



Eikón Imago
e-ISSN: 2254-8718

Amores y Venus enseñan música: a propósito de *El Jardín del amor* de Rubens

Ruth Piquer Sanclemente¹

Recibido: 20/06/2018 / Aceptado: 28/10/2018 / Publicado: 15/11/2018

Resumen: En el famoso lienzo *El Jardín del Amor de Rubens* (Museo del Prado) se hallan sugerencias iconográficas que van más allá de la representación de una reunión cortesana, o, como han señalado los principales estudiosos, de la alusión al reciente matrimonio del pintor con Helena Fourment. La presencia de un laúd en el centro de la composición nos remite a toda a una serie de influencias iconográficas que hacen que pensemos en la analogía entre el amor y la música, uno de los paradigmas ideológicos y simbólicos más recurrentes de la Edad Moderna, que tuvo su principal referente en el aforismo *Amor docet musicam*, plasmado en múltiples y variadas imágenes de libros de emblemas y numerosos lienzos. La noción de "el amor enseña música" respondió igualmente a las convenciones sociales sobre el amor y el matrimonio que los ámbitos reformista y también católico difundieron entre los jóvenes de Holanda y los Países Bajos. En el presente texto presentaré una nueva perspectiva sobre la obra de Rubens teniendo en cuenta este contexto.

Palabras clave: Rubens, iconografía musical, emblemas, laúd, Venus, Amor.

[en] Amor and Venus teach music: regarding Rubens' *Garden of Love*

Abstract: In the famous canvas *The Garden of Love* by Rubens (Museo del Prado), there are iconographic references that go beyond the representation of a court meeting, or, as main scholars have pointed out, the allusion to the painter's recent marriage to Helena Fourment. The presence of a lute in the centre of the composition lead to a series of iconographic influences that make us think of the analogy between love and music, one of the most recurrent ideological and symbolic paradigms of the Modern Age, which had its main reference in the *Amor docet musicam* aphorism, embodied in numerous and different images of Dutch books of emblems and canvases. The notion 'Amor teaches music' also responded to the social conventions on love and marriage that the Reformist and Catholic spheres spread among young people in the Netherlands. Considering this background I present a new perspective on this painting.

Keywords: Rubens, Musical Iconography, Emblems, Lute, Venus, Amor.

Sumario: 1. Una reunión en torno a un laúd 2. *Amor docet musicam*: Raíces y proyección en la Edad Moderna 3. La emblemática y sus referencias 4. Conclusiones. 5. Fuentes y Bibliografía.

Cómo citar: Piquer Sanclemente, Ruth (2018), "Amores y Venus enseñan música: a propósito de *El Jardín del amor* de Rubens", *Eikón Imago* 13, 123-142.

¹ Universidad Complutense de Madrid.
Email: ruthpiquer@pdi.ucm.es

1. Una reunión en torno a un laúd

Una de las pinturas más llamativas de las colecciones flamencas del Prado por su expresividad, movimiento y colorido, es *el Jardín del Amor* de Rubens. Realizada hacia 1633, en ella observamos la reunión de una serie de hombres y mujeres elegantes en una terraza ante un templete de inspiración clásica. Lo que es aparentemente una representación de una situación cotidiana, no deja de tener un marcado carácter alegórico a través de los amorcillos que revolotean sobre las figuras de los cortesanos y casi se apresuran a lanzarles sus flechas. En la esquina superior derecha del cuadro se sitúa una estatua de Venus sobre un delfín, convertida en fuente, que contempla lo que sucede acompañada de un pavo real. Al fondo se representa un templete clásico, de columnas anilladas y atlantes en cuyo interior aparece, sobre una venera, una escultura que representa a las Tres Gracias, las cuales también se convierten en una fuente que preside los juegos y conversaciones de las parejas. El título, *Jardín del amor*, unido a un entorno de inspiración clásica, da idea de un *locus amoenus* donde tiene prioridad el entretenimiento y el disfrute de los flirteos amorosos de las parejas². De acuerdo a la literatura de época de Rubens, el jardín del amor era el lugar idóneo para figurar los comportamientos de galanteo de la alta sociedad³.

En la escena hay elementos que aclaran que el amor a resaltar es aquel del matrimonio, el de la fidelidad conyugal, ya que una figura de Himeneo con su antorcha preside la imagen. Uno de los amorcillos que aparece a la izquierda de la composición lleva un yugo en una mano y en la otra una pareja de palomas, las aves de Venus unidas por una cinta, elementos que también se reconocen como símbolos de unión matrimonial. El pavo real que aparece junto a la fuente de Venus es un atributo de la diosa Juno, que en la mitología romana se asociaba también con las alianzas conyugales.

Aunque es muy probable que este cuadro estuviera relacionado con el segundo matrimonio de Rubens, cuando desposó con Helena Fourment, el tema debe encuadrarse en la idiosincrasia de la Holanda y los Países bajos del siglo XVII, que fomentaron, especialmente a través de imágenes y libros de emblemas, el matrimonio como base sustancial del orden social.

Para observar esta perspectiva partiremos de un elemento clave que centra la composición, el laúd que porta un personaje masculino y del que podemos apreciar un acentuado escorzo del mástil y el clavijero doblado hacia atrás. Rubens está dando relevancia al laúd en su lienzo.

² Elise Goodman, *Rubens. The Garden of Love As Conversatie a la Mode*, Amsterdam. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

³ Desmond Shawe-Taylor, *The conversation piece: scenes of fashionable life*, Londres, Royal Collection, 2009, pp. 62-71.



Fig. 1. Pedro Pablo Rubens. *EL jardín del amor*, 1633. Museo Nacional de El Prado. Imagen tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39bec70c-403a-a386-e7609e7af236> (Último acceso: 8/06/2018)

Podríamos afirmar que es un elemento más de una reunión cortesana, símbolo del *joie de vivre* o del entretenimiento musical de estas parejas. O quizá también que se debe al notable interés de Rubens por la música. Nicoletta Guidobaldi ha estudiado en profundidad el imaginario musical de la época de Rubens a partir de la difusión de los tratados musicales con ilustraciones de instrumentos, así como las influencias de pintores italianos del *Cinquecento* que explotaron la representación de alegorías de la música. Su trabajo pone de relieve que la presencia de instrumentos en la obra de Rubens se debe a este entorno iconográfico y al coleccionismo de instrumentos por las clases aristócratas⁴. En el caso de Rubens estuvo en contacto directo con numerosos instrumentos musicales a través de las colecciones de los archiducos de Austria para los que trabajó, además de otras familias de la aristocracia, y también a través de sus viajes a Italia en la juventud. Este periplo ha sido tratado excelentemente por la investigadora Camilla Cavicchi⁵. Son varias las visitas que hace el joven pintor a Italia entre 1600 y 1608, a Venecia, Mantua, Florencia y Roma, en plena efervescencia de las primeras óperas de Peri, Caccini o

⁴ Nicoletta Guidobaldi, "Dipingere i suoni: l'immaginario musicale nell'epoca di Rubens", *Imago Musicae*, XXIX, 2017, pp. 97-137.

⁵ Camilla Cavicchi, "Rubens et l'Italie: la musique des mythes et des passions", *Imago Musicae*, XXIX, 2017, pp. 137-159.

Monteverdi, además de los conciertos y madrigales de Giovanni Gabrielli, entre otros hitos musicales que probablemente pudo escuchar. Asimismo, Cavicchi también destaca el contacto de Rubens con la pintura italiana de temática musical, que estuvo muy vinculada al contexto del madrigal teatralizado, especialmente en el caso de Tiziano y la pintura veneciana.



Fig. 2. Detalle de Pedro Pablo Rubens. *EL jardín del amor*, 1633. Museo Nacional de El Prado. Imagen tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-jardin-del-amor/8c9e39be-c70c-403a-a386-e7609e7af236> (Último acceso: 8/06/2018)

Rubens y Monteverdi fueron compañeros al servicio del Duque de Mantua desde la llegada del primero en 1600 hasta 1608. Es plausible la hipótesis de que ciertos motivos temáticos, como este mismo del personaje masculino con laúd, fueran reminiscencias de la propia interpretación y teatralización de los madrigales que Monteverdi presentó en la corte de Mantua. Se trata de madrigales a cinco voces, con personajes mitológicos y pastoriles, en cuyas escenografías y decorados pudo colaborar el propio Rubens, como ha señalado Hans Ost⁶.

Si bien el historiador Matías Díaz Padrón⁷, basándose en los trabajos de Mirimonde y Rooses⁸, ha destacado la relación del laudista masculino con un sentido de armonía musical que simboliza la unión y el equilibrio en el matrimonio, los estudios mencionados no han contemplado la importancia de los libros de emblemas, modelos también para la pintura, en la proyección iconográfica de esa idea del amor unido a la

⁶ Hans Ost, “Rubens und Monteverdi in Mantua: Zur Göttersammlung der Prager Burg” en *Rubens passioni, Kultur der Leidenschaften im Barock*, ed. Por U. Heinen y A. Thielemann Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, pp. 110-159.

⁷ Matías Díaz Padrón, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1995, tomo II, p. 982.

⁸ A.P. de Mirimonde, “La musique dans les allégories de l’Amour: II- Eros”, *Gazette des Beaux-Arts*, 69 (1967), pp. 319-346. Max Rooses, *L’Oeuvre de P. P. Rubens*. vols. I-V, Antwerp, 1890, vol V, p.137.

música. Es necesario atender al contexto alegórico al que obedece gran parte de la pintura flamenca de época de Rubens y a la señalada presencia de los temas y significados de la emblemática en el entorno cotidiano. Es por ello que la representación de un laúd en el centro del lienzo no puede deberse únicamente a una alusión contextual sino también simbólica y muy connotada. Si acudimos a los dibujos del lienzo que se hicieron para su versión posterior en grabado, que se conservan en el Metropolitan Museum de Nueva York, observaremos que el personaje masculino con el laúd aparece aún más destacado que en la pintura original del Museo Nacional del Prado. Desde luego, el pintor quiso dar relevancia a dicha figura: un músico que atrae la mirada del espectador hacia su actividad y hacia su posición de director de una escena tanto de escucha musical como de cortejo.

Así pues, las parejas representadas escuchan el laúd; y posiblemente una canción o pieza de carácter amoroso de las que circularon masivamente en el momento. Sin embargo, se nos está dando además una señal clara de que el tema del lienzo es el amor y este no puede concebirse sin su vinculación a la música como principal expresión del mismo. Para entender ese parentesco debemos acudir a una resumida exégesis de la conformación del tópico mencionado *Amor docet musicam* (*el amor enseña música*), el cual sintetiza esa estrecha relación y tuvo alta relevancia en este contexto, precisamente a través de la emblemática.

2. *Amor docet musicam*: Raíces y proyección en la Edad Moderna

El aforismo *amor docet musicam* tiene una raíz mucho más pretérita en *El Banquete* de Platón, en Ovidio y otros referentes clásicos. *El Banquete* (384 a.C.) puso las raíces de la larga asociación entre el amor y la música. En el discurso de Erixímaco durante el simposio, este afirma que la música es la ciencia del amor debido al ritmo y la armonía, porque estos plasman el amor celeste y ordenado, que encadena los contrarios y que educa⁹. Además, en el discurso de Agatón se agregan unas líneas más sobre el tema, que se pueden compendiar en la afirmación de que Amor es el maestro de Apolo y de las musas en la música, y por tanto es signo de concordia entre los Dioses. La noción de Amor como enseñante de la música, signo de la virtud, fue proyectada en numerosas cerámicas de los siglos V y IV a.C. Se trata normalmente de un eros efebo que toca un aulós o más frecuentemente, una lira. En algunas representaciones Amor persuade a los jóvenes, bajo el contexto literario de *El Banquete*, utilizando el instrumento musical. La educación queda ligada a la música como paradigma de la armonía y Amor es su principal enseñante.

Serán la época helenística y la antigua Roma las que vinculen a Amor o Cupido con Venus, destacando el lado lúdico y más sensual del dios. El *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, ya plantea que la música es un excelente instrumento de seducción. Junto a la idea platónica del amor, configurará la base para la acotación del aforismo *Amor Docet Musicam* por Plutarco en las *Disputationes Convivales* (“Conversaciones

⁹ Patricio de Azcárate, *Obras completas de Platón*, tomo quinto, Madrid, Medina y Navarro, Biblioteca Filosófica), 1871, pp. 297-366.

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. Su recopilación, con posibles añadidos, se hizo en el siglo XIII y tendría numerosas ediciones en siglos posteriores¹⁰. El amor conyugal es 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 la música. En la 5ª de dichas conversaciones (libro I) aparece la afirmación “Quodmodo dictum sit: Amor docet musicam” que resume la idea de que el amor debe ser expresado siempre en canciones y versos porque es eminentemente comunicativo. Por tanto, también debe guiar la expresión poética y musical.

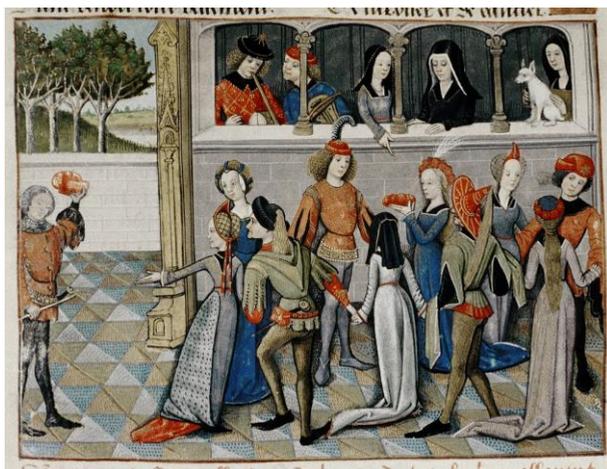


Fig. 3. Danza. Siglo XV. Ilustración del *Roman de la Rose*. Fuente: Fr. Bodl Lib. Douce 195. https://c1.staticflickr.com/5/4095/4930562946_ba261ae2b9_b.jpg (Acceso: 8/06/2018)

En la Alta Edad Media los tratados de educación de jóvenes por parte de escritores neoplatónicos se llenaron de narraciones y poemas con alusiones a la música como instrumento para la armonía. Un ejemplo es *De nuptiis mercurii et philologiae* de Martianus Capella, del siglo V¹¹. Asimismo, las poéticas del amor cortés desde el siglo XI construyen una relación iconográfica del amor con la música, ya que en los libros de romances y canciones se plasma el valor teatral y público del amor cortés a través de las reuniones musicales y la danza, temas que precisamente ilustran libros de canciones y deben entenderse también como *performance* de las mismas. La noción el jardín del amor, lugar perfecto de la construcción social de las relaciones amorosas además de eco

¹⁰ Plutarco, *Obras morales y de costumbres (Moralia)*. (ed. Manuela García Valdés). Madrid, Akal, 1988.

¹¹ Danuta Shanzer, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book One*, California, University of California Press, 1986.

platónico del jardín divino y del *locus amoenus* de Virgilio, señala la música y la danza como regidoras del orden y la armonía en la educación juvenil¹².

La Edad Media también arroja una serie de representaciones de Venus vinculada a la música y especialmente a instrumentos de cuerda. Aparece personificada como dama medieval que simboliza la armonía planetaria, con resabios platónicos y pitagóricos. El contexto del amor cortés seguirá ofreciendo imágenes de jardines amorosos en los que no solo estará Venus, sino también Cupido a finales de la Edad Media, por influencia de la poesía petrarquista y las imágenes de los *Trionfi*, acompañados en algunas ocasiones de celebraciones musicales y danzas que guían el ocio juvenil y advierten del peligro del amor fugaz.



Fig. 4. *Le livre des échecs amoureux moralisés*, ppios. siglo XV, Bibl. Nat. París, Fr. 143.
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/9b/d3/e3/9bd3e3e4bbc2949897854b1b240cab44.jpg>
(Último acceso: 08/06/2018)

Será el pensamiento humanista el que vincule de manera indisoluble al amor y la música 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 sonidos¹³. Ficino sigue el ideal neoplatónico de unión entre la belleza del cuerpo, de la mente y de la voz. Por ello cantar es un signo de que la belleza musical inunda el alma a través de la escucha, haciéndola receptora de cualquier lección ética.

¹² Véase, entre otras obras: el *Roman de la Rose*, el *Livre des echecs amoureux moralisees* o el *Decameron*. Rod Barnett, "Serpent of Pleasure: Emergence and Difference in the Medieval Garden of Love", *Landscape Journal*, 28 (2), 2009, pp. 137-150.

¹³ Marsilio Ficino, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, UNAM, 1994.



Fig. 5. Venus y Cupido. Ilustración para Pierre Michault, *La dances aux aveugles*, ca. 1465.
Fuente: ms. BnF fr. 1989.

https://commons.wikimedia.org/wiki/Danse_aux_aveugles#/media/File:Danse-aveugles-fr-1186-f57-love.jpg (Último acceso: 8/06/2018)

Sobre estas premisas, el debate sobre los efectos éticos y morales de la música fue intensísimo en el siglo XVI. La música apareció en el Renacimiento y Barroco como el sentido más privilegiado para la educación y para el amor conyugal, por contar con la capacidad de la escucha y la armonía. Bajo esta idiosincrasia está implícita la idea opuesta: la música también puede ser aprendida a través de la experiencia del amor, un amor controlado y regido por la armonía.

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 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 Boccaccio, 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 adecuada¹⁴

3. La emblemática y sus referencias

En el inicio del siglo XVII los libros de emblemas publicados en Holanda y Países Bajos asimilaron esta connotación educativa del amor y la música, dentro del contexto moralizante que los auspiciaba. Su producción está ligada a la eliminación de la clandestinidad en la vida conyugal y la institucionalización del matrimonio como pilar social¹⁵. Se trataba de libros pequeños y muy ilustrados, enfocados sobre todo a lectores jóvenes para educarlos en la elección de pareja y la fidelidad conyugal. Hacia 1650 se hicieron hasta cincuenta y cinco mil copias de libros de emblemas, muchos de ellos políglotas y con textos de escritores humanistas y de la Biblia (francés, holandés, latín e italiano) que fueron difundidos igualmente en Europa¹⁶. Pero en ellos se incorporaron también numerosos poemas y canciones que responden a su uso en reuniones sociales¹⁷.

En la mayor parte de las imágenes que ilustran estos volúmenes, como es el caso de los *Emblemata Amatoria* de Otto Vaenius o Otto Van Veen (1556-1629), el primer libro de emblemas amatorios, publicado en Amberes en 1608, se alude al amor conyugal y las buenas costumbres a partir de la presencia del personaje de Cupido o Amor, representado normalmente por un amorcillo al estilo italiano, que aparece en su rol de enseñante de las artes, valor imprescindible para encontrar pareja y obtener la felicidad¹⁸.

¹⁴ Erasmo de Rotterdam, *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio* (Primera edición Venecia, 1508), edición, traducción y notas de Ramon Puig de la Bellacasa, Madrid, Alianza, 2008.

¹⁵ Joaneath A. Spicer, "The role of printmaking in Utrecht during the first half of the Seventeenth Century", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 57, 1999, pp. 105-132.

¹⁶ Maria del Mar Agudo Romero, "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, 2011, pp. 103-118.

¹⁷ P.P.M. Raasveld, *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur. Met een geannoteerde corpusbeschrijving van emblematische eenheden met liederen, en van emblemen met muzikale notatie in de picturae*, BMGN - Low Countries Historical Review, 1997.

¹⁸ Peter Boot, "Playing and displaying love. Theatricality in Otto van Veen's *Amoris divini emblemata* (Antwerp, 1615)". *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, 16, 2008, pp. 339-364; J. Cuadriello, "El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVII (68), 1996, pp. 5-42.



Fig. 6. Otto Vaenius, “Amor addocet artes”. *Amorum emblemata*, 1608, Amberes.
http://emblems.let.uu.nl/v1608042_compare_frame.html?position=left (Acceso: 8/06/2018)

En uno de los primeros libros de emblemas difundidos extensamente en Holanda y Países Bajos hallamos la plasmación iconográfica del aforismo *Amor Docet Musicam* de Plutarco. Se trata del *Nucleus Emblematum* de Gabriel Rollenhagen.



Fig. 7. Crispin de Passe. Ilustración para Gabriel Rollenhagen.
Nucleus Emblematum, 1611, Colonia

En dicho emblema el personaje de Cupido señala algo muy común en este tipo de representaciones, una pareja que al fondo de la imagen disfruta de tocar y escuchar

música con un laúd, a la vez que del galanteo.¹⁹ Podría ser una de las parejas de jóvenes que representa Rubens y que por sí mismas protagonizaron otros muchos lienzos y libros. Es el amor el que dirige la expresión musical como eje de las relaciones adecuadas entre de los jóvenes nobles.



Fig. 8. s.a. "Eneruant animos cytharæ", *Nieuwen ieucht Spiegel* (Nuevo Espejo de la Juventud), 1617 a 1620. Royal Library, La Haya. <http://emblems.let.uu.nl/nj1617001.html> (Último acceso: 8/06/2018)

Los lemas e inscripciones que acompañan las imágenes advierten sobre la necesidad de que el amor se rija por la armonía y la educación. Sin embargo, la plasmación iconográfica no deja de tener siempre un matiz de sensualidad, a partir de la referencia a la belleza femenina en la incorporación de mujeres que constituyen en sí mismas alegorías de Venus (por esa relación histórica con Cupido) como muestra la ilustración de *Nieuwen ieucht Spiegel*. Igualmente, otro signo nos da idea de esa connotación sensual: el instrumento musical, especialmente simbolizado por el laúd²⁰.

¹⁹ El lema del emblema reza: "Las cítaras y el canto y las liras deleitan los ánimos; El dulce amor de la música enseña a tañer la lira". Texto original: "Oblectant animos cytharæ, cantusque, lyraeque; Musica blandus amor plectra movere docet".

²⁰ Juan José Rey "Valores simbólicos del laúd" *Veterodoxia*. <http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laud/> [Recuperado el 4 de junio de 2018]



Fig. 9. Andrea Alciato. *Emblematum Liber*, 1531. A2v. Habsburgo
https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiBpObh5_bbAhUIchQKHSfZDQwQjRx6BAgBEAU&url=http%3A%2F%2Femployee.s.oneonta.edu%2Ffarberas%2Farth%2FARTH214%2FAmb_lute.html&psig=AOvVawIhmM6KMBPI8ekS8s0_OmEB&ust=1530290748291334 (Acceso:08/06/2018)

El simbolismo de este instrumento durante la Edad Moderna no puede ser obviado. Es el cordófono que el pensamiento humanista relacionaba con la concordia, la armonía y la educación cortesana, por herencia clásica y medieval. Sirva para ejemplificar 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 1531²¹. Esta significación también está presente en la emblemática del entorno de Rubens. En la siguiente imagen de Raphael Sadeler el laúd es instrumento que simboliza la educación del joven caballero y su preparación al matrimonio.

El laúd, que había estado asociado en la Edad Media a Venus, deviene en insignia de la afinación amorosa y la “vibración por simpatía” entre los amantes, como muestra también esta imagen del libro de emblemas de Jacob Cats, también muy difundido en la época. La ilustración plasma, en palabras del propio autor, la unión de dos amantes bajo el contexto del matrimonio, en el que el hombre indica la afinación y busca a un laúd que vibre en armonía.

²¹ El texto que acompaña a la ilustración aquí mostrada reza: “Ad Maximilianum, mediolani Ducem: 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”.

En el mismo contexto existieron además representaciones de carácter alegórico de los propios Venus y Cupido asociados a la música, que constituyen la realización de esa idea de la educación del cortesano bajo las enseñanzas del amor y a través de la armonía. Son imágenes que nos señalan los aspectos visuales y sensuales del amor junto a los abstractos e ideales que se derivan del sentido sonoro, del oído. El ámbito holandés heredará este aspecto de la pintura italiana y del ideario humanista sobre el amor, tan presentes en Rubens por el contacto con Italia.



Fig. 12. Johann Achen y Raphael Saedeler. *Amor Fucatus*. Grabado, 1591.

Biblioteca Casanatense, Roma , IT-RM0313.

<http://scaffalidigitali.casanatense.it/identifier/RML0197694> (Último acceso: 8/06/2018)



Fig. 13. Pieter-Fransz Isaacs (1569 -1625), *Venus y Cupido*,

Sotheby's Nueva York. (Último acceso: 8/06/2018).

Me refiero concretamente a la repercusión de los escritos de humanistas como Ludovico Dolce, Pietro Bembo o Pietro Aretino y la asociación de la música al erotismo, muy particularmente en la Venecia del *Cinquecento*. En sus escritos Aretino asocia la afinación de los instrumentos con la preparación para el disfrute amoroso. Bembo, Sansovino y Piccolomini hablan de la importancia de la música como muestra pública de la belleza y la educación. En general los escritos de humanistas italianos se debatieron entre la música como valor educativo a través de la importancia de la escucha musical y como disfrute erótico parte de los placeres terrenales y fugaces de la vanitas.



Fig. 14. Paolo Veronese. *La música*. 1556. Biblioteca Nazionale Marciana
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c5/Paolo_Veronese_-_Music_-_WGA24950.jpg (Último acceso: 8/06/2018)

Fig. 14. Simone Peterzano. *Venus y Cupido*, Escuela de Veronese, ca. 1565. Museo de Bellas Artes, Budapest. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/old-master-paintings-evening-sale-109633/lot.27.html> (Último acceso: 8/06/2018)

Partiendo de ese precedente del contexto italiano y su relación con la emblemática y pintura holandesa, hago un paréntesis para referirme muy brevemente a otro conocidísimo cuadro que se expone en el Museo del Prado, muy estudiado por Fernando Checa amén de otros autores. Se trata de *Venus recreándose con el Amor y la Música* (1555). Sin entrar a dilucidar el significado de los cinco ejemplos que Tiziano pintó sobre Venus y la música me parece relevante resaltar que la presencia de Cupido en el lienzo podría querer reforzar los valores aquí comentados y la importancia que en la época tuvo el concepto del amor enseñante de la música como distintivo de la escucha musical y la armonía, según los criterios del neoplatonismo de Marsilio Ficino. El oído es el sentido más privilegiado para alcanzar la virtud y la belleza, pero también para lograr la armonía en la pareja. Y Tiziano fue uno de los artistas más influyentes en Rubens, aunque podemos observar similitudes con Veronese o Peterzano.

La presencia de Venus y Cupido con instrumentos musicales fue notable debido a la influencia italiana y al contexto simbólico de la moral sobre el amor. No es posible aquí realizar una interpretación completa de los numerosos libros de emblemas holandeses publicados en la primera mitad del siglo XVII, pero sí señalar este aspecto y su importancia para entender el entramado de significados en el que transita Rubens.

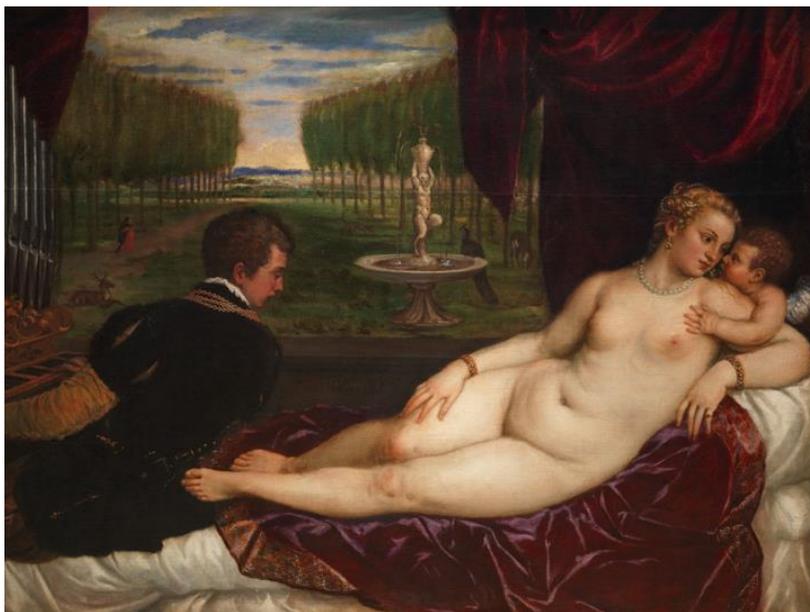


Fig. 15. Tiziano Vecellio. *Venus recreándose con el amor y la música*, Museo Nacional del Prado, ca. 1555. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-con-el-amor-y-la-musica/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d> (Acceso: 8/06/2018)

4. Conclusiones

La lectura iconológica de *El Jardín del amor* remite ineludiblemente a ideas comunes que circulaban en los libros de emblemas y que guiaban el pensamiento sobre la unidad conyugal. Ello se une a una interpretación estética y plástica que no deja de lado cierta sensualidad implícita en la propia construcción iconográfica de la representación del amor en las clases cortesanas de la época, muy ligada a Venus y la figura femenina.

Recordemos asimismo el viaje a Italia de Rubens, donde conoció el madrigal y la ópera italianos, epítomes de la retórica musical y de la unión entre palabra y música bajo mandato del amor. Por tanto, y como dije al inicio, la referencia a la música no es fortuita. Por un lado, está el sentido de armonía amorosa que adquieren el laúd y la audición musical de los personajes al unirse a otros elementos alegóricos, como he mostrado aquí. Hago un paréntesis en este aspecto, que se ve reforzado por una alusión más a la que no quiero dejar de referirme: el programa iconográfico de otro interesantísimo cuadro de Rubens en el Prado, en colaboración con Brueghel, que sigue los imaginarios propios de la emblemática, *El oído*. Venus y Cupido centralizan una composición llena de referencias musicales. Cupido dirige la música educada, escrita, mensurada, a través de una partitura que Venus sigue con su laúd, enseñándonos ambos que el oído es el sentido predilecto para la armonía del alma cristiana y para la paz del gobernante, si interpretamos los diferentes elementos del cuadro. Se infiere de nuevo la familiaridad de Rubens con este tejido simbólico.



Fig. 16. Jan Brueghel de Velours y Peter Paul Rubens. *El Oído*, 1617 - 1618, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-oido/074adedf-40f0-476f-b132-fe450e71e0f3> (Último acceso: 8/06/2018)

En definitiva, Rubens está enfatizando su interés por la práctica musical, un ámbito fundamental del entretenimiento cortesano en las reuniones de parejas de la alta sociedad, e importante faceta de la *performance* pública del amor educado. Pero sobre todo está incorporando una lectura simbólica: el personaje central del lienzo, entre sátiro y Cupido, toca su laúd, nos mira y como en otras imágenes de la época, nos invita a vibrar en simpatía con esa reunión elegante. Nos impele a gozar de los buenos efectos del amor, que une la belleza visual de esas extasiadas Venus -alegóricas y reales- con la armonía sonora, dándonos una lección sobre el orden estético, conyugal y ético a través de la música.

5. Fuentes y Bibliografía

Fuentes

- Aretino, Pietro, 1998, *Lettere* (primera edición Venecia, 1550). Ed. Crítica de Paolo Procaccioli. Roma, Salerno.
- Bembo, Pietro, 1991, *Gli Asolani* (primera edición Venecia, 1505). Ed. crítica de Giorgio Dilemmi. Florencia, Accademia della Crusca.
- Cats, Jacob, *Proteus, or Sinne- en Minnebeelden (Emblemas de moral y amor, 1627)*
Fuente: <http://emblems.let.uu.nl/c1627.html>
- Erasmus de Rotterdam, 2008, *Adagios del poder y de la guerra y Teoría del adagio* (Primera edición Venecia, 1508). Edición traducción y notas de Ramon Puig de la Bellacasa. Madrid, Alianza.
- Ficino, Marsilio, 1994, *Sobre el amor. Comentarios al Banquete de Platón*. México, UNAM.
- Helmslus, Daniël, 1601, *Quid quaeritis sid amor*. Amsterdam. Se ha consultado la edición facsímil digitalizada en: http://emblems.let.uu.nl/he1601_introduction.html#EditorialAdditions [consultado el 19 de julio de 2016]
- Plutarco (ca. Siglo II d.C.), *Obras morales y de costumbres (Moralia)* (ed. Manuela García Valdés, 1988), Madrid, Akal.
- Rollenhagen, Gabriel de (1613), *Nucleus emblematum*, Magdeburgo. Edición digitalizada: <https://archive.org/details/gabrielisrollenh00roll> [consultado el 19 de julio de 2016].

Bibliografía

- 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, p. 103–118.
- Azcárate, Patricio de, 1871, *Obras completas de Platón*, Madrid, Medina y Navarro (Biblioteca Filosófica), 5, p. 297-366.
- Barnett, Rod, 2009, “Serpent of Pleasure: Emergence and Difference in the Medieval Garden of Love”, *Landscape Journal*, 28 (2), p. 137-150.
- Benet Ferrando, Vicente José, 1987, “Vermeer y la Amorum Emblemata de Otto Vaenius”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 28, p. 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, p. 111–118.
- 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, p. 339–364.
- Boot, Peter, 2007, “A Mirror to the Eyes of the Mind. Metaphor in Otto van Veen’s Amoris Divini Emblemata (Antwerp 1615)”, en: Dekoninck, R.; Guiderdoni-Bruslé,

- A. (eds.). *Emblemata Sacra. Rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*. Turnhout, Brepols, p. 291-304.
- Brown, Christopher (Ed), 1984, *Images of a Golden Past: Dutch Genre Painting of the 17th Century*. New York: Abbeville Press.
- Burgers, Jan W.J., 2013, "The lute in the arts of the Golden Age", en: Burgers, Jan W.J. (2013). *The Lute in the Dutch Golden Age: Musical Culture in the Netherlands ca. 1580-1670*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 171-208.
- Cavicchi, Camilla, 2017, "Rubens et l'Italie: la musique des mythes et des passions", *Imago Musicae*, XXIX, p. 137-159.
- Cuadriello, J., 1996, "El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVII (68), p. 5-42.
- De Jongh, E.; Luijten, G., 1997, *Mirror of Everyday Life: Genreprints in the Netherlands 1550-1700*, ex.cat. Rijksmuseum, Amsterdam, cat.no.5, p. 35.
- Díaz Padrón, Matías, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII*, Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1995, tomo II, p. 982.
- Guidobaldi, Nicoletta, 2017, "Dipingere i suoni: l'immaginario musicale nell'epoca di Rubens", *Imago Musicae*, XXIX, p. 97-137.
- Goodman, Elise, 1992, *Rubens. The Garden of Love As Conversatie a la Mode*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam. Philadelphia.
- Lewis, C.S., 2015, *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval* (traducción de Braulio Fernández Biggs). Madrid, Encuentro, D.L.
- McNeil Kettering, Alison, 1983, *Dutch Arcadia: Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*. Totowa, N.J., Allanheld and Schram.
- Mirimonde, A.P. de, "La musique dans les allégories de l'Amour: II- Eros", *Gazette des Beaux-Arts*, 69 (1967), pp. 319-346.
- Ost, Hans, "Rubens und Monteverdi in Mantua: Zur Göttersammlung der Prager Burg" en *Rubens passioni, Kultur der Leidenschaften im Barock*, ed. Por U. Heinen y A. Thielemann Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, pp. 110-159.
- 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), p. 614-653.
- Raasveld, P.P.M., 1997, *Pictura, poesis, musica. Een onderzoek naar de rol van de muziek in emblemliteratuur. Met een geannoteerde corpusbeschrijving van emblematische eenheden met liederen, en van emblemata met muzikale notatie in de picturae*, BMGN - Low Countries Historical Review.
- Rey, Juan José, 2010, "Valores simbólicos del laúd" *Veterodoxia*. Recuperado el 24 de nov de 2017, de <http://www.veterodoxia.es/2010/09/teodor-y-venus/38> 39
- Rooses, Max, *L'Oeuvre de P. P. Rubens*. vols. I-V, Antwerp, 1890, vol V, p.137, no. 1322, pp. 69, 70.
- Shanzer, Danuta, 1986, *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii Book One*. California, University of California Press.

- Shawe-Taylor, Desmond, 2009, *The conversation piece: scenes of fashionable life*, Royal Collection, Londres, p. 62-71.
- Spicer, Joaneath A., 1999, "The role of printmaking in Utrecht during the first half of the Seventeenth Century", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 57, Place and Culture in Northern Art, p. 105-132.
- Van der Waals, J., 2006, *Prenten in de Gouden Eeuw: van kunst tot kastpapier*, exh.cat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.