

«Lamentos al son del arpa». La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco

Sergi Doménech García

Universidad Nacional Autónoma de México

sergidoga@gmail.com

RESUMEN: Este artículo parte de dos lienzos de Pablo Pontons y Vicente Guilló para el estudio de la imagen del rey David, especialmente en su tipo iconográfico de David penitente. Formulado originalmente en las miniaturas medievales que se apoyaban en su papel de salmista y fundador de la música sacra, esta tipología tomó episodios de su vida que se convirtieron en modelos de penitencia. El trabajo estudia la tradición cultural convencionalizada de la figura de David, su patronazgo musical y la continuidad del tipo del rey penitente en el Barroco, tanto en grabados como en programas visuales como los de Pontons y Guilló para Morella y Alcalà de Xivert, respectivamente. Este uso didáctico permite relacionar las manifestaciones visuales con la literatura sacra.

PALABRAS CLAVE: Pablo Pontons, Vicente Guilló, David penitente, Barroco valenciano, Alcalà de Xivert, Morella, Cristóbal Lozano.

«Lament to the Sound of Harp». Penitent David's Image in Valencian Baroque Painting

ABSTRACT: This article looks into two canvases of Pablo Pontons and Vicente Guilló to study king David's image, particularly the iconographic type of Penitent David. Originally, these representations were formulated in medieval miniatures that symbolized his role of psalmist and founder of sacred music. This typology was inspired in episodes of his life that turned into models of penance. The work studies the cultural tradition of David's figure, his musical leadership and the continuity of the penitent king type in the baroque, in engravings and in visual programs such as the Pontons' and Guilló's ones for Morella and Alcalà de Xivert, respectively. This didactic use of art allows to connect visual manifestations to sacred literature.

KEY WORDS: Pablo Pontons, Vicente Guilló, Penitent David, Valencian Baroque, Alcalà de Xivert, Morella, Cristóbal Lozano.

Recibido: 13 de abril de 2015 / Aceptado: 16 de junio de 2015.

Lágrimas de David, lamentos al son del arpa, misereres repetidos, ayes, gemidos, solloços, caen bien a los pies de un Christo.

Cristóbal Lozano, El rey penitente, David arrepentido, 1652.

En pleno Barroco, tanto en los géneros pictóricos como en la literatura de devoción e intelectual, confluyen en la imagen del rey David distintos perfiles que lo habían convertido en una figura clave del cristianismo: las referencias mesiánicas y regias, el uso de su figura como enseña de la penitencia y su patronazgo sobre la música. El arte valenciano de este periodo no es ajeno a esta realidad. Por eso, este trabajo tiene como objetivo definir las bases culturales de un tipo iconográfico concreto, el de David penitente. Formulado originalmente en las miniaturas medievales, su continuidad en el arte permitió la adaptación de esta imagen a las disposiciones postridentinas. Fruto de ello encontramos grabados en pequeñas obras de devoción y programas visuales en templos y oratorios, respondiendo a un uso didáctico de la figura de David, en su dimensión de

DOMÉNECH GARCÍA, Sergi: «Lamentos al son del arpa». La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, n.º 36, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, pp. 73-83, ISSN: 0211-8483.

monarca arrepentido y salmista. Con el objetivo de mostrar estas relaciones y los sustentos de un aparato cultural amplio que interrelaciona las manifestaciones visuales con la literatura sacra, en estas líneas se han tomado como ejemplo dos lienzos del seiscientos valenciano pertenecientes a Pablo Pontons y Vicente Guilló.

El interés que para la religión cristiana, y por tanto para el arte, representó el rey David se debe, sobre todo, a su imagen como prefiguración de Cristo, de la misma forma que lo había sido Sansón. No solo eso, si seguimos la genealogía establecida en el primer capítulo del libro de Mateo (*Mt 1, 1-17*), David es su *tipo* en el Antiguo Testamento pero además también su antepasado directo, nacido a partir de Jesé, padre de David. De esta forma, la vida del monarca fue puesta en relación por los exegetas bíblicos con los diferentes episodios de la vida de Cristo¹.

La construcción retórica de la imagen de David se centra básicamente en su carácter mesiánico en relación tipológica con el propio Cristo y en el hecho de tratarse de un monarca cristiano. Fueron estos los principales valores que se le adjudicaron y a través de los cuales se fueron entrelazando relaciones tipológicas y otras que confirmaban el carácter monárquico del reino de Dios en la Tierra. Las diferentes escenas de la vida del rey músico fueron tomadas por teólogos y artistas para ilustrar lo que se creía era una historia velada del Antiguo Testamento en la que se prefiguraban las escenas de la vida del propio Cristo. Aun así, estas ocuparon lugares importantes en la liturgia y en la construcción del imaginario cristiano desde la Edad Media.

Igualmente existe otro aspecto en la figura de David, su faceta como rey músico, que se convirtió en un tema de gran trascendencia cultural. La actividad musical ocupó buena parte de su vida y la encontramos en destacados pasajes de la Biblia donde esta actividad adquiere un papel relevante. Las primeras referencias las tenemos en los libros de *Samuel* que nos hablan del joven pastor músico, de talentosa interpretación, que fue requerido ante Saúl. Entre el segundo libro de *Samuel* y en las *Crónicas* se narra la recuperación del arca por parte de David. Como músico, además, David jugó un puesto privilegiado concediéndosele por tradición la autoría de los *Salmos*, siendo así el músico más importante del Antiguo Testamento. Esto hará que, desde la Edad Media, David sea tenido como el padre de la música sacra². Este papel de rey músico no escapó de ser representado en el arte.

El origen de esta imagen se toma de la de Orfeo tañendo su lira. De esta forma se configura su imagen vinculada con su papel de salmista y profeta. Así, en sus primeras representaciones, David era aquel anciano con barba representado con una lira o arpa. Esta iconografía se repite en innumerables galerías de reyes y en los salterios. Esta idea corresponde con el primer tipo básico³, propio de la Edad Media y el Barroco, en donde se realizó un arte más didáctico y apologético. En cambio, el segundo tipo, perteneciente sobre todo al arte del Renacimiento, toma la idea del joven pastor, juvenil, imberbe, que es capaz de vencer a Goliat, no perdiéndose tampoco la tradicional imagen como profeta.

David también tiene su tipo como salmista, que lo identifica visualmente como el autor de los *Salmos*. Su imagen como un anciano con barba y portando un instrumento solía acompañar los salterios. El salmo gozó de una gran popularidad debido a su propia interpretación mesiánica y al uso del mismo en la liturgia. La actividad musical que desarrollaba el rey David en el Antiguo Testamento se refiere tanto a episodios narrativos de su vida como aquellos, narrados en las *Crónicas*, donde se dice que el monarca se dedicó a la formación de la liturgia musical hebrea una vez el arca tuvo reposo en Jerusalén. En concreto, en los salterios David aparecería representado junto a los músicos que él mismo nombró «los cuales servían delante de la tienda del tabernáculo de reunión en el canto»⁴ (*1 Cr 6, 32*). En lo que respecta a la ilustración de los *Salmos* hay que tener presente que este es un texto desprovisto de lirismo narrativo y que presenta menos transposición gráfica que los Evangelios. Se trata de una oración en primera persona que, si tenemos presente la autoridad canónica de David, es en ellos el propio monarca quien eleva el canto-oración a Dios. En algunos casos el salmo supuso, por parte de los artistas, una actividad creativa exigiendo, en ocasiones, una ilustración litera⁵ en la que el propio David, como voz directa, aparece representado. De la misma manera, en los diferentes pasajes de la vida de rey músico, se narra cómo este, movido por algún hecho, elevó una oración a Dios. Esta oración se encuentra entre los *Salmos*, pudiéndose relacionar los pasajes de su vida con los salmos posteriores. De esta forma, cuando se trata de ilustrar un salmo se puede optar por mostrar el momento de la vida de David que inspiró su composición.

Lo expresado sirve para explicar dos lienzos valencianos –conservados en los municipios castellanenses de Mo-

rella y Alcalà de Xivert– de finales del siglo XVII, cuya autoría se debe a Pablo Pontons y Vicente Guilló, y que van a ser centrales en el discurso de este trabajo. En el primero de los casos se trata de un lienzo de Pontons de la iglesia arciprestal de Santa María de Morella, principal población de la comarca castellonense de Els Ports **[1]**. Esta obra, que hace pareja con otro lienzo en el que se representa a Moisés, debió realizarse alrededor de 1685. Estos dos lienzos formaron parte del programa visual que Pablo Pontons ejecutó para el altar mayor del citado templo en Morella, en concreto debieron situarse en las puertas de acceso al trasagrario⁶. La composición nos muestra al rey David tocando el arpa en el interior del palacio, a tenor de la arquitectura áulica que le rodea. Enfrente de su figura se advierte la presencia de una mesa. De su vestimenta destaca el manto rojo. Aparece desprovisto de corona y su mirada se dirige hacia el cielo donde están representados diversos ángeles músicos.

De Vicente Guilló conservamos dos lienzos cuyo protagonista es el rey David, ambos pertenecientes al templo parroquial de San Juan Bautista en Alcalà de Xivert, en la comarca del Baix Maestrat. Formaban en un principio parte de un conjunto de cuatro lienzos que cubrían anverso y reverso de las puertas del antiguo órgano y en los cuales el protagonista era el rey músico⁷. Conservamos únicamente estos dos ejemplares que por sus formas corresponden a puertas y lados diferentes **[2 y 3]**. El órgano fue construido por Roque Blasco el 30 de noviembre de 1691. Poco después trabajó en su decoración Vicente Guilló, quien lo terminó y firmó en 1692⁸. Fue este un pintor activo para la época que ha sido motivo de atención por los historiadores del arte, junto con su hermano Eugenio, por la realización de pintura decorativa al fresco dentro de la corriente del Barroco español conocida como de *arquitecturas fingidas*⁹. Hoy en día los lienzos se encuentran en el museo parroquial.

En *David toca el arpa para calmar a Saúl* **[2]**, la escena vuelve a tener lugar en un espacio arquitectónico áulico, ante la presencia del rey Saúl y un número de sus soldados que asisten al momento en el que joven pastor toca la lira. El fondo arquitectónico permite que de forma natural la luz se concentre en David, dando la impresión que emana de él. Por otro lado Saúl, situado bajo un palio, permanece en la penumbra mientras vemos salir de su cabeza la figura de un pequeño demonio. Una diagonal imaginaria une el rostro de Saúl y David pasando por los otros dos personajes que



1. Pablo Pontons, *David penitente*. Iglesia Arciprestal de Santa María, Morella, 1685

dialogan. En el segundo lienzo de Guilló¹⁰ **[3]**, que ocuparía el lado derecho visible con la puerta cerrada, encontramos solamente al rey David, tocando el arpa, cuya composición guarda gran similitud con la anterior obra de Pontons. De nuevo el monarca viste túnica roja que cubre su figura y su rostro se dirige hacia el cielo donde se puede apreciar a un ángel infante. Otros angelillos son representados a sus pies portando la corona y el cetro. Una curiosa diferencia compositiva se encuentra en el cortinaje que hace la función de



2. Vicente Guilló, *David toca para calmar a Saúl*. Museo Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Alcalà de Xivert, 1692

dosel bajo el que se encuentra el David. En cuanto a su ubicación dentro del programa visual, la morfología de ambos lienzos confirma que aquel con el tema de David tocando para calmar a Saúl ocuparía el reverso de la puerta izquierda, visible únicamente cuando estas se mostraban abiertas. Haría pareja con un lienzo hoy desaparecido del que desconocemos su temática. En cambio, la imagen de David penitente tocando el arpa ocuparía por completo el anverso de las puertas, cuando estas se mostraban cerradas, aunque únicamente nos ha llegado el lienzo de la derecha, quedando incompleta la composición.

Estos ejemplos de Pablo Pontons y Vicente Guilló responden a la tradición de la imagen del rey David como

músico, cuyo patronazgo queda claramente identificado, y recopilan, así mismo, una sustentada tradición visual. El hecho es que estas composiciones invitan a abordar tanto el tema del poder salvífico de la música junto con otro asunto, el de la penitencia de David, ambos de testificada vigencia y gran impacto cultural en el periodo barroco.

El origen de una concepción sanadora de la música en Occidente se encuentra en los pitagóricos y estableciendo una conexión entre esta y el alma, en lo que conocemos como teoría del *Ethos*¹¹. De esta forma, el alma encontraba en la música un lugar de receso, entendimiento, crecimiento y conexión, más allá del propio cuerpo. El cristianismo tomó la idea de que la música implicaba la armonía interna de los hombres.

En cuanto a la figura del rey David su imagen se vinculó de forma plena a la de la música en las artes visuales. En la Edad Media, David es considerado patrón de los músicos y es casi obligada su presencia en los postigos de los órganos. En este periodo el concepto abstracto de la música había tenido un papel destacado, aunque, poco a poco, esta concepción fue perdiendo fuerza y los ataques al poder corruptor de la música se hicieron más vivos. De todas formas, sigue apareciendo en el mundo tardogótico gracias a su función de representación de la relación entre la Iglesia y la monarquía o simplemente como uno más de los reyes y profetas. Durante el Renacimiento se sigue recurriendo a su imagen, aunque esta empieza a ser asociada sobre todo al David profeta. En este sentido, se puede ver reflejada esta apreciación en el marco cultural que nos afecta, la pintura valenciana. Ese ataque a la música tiene como consecuencia la pérdida de influencia de la imagen del rey David músico, debido sobre todo a los episodios poco edificantes de su vida. La necesidad de renovación da lugar a la aparición de la imagen de Santa Cecilia como patrona de la música a finales del siglo XV. Esta devoción se adaptaba a las necesidades tridentinas al aparecer como patrona, en especial, de la música vocal. Ayudaba además la fama de castidad que acompañaba a la santa romana que servía para suavizar los ataques a un arte que había sido acusado de sensual e incluso inclinado a la lujuria¹².

En su configuración icónica, el arpa y la lira son principalmente los instrumentos que se asocian a su figura como atributo. La lira que David tocaba en su juventud mientras guardaba el rebaño y que acompañaría, junto al salterio, su

canto de los salmos. Comparte este protagonismo con el arpa que debe su asociación por ser el instrumento que David tocó para calmar a Saúl. La elección de uno u otro instrumento va a responder mucho del contexto cultural pero también del nivel de desarrollo de la morfología del mismo¹³. Incluso en algunas ocasiones puede aparecer con otros instrumentos como la flauta.

Estos instrumentos poseen todos una dimensión emblemática. La apariencia de un triángulo del arpa, y en ocasiones del salterio, es símbolo de la trinidad. Las diez cuerdas del salterio se ponen en relación con los diez mandamientos. Cuerdas que, al pulsarlas con armonía, elevaban un canto laudatorio a Dios¹⁴. En lo referente al arpa, desde antiguo era tenido como un instrumento de origen ultraterreno. A su vez se identifica con el caballo blanco y con la escalera mística pues tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial. Por esta razón los héroes Eddas querían ser quemados con su arpa en la hoguera fúnebre al entender que esta conducía al otro mundo. Las aspiraciones espirituales están figuradas por las vibraciones de esas cuerdas. Estas únicamente son armoniosas cuando proceden de una tensión bien regulada entre todas las energías del ser, un dinamismo mesurado que simboliza por sí mismo el equilibrio de la personalidad y el dominio de sí¹⁵.

El reflejo de esta tradición simbólica se alcanzó en la literatura emblemática donde la armonía musical fue identificada con valores morales y cívicos sirviéndose del arpa –al igual que de otros instrumentos musicales cordófonos– para construir discursos didácticos. En la empresa 61 de *Idea de in Príncipe Christiano*, Saavedra Fajardo representa un arpa con una corona real y el mote latino *maiora minoribus consonant*¹⁶. Este emblema trata sobre el orden establecido en el bueno gobierno de una monarquía donde, de forma ordenada, «preside un entendimiento, gobiernan muchos dedos y obedece un pueblo de cuerdas, todas templadas y todas conformes con la consonancia». Juan de Borja, en sus *Empresas morales*, incide en el asunto de la armonía al mostrar el arpa como representación de la máxima *vita et harmonia ex contrariis* (la vida y la armonía de contrarios se componen). Como señala García Mahiques¹⁷, en el campo de la emblemática moral, con ejemplos como este de Juan de Borja, se encuentra una unión entre la actividad musical y el acercamiento con la divinidad. La capacidad mediadora de la música entre el individuo, la sociedad, y la divinidad,



3. Vicente Guilló, *David penitente*. Museo Iglesia Parroquial de San Juan Bautista, Alcalà de Xivert, 1692

también es un concepto que tiene su origen en las culturas arcaicas. Desde antiguo, el arpa es considerada un instrumento de origen ultraterreno que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial y donde las aspiraciones espirituales están figuradas por las vibraciones de sus cuerdas.

Como parte de esta tradición cultural, el carácter salvífico de la música se había codificado por medio del tipo iconográfico del David tocando para sanar a Saúl. La fuente bíblica nos explica que todo tuvo origen en el momento en el que Saúl desobedece a Dios, apartándose de su lado, y Yahvé ordena a Samuel ungir a David –entonces aún un joven pastor– como futuro rey de Israel. Por esta causa le sobrevino a Saúl «un mal espíritu», enviado por Dios, que

le atormentaba. Informado de la fama de buen músico de David lo hace llamar en su presencia para que le calme con el sonido de su instrumento. El joven pastor, con su música, calmó los males del monarca. Ya en el siglo IV se encuentran imágenes de este tema como los bajorrelieves de las puertas de madera de San Ambrosio de Milán. Incluso se representa en vidrieras medievales como la del deambulatorio de la catedral de Auxerre en la que Saúl escucha a David tañer el arpa mientras el espíritu maligno acecha. El arte moderno también participó de esta imagen de David entroncando casi con el siglo XIX y la pintura de historia.

En el programa visual que Vicente Guilló formó para las puertas del órgano de Alcalá de Xivert, veíamos representado este tema (1 *Sam* 16)¹⁸ en uno de los lienzos en el que se muestra como David ejecuta su lira y consigue calmar a Saúl [2]. Guilló representó esta acción con la figuración del «espíritu que lo atormenta» a modo de un ser demoniaco que surge de su cabeza. Esto constituye un reflejo del poder bienhechor de la música (meloterapia). Por lo general en este lienzo se viene a representar la capacidad de David por hacer el bien, al situarse del lado de Dios desde su unción prescrita a Samuel. Encontramos en el papel que juega la música en esta escena los ecos de la teoría del *Ethos* y del poder de la música como mediadora de la armonía entre el hombre y la divinidad.

El espacio en el que transcurre la acción se configura en virtud de esta división creada por la situación de los personajes respecto a la divinidad presentando dos partes, separadas por la lanza del personaje central. A un lado se encuentra David, quien encarna la proximidad con Dios y el bien. Su posición se ve reforzada al situarse de forma natural en el punto de mayor luz, con todo lo que de lectura simbólica conlleva. En contraposición se encuentra Saúl en el lado de las sombras, provocadas por el propio palio que lo cubre, y que es el personaje alejado de la voluntad divina. El carácter de *ungido* de David se refuerza con la singular aparición del profeta Samuel, escondido tras un pilar del patio. Él había sido el vicario de Dios encargado de ungir a David. Su presencia es básica en esta escena, aunque su aparición es de carácter simbólico y no literal puesto que la lógica textual del *libro de Samuel*, utilizado como fuente, nos indica que Samuel, tras haber ungido a David como futuro rey, nunca más volvió a estar en presencia de Saúl hasta el día de su muerte (1 *Sam* 15, 35). Queda así justificada su situación

cargada de significado, pues si bien parece encontrarse cercano a David, su ocultación tras un muro o pilar del palacio indican que su presencia no era realmente corpórea.

Recostado en primer plano a los pies de Saúl –en una posición acomodada y próxima al monarca–, se encuentra Jonathan, su hijo, que con el tiempo llegará a ser uno de los más allegados a David. Un soldado, cuya impresión es que acaba de incorporarse a la escena, se acerca a Jonathan anunciándole una noticia a su oído, lo que se corresponde por parte de Jonathan con dos reacciones: una primera de acercar su mano a la empuñadura de su arma y otra que lo lleva a señalar a David. En esta gestualidad retórica queda declarado el contenido de la embajada, pues en relación con la fuente bíblica se trata de una alusión al episodio siguiente (1 *Sam*, 17), la lucha de David ante Goliat. El mensajero estaría, por tanto, informándole del desafío del filisteo Goliat al ejército de Israel. Goliat hacía frente a su enemigo y le emplazaba a que eligiese un único soldado que luchase contra él y así se designaría el ganador de entre los dos ejércitos. David es mostrado así como el digno elegido de Dios¹⁹.

Al igual que el poder salvífico de la música, también se había codificado en la tradición cultural convencionalizada una imagen del rey David que ponía en relación su actividad musical con la penitencia. A estos parámetros responden las dos obras de Pablo Pontons y Vicente Guilló que veíamos con anterioridad [1 y 3]. La de Guilló completaba el programa visual de la decoración del órgano de Alcalá de Xivert. En ambos casos, David era representado tocando el arpa, vestido con manto rojo y desprovisto de los emblemas de su dignidad regia, como son el cetro y la corona, que en el caso del lienzo de Vicente Guilló aparecen en el suelo. Estos aspectos contribuyen a identificar esta imagen del rey David músico con el tipo iconográfico del David penitente o la penitencia de David. Aunque en apariencia responde a una imagen conceptual del monarca, su sustento es narrativo. Esta imagen adopta la tradición del David salmista pero relacionándolo con la escena de penitencia posterior al reproche del profeta Natán (2 *Sam*, 12). Este le recrimina el haber deseado y conseguido a Betsabé tras provocar la muerte de Urías, su marido. Fruto de esta relación, Betsabé quedó embarazada de David. Natán le comunica al monarca que Dios, decidido a castigar tal ofensa, no permitiría el nacimiento de tal vástago (2 *Sam* 12, 16). David implora a Dios

por ese hijo, cuya oración elevada a Dios se corresponde con el salmo 51:

Ten piedad de mi, oh Dios conforme a tu misericordia; / Conforme a la multitud de tus piedades borra mis rebeliones. / Lávame más y más de mi maldad, / y límpiame de mi pecado [...] / Señor abre tú mis labios, / y publicará mi boca tu alabanza.

Este fragmento se corresponde con uno de los salmos recogidos en el *Oficio Divino* y que se conocen como salmos penitenciales. Su característica principal es que la voz del salmo, el rey David, realiza un acto de contrición y pide misericordia y perdón a Dios por las faltas cometidas. Por este motivo las primeras representaciones del tipo de David penitente se encuentran en los breviarios y libros de horas medievales, permitiendo su continuidad en todo tipo de literatura de devoción. Los primeros ejemplos se caracteriza por mostrar al rey David arrodillado, con las dos manos juntas, implorando misericordia divina y con el arpa y la corona en el suelo como símbolo de la vergüenza que sufre y como acto de sumisión a Dios. En algunas ocasiones se han presentado figuras alegóricas junto a él. Tal es el caso del Salterio Griego de París del siglo X, de la Biblioteca Nacional de París, donde a David lo acompaña una alegoría del arrepentimiento (*Metanoia*). Incluso en el cielo se encuentran unas figuras alegóricas de la Contrición y la Penitencia expulsando a la Lujuria. En época medieval y durante los primeros años del siglo XVII aun encontramos a este tipo caracterizado de esta forma, cuya acción es siempre descrita al aire libre²⁰.

La continuidad y variación del tipo tuvo lugar en función de una renovada promoción que alcanzó la figura del rey David tras la contrarreforma que lo convirtió, junto a María Magdalena y san Pedro, en personificaciones de la penitencia. Por ello, el tipo fue incorporando nuevos aspectos significantes. En un grabado de Johannes Wierix, de la segunda mitad del siglo XVI, se representa al rey David –provisto de corona, aunque con el arpa en el suelo– y frente a él un ángel que le presenta en una de sus manos una calavera y, en la otra, una disciplina y una espada. Como parte de un juego simbólico de meditación, el cráneo cumplía con su función de *vanitas*, la disciplina representaba la penitencia que debe acatar el pecador para alcanzar el perdón y la espada le recordaba la dureza del juicio de Dios. Rafael Saleder realizó también,



4. Rafael Saleder, *David penitente*. British Museum, Londres, 1617

con la misma función didáctica, un grabado que ilustraba la obra *Otium Spirituale*, publicada en Múnich en 1617 [4]. Sigue un esquema muy similar, con la diferencia de situar al rey músico frente a un holocausto o sacrificio en ofrenda a Dios. Acompaña a la imagen el *Miserere*, fragmento en latín del salmo 51 citado una líneas más arriba.

En el arte del Barroco, el valor de la imagen del rey David para identificar al cristiano en su trabajo por alcanzar el perdón dio lugar a diversos tipos y usos literarios de su figura. Por ejemplo, en una de las estampas del *Sacrum oratorium* del jesuita Pedro Bivero (Amberes, 1634), para ilustrar la penitencia, se muestra a David como un náufrago que



5. *Novus David*. *Sacrum oratorium* de Pedro Bivero, Amberes, 1634

se aferra al arpa como salvavidas. En las cuerdas del arpa aparecen inscritas las palabras «*contritio / confessio / satisfactio*», las tres disposiciones necesarias para que el alma arrepentida alcance la absolución, recompensa identificada simbólicamente con la corona.

Esta idea la repite Cristóbal Lozano en su obra *El rey penitente, David arrepentido*, cuya primera edición se publicó en 1652²¹. La obra es un extenso tratado de confesión elaborado bajo la apariencia de una narración de la vida del rey David penitente que pide clemencia a Dios. David se convierte en el alma pecadora en busca de la gracia divina. En uno de los ejemplos compara el alma del rey David, que por analogía es el alma del pecador arrepentido, con la flota que va camino de las Indias y, en el viaje, se encuentra con una tormenta y con el peligro de tropezar con una cala que le depare un inesperado final, impidiendo su llegada a

buen puerto. Esta analogía convierte el alma de pecador en un barco perdido, sin rumbo, y la confesión como la luz del faro que está en la costa, impidiendo que el navío se estrelle contra sus peñascos²². Lozano, llegado a este punto de su narración, recurre a la figura de David como músico en estos términos:

En medio de esta borrasca, en medio de estas obscuridades, descubre luz el farol, señorea la mar el entendimiento, y para llegar a tierra, para pasar bien la barra, y tomar puerto de cielo, a vista de la luz del desengaño, endereza la proa a la marina, [...] mirándose en gracia, y viéndose allí en salvo, para darle a Dios debidos agradecimientos, alborozado todo de alegría, toma el arpa, y haciéndole consonancias al oído las lágrimas que derrama, comienza a templar las cuerdas²³.

Antonio de Lorea, en su *David Pecador. Empresas morales político-cristianas*²⁴, también se sirvió de la vida de este monarca veterotestamentario para construir un alegato moral, en este caso un libro de emblemas. Como ha señalado Víctor Mínguez²⁵, lo singular en esta obra de Lorea es la subordinación de los emblemas –un total de treinta empresas– a una línea narrativa, generando así un curioso subgénero dentro de la literatura emblemática hispana en el que, a partir de la historia narrada del rey David, se van hilvanando las habituales enseñanzas morales. La obra está dividida en dos partes. La segunda recibe el título de *David penitente*. Mientras que en el *David pecador* se describen los episodios poco edificantes de la vida del monarca y el modo en el que se apartó del lado de Dios, en esta segunda parte muestra el castigo recibido por David, su arrepentimiento y posterior perdón por parte de Yahvé. El emblema 29, perteneciente al *David penitente*, retoma la imagen del salmista arrepentido, arrodillado y con la corona y el arpa en el suelo, al tiempo que estrecha la *dextra Dei* como símbolo del perdón divino alcanzado²⁶. De todos los emblemas del libro de Antonio de Lorea, este es el único en el que se muestra a David en forma humana y no simbólica. El mote, *De morte ad vitam* (desde la muerte hacia la vida), identifica el acto de penitencia como un proceso de renacimiento por medio de alcanzar el perdón divino.

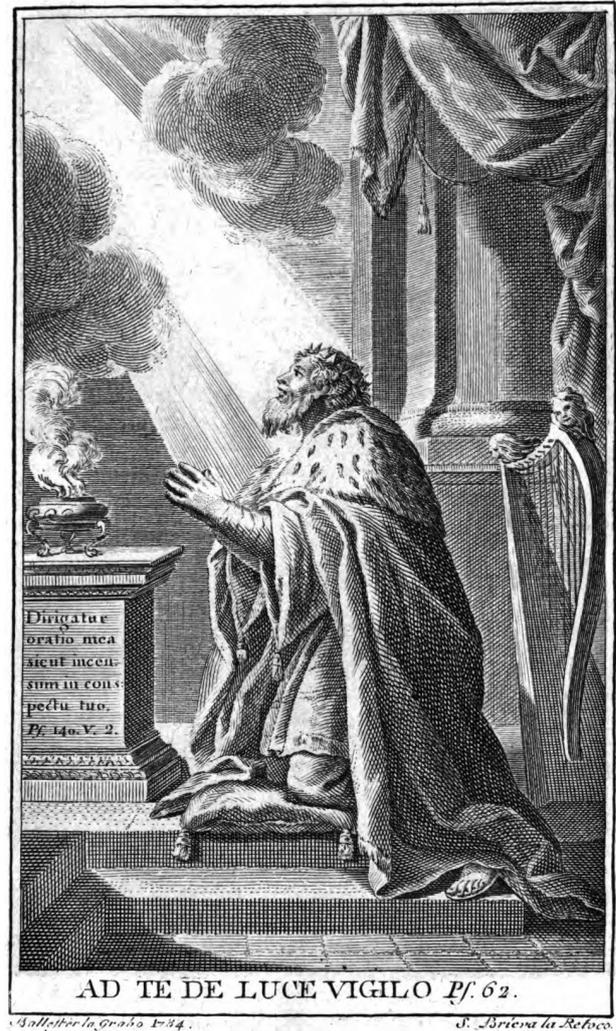
Las composiciones de Pablo Pontons y Vicente Guilló comparten esta visión del rey David como alma arrepentida que busca el perdón de Dios. Esta imagen del David peniten-

te trata de cómo el elegido por Yahvé también se apartó del lado de Dios. Su configuración icónica responde al mismo tema que los anteriores grabados, aunque el arpa no aparezca en el suelo, sino en disposición de empezar unos acordes. Esta variación en el tipo se debe a la identificación de la música como mediadora entre el alma y la divinidad, hecho que se significa por medio del uso del arpa. El color rojo del manto que viste el rey David en ambas pinturas del Barroco valenciano refuerza su identificación con la penitencia.

La consonancia de estas pinturas con el texto de Cristóbal Lozano, anterior únicamente en unas décadas, se repite a lo largo de los diversos pasajes destinados a una lectura íntima. Este sacerdote recurre al tópico de la vida como una comedia en la que constantemente está David templando el arpa pidiendo misericordia. En uno de los fragmentos, parece ilustrar esta imagen del David penitente despojado de su «laurel», vestido de «cilicio» y, como en las composiciones de Pablo Pontons y Vicente Guilló, «saliendo como del vestuario, de entre las cortinas ricas»:

Cayo advertido en cuenta; volvió los ojos del alma a su representación; vio que era tragedia sangrienta, y cruel, temió el desastrado fin; comenzó a llorar con trito, confesó su culpa a voces, apiadose Dios de oírle, perdonole. Y agradecido David a favor tanto, quiso cual Poeta discursivo, que en Comedia rematase la que comenzó en tragedia: quiso darle a Dios un muy buen rato, porque sabe que le tiene de ver a un penitente llorar, de ver padecer a un justo, y así por hacer bien el papel, desnudose los brocados; vistiose de cilicio, arrojó el laurel, destrencose la melena, cubriola de ceniza, compuso en verso su dicho, tomó el arpa, y saliendo como del vestuario, de entre las cortinas ricas, comenzó a representar bien lastimado la tierna relación del Miserere. Seguridad ay muy grande que David hará muy bien el papel [...]²⁷.

Esta imagen del rey David llegó a establecerse como un tipo conceptual del propio salmista, lo que justifica su introducción en el discurso intelectual y cultural del cristianismo católico en el siglo XVII y su definitivo establecimiento a finales de dicha centuria. Muestra de esta continuidad y asentamiento en la tradición visual, y a modo de coda, podemos citar un grabado académico del valenciano Joaquín Ballester [6]. Realizado una centuria después de las obras de Pontons y Guilló, ya en pleno academicismo, Ballester



6. Joaquín Ballester, *David penitente*. Calcografía Nacional, Madrid, 1784

confeccionó una estampa del rey David que ilustró la edición madrileña de Lallemand de *Los salmos de David y canticos sagrados* (1785), así como ediciones sucesivas²⁸. La similitud compositiva se evidencia en la representación del interior áulico con columnas de órdenes clásicos y cortinajes. En cambio, otros aspectos como su situación con las manos juntas frente al altar con el holocausto, así como el arpa arrinconada, evidencia el seguimiento de grabados como el de Rafael Sadeler [4].

Los dos ejemplos del Barroco valenciano analizados sobre este tema de la imagen del rey David penitente y su

relación con un contexto literario y de devoción más amplio, ponen en evidencia la dedicación del Barroco en la creación de un lenguaje retórico unitario. De esta forma, ante una misma finalidad didáctica se ha podido trazar un discurso común desde los grabados a los programas visuales en alta-

res y otros espacios significativos. Tomando como base esta premisa, el estudio de la tradición cultural convencionalidad también ha permitido un mayor acercamiento a la significación de estas composiciones de Morella y Alcalà de Xivert, así como la identificación de su aparato retórico.

Notas

- 1 La exégesis bíblica tiene origen en la tradición medieval dentro de la intención de encontrar en el Antiguo Testamento el mensaje del Nuevo. Las interrelaciones tipológicas se habían encontrado ya con anterioridad en el primer arte cristiano en donde se rescataban pasajes que pasaban a ser entendidos como promesas de salvación. La tipología ya venía marcada por el propio Cristo, San Pablo y más tarde por diversos padres de la Iglesia: «[...] con todo, reinó la muerte desde Adán hasta Moisés aun sobre aquellos que no pecaron con una transgresión semejante a la de Adán, el cual es figura (*typos*) del que había de venir [...]» (*Rom* 5, 14). (En las citas bíblicas se sigue la traducción de la versión de la *Biblia de Jerusalén*, de 1976).
- 2 GALBIS LÓPEZ, Vicente, «Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana», *Ars Longa*, 6, 1995, p. 64.
- 3 REAU, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia*, Barcelona, Ediciones del Serbal, v. 1, 1999, pp. 300-335.
- 4 Esto ha sido visto como prefiguración de Cristo entre los cuatro evangelistas.
- 5 PÄCHT, O., *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 167-170.
- 6 A principios del siglo XX estos lienzos se encontraban situados en las puertas de acceso de la sacristía, pero recientes investigaciones han concluido, que debió tratarse de una reubicación posterior a la Guerra Civil. MARCO GARCÍA, V., «Los profetas Moisés y David» (ficha catalográfica), en *La llum de les imatges. Pulchra Magistri*, Valencia, Fundació La LLum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2014, p. 634.
- 7 ALCAHALÍ, Barón de (José Ruiz de Lihory), *Alcalá de Chivert. Recuerdos históricos*, Valencia, Domènech, 1905, p. 89.
- 8 Esto según reza en la inscripción del lienzo correspondiente a *David penitente* (a): «*Roque Blasco hizo este organo y le concluí en 30 noviembre 1691. Visentius Guilló pinxit 1692*».
- 9 Para una mayor atención de la obra de este pintor y de su hermano véase MIR SORIA, Patricia, *Los fresquistas barrocos Vicente y Eugenio Guilló, especialistas en arquitecturas fingidas*, Vinaròs, Concejalía de Cultura y Educación, 2006. Así como su artículo MIR SORIA, Patricia, «Biografía inédita de los hermanos pintores Vicente y Eugenio Guilló, representantes del barroco decorativo en Castellón», *Millars*, XXV, 2002, pp. 45-58; También puede consultarse a GÓMEZ SANJUÁN, J. A., «Vicente Guilló Barceló, pintor (I)», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 31, 1990; GÓMEZ SANJUÁN, J. A., «Vicente Guilló Barceló, pintor (II)», *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, 32, 1990.
- 10 Véase OLUCHA MONTINS, Fernando, GIL SAURA, Yolanda, «David tocando el arpa» [ficha de catálogo], en *La llum de les imatges. Paisatges Sagrats*, Valencia, Fundació La LLum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2005.
- 11 Véase COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana. Historia de la música*, Madrid, Turner, 1986; FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988; TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1992. Para una buena síntesis accesible en Internet consultar LÚQUEZ HERNÁNDEZ, María, «El poder de la Música: La teoría del Ethos», *Sequentia. Música e intermedialidad* [en línea], 2, 2004, en <<http://www.sequentia.tk>> (Fecha de consulta: 9-4-2015).
- 12 GALBIS LÓPEZ, «Aportaciones a la iconografía musical...», pp. 57-67. El patronazgo musical de esta santa mártir se fundamenta en un despropósito debido a una mala traducción de la antifona *Cantatibus organis* extraída de su *Passio*. Su iconografía presenta como atributo un órgano que bien puede llevar en las manos o estar tocando. Pero también hay quien le ha adjudicado algún otro instrumento musical. Cecilia se convierte así, suplantándole el lugar al rey David, en protectora de la música religiosa (música sacra), de los músicos, de los cantores y organistas y, a su vez, de los fabricantes de órganos e instrumentos musicales de cuerda. Se suele representar con los ojos elevados al cielo, olvidando la ejecución de su instrumento para oír la música celestial y como arrebatada por el éxtasis. Véase, REAU, *Iconografía del arte cristiano...*, p. 291.
- 13 Las diferentes representaciones de instrumentos musicales en obras artísticas han ayudado mucho a la organología, que trata de, mediante los rasgos descritos por el artista, reconstruir la morfología que debieron tener los instrumentos. Trazando así la propia historia de la formación del mismo. La iconografía, por su parte de estudio descriptivo, ha servido muchas veces de compañera de trabajo para el estudioso de la organología.
- 14 SEBASTIÁN, Santiago, *Mensaje simbólico del arte medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 328.
- 15 Véase, CHEVALIER, J., GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles* (trad. esp. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez), Barcelona, Herder, 1995; PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 2008; RAMÓN, A., *Diccionario de instrumentos musicales. De Pindaro a J.S. Bach*, Barcelona, 1995.
- 16 SAAVEDRA FAJARDO, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, Milán, 1642 (primera ed., Munich, 1640).
- 17 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, Valencia, Ajuntament de València, 1998, pp. 210-212.
- 18 En la parte inferior derecha del cuadro aparece la inscripción «I REX, CAP, XVI».
- 19 Desconocemos la temática del lienzo que haría pareja con este de *David tocando el arpa para calmar a Saúl*, y que se vería también con las puertas abiertas. Con lo defendido hasta el momento se pueden establecer dos hipótesis sobre el tema que completaría este programa visual. De un lado, podría estar representado el episodio en el que Saúl intenta atravesar a David con su lanza «Intentó Saúl clavar con su lanza a David en la pared; esquivó David a Saúl y la lanza se clavó en la pared» (1 *Sam* 19, 10); cfr. *Sal* 109, tipo iconográfico que en su representación también solía mostrar al joven músico con su arpa y que, en los programas visuales, solía completar al anterior. En una lectura tipológica este episodio se interpreta como prefiguración de la entrega de Cristo por Judas, el pago de *mal por bien*. Por otro lado, la representación destacada de Jonathan también justificaría que el lienzo faltante representara a David con la cabeza de Goliat.
- 20 Existe un tipo iconográfico muy cercano que muestra a David en similar esquema compositivo y descripción iconográfica que se corresponde con el momento en el que David pide clemencia ante las plagas que Dios le envía. La diferencia se encuentra en que aparece en el paisaje el pueblo de Israel sufriendo las distintas plagas.
- 21 En este trabajo, sigo una edición madrileña de 1674. LOZANO, C., *El rey penitente, David arrepentido. Historia sagrada aurorizada con lugares de escritura, Morales y exemplos. Sacale nuevamente a la luz el Doctor D. Christoval Lozano, Capellan de su Majestad en su Real Capilla de los Señores Reyes Nuevos*

- de Toledo, Vicario en diversas vezes de la Villa de Hellin, y su Partido, Comissario de la Santa Cruzada, y Procurador Fiscal de la Revenda Camara Apostolica, Madrid, en la imprenta de Andres Garcia de la Iglesia, 1674.
- 22 El faro ha dado muestra de su potencial visual y retórico en las manifestaciones artísticas y literarias, tanto por su carácter de elemento portuario relevante como por su capacidad de evocación simbólica. En la retórica visual –y especialmente en la literatura emblemática– explotó su capacidad de construir metáforas visuales de carácter moralizante como símbolo de la Salvación y la Esperanza cristiana. Véase, DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, «El faro en el imaginario visual. Manifestaciones artísticas y legado cultural», en AGUILAR CIVERA, Inmaculada (coord.), *Luces y faros del Mediterráneo. Paisaje, técnica, arte y sociedad. De Torrevieja a Vinaròs*, Valencia, Conselleria de Infraestructures, Territori i Medi Ambient, 2014, pp. 173-201.
- 23 LOZANO, *El rey penitente, David arrepentido...*, p. 268.
- 24 LOREA, Antonio de, *David Pecador. Empresas Morales Político Cristianas. David penitente*, Madrid, Francisco Sanz, 1674.
- 25 MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, «Una historia bíblica en emblemas», *Goya. Revista de Arte*, 187-188, 1985, pp. 97-101.
- 26 La *dextra Dei* fue representada en miniaturas medievales que mostraban así el envío de las distintas plagas por parte de Yahvé, mientras David era nuevamente representado arrodillado y humillado de su corona.
- 27 LOZANO, *El rey penitente, David arrepentido...*, pp. 281-282.
- 28 CLEMENTE BARRENA, J. B., CARRETE, J., MEDRANO, J. M., *Calcografía Nacional: catálogo general*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Calcografía Nacional, 2004, vol. I, pp. 55-118.

