. Ha realizado estancias de investigación en Humboldt Universität Berlin (supervisada por H. Danuser), Université Paris Sorbonne IV (supervisada por Louis Jambou), University of Melbourne (supervisada por M. Christoforidis) e Institute for Musical Research, Londres (supervisada por Katharine Ellis). Imparte cursos de Historia de la Música, Músicas Populares e Iconografía musical en academias profesionales de música y en la Universidad de Mayores UCM. Pertenece al grupo Complutense de Iconografía Musical, dirigido por Cristina Bordas, desde su fundación en 2005. rpiquer@pdi.ucm.es