

EL EMBLEMA MUSICAL DEL REY DAVID
DEDICADO A MARÍA ANA DE BAVIERA

THE MUSICAL EMBLEM OF KING DAVID
DEDICATED TO MARY ANNE OF BAVARIA

MONTIEL SEGUÍ BALAGUER
(Universitat de València)
<https://orcid.org/0000-0002-6263-272X>

POTESTAS, N.º 23, julio 2023 | pp. 97-125
ISSN: 1888-9867 | e-ISSN 2340-499X | <https://doi.org/10.6035/potestas.6874>
Recibido: 28/09/2022 Evaluado: 05/02/2023 Aprobado: 21/04/2023

RESUMEN: Entre la mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII Johan Sadeler realizó un singular grabado dedicado a María Ana de Baviera, futura esposa de Fernando II de Habsburgo. Esta estampa, elaborada bajo la estructura del carácter propio de la Emblemática musical, se traduce en un revival del poder y del fervor religioso de la corte de Baviera a la que acudieron reputados artistas en busca de mecenazgo impregnando el ducado de los nuevos espíritus creativos. El propósito de este estudio es establecer conexiones entre las políticas de la corte bávara y el programa visual del grabado dónde figuran el rey David y santa Cecilia en una suerte de semejanzas significantes con los propios protagonistas del ducado.

Palabras clave: María Ana de Baviera / Guillermo V de Wittelsbach / Orlando di Lasso / Johan Sadeler / rey David / santa Cecilia.

ABSTRACT: Between the middle of the 16th century and the beginning of the 17th century, Johan Sadeler made a unique engraving dedicated to María Ana de Baviera, future wife of Ferdinand II of Habsburg.

This stamp, made under the structure of the characteristic character of the Musical Emblematic, translates into a revival of the power and religious fervor of the Bavarian court, to which renowned artists came in search of patronage, impregnating the duchy with new creative spirits. The purpose of this study is to establish connections between the policies of the Bavarian court and the visual program of the engraving where King David and Saint Cecilia appear in a kind of significant similarities with the protagonists of the duchy themselves.

Keywords: Maria Anna of Bavaria / William V of Wittelsbach / Orlando di Lasso / Johan Sadeler / King David / Saint Cecilia.

INTRODUCCIÓN

La corte de Baviera destacó por su auge, brillantez y mecenazgo durante la Edad Moderna. Los duques se convirtieron en paladines del papado y en líderes de la contrarreforma. Sus vínculos dinásticos, políticos y religiosos viajaban ligados a los jesuitas y a la casa de Habsburgo o casa de Austria, permitiéndoles llevar a cabo importantes empresas en pos de esta y de la Iglesia de Roma ejerciendo su liderazgo, a la vez que practicando un importante patrocinio y protección de las artes y de las ciencias en las localidades donde residieron desde 1438 hasta 1740.

Uno de los objetivos de este trabajo es entender el grabado de Johan Sadeler que aquí se estudia como una muestra de las migraciones artísticas y del tráfico cultural hacia los centros de poder del mecenazgo –en el caso que nos ocupa, tres autores belgas implicados en la estampa–, así como ver reflejados los fundamentos políticos de la corte bávara que la lámina recoge. El patrocinio de los monarcas, al tiempo que hacía gala del esplendor cultural que les rodeaba como excelentes príncipes renacentistas, se dirigía a la purga del protestantismo que amenazaba Europa y a la unión del imperio alemán. La corte bávara, en su fervor cristiano y jesuita, ante la negación a la penitencia por parte de la herejía, adoptará la práctica de los Ejercicios Espirituales ignacianos para reafirmar la fe examinando la conciencia a través la meditación como catarsis. La presente investigación pretende establecer correspondencias significantes entre el programa visual del grabado de Sadeler que tiene como protagonistas al rey David y a santa Cecilia. Por un lado, la figura de David es análoga a la del duque Guillermo V, en el sentido de que sendos son monarcas cristianos penitentes que se vieron obligados a abdicar en sus primogénitos, y retirarse a la oración y meditación. Por otra parte, santa Cecilia, mujer símbolo de

virtudes cristianas, dirige la «música humana», desde el cielo –en taxonomización boeciana– como ejemplo de virtud y piedad cristiana. María Ana de Baviera, a quien Sadeler dedica el grabado, hija de Guillermo V, podría representar estos mismos valores. Es objetivo de este trabajo resaltar el análisis del aparato organográfico en la construcción visual del grabado, en primer lugar, recordando la función y uso catártico o de purgación de la música desde época helenística; y, en segundo lugar, realizar un estudio táctico organológico como respuesta a la asociación de los instrumentos cordófonos a la virtud de la Templanza –o buen gobierno–, o la preeminencia de la música en el concierto del cielo como orden y armonía, establecida en la tradición cultural convencionalizada y en la codificación emblemática. También, de esta manera, reconocer la preeminencia en la lámina de un conjunto instrumental y vocal angelical que entona el concierto del cielo, de rico contraste tímbrico en *stile concertato*, dirigido por una mujer *exemplar* de vida, santa Cecilia –y quizá, en correspondencia a la persona de María Ana de Baviera– que tañe uno de los instrumentos más desarrollados organológicamente en el Barroco, el órgano con su marcado armónico, bajo continuo, que los demás instrumentistas deben seguir.

LOS TIEMPOS DE GUILLERMO V DE WITTELSBACH Y EL JESUITISMO

El gobierno del duque Guillermo V de Baviera (1548-1626), desde 1579 a 1597, siguió las directrices de los religiosos jesuitas, orden que su padre¹ había permitido establecerse en Bavaria, considerándose desde entonces como líder alemán de la contrarreforma.

Hijo primogénito de Alberto V de Baviera (Múnich, 1526-1579), llamado el Magnánimo, y de su esposa Ana de Habsburgo-Jagellon, una de las hijas del emperador Fernando I y bisnieta de los Reyes Católicos; Guillermo V fue el típico príncipe-mecenas que, como su padre, ejerció poder y mecenazgo durante su mandato. Valoraba la religión católica como un hecho civilizador, incorporándola a la burocracia de Estado, considerándola como un ideal religioso que había que proteger y expandir, motivo que le llevó a emprender continuas luchas contra los movimientos reformistas, las herejías y la brujería.

El duque Guillermo V contrajo matrimonio el 22 de febrero de 1568 con Renata de Lorena (Nancy, 1544 - Múnich, 1602), hija del duque Federico I

1. Alberto V concedió a la orden establecerse en el ducado y fundar una escuela en Múnich siguiendo las directrices del fundador. La escuela *Wilhelmsgymnasium* se constituyó aplicando los principios contrarreformistas, como un gimnasio de humanidades, *gimnasio humanistisches* puro, una escuela para niños, donde los jesuitas enseñaban además de los preceptos de la Iglesia católica, latín, griego y humanidades.

de Lorena y de su esposa Cristina de Dinamarca, y por parte de su abuela la archiduquesa e infanta Isabel de Austria tataranieta de los Reyes Católicos y sobrina nieta de Carlos V. Los fastos y celebraciones con motivo de su boda en la ciudad de Múnich han pasado a la historia por: la duración del evento durante varias semanas; por el lujo de músicos y artistas contratados; por la cantidad de participantes e invitados; así como por los gastos efectuados. Su fiesta fue documentada y evidenciada en varios escritos e ilustraciones, reflejada en la crónica narrada por Hans Wagner: *Wedding of William V, Duke of Bavaria, with Renata of Lorraine*, y en la traducción del italiano al español hecha por Juan Miranda de *Los Dialoghi* de Massimo Troiano (Venecia, Bolognino Zaltieri, 1569) titulado *Diálogos de las bodas de Guillermo, Conde IV Palatino del Rin, Duque de Baviera y Madama Renata de Lorena* (Venecia, 1564).

Como mecenas de las artes, los duques hicieron que acudiesen a la corte de Baviera, con motivo de los esponsales, los principales representantes de las Bellas Artes. De tal manera, se documenta, por ejemplo, al músico Orlando di Lasso y a Nikolaus Solis realizando diversas imágenes de los festejos en el palacio ducal. Para la misma corte se encuentran trabajando el pintor Peter de Witte, el grabador Johan Sadeler el Viejo, autor de un retrato de Renata, contratado por la corte de Múnich entre 1588 a 1595, y el alemán Hans von Aachen que en 1574 nos representa en dos grabados al matrimonio con gran sobriedad, y donde Renata personifica la imagen pública del poder y la situación política y religiosa que está viviendo.² Esta aparece sin adornos ni joyas, con un libro misal en una mano, mientras que en la otra sostiene un crucifijo, muestra de su gran devoción.

En el plano arquitectónico mandó edificar la iglesia catedral renacentista de san Miguel en Múnich (1597), siguiendo las directrices de los jesuitas³ arquitectos para la iglesia del Gesù en Roma (1568-1584).

Once años después de su boda con Renata, en el año de 1579, heredará el ducado de su padre Alberto V y con ello la riqueza y poder de la familia.⁴ En 1585 recibiría el Toisón de Oro.

Las directrices ideológicas contrarreformistas y bases económicas de los jesuitas se afianzaron en las instancias del poder mediante la educación,

2. El tema del retrato en el ámbito del poder ha sido ampliamente estudiado en INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA Y VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES: *El retrato de poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2019.

3. A finales del siglo XVI los jesuitas habían desarrollado un nuevo tipo de Iglesia novedosa desde el punto de vista funcional, en MARÍA ISABEL ÁLVARO ZAMORA; JAVIER IBÁÑEZ FERNÁNDEZ; JESÚS FERMÍN CRIADO MAINAR (coords.), *La arquitectura jesuítica, Simposio Internacional de la arquitectura jesuítica*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., 2012.

4. De la vida y fastuosidades de la corte de Alberto V uno de los mecenas de las artes y las ciencias más importantes de su siglo fue, entre otros, su interés por recopilar y preservar, mediante la compra de bibliotecas a los Fugger y adquisición de colecciones a particulares, la cultura contenida en los manuscritos, levantando, en 1558, la hoy Biblioteca Estatal de Baviera.

confesionario y la obediencia a Roma. En el caso de Baviera y su capital Múnich, bajo el mandato de Guillermo V y su esposa Renata fue cuando se reafirmó el poder de los jesuitas al convertirse en los confesores de los gobernantes.

Ignatius was, of course, the founder of the Society of Jesus, whose influence over the court and religious culture of the Bavarian duchy was reaching a peak in the 1590s. Wilhelm V had been a tireless patron of the Jesuits and left the massive St Michael church to them as his personal legacy.⁵

El duque Guillermo V recibió el sobrenombre de *Piadoso* debido al gran fervor que profesaba a Dios, al sacramento de la Eucaristía, pero sobre todo a la Virgen María. Al igual que su padre y también su esposa Renata, todos pertenecían a la congregación mariana donde se practicaba el método ignaciano. Incluso su sucesor e hijo Maximiliano I, quien proclamaría a la Virgen patrona de Baviera, en 1606, reservándole un lugar privilegiado en la hornacina de la fachada principal de la residencia ducal, fue ministro general de las hermandades de María en el Sacro Imperio Romano Germánico.

Territorios vecinos protestantes, como la ciudad de Regensburg, Augsburgo, Nuremberg, entre otros, amenazaban el ducado bávaro, por lo que la casa de Wittelsbach ideó una campaña de reforma para promover de manera pública y movidiza el catolicismo a manos de Guillermo V y la orden del Gesù. Los propios duques fueron protagonistas en peregrinaciones a santuarios como el de Altötting –donde la Virgen de Gracia era famosa por sus milagros– y Andechs; promovieron la fe católica a la vez que perpetraban su operación de propaganda política participando en procesiones sacramentales recorriendo la urbe, como la del Corpus Christi que resaltaba el dogma de la transubstanciación mediante la teatralidad de gran despliegue visual y sonoro –con interpretación del motete de Orlando di Lasso *Gustate et videte*– en loor a la Eucaristía; y fomentaron los espectáculos dramático-musicales de los jesuitas, habituales en esta orden. «*From the 1550s onward, Jesuit colleges in German towns typically produced plays during the Lenten season and in the early fall, when the academic year began anew and prizes for outstanding achievement by students in the previous year were distributed*».⁶

La regeneración de la Iglesia en el marco de la Contrarreforma promovió un cambio litúrgico en la capilla de Múnich siguiendo los dictámenes del

5. ALEXANDER J. FISHER: «'Per mia particolare devotione': Orlando di Lasso's Lagrime di San Pietro and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich», *Journal of the Royal Musical Association*, 132-2, 2009, p. 171.

6. ALEXANDER J. FISHER: *Music, Piety and Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York: Oxford University Press, 2014, p. 224.

Concilio de Trento sobre los decretos papales. Guillermo V adoptó el rito romano a partir de 1580 relevándolo por el rito Freising.

In 1568, during the papacy of Pius V (1566–72), a revised breviary appeared: *Breviarium Romanum, ex decreto Sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, Pii V Pont. Max, jussu editum*. In the papal Bull “*Quod a nobis*” of 9 July 1568, Pius V pronounced the abolition of all previous breviaries in use for less than two hundred years and stated that nothing was to be added to or subtracted from this new breviary.⁷

Fue el duque Guillermo V quien mostró una relación más cercana con Roma cuando a la muerte de Alberto V, en 1579, encaminó el trabajo de Lasso –quien entró a trabajar en la corte de Alberto V de Múnich como *kappellmeister* en 1556– en la composición de un nuevo repertorio musical para igualar el breviario romano de 1568 adoptando las reformas tridentinas.⁸ La música de Lasso llegó a ser muy apreciada en Roma por el cardenal Carlos Borromeo. En 1574 visitó la ciudad para reclutar músicos para la corte bávara y le dedicó al papa Gregorio XIII el *Patrocinium Musices*.

El culto a la madre de Dios dejaría una rica herencia musical en Múnich compuesta de polifonías propias de devoción mariana, letanías –como la Letanía a la Virgen de Loreto– o antífonas, en especial para el Oficio de Vísperas; Orlando di Lasso compuso una gran cantidad de *Magnificats*.

Este compositor, nacido en Bélgica alrededor de 1532, pasó parte de su juventud trabajando para Ferrante Gonzaga, generalísimo de Carlos V. Con anterioridad a ser contratado en la corte bávara provenía del ambiente de una ciudad mercantil y cosmopolita. En Amberes, a la que llegó en 1554, tras un largo periodo en Roma donde la música italiana impactó en el compositor, se rodeó de diletantes, personas nobles, ilustradas y cultas que se reunían en torno al arte en espacios privados, a las que Lasso enseñaba música secular a la moda italiana. Pronto el compositor establecería una gran red de contactos interesados en la publicación de su producción artística –que sería muy caudalosa–, como ya había hecho en Italia llegando a ser, en edad temprana, un músico reconocido y cosmopolita que había visitado Flandes, Mantua, Milán y Nápoles.⁹

Imbuido por todas las posibilidades faustosas a su alcance, Guillermo V mostró, en general, una gran predilección por el entretenimiento en sí mismo como príncipe renacentista: «*he cultivated a variety of diversions including music, art, theater, masquerades, dance, tournaments, fireworks,*

7. PETER BERGQUIST: *Orlando di Lasso Studies*, New York: Cambridge University Press, 2006, p. 43.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

*Italian commedia dell'Arte, and the entertainments of moors, fools, jugglers, and acrobats».*¹⁰ El despilfarre económico del duque y su generosidad para los jesuitas le llevaron a un gran endeudamiento en las arcas de la nación y a retirarse a una vida piadosa y contemplativa. Su primogénito Maximiliano I inició en funciones del estado con un militarismo católico contrarreformista, pero, *a priori*, con una constreñida austeridad en la hacienda ducal.

En esta Baviera contrarreformista cuyo fervor religioso iba al frente del duque Guillermo V, la expansión de los Ejercicios Espirituales (1548) de san Ignacio de Loyola, traducido junto al libro del español Luis de Granada, *Libro de oración y meditación* de 1554 –según los estudios de Fisher (2009)–, proponían la meditación como estructura de su método mediante una purga penitencial, cuya meta era la catarsis emocional y la reforma del yo interior.¹¹

We know that the dukes regularly practised spiritual exercises, even if their precise nature is not always clear. [...] Wilhelm V is known to have reserved several hours each day for prayer, meditation, religious reading and examination of conscience; significantly, his threefold personal motto, 'Agnosce, dole, emenda', standing for the acknowledgment, scorning and emending of sin, is strikingly similar to penitential meditation leading to the resolution to reform.¹²

De su matrimonio nacerá en Múnich una de sus hijas María Ana de Baviera (1574 - Graz, 1616) casada, en 1600, con el futuro emperador del Sacro Imperio Romano, su tío Fernando II de Habsburgo (Graz, 1578 – Viena, 1637). De salud delicada murió, tras siete partos a sus espaldas, a la edad temprana de cuarenta y tres años. Mujer piadosa –probablemente por su educación firmemente religiosa–, sin llegar a ser reina y emperatriz, María Ana ha pasado casi desapercibida para la Historiografía. Sin embargo, el legado artístico nos deja un singular grabado de Johan Sadeler (fig. 1) regido bajo la construcción de la Emblemática musical dedicado a la duquesa consorte de Estiria, de Carintia y de Carniola que se traduce en un *revival* de la ideología, el fervor, y la música que dio expresión a una semejanza de vida en la corte de la Baviera de Guillermo V.

10. DAVID CROOK: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 69.

11. FISHER: *Per mia particolare devotio*, p. 182.

12. *Ibidem*.



Figura 1. Johan Sadeler, *Emblema musical del rey David*, dedicado a María Ana de Baviera, 1589 - 1594, 359 x 235 mm, Biblioteca Nacional de España

EL REY DAVID, SUS TIPOS ICONOGRÁFICOS Y SU CODIFICACIÓN EN LA EMBLEMÁTICA

Las principales fuentes literarias desde las que se configura el tipo iconográfico de David músico se encuentran en el Antiguo Testamento. En el libro I y II del *Libro de Samuel* se narran capítulos dedicados a la historia de David con escenas referidas al canto y a la facultad interpretativa del monarca cristiano como tañedor de un cordófono. «El arpa se convierte casi exclusivamente en el instrumento identificador de este rey músico y de su tipo conceptual».¹³ Así, por ejemplo, encontramos el requerimiento de David ante el rey Saúl: «buscadme un buen músico y traédmelo».¹⁴ David había impresionado en la batalla del ejército israelí contra los filisteos al vencer a Goliat, no precisamente con la espada:

Hoy te entregará el Señor en mis manos, te venceré, te arrancaré la cabeza de los hombros y echaré tu cadáver y los del campamento filisteo a las aves del cielo y a las fieras de la tierra, y todo el mundo reconocerá que hay un Dios en Israel, y toda esta comunidad reconocerá que el Señor da la victoria sin necesidad de espada ni lanzas, porque ésta es una guerra del Señor, y él os entregará en nuestro poder.¹⁵

David se introduce en la Historia sagrada como un guerrero victorioso en nombre de Dios, un hombre «de buen color, de hermosos ojos y buen tipo».¹⁶ Pero a la vez es un músico, un personaje dotado de concordia que exterioriza mediante la interpretación musical, con un don catártico que fluye en el tañido de la lira o el arpa. «En el Antiguo Testamento fue Jubal quien inventó la música, y el rey David fue el músico más célebre de su raza».¹⁷ En el libro I de *Samuel*, el pueril David logra templar a Saúl pleno de ira dejando claro el poder de la música en el alma. La envidia y rabia acompañaron siempre al hijo de Quis cuando Dios lo reprobó como rey. De hecho, David huye de Saúl desde Israel al país filisteo, a Gat, junto con Aquís para estar seguro.

«Y con esto, cuando arrebatava a Saúl el espíritu malo por permisión del Señor, tomaba David la cítara y tañía con su mano, y Saúl se recobraba y se sentía mejor: porque se retiraba de él el espíritu malo».¹⁸ Por tanto, David no solo vencía en la contienda sino también en la batalla de un ánimo desordenada. La música poseía el poder de alterar las leyes naturales como fuerza

13. LEONARDO DONET DONET: «Iconografía del Rey David», Tesis Doctoral, Valencia: Universitat de València, 2018, p. 15.

14. (1 S 6,17).

15. (1 S 16, 46-47).

16. (1 S 16,12).

17. JOSCELYN GODWIN: *Armonía de las esferas*, Girona: Atalanta, 2009, p. 20.

18. (1S 16,23).

de luz, pero también como energía oscura. Estas cuestiones provienen de los planteamientos teóricos del mundo musical de la Antigüedad. En la antigua Grecia se opuso la citarística y la aulética para contraponer el bien y el mal. De tal manera, lo correcto y positivo se asociaba a la cítara, mientras que la iniquidad se significaba con la flauta o cualquier otro aerófono. Este era el poder de la música reiteradamente reflejado en los programas visuales o literarios. De tal manera, Dionisio –Baco en la cultura romana–, hijo nacido de la infidelidad de Júpiter con la mortal Semele, será el dios del vino que acompaña el coro de las Bacantes, de las fiestas oscofórias y las bacanales rituales. Por tanto, será común verlo representado en un ambiente de danzas y de tañido áulico.

Orfeo, Arión y Anfión son el modelo de héroes civilizadores que contribuyen en la fijación de la imagen de David en dos sentidos, por un lado, como músicos intérpretes de cordófonos y, por otra parte, en la utilidad y poder mágico de dicho instrumento con connotaciones positivas que suena en loor del bien, relacionado, por tanto, con la música de sonidos armoniosos que por su estructura y orden matemáticos se corresponde con la armonía de las esferas, la música celestial o *música mundana* en declaración boeciana. Anfión edificó las murallas de Tebas con la interpretación de su música, mientras que Arión embelesó con el sonido de su instrumento a un delfín que salvó su vida. Principalmente, será el dios mitológico Orfeo, el más vinculado a David, en un primer sentido, partiendo de la tradición horaciana, por infundir templanza con su música y, en otro orden, desde la religiosa como la prefiguración de Cristo.

La utilización de las características de Orfeo para aludir a Cristo no es novedosa en el pensamiento y arte renacentista y barroco, sino que proviene directamente de los orígenes de la religión cristiana. [...] el cristianismo necesitaba reafirmar su posición, por lo que cualquier conexión que estableciera con la filosofía griega o con la mitología era una forma de resaltar su autoridad y de demostrar una antigüedad de la que carecía. Una de las formas utilizadas para conectar con el mundo antiguo se estableció por la vía de la *prefiguratio*.¹⁹

Orfeo era un hombre-mago versado en saberes tangibles e intangibles. Este había encantado a animales, árboles y rocas con su música según el relato de Filóstrato el Viejo, y había conseguido con el sonido de su lira sobreponerse al cantar de las sirenas haciendo sobrevivir a los tripulantes de Argos cerca de la isla de Antemoesa.

Para el cristianismo, David, el joven músico pastor de ovejas, hijo menor de Jesé de Belén, fue un personaje del Antiguo Testamento que suscitó

19. M^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS: «Mitología, música y emblemática», Tesis doctoral, Jaén: Universidad de Jaén, 2006, p. 292.

predilección por ser considerado la prefiguración de Cristo: «Su victoria frente a Goliat será comparada con el triunfo de Cristo sobre el mal y David fue considerado como el ideal del creyente cristiano».²⁰ En semejanza al héroe mítico, Cristo reunía a la muchedumbre a su alrededor y con elocuentes palabras mostraba la grandeza del reino de Dios, al tiempo que remediaba a enfermos de sus males y los sanaba. El tracio había descendido al Hades en busca de Eurídice poniendo en juego su vida por amor, disposición de ofrecimiento que nos recuerda cuando el *Rex Iudaeorum* ofreció su vida en sacrificio para la redención humana.

En el *Libro de Samuel*, David pronto sería nombrado rey de la tribu de Judá²¹ para más adelante serlo de Israel,²² y fue perfecto gobernante hasta que incumplió la Ley de Moisés, junto a otros sucesos. El profeta Natán, enviado por Dios, declararía a David su delito siendo condenado, muriendo sus cuatro descendientes, sufriendo la rebelión de Absalón y castigando al pueblo de Judá. Afligido, increpó el perdón de Dios obteniendo misericordia. En los *Salmos* que compuso elogia la grandeza del Señor, implorando su perdón y auxilio. Por esto también es muy frecuente verlo figurado en actitud de penitente en su acción de salmista, rodeado de activos músicos que lo acompañan o solo. Según la narración de las *Crónicas*,²³ cuando se trasladó el Arca a Jerusalén «el monarca se dedicó a la formación de la liturgia musical hebrea».²⁴ Los salmos son ciento cincuenta poemas albergados en el Antiguo Testamento interpretados por los levitas «que los cantaban a coro acompañándose de instrumentos. [...] la versión hebrea más común sigue una codificación realizada por los judíos masoretas en la Edad Media, a partir del siglo VI».²⁵ La traducción del texto bíblico en hebreo al griego se conoce con el nombre de *Septuaginta* o Biblia de los setenta, en honor a los setenta ancianos que supuestamente hicieron la traducción que «sirvió como base a san Jerónimo para la versión latina conocida como la Vulgata».²⁶

La Emblemática, como fenómeno cultural, fue un medio idóneo para exponer la codificación icónica del rey David en la tradición cultural convencionalizada. Es decir, la codificación de la imagen del monarca a lo largo del tiempo servía como nemotecnia o retórica para transmitir el conocimiento. De

20. JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN: «La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la Apotheosis Celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León», en ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (coord.), *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freile*, Tomo II, Universidad de León: León, 2011, p. 358.

21. (2 S 2,4).

22. (2 S 5,3).

23. (1 Cro 15,28).

24. SERGI DOMÉNECH GARCÍA: «'Lamentos al son del arpa'. La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, nº 36, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, p. 74.

25. JUAN CARLOS ASENSIO: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...*, Madrid: Alianza Música, 2003, p. 168.

26. *Ibidem*, p. 169.

tal manera, el rey David aparece en numerosa literatura emblemática como *exempla* de vida virtuosa o buen gobernante, como por ejemplo, «*Ruptae non Sonant*, Question VIII», en «*Séneca Ilustrado*», de 1670; «*Musica serva dei, nobis haec otia fecit: Illa potest homines, illa mouere Deum*» en «*A Collection of Emblemes*», de George Wither, de 1635. También el monarca se representa en todos sus tipos iconográficos en diversos programas visuales reminiscentes al carácter emblemático, en ricos grabados como el de Crispijn van Passe y Andreasi Ippolito (ca. 1610-1670), Johan Sadeler, «David en plegaria comunica con Dios» (ca. 1580-1600) o, de 1736, la estampa de Des Konings Lobwasser, entre otros.

Al mismo tiempo, la visualidad del rey David reiterada en la Emblemática, al penetrar en aspectos significantes, dejaba establecida la consecutiva asociación de la virtud de la Templanza, o el buen gobierno –en el caso de la asociación del emblema a un monarca– al instrumento musical de calidad cordófono. En realidad, esta asociación superaba, incluso, el marco de los emblemas, trasladándose a cualquier programa visual de características similares.²⁷

The ancient analogy between a good government and a musical reinterpreted in the Renaissance, and remained a frequent ‘topos’ in the seventeenth-century prince (or the king) is the one who harmonizes the divergent will of his citizens, and the most that circulated in Renaissance Europe representing such harmonious government and peace it was the one created by Andrea Alciato showing the lute representing the allegory of politica strings produce a sweet harmony.²⁸

La obra del milanés Andrea Alciato contiene ocho emblemas que tratan sobre música,²⁹ es decir, con referencias a la música en su programa iconográfico. Estos son: emblema x, «*Foedera*»; emblema xcix, «*In iuventam*»; emblema xxv, «*In statuam Bacchi*»; emblema cxv, «*Sirenes*»; emblema cxxii, «*In subitum terrorem*»; emblema cxxxii, «*Ex litterarum stvdii immortalitatem acquiri*»; emblema clxx, «*Vel post mortam*»; emblema clxxxiv, «*Musicam diis curae ese*». A partir de este momento, un despliegue de emblemas de tema musical gobernará los libros de esta característica literatura sirviéndose del arte del sonido para comunicar el mensaje moral o didáctico. Por ejemplo, en el Emblema x «*Foedera*», –«Las Alianzas» para la edición española de 1549 de Daza Pinciano– el emblema está dirigido a Maximiliano, duque

27. Un repaso a los estudios sobre iconografía musical se encuentra en: JORDI BALLESTER: «Modelos europeos en la iconografía musical del renacimiento catalán», *Revista de Musicología* 28, n.º 2, 1123-33, 2005.

28. LAURANCE WUIDAR: «Princely Iconography and Musical Power in Renaissance Emblems», *Music in Art XXXVII/1-2*, 132-2, 2012, p. 37.

29. En referencia a la taxonomía entre Emblemática musical y Emblemática que trata sobre música véase: MONTIEL SEGÚI: «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 13, 7-23, 2021, p. 11.

de Milán. La *imago* muestra un laúd renacentista, cordófono punteado con plectro, en un significado análogo a la armonía para la concordia; la música templea con consonancias. Otro ejemplo es el Emblema CLXXXIV, «*Musicam diis curae esse*». En la competición como músicos de Eunomo y Ariston gana el primer músico ayudado por una cigarra que se postra en la cuerda rota del instrumento remendando la tensión del orden. Eunomo en agradecimiento a Apolo levanta un monumento como el que vemos en el programa icónico, una lira –atributo de Apolo– sobre la que se postra una cigarra. En otras construcciones emblemáticas veremos a la música como deleite sensorial –en objeción boeciana o agustiniana– de la que el buen gobernante o persona que escuche el tañer debe resistirse.

No obstante, la Emblemática que mostraba programas organológicos al tiempo que, en muchas ocasiones, aportaba una significación positiva o de concordia, daba muestra del perfeccionamiento físico-acústico, aunque paulatino, de los instrumentos musicales, al igual que la edición de nuevos tratados que reflejaban la realidad de una praxis instrumental alejada de las teorías musicales especulativas. «El órgano, el clave, los diferentes tipos de instrumentos de arco y los instrumentos de viento en sus nuevas versiones se perfeccionaron y se volvieron más complicados y sofisticados, tanto en lo relativo a sus mecanismos como a sus técnicas de ejecución».³⁰ El antropocentrismo y la libertad individual del hombre renacentista irá en consonancia a la liberación progresiva y auge de los instrumentos, unida a la especialización de luthieres y músicos mantenidos por la alta burguesía. Gracias al avance y difusión de la imprenta musical, se publicarán tratados con descripción organológica y con notación para instrumentos o tablatura como *Musica getuscht* de Sebastian Virdung en 1511. Otros tratadistas de teoría práctica que vieron impulsados sus volúmenes por el desarrollo de la técnica editorial fueron Gioseffo Zarlino quien publicó, en 1558, *Institutioni Harmoniche* estableciendo la importancia de la tríada tonal; o Francisco Salinas quien, en 1557, presentó *De libri septem* donde dispuso la teoría del temperamento de doce tonos iguales –temperamento igual–.

EL EMBLEMA MUSICAL DEL REY DAVID DEDICADO A MARÍA ANA DE BAVIERA

Tres firmas de autores belgas migrados a Múnich en busca de trabajo aparecen en el grabado. En la lámina a mano izquierda, debajo, se escribe: «*Sereniss: Duc: Pictor. Petr: Candid Belg: pinxit*». La imagen está basada en la pintura de Peter de Witte o Peter Candid –nombre que empleó en Italia donde realizó su

30. ENRICO FUBINI: Madrid: La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx, Alianza Música, 2005, p. 143.

formación, hijo de un pintor y escultor en la corte de los Medici, Gilles de Witte—, fue pintor de la corte ducal de Guillermo V desde 1586 cuando dejó Florencia y, con posterioridad, de Maximiliano I. En *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, de 1843, se describe brevemente el grabado compuesto desde la obra de Pierre de Witte donde se anota: «Les Sadeler ont gravé d'après lui plusieurs tableaux, dont voici la liste: 1°. David touchant la harpe, fait danser les anges, tandis que sainte Cécile dans les cieux jouant l'orgue, est accompagnée par anges. Petrus Candidus pinxit. Joan. Sadler sculps. Grand in-fol». ³¹ Así como en *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, se nombra un grabado de P. Candidus: «David jouant de la harpe, accompagne par des Anges, gravé par Jean Sadeler, in-fol». ³²

En el centro inferior del dibujo se escribe: «SERENISS.^{mi} BAVARIAE DVCIS GVILIEL.^{mi} FILIAE D. MARIAE ANNAE & c.; dedicabat Celsitudinis Suae chalcographus Joan: Sadl: Belg». El grabador es Johan Sadeler, quien ostentó el cargo de calcógrafo del duque de Baviera, perteneciente a una exitosa familia de dibujantes, pintores y grabadores flamencos del siglo XVI y XVII extendida desde Bruselas hacia toda Europa. Uno de ellos, Phillip Sadeler, contrajo matrimonio con una de las hijas de Peter Candid, Regina. ³³ A Johan y Rafael, su hermano once años menor que él, se les encargó la serie de santos bávaros; Rafael llegó a ser el calcógrafo de la corte tras su hermano. Johan Sadeler dejará Múnich destino Italia donde muere en Venecia en agosto de 1600: «Er geht nach Italien und stirbt im Jahre 1600 in Venedig». ³⁴ Es de suponer que el grabado de David lo realizara mientras permaneció en la corte de Baviera antes de su marcha a Italia a partir de 1590. El grabado está dedicado a María Ana de Baviera hija de Guillermo V y Renata de Lorena, casada, en 1600, con Fernando II de Habsburgo.

El tercer autor belga es Orlando di Lasso cuyo nombre aparece en la partitura de la derecha: «Orland. Lass. Belg.», músico en la corte de Baviera al servicio de Guillermo V y de su padre Alberto V, este último coleccionista y sensibilizado en las artes, quiso rivalizar en capilla musical con el resto de Europa. Posteriormente los hijos de Lasso, músicos de oficio, ocuparían funciones para Maximiliano I.

Se data el grabado de Sadeler sobre la mitad de los años 50 de 1500 hasta 1600 —entre 1576 a 1600 según la Herzog August Bibliothek, y entre 1589-1594 en la Biblioteca Nacional de España, entre otras instituciones donde se

31. SOCIÉTÉ D'ÉMULATION POUR L'HISTOIRE ET LES ANTIQUITÉS DE LA FLANDRE OCCIDENTALE: *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, tomo I, 2ª serie, Bélgica: Brujas, 1843, p. 24.

32. CARL HEINRICH VON HEINECKEN: *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, tomo III, Leipzig: Chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789, p. 562.

33. PAUL JOHANNES RÉE: *Peter Candid. Sein Leben Und Seine Werke*, Leipzig: Verlag Von E. A. Seeman, 1885, p. 69.

34. *Ibidem*, p. 37.

alberga algún otro ejemplar-. Puesto que, a falta de documentación, desconocemos el año y el motivo por el cual se realiza la obra, y sabiendo que el grabado menciona al duque Guillermo V y lo dedica a su hija María Ana, es probable que Sadeler lo produjera antes de la abdicación del duque en 1597 y antes de su marcha a Italia en 1595.

El grabado de diseño multidisciplinar está regido por una construcción formal cuatripartita característica de la Emblemática musical. De tal manera, el *motto* queda constituido por el salmo que reza: «*Iuvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini*».³⁵

El epigrama se corresponde con el texto de la música que clama: «*Laudent Deum, cithara, chori, vox, tuba, fides, cornu, organa. Alleluia*». La *imago*, configurada por todos los elementos icónicos, está dividida en tres registros pudiendo esta seguir el esquema tripartito boeciano sobre la música.

En el registro inferior preside la imagen la *música instrumental*, el rey David coronado y sedente entona los salmos –según el gesto de su boca entreabierta– acompañado por el punteo de un arpa de dieciocho cuerdas con el escudo del ducado de Baviera bruñido en la parte superior del capitel, mientras un grupo de ángeles bailan en círculo cogidos de la mano alrededor de él. El central, con una mirada pícaro, reclama la implicación del espectador en el juego. La representación de niños alados ha acompañado a temas clásicos de manera muy recurrente. Por lo general, se les suele encontrar asociados al amor, a la paz y a la alegría danzando en corro, tocando instrumentos musicales, en contexto, también, de óbito y participando en ritos báquicos relacionados con la tradición áulica. Este grupo de *putti* fue reproducido por Gerard de la Vallée en su lienzo conmemorativo a santa Cecilia pintado a partir de 1627.

En el registro intermedio, en significación de la *música humana*, dos ángeles a cada lado de la lámina portan sendas partituras con notación mensural compuesta por Orlando di Lasso. La música entona el salmo del epigrama que proclama la alabanza a Dios con diversos instrumentos musicales: la cítara, la voz, la tuba, la flauta, el cuerno y el órgano. La amplia producción de Lasso implicaba la composición de salmos, incluido este motete *Laudent deum*. El ángel a mano izquierda de la lámina sostiene el *Cantus* y el *Altus*, mientras que el ser alado de la derecha porta el *Tenor* y el *Bassus*. La distribución de las voces dista de la manera habitual en la que se escribían si estas hubiesen sido copiadas de un libro de coro impreso, donde el *Cantus* y el *Tenor* ocuparían en verso izquierdo y el *Altus* y el *Bassus* el recto del folio derecho. Este motete fue publicado en 1604 tras la muerte de Lasso en el volumen titulado *Magnum opus musicum*, –actualmente digitalizado en la Bayerische Staatsbibliothek–. Se trata de una revisión que hicieron sus hijos Rudolph di Lasso y Ferdinand di Lasso de todos los motetes de su padre,

35. (Salm 148,12).

ordenados por número de voces, desde dos voces hasta once.³⁶ Existe una diferencia entre la notación de la partitura impresa del *Magnum opus musicum* y la del emblema aquí estudiado. En este último, en la voz del *Tenor*, en la cadencia final del canto, aparecen las notas *breves* fa y do, mientras que en la versión del *Magnum* solo aparece la nota do en *maxima*.

El dibujo original de Peter Candid (fig. 2) no contemplaba dicha notación musical, aunque sí el escudo ducal, sin embargo, en la pintura conservada (fig. 3) escribe una parte incompleta del *Cantus* y otra del *Bassus* y elimina la heráldica.

En Múnich, Lasso iba a componer los salmos penitenciales y las *Lágrimas de san Pedro*. La obra *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte...* relata con perfección la fastuosa boda real entre Guillermo V y Renata de Lorena en la que la música y Lasso son grandes protagonistas. Esta crónica establecida a modo de diálogo entre dos personajes, Marinio y Fortunio, nos da testigo de los compositores que más resonaban en la corte de Baviera: «Josquin, de Adriano, de Clemens non Papa, de Morales, de Cypriano, de algunos virtuosos de la capilla, y de otros infinitos autores antiguos, y modernos, pero las mas de las veces de Orlando Lasso».³⁷ El relato habla de un pomposo libro cuyos artífices en imágenes, historias, ornamentos, versos y música fueron Juan Mielich de Monico, Samuel Quiquelbergo, Nicolo Stopio y Cipriano Rore. Menciona otros dos libros compuestos a la boda del duque «de varia hieroglifica de ingeniosas emblemas, y de altas y dotas invenciones, de mas de que todo el testamento viejo, y nuevo seuce allí».³⁸ Continúa el diálogo diciendo: «MARINO. Que otras hay dentro? FORTUNIO. Los 7 Salmos Penitenciales, y el salmo que dize Laudate dominum de caelis à cinco, y el Gloria patri de todos, à 6. Compuestos por el famoso Orlando Lasso, y cierto estos tres libros son muy sontuosos».³⁹ Los narradores prosiguen describiendo la extensa capilla musical de un duque, sin duda amante de la música, capitaneada por Lasso. También nos informa de cómo se sirve la corte de la música, de tal manera que los cantantes interpretan cada mañana en la misa mayor y el sábado y las vigiliass de fiesta a vísperas: «Los instrumentos de flauta, los Domingos y días de fiesta alas vísperas y missa en compañía de cantores».⁴⁰ Las vihuelas de arco tocan

36. Los estudios de Horst Leuchtman advirtieron que la disposición de la magna obra también estaba ordenada según distintos escenarios: «Leuchtman observed that within each of the main categories based on the number of voices employed, the sons distributed the motets among four subcategories according to the type of text set: first, settings of celebratory texts that pay homage to dignitaries or commemorate events; second, settings of sacred texts ordered according to the Church year; third, settings of psalms or portions of psalms; and fourth, settings of poetic text.», en DAVID CROOK: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994, p. 49-50.

37. MASSIMO TROIANO: *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte... tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni...*, Venecia: Bolognino Zaltieri, 1569, p. 41.

38. *Ibidem*, p. 43.

39. *Ibidem*.

40. *Ibidem*, p. 45.

en la mesa y durante la siesta tañen junto a violines, violones de arco, con clavicordio, pífano y citara, «y otros diferentes conciertos, que los de los instrumentos de flauta, suelen hacer con las bozes de cámara que cierto son muy sonoras».⁴¹ Troiano explica cómo la música acompaña en la mesa de la corte interviniendo Lasso durante el manjar:



Figura 2. Peter de Witte, *Elogio del rey David y santa Cecilia*, s.f., 329x245 mm, Rijks Museum

41. *Ibidem*.



Figura 3. Peter de Witte, *Oración a Dios del rey David y santa Cecilia, s.f.*,
Bonnenfantemuseum

Traydos los primeros manjares, después desentados todos a la mesa, y acquieta-
do el primer tumulto que se hace con el sentar, los que tañen los instrumentos
ora con cornamusas, ora con flautas, y otras veces con pifaros sacabuches y
cornetos, hazen su oficio hasta los segundos, con canciones Francesas, y otras
alegres obras. Despues Antonio Morari [tañe el tiple de la vihuela de brazo en
la capilla musical ducal], y sus compañeros, con violines, y algunas veces con
vihuelas de arco y con otros varios instrumentos, aora con canciones Francesas,
ora con artificiosos motetes, y gentiles madrigales tañen hasta el ultimo servi-
cio, y venidas las frutas M. Orlando con sus cantores a todos dexa el freno, que
con suave y baxa boz hagan oyr las compositiones que cada dia de nuevo les
pone adelante, y muchas veces con gran satisfacción del Duque, haze contar al-
gunos hermosos quartos, y artificiosos tercios, de platicos y escogidos cantores,
que puedo jurar a ver visto su excelencia dexar el comer, por oyrla armonía.⁴²

Orlando di Lasso fue respetado y reconocido en la corte de Baviera donde la música tuvo un papel principal tanto en el desarrollo de la vida pública, sagrada o popular, como en el ámbito privado. Pero no solo aparece la música de Lasso en la construcción emblemática del grabado de Sadeler sino que en el registro superior, merecedora de la gloria de Dios por su promesa de castidad matrimonial y su vida devocional, preside el concierto del cielo, el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos derivado del *Cantantibus organis*, conformando visualmente la tradición jerarquizada tripartita de la música por Boecio con la *música mundana*. «La *Passio [sanctae Caeciliae]* de Cecilia consagra el relato de una joven virgen modelo de virtudes cristianas a seguir, que predica el Evangelio, convierte a un gran número de personas a la fe cristiana y afronta la suprema caridad del sacrificio».⁴³ La fama de la Leyenda Dorada hizo más popular a santa Cecilia y su ejemplo de vida.⁴⁴ El órgano que tañe la santa romana, atributo que la distingue, consta de dieciocho tubos y es activado por la acción de los fuelles desde detrás por las huestes angélicas. Sobre la segunda mitad del siglo XVI ciertos acontecimientos promovidos por el papado propiciaron la difusión de la imagen de santa. Gregorio XIII proclamó a santa Cecilia patrona de la música y, por tanto, de los músicos en 1584, estableciendo el veintidós de noviembre como su día; un año después, Sixto V en la *Bula Rationi Congruit* inaugura la Congregación de santa Cecilia y san Gregorio declarándolos protectores del arte del sonido; más adelante el papa Clemente VIII, en 1599, mandará dar de nuevo sepultura a la santa,⁴⁵ desde que supuestamente se ex-

42. *Ibidem*, pp. 45-46.

43. CANDELA PERPIÑÁ: «Cecilia y su patronazgo musical», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018, p. 587.

44. JOHN A. RICE: *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musician Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.

45. PERPIÑÁ: *Cecilia y su patronazgo*.

trajera el cuerpo del complejo calixtiano. De esta manera, la música quedaba representada en alabanza a Dios *a manos* de una mujer pura, piadosa y caritativa, ejemplo a seguir por cualquier cristiano.

La orquesta que acompaña a la santa está bastante completa, ángeles tañedores sobre nubes exponen una gran diversidad de instrumentos y cantan sus alabanzas a Dios. Un contrabajo destaca en primer plano a la izquierda de David, reposado, como es de costumbre, sobre el cuerpo y rodilla izquierda de un ángel que presiona las cuerdas contra el mástil en las posiciones altas y las frota sujetando el arco a la manera alemana. Se trata además de un contrabajo de cinco cuerdas, es decir, con una cuerda adicional, según se aprecia en la imagen, afinada comúnmente en Do. Este ángel fija su mirada como sería natural en el órgano de santa Cecilia, instrumento que a modo de bajo continuo realizaba la armonía del bajo cifrado. El siguiente instrumento que se aprecia tras el *basso* es de la familia del viento metal, un trombón de varas que el intérprete alado ejecuta deslizando la pieza de metal con su mano derecha mientras insufla la boquilla. Tras de él, en un registro superior, otro ángel dirige su mirada hacia el cielo y toca un cordófono frotado, un violín cuyo clavijero plano y lobulado sin voluta se asemeja a los de estética medieval.

El grupo de ángeles músicos enfrentados al grupo anteriormente descrito tañen, el del registro más cercano al espectador, fijando su mirada en la interpretación del rey David, un laúd del cual asoma, debido a la posición ladeada del ángel, la caja de resonancia en forma curvada y el clavijero reclinado hacia detrás. El laúd y en general cualquier cordófono se asemeja a la templanza. Fija en él su vista un ángel que hace sonar un instrumento que no podía faltar, un aerófono de cuerpo curvado tallado de forma hexagonal denominado *cornetto*. Este instrumento fue muy representado en la tradición medieval y se le asocia con actividades distintas como la guerra, la heráldica, la llamada en general y, en lo que interesa a este estudio, al culto hebraico:

Es el gran instrumento de viento [el cuerno] el que se convierte en símbolo del poder por excelencia. Destaca su aparición en el traslado del Arca de la Alianza ordenado por el rey David (1 Cro 15,28) pero también es mencionado en relación con la guerra y la transmisión de mandatos y mensajes de alerta (2S 18,16; Jb 39, 24-25; Jr 4,19-21). El pueblo de Israel también usaba una tipología específica para sus ceremonias y celebraciones religiosas: se trata del *shofar*, aerófono natural construido a partir de un cuerno de carnero y que todavía hoy en día es utilizado en la liturgia de la sinagoga. Uno de los mejores ejemplos de la aparición de *shofar* es el traslado del Arca de la Alianza [(fig. 4)], para la cual David ordena un gran despliegue musical de danzas, voces e instrumentos de todo tipo [...].⁴⁶

46. RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES: «Los Ángeles, la armonía de las esferas y la música», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018, p. 11.



Figura 4. Maarten de Vos, *David danza ante el Arca de la Alianza*, s.f., 227x198 mm, Staats-und Universitätsbibliothek Hamburg

En cuanto a las voces que entonan el canto aparecen entre el cuerno y el laúd dos ángeles, uno sostiene la *particella* de la polifonía vocal mientras que el otro a su lado mira el mástil del cordófono marcando el *tactus* con su mano derecha alzada. El *tactus* comúnmente presente en la mayoría de los programas iconográfico-musicales es un pulso regular que se indicaba con el movimiento de la mano del cantor abajo o arriba, por tanto, de manera visible.

Son muchas las imágenes conceptuales del rey David con lira o arpa y santa Cecilia con instrumento de tecla, generalmente un órgano, en un mismo programa visual en relación con la interpretación de la música en la liturgia sagrada. De tal manera, encontramos ejemplos como el del lienzo de Lattanzio Niccoli de 1640 o el dibujo de Crispin van den Broeck. Pero la

parte superior de la lámina de Candid o Sadeler con el mismo tipo iconográfico y mismo esquema compositivo de Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos continuó en la obra de diferentes artistas. Autores como Giovanni Battista Paggi hicieron un dibujo prácticamente idéntico. Otto Van Veen no solo se inspiró en la parte superior de la composición, sino que además sendos *putti* sustentaban partituras con notación mensural (fig. 5) en una pintura en la iglesia de san Jacobo, en Amberes. Hans Rottenhammer quien también trabajó como pintor en Múnich, emprendió una copia directamente de la pintura de Candid sin notación musical, como la del español Eugenio Orozco. Sin embargo, otros pintores como fue Maerten de Vos introdujeron música notada sin ser la original de Lasso. No solo en el ámbito pictórico se reprodujo el grabado de Sadeler sino que, como resalta Will Kimbal (2010)⁴⁷ en su estudio sobre trombones en los programas iconográficos, artistas como Christoph Lencker lo reprodujeron en un relieve de plata o Grinling Gibbons quien realizó una talla en madera de boj para la caja de un órgano, incluso con la notación incisa de Lasso pero sin el texto del motete, aunque la partitura que sustenta el ángel de la derecha no se corresponde con la del grabado (fig. 6).

El dominio entero de la religión católica sobre la corte bávara conduciría a los gobernadores a elevar los objetos culturales a la categoría de espacios idóneos para el discurso político, piadoso y poético, como impresiones y espejos de su propia conciencia que promulgaba el pensamiento contrarreformista, empleando como herramienta el poder de la imagen y la palabra.

David, prefiguración de Cristo, era habitual que apareciese en los programas visuales con contenido moral. Como rey salmista es tañedor de un arpa que le acompaña al cantar la melodía de salmos que él mismo compone tras su penitencia y arrepentimiento a Dios, capaz de vencer las potencias del mal y tentaciones de una falsa belleza con su facultad hechizadora, gracias a su habilidad y presencia musical con la que implica el binomio palabra-música. La imagen de David centrado, cantando a la vez que tañe el arpa, es deudora de los esquemas compositivos de los programas visuales sobre Orfeo rodeado de animales, generalmente emplazado en el medio de la escena. Pero en el programa visual estudiado los que ingenuos y joviales se sienten encantados con la música del rey son un grupo de *putti* que traen más a la memoria a un coro danzante imbuido por un aulós dionisiaco, recordándonos en la mirada del *putto* al espectador el más allá de las formas aparentes, una ficta realidad basada en la gloria de la belleza peligrosa que debemos tener presente. El arpa adopta un carácter ético-social propio del mundo griego, siendo su tañer civilizador y útil por tener una finalidad a través de su factor educativo.

47. WILL KIMBAL: «Paper, Canvas, Stone, Silver, Wood, and Glass: St. Cecilia Trombone Image in Many Forms», en <https://kimballtrombone.com/2010/06/15/st-cecilia-trombone-image-takes-many-forms/>, 2010 [Consultado el 05-09-2022].

El *ethos* griego producía afectos capaces de modificar el comportamiento de las personas según el modo musical ejecutado y la expresión de un carácter determinado. De tal manera, el motete de Lasso está compuesto bajo el hexacordo blando o *molle*, comenzando por la nota fa e incluye la nota si bemol (*be molle* –bemol–), el cual expresa suavidad. La música, por tanto, a través de la prefiguración de Cristo es una herramienta para instituir la ley de Dios, porque ella misma es su creación.

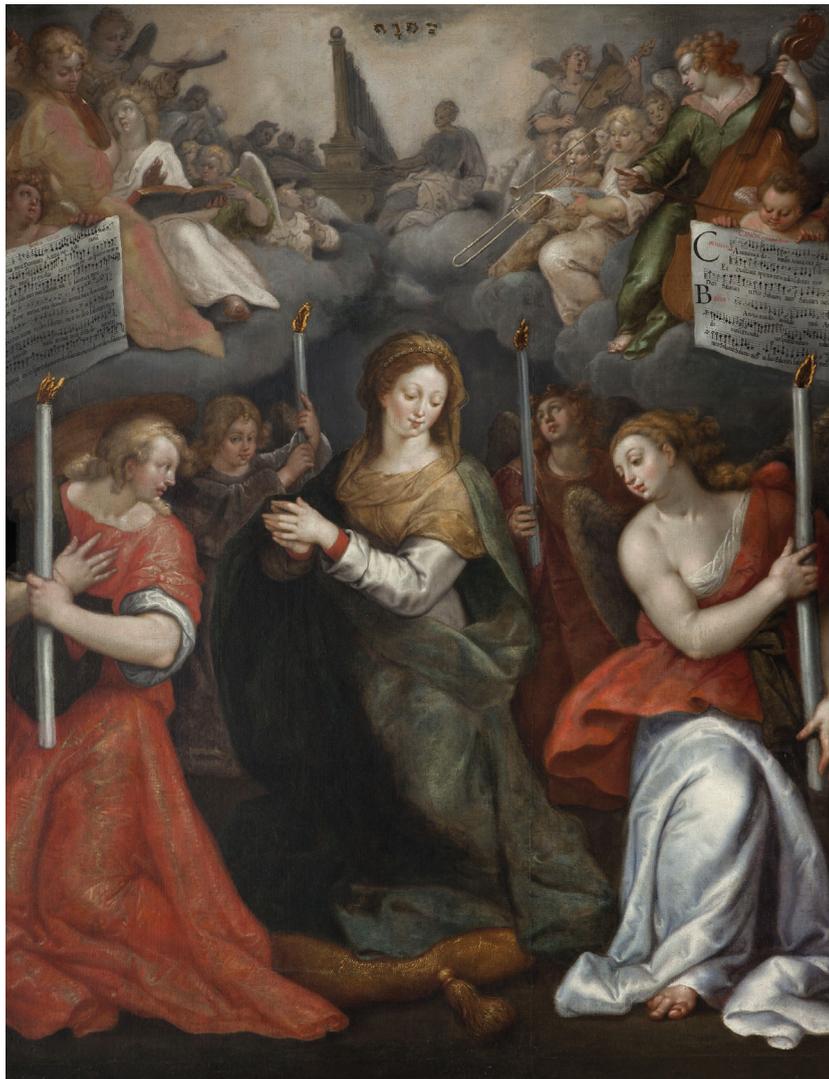


Figura 5. Otto Van Veen y Hans I Snellinck, *Nuestra señora rodeada de ángeles*, s.f., 208x160 cm, Iglesia de Santiago, Amberes.



Figura 6. Grinling Gibbons, *El rey David y santa Cecilia*, 1669, Fairfax House

Pero a la vez, el soberano sedente en medio de la escena es el rey penitente. Aunque es frecuente encontrar al rey David ladeado tañendo el arpa o lira, y con ella retirada en el suelo, con corona o sin ella postrada a su lado, evocando al cielo en el tipo iconográfico conceptual de David penitente; el grabado aquí estudiado podría significarnos la penitencia de un monarca cristiano referido análogamente tanto al rey David como al duque de Wittelsbach. Por un lado, la expansión de los Ejercicios Espirituales ignacianos en la corte de Baviera, en especial en el practicante Guillermo V, acérrimo a la orden más que ningún otro monarca de Múnich, llegando a endeudarse por los préstamos a los jesuitas, proponían un método donde la oración y la meditación tenían como objetivo la depuración o purga y la purificación o catarsis emocional como medicina ética para reconstruir el yo interior. Por otro lado, de manera premonitoria existía una correspondencia con el héroe mítico, quien se retiró implorando perdón afligido por haber incumplido la ley de Dios con el anuncio de Natán no sin antes aconsejar a su hijo Salomón quien debía sucederle. Por su parte, de similar manera, Guillermo V advertido de la situación económica a la que podría llegar, finalmente abdicaría tras el sofoco en torno a la ruina en la tesorería del Estado bávaro en el nuevo elector, su hijo Maximiliano I de Wittelsbach, adalid en la Guerra de los Treinta Años y apoyo de la casa de Austria. Guillermo se retiraría al chartreuse de Prüll o cartuja de Ratisbona donde terminó su vida en oración y recogimiento.

María Ana todavía no había contraído matrimonio hasta 1600 –año en el que su hermano Maximiliano I fue elegido caballero de la orden del Toisón de Oro– con su primo Fernando II de Habsburgo, futuro emperador del Sacro Imperio Romano. Por tanto, María Ana, hija del llamado *Piadoso*, educada en el jesuitismo y de profunda vida devocional, podría encarnar a santa Cecilia, con todas sus virtudes, en su papel de perfecta mujer cristiana. En este sentido, el lema de la construcción emblemática reza: «*Iuvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini*». ⁴⁸ En *Oratio In nuptiis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae...* (fig. 7) ⁴⁹ se conmemora la boda celebrada el 23 de abril de 1600, ensalzando las cualidades de ambos cónyuges, Fernando como gran sereno y defensor de la religión católica, al igual que su esposa María Ana, ejemplo de mujer de extraordinarias virtudes.

48. (Salm 148,12).

49. GEORGIO GUALTERIO: *Oratio In nuptiis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniola, & c. Et Serenissimae MARIAE ANNAE Ducis vtrusque; Bauariae, Palatinae Rheni, & c.*, Grecia: Georgius Vuidmanstadius, 1600.

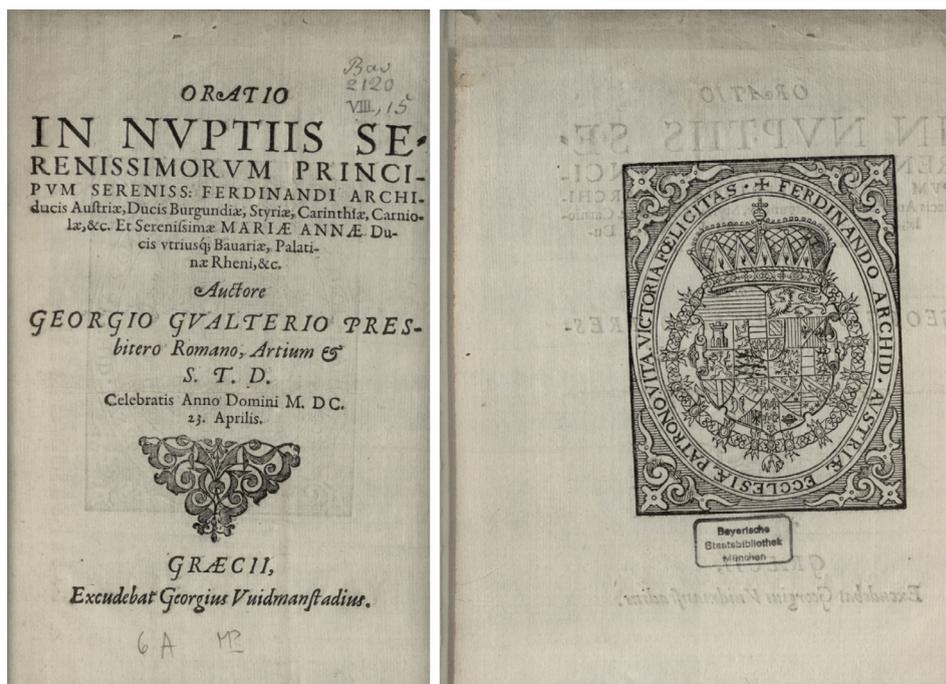


Figura 7. Georgio Gualterio, *Oratio In nuptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae...*, 1600, Bayerische Staatsbibliothek

CONCLUSIONES

La necesidad de erradicar los males que afligían a la Iglesia con el protestantismo reclamaba con urgencia poner fin a toda causa pretenciosa de apostasía contra la doctrina católica. Los monarcas bávaros educados en el jesuitismo promovieron la unión del imperio alemán bajo la bandera del catolicismo para remediar el quiebre de una Europa agitada e inestable en la que se estaba amenazando la integridad de la fe. La corte bávara intentó defenderse de las críticas de los protestantes a la penitencia, de manera que la Iglesia de la contrarreforma estableció la forma tripartita de la penitencia: contrición, confesión y satisfacción. Esta revisión de la conciencia a través de la expiación era la dirección espiritual a la que trasladaba el grabado de Johan Sadeler poniendo en juego el sentido de la vista y del oído para evocar nuestros afectos. El emblema musical planteaba conexiones significantes entre la monarquía bávara y el rey de Israel y de Judá.

El duque, que desde el inicio de su gobierno se caracterizó por la purga del protestantismo en la propia corte bávara, practicante de los Ejercicios

Espirituales, examinaba su conciencia por medio de la oración, meditación y penitencia cuyo objetivo era la depuración mediante la catarsis emocional.

Guillermo V y el regente arpista eran buenos gobernadores representados en el emblema a través de la templanza de la música, pero también ambos eran monarcas cristianos penitentes. El duque, que desde el inicio de su gobierno se caracterizó por la purga del protestantismo en la propia corte bávara, practicante de los Ejercicios Espirituales, examinaba su conciencia por medio de la oración, meditación y penitencia cuyo objetivo era la depuración mediante la catarsis emocional. El esplendor cultural del que se hizo rodear lo llevaría a arruinar al Estado teniendo que abdicar. El rey David era capaz de templar con el sonido de sus cuerdas y producir en el oyente un éxtasis de limpieza interior. En el final de sus tiempos se vio obligado a abdicar, retirándose a componer salmos y obras ascéticas de piedad. En relación con su semejanza con Orfeo, la música, capaz de evocar emociones, no solo aludía con el punteo de las cuerdas a la soberanía del orden, la templanza y el buen gobierno, sino que la misma capacidad sobre quien la escuchaba podía tentar a cualquier alma. El ángel con su mirada fija en el espectador nos sugiere ambas posibilidades: por un lado, nos anima a participar en la uniformidad y la virtud de la prudencia, y, por otra parte, nos advierte del libre juego del encanto. Sin embargo, la música mundana nos devuelve al camino recto. Esta es presidida por el tipo iconográfico de santa Cecilia intérprete rodeada de ángeles músicos, en cuya representación no podía faltar el orden del cielo en la mano de un ángel marcando el *tactus*, asemejado por los teóricos medievales al latir del corazón humano.

Soberanos cristianos a la vez que príncipes renacentistas, los de Wittelsbach no escatimaron en exquisiteces culturales, haciéndose rodear de los más reputados artistas que con sus movi­lidades geográficas llegaron a la corte bávara en busca de mecenazgo impregnados de las novedades y nuevos espíritus creativos. Fiel reflejo de esto son las tres firmas que aparecen en el grabado dedicado a la futura mujer de Fernando II de Habsburgo e hija de Guillermo V, Johan Saleder, Orlando di Lasso y Peter Candid, quienes estaban trabajando al servicio de la corte bávara en esos años. María Ana de Baviera, duquesa consorte de Estiria, de Carintia y de Carniola, aunque desgraciadamente mujer olvidada por la Historiografía, educada en las artes y en la más pura piedad cristiana, recibe este grabado, construido bajo los principios formales de la Emblemática musical, asemejando su vida a la de la santa romana que preside el concierto del cielo como ejemplo de virtudes cristianas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARO ZAMORA, MARÍA ISABEL; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, JAVIER; FERMÍN CRIADO MAINAR, JESÚS (coords.): *La arquitectura jesuística, Simposio Internacional de la arquitectura jesuística*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico C.S.I.C., 2012.
- ASENSIO, JUAN CARLOS: *El canto gregoriano. Historia, liturgia, forma*, Madrid: Alianza Música, 2003.
- BERGQUIST, PETER: *Orlando di Lasso Studies*, New York: Cambridge University Press, 2006.
- CORVISIER, ANDRÉ: *Historia Moderna*, Madrid: Labor, 1977.
- CROOK, DAVID: *Orlando Di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- DOMÉNECH GARCÍA, SERGI: «*Lamentos al son del arpa*’. *La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco*», *Boletín de Arte*, nº 36, Málaga: Universidad de Málaga, 2015, pp. 73-83.
- DONET DONET, LEONARDO: «Iconografía del Rey David», Tesis Doctoral, Valencia: Universitat de València, 2018.
- FISHER, ALEXANDER J.: «'Per mia particolare devotione': Orlando di Lasso's Lagrime di San Pietro and Catholic Spirituality in Counter-Reformation Munich», *Journal of the Royal Musical Association*, 2009, pp. 132-2.
- *Music, Piety and Propaganda. The Soundscapes of Counter-Reformation Bavaria*, New York: Oxford University Press, 2014.
- GARCÍA MAHÍQUES, RAFAEL: «Los Ángeles, la armonía de las esferas y la música», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018.
- GODWIN, JOSCELYN: *Armonía de las esferas*, Girona: Atalanta, 2009.
- GUALTERIO, GEORGIO: *Oratio In nvptis serenissimorum principum sereniss: Ferdinandi Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, Styriae, Carinthiae, Carniola, & c. Et Serenissimae MARIAE ANNAE Ducis vtrusque; Bauariae, Palatinae Rheni, & c.*, Grecia: Georgius Vuidmanstadius, 1600.
- HEINECKEN, CARL HEINRICH VON: *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes*, tomo III, Leipzig: Chez Jean Gottlob Immanuel Breitkopf, 1789.
- KIMBAL, WILL: «Paper, Canvas, Stone, Silver, Wood, and Glass: St. Cecilia Trombone Image in Many Forms», en <https://kimballtrombone.com/2010/06/15/st-cecilia-trombone-image-takes-many-forms/>, 2010 [Consultado el 05-09-2022].
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M^a PAZ: «Mitología, música y emblemática», Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.

- MORÁIS MORÁN, JOSÉ ALBERTO: «La efigie esculpida del Rey David en su contexto iconográfico. Una poética musical para la “Apotheosis” Celestial en la portada del Cordero de San Isidoro de León», en ETELVINA FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (coord.): *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in memoriam del profesor Dr. Fernando Galván Freile*, Tomo II, León: Universidad de León, 2011, pp. 355-374.
- PERPIÑÁ, CANDELA: «Cecilia y su patronazgo musical», en RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (dir.): *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana 4. Los ángeles III. La música del cielo*, Madrid: Encuentro, 2018.
- RÉE, PAUL JOHANNES: *Peter Candid. Sein Leben Und Seine Werke*, Leipzig: Verlag Von E. A. Seeman, 1885.
- RICE, JOHN A.: *Saint Cecilia in the Renaissance. The Emergence of a Musician Icon*, Chicago: University of Chicago Press, 2022.
- RODRÍGUEZ MOYA, INMACULADA Y MÍNGUEZ CORNELLES, VÍCTOR: *El retrato de poder*, Castellón: Universitat Jaume I, 2019.
- SEGUÍ, MONTIEL: «El emblema musical de la vanitas en el tratado instrumental de Luis Venegas de Henestrosa», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 13, 2021, pp. 7-23.
- SOCIÉTÉ D'EMULATION POUR L'HISTOIRE ET LES ANTIQUITÉS DE LA FLANDRE OCCIDENTALE: *Annales de la Societe d'emulation pour l'etude de l'histoire des Antiquités de la Flandre*, tomo I, 2ª serie, Bélgica: Brujas, 1843.
- TROIANO, MASSIMO: *Dialoghi di Massimo Troiano: ne quali si narro le cose più notabili fatte...tradotti nella lingua castigliana da M. Giovanni...*, Venecia: Bolognino Zaltieri, 1569.