

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROSO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascuñana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

DAVID MÚSICO. A PROPÓSITO DEL ÓRGANO DE ALCALÀ DE XIVERT

SERGI DOMÈNECH GARCÍA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La imagen del rey David ocupa un lugar privilegiado entre el resto de personajes del Antiguo Testamento debido sobre todo a su carácter mesiánico en relación tipológica con el propio Cristo. Su figura sirvió, de igual manera, para la representación del poder de una monarquía, la cristiana, que sentía la necesidad de figurarse en línea directa con la divinidad. No hay que olvidar que David fue rey, pero además músico. Con este propósito presentamos un programa pintado como decoración de un órgano, el cual presenta la imagen del rey David como protagonista.

El motivo de análisis en este estudio son dos lienzos pintados por Vicente Guilló para las puertas del órgano de la iglesia parroquial de Alcalá de Xivert [Figs. 1 y 2]. Formaban en un principio parte de un conjunto de cuatro lienzos que cubrían anverso y reverso de las puertas. Conservamos únicamente estos dos ejemplares que por sus formas corresponden a puertas y lados diferentes [Fig. 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 1692¹. Fue éste 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*². Hoy en día los lienzos se encuentran en el museo parroquial.

1. Esto según reza en la inscripción del lienzo correspondiente a *David penitente* (a): “Roque Blasco hizo este organo y le concluyó en 30 noviembre 1691. *Visentius Guillo pinxit 1692*”.

2. Para una mayor atención de la obra de este pintor y de su hermano véase la Tesis de licenciatura de Patricia Mir Soria, *Los pintores Vicente y Eugenio Guilló. Programas iconográficos y arquitecturas fingidas en el barroco decorativo valenciano (1680-1720)*, 2001, así como su artículo “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 J. A. Gómez Sanjuán, “Vicente Guilló Barceló, pintor (I)”, *Boletín del*

En los dos casos se trata de representaciones del rey David. En *David toca para calmar a Saúl* [Fig. 1 (a)], la composición, con un espacio que se abre a un interior arquitectónico áulico, hay que ponerla en relación con la llevada a cabo también por otros pintores de la escuela valenciana del s. XVII. La escena transcurre ante la presencia del rey Saúl y un número de sus soldados que asisten al momento en que el joven pastor toca la lira, incluyendo uno de mayor tamaño recostado en la parte inferior. El fondo es arquitectónico y en su disposición permite que de forma natural la luz se concentre en David, dando la impresión de que de él emana. Por otro lado Saúl, situado bajo un palio, permanece en la penumbra mientras vemos salir de su cabeza la figura de un pequeño demonio [Fig. 4]. Una diagonal imaginaria une el rostro de Saúl y David pasando por los otros dos personajes que dialogan. Escondido tras David un personaje más se suma a la escena.

En el otro lienzo [Fig. 2], que ocuparía el lado derecho visible con la puerta cerrada, encontramos solamente al rey David, tocando el arpa, también en el marco de un espacio arquitectónico³. En esta ocasión viste un manto rojo que lo cubre completamente. Su rostro mira fijamente al cielo donde vemos un ángel niño. A sus pies ángeles niños portan su corona y su cetro. Estos lienzos han sido estudiados por sus composiciones arquitectónicas, debido a la importancia que la historiografía ha dado a los trabajos de *arquitecturas fingidas* del autor y su hermano. Pero una lectura de la obra nos va a permitir establecer una mejor interpretación simbólica de la misma.

DAVID MÚSICO

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 instituida en el primer capítulo del libro de *Mateo* (*Mt* 1, 1-17), David es su

Centro de Estudios del Maestrazgo, nº 31, (1990); J. A. Gómez Sanjuán, “Vicente Guilló Barceló, pintor (II)”, *Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo*, nº 32, (1990).

3. Véase Ferrán Olucha Montins, Yolanda Gil Saura, “David tocando el arpa” [ficha de catálogo], *La llum de les imatges. Paisatges Sagrats*, Valencia, Fundació La Llum de les Imatges, Generalitat Valenciana, 2005.

tipo en el Antiguo Testamento pero además también su antepasado directo, nacido a partir de Jesé, padre de David. La vida de David fue puesta en relación por los exégetas bíblicos con los diferentes episodios de la vida de Cristo.

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 Arte Paleocristiano en donde se rescataban pasajes que pasaban a ser entendidos como promesas de salvación⁴. Son los casos de Daniel en el foso de los leones o la historia de Jonás y la ballena. La tipología ya venía marcada por el propio Cristo, San Pablo y más tarde por diversos padres de la iglesia⁵. Con esto, la devoción medieval configuró discursos alrededor de estas ideas que ayudaban a construir un comunicado, frecuentemente dirigido a los sermones, en los que se facilitaba la construcción del discurso mediante esas mismas relaciones tipológicas y exegéticas. Fruto de ello son las fuentes divulgativas como la *Biblia Pauperum*, la *Biblia Moralizada* o el *Speculum humanae salvationis*.

La construcción simbólica de la imagen de David se centra básicamente en su papel de Prefiguración de Cristo y en el de tratarse de un monarca de tradición judeocristiana. Fueron éstos 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, como bien hemos adelantado, una historia velada del Antiguo Testamento en la que se prefiguraban las escenas de la vida del propio Cristo. Aún así, estas ocuparon lugares importantes en la liturgia y en la construcción del imaginario cristiano desde la Edad Media. Esta iconografía tipológica hizo uso igualmente de la imagen de David músico como figura de episodios venideros. Alguno de estos casos lo presentaremos más adelante.

En ambos cuadros que son motivo de nuestro análisis, el protagonismo temático lo recibe la figura de David, pero concretamente su dimensión de rey músico puesto que aluden a momentos y pasajes en los que la música adquiere un

4. Véase André Grabar, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, trad. esp. F. Díez del Corral, Madrid, Alianza, 1998.

5. “[...] 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*).

papel relevante. La actividad musical ocupó buena parte de su vida y nos la encontramos en destacados pasajes de la *Biblia*. 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 de *Samuel* y las *Crónicas* se nos narra la recuperación del arca por parte de David. En estas podemos realizar un paseo por la vida del monarca, habiendo sido eliminados los pasajes poco edificantes de su vida. 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. Este papel de rey músico no escapó de ser representado en el arte. No obstante, esa actividad, unida al patronazgo musical que ejerció, no disfrutó en todo momento del mismo reconocimiento, por lo que deberemos hablar también, unas líneas adelante, de ese patronazgo.

El origen de esta imagen se toma de la de Orfeo tañendo su lira⁶. 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, que portaba su instrumento. Lo encontramos de esta forma en innumerables galerías de reyes y en los salterios. Esta idea corresponde con el primer tipo básico⁷, 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 la tradicional imagen como profeta.

David también tiene su tipo como Salmista, que es la imagen del autor de los *Salmos*. Su imagen como un hombre mayor, 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 no solo se refería a las escenas en las que toca el arpa para Saúl, sino que ha tomado hechos como los que narran las *Crónicas*, donde se describe cómo David se

6. Las características generales de la imagen del rey David Músico tuvimos la oportunidad de tratarlas en nuestro anterior trabajo Sergi Domènech García, "Iconografía musical: David, el rey músico", *Sequentia. Música e intermedialidad* [en línea], n.º 3 (2005), disponible en <http://www.sequentia.tk>

7. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, tomo 1, vol. 1, trad. esp. de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 300-335.

dedicó a la formación de la liturgia musical hebraica 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”⁸ (*I 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 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 literal*⁹ en la que el propio David, como voz directa, aparece representado. De la misma manera, en los diferentes pasajes de la vida de David, se narra como éste, 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.

EL PATRONAZGO MUSICAL

La música fue un concepto importantísimo para el occidente desde los pitagóricos. Estos creyeron ver en la música la máxima expresión mundana de la armonía propia del cosmos que consistía en una unión entre éste y los números. Así cultivando su interpretación y le atribuyeron incluso poderes sanatorios vinculados con el alma, en lo que conocemos como teoría del *Ethos*¹⁰. El alma encontraba en la música un lugar de reposo, 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.

8. Esto ha sido visto como prefiguración de Cristo entre los cuatro evangelistas.

9. O. Pächt, *La miniatura medieval. Una introducción*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 167-170.

10. Véase Giovanni Comotti, *La música en la cultura griega y romana. Historia de la música*, vol.1, Madrid, Turner, 1986. Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1992. Para una buena síntesis accesible en Internet consultar María Lúquez Hernández, “El poder de la Música: La teoría del Ethos”, *Sequentia. Música e intermedialidad* [en línea], n° 2, 2004, disponible en <http://www.sequentia.tk>

Los diferentes instrumentos musicales se convirtieron en símbolos de esa representación armónica. Así por ejemplo, San Isidoro estableció una comparación entre la cítara y el hombre: “Pues de la misma manera que en el pecho tenemos las pulsaciones del corazón, así en la cítara se encuentran las pulsaciones de la cuerda”¹¹. En la emblemática, campo en el que se plasmaron estas y otras tantas relaciones simbólicas, los instrumentos de cuerda se sirvieron de este valor para establecer un número de significados que implicaban tanto actividades políticas como aspectos morales. Alciato, en el emblema X de su conocida obra, concede al laúd la condición de representar la música como armonía de partes opuestas destacando la importancia de ésta para el buen entendimiento entre gobernantes. En la misma línea, Saavedra Fajardo concede al arpa la capacidad de representar la armonía necesaria para el buen manejo político¹².

En el campo de la emblemática moral, con ejemplos como los de Covarrubias o Juan de Borja, se alcanza la idea de la armonía entre contrarios, por lo que acontece sobre todo a la cuerda frotada, dando a entender la importancia de la armonía interior como aquella que deriva de poner en equilibrio los afectos del alma con la ley divina¹³. Encontramos aquí 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, también es un concepto que tiene su origen en las culturas antiguas. Desde antiguo, el arpa se consideró como un instrumento de origen ultraterreno que tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial y donde las aspiraciones espirituales eran figuradas por las vibraciones de sus cuerdas¹⁴.

La imagen de David se vinculó de forma total a la de la música. 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 concep-

11. Isidoro de Sevilla, *Etimologías* III 22, 6. Citado por Rafael García Mahiques, *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*, València, Ajuntament de València, 1998, p. 221.

12. *Cit.* en Ramón Andrés, *Diccionario de instrumentos musicales. De Píndaro a J. S. Bach*, Barcelona, 1995, pp. 14-15.

13. Rafael García Mahiques, *Op. Cit.*, pp. 210-212.

14. *Vid.* J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. esp. E. M. Silvar, A. Rodríguez, Barcelona, 1995; J. A. Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, 1988.

ción 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. Así mismo, durante el Renacimiento se sigue recurriendo a su imagen, aunque ésta empieza a ser sobre todo asociada 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. En la necesidad de renovación se 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 lujuria¹⁵.

El patronazgo musical de esta santa mártir se fundamenta en un despropósito debido a una mala traducción de la antífona *Cantatibus organis* extraída de su *Passio*. Su iconografía¹⁶ 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.

En la pintura valenciana abundan las obras cuya temática es la de Santa Cecilia como patrona de la música, habiendo enraizado con bastante fuerza su culto en la actualidad. Obras como la de Joan Reixach del siglo XV que representa a la santa portando un órgano en su mano, que se conserva en el museo de

15. Vicente Galbis López, "Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana", *Ars Longa*, n.º 6 (1995), pp. 57-67.

16. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los Santos De la A a la F*, tomo 2, volumen 3, trad. esp. de Daniel Alcoba, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 291.

Bellas Arte de Valencia proveniente de la Cartuja de Portacoeli, del siglo XV, y que representa a la santa portando un órgano en su mano. Así como diversos lienzos que se encuentran en el Colegio Seminario del Corpus Christi de Valencia des de los siglos XVI-XIX¹⁷. Llegando hasta la parroquial de Algemesi, donde los frescos de Joaquim Oliet, del siglo XIX representan, justo arriba del órgano, a Santa Cecilia en el momento de ejecutar ese mismo instrumento, acompañada por una corte de ángeles.

LOS LIENZOS DEL ÓRGANO DE ALCALÀ DE XIVERT

En Alcalà de Xivert la opción elegida fue la de situar en cuatro lienzos diversas escenas protagonizadas por el rey David¹⁸, de las cuales nos han llegado los dos lienzos que analizamos. Tenemos a *David tocando para calmar a Saúl* [Fig. 1]. Javhé no estaba contento con la actitud de Saúl, pues éste se había apartado de su lado, y había ordenado a Samuel que lo abandonara y que ungiera a David como futuro rey. De esta forma 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. Esta es la escena representada (*I Sam 16*)¹⁹ en la que David ejecuta su lira, en esta ocasión, y consigue calmar a Saúl. Vemos salir de la cabeza de este el espíritu que lo atormenta [Fig. 4]. 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 mandada 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. Toda una tradición cultural muy presente durante los diversos siglos que siguió siendo cultivada.

17. Lienzos de Antonio Ricci (s. XVI), José Estruch (s. XIX), así como una tabla anónima del s. XVII. También podríamos citar obras dieciochescas en la mencionada Catedral de Segorbe, en la iglesia parroquial de Santiago el Mayor en Orihuela, o en el monasterio del Corpus Christi en Carcaixent. También algunas esculturas como la Santa Cecilia de la iglesia de la Transfiguración del Señor en Alfara, s. XVII-XVIII, o la obra del s. XIX de la concatedral de San Nicolás de Bari en Alicante.

18. Barón de Alcahalí, *Alcalá de Chivert. Recuerdos históricos*, Valencia, Domènech, 1905, p. 89.

19. En la parte inferior derecha del cuadro aparece la inscripción "I REX, CAP XVI".

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 [Fig. 4]. 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. Por otro lado 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 elegido de David se refuerza con la figura que aparece a su lado. Una figura escondida tras un pilar del patio que interpretamos como el profeta Samuel [Fig. 5]. Él es el vicario de Dios encargado de ungir a David. Su presencia es básica en esta escena, aunque ésta es de carácter simbólico. La lógica textual del libro de *Samuel*, utilizado como fuente, nos indica que Samuel, justo en el episodio anterior al presente (*I Sam 15*) nunca más volvió a estar en presencia de Saúl. Queda así justificada la situación de su figura pues si bien parece encontrarse cercana a David, su ocultación tras un muro o pilar del palacio indican que su presencia no era realmente corpórea.

Por último cabe sumar el análisis del grupo más cercano al espectador, aquél del soldado recostado cerca de Saúl [Fig. 6]. Su proximidad con el monarca y su disposición acomodada ante él nos llevan a pensar que se trata de Jonathan, hijo de Saúl, y que pasaría a ser uno de los más allegados a David. Otro soldado parece estar anunciándole una noticia a su oído, lo que se responde por parte de Jonathan con dos reacciones. Una primera de acercar su mano a la empuñadura de su arma y una segunda que lo lleva a señalar a David. Si atendemos a lo narrado en el capítulo 16 esto no aparece por ninguna parte. En cambio, una lectura atendiendo a una intencionalidad retórica de la representación, propia de la cultura del momento, nos diría que se trata de una alusión al episodio siguiente (*I Sam 17*), la lucha de David ante Goliat. El soldado que se acerca a Jonathan sería el mensajero encargado de informarle 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. Nos lleva a otra escena en la que encontramos la contraposición y lucha de opuestos. El vicio contra la virtud. Jonathan señala a David quien luchará y ven-

cerá al gigante. Por tercera vez David aparece vinculado del lado de Dios, de la virtud, gracias a su elección divina por parte de Samuel.

El segundo de los lienzos era aquél que quedaba a la vista con las puertas cerradas [Fig. 2]. La mirada del ángel de la parte superior, dirigida al lienzo que existió a su lado, nos hace pensar que guardaría alguna relación con éste. El episodio al que alude la pintura se relaciona con un hecho narrado en el libro de *Samuel* y que da como fruto la redacción de un salmo. En el *Oficio Divino* encontramos un elevado uso de *Salmos*. Existe un número de ellos que están agrupados en lo que se conoce como *salmos penitenciales*. Éstos son aquellos en los que la voz del salmo, el rey David, realiza un acto de contrición y pide misericordia y perdón a Dios por las faltas cometidas. Son éstos los que ocupan un lugar destacado dentro del Oficio Divino, y es por esto que encontramos representaciones del rey David músico en numerosos Breviarios. Vicente Guilló, en este lienzo, toma la imagen del David *salmista* pero lo relaciona con la escena de penitencia posterior al reproche del profeta Natán (*II Sam* 12). Éste le recrimina el haber deseado y conseguido a Betsabé tras provocar la muerte de Urías. Así le informa que Dios le va a castigar por ese acto y matará al hijo que Betsabé y David tienen en común (*II Sam* 12, 16). En ese momento David implora a Dios por ese hijo. Esa oración elevada a Dios corresponde al 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.

Las ilustraciones que, como en este caso, han tomado este tipo que se conocen como *David penitente* o la *Penitencia de David* lo suele representar tal y como lo vemos: David arrodillado, implorando misericordia divina, razón por la cual puede aparecer con las dos manos juntas mirando al cielo. Lleva su instrumento en la mano o puede haberlo dejado en el suelo. Su corona y cetro tam-

bién aparecen en el suelo como símbolo de la vergüenza que sufre (*II Sam 12*) 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. Esto propició que en el arte cercano al espíritu de la contrarreforma David se convirtiera, junto a María Magdalena y San Pedro, en personificaciones de la Penitencia.

El *David penitente* [Fig. 2] trata de cómo David, a quien antes hemos visto del lado de Dios, también se apartó de Él. Pero presenta una idea nueva, la de la Penitencia, uno de los sacramentos reforzados tras la contrarreforma. Su descripción coincide con la tradición iconográfica del tipo, sumándole el color rojo de su manto.

La música vuelve a aparecer como mediadora con la divinidad. El anterior lienzo hablaba tanto de su poder bienhechor como del ejercicio del bien por parte de David y lo reafirmaba como elegido con la presencia de Samuel. Cuando se nos muestra a *David penitente* nos encontramos que está buscando otra vez la proximidad con la divinidad, al haberse apartado de ella y haber dejado de cultivar la virtud. Los dos lienzos sitúan la música del lado del bien, de la virtud, y la hace ser instrumento de mediación con la divinidad.

Estos dos lienzos pertenecientes al antiguo órgano de la parroquial de Alcalà de Xivert se integran en un posible programa global junto a los dos lienzos desaparecidos. En todos ellos la imagen principal sería la del rey David, si seguimos las noticias del Barón de Alcalí, quien dice que estos trataban temas “de los salmos del libro de los *Reyes*”²⁰. Además, en los dos que sí conservamos, el protagonismo lo tiene el tipo de David músico. Todo ello nos hace pensar que, tratándose de la decoración de un órgano, los dos lienzos restantes también harían referencia al rey como músico. Por el momento hemos demostrado la existencia de un programa iconográfico bien urdido. Por algunos datos, como la supuesta influencia del *Oficio Divino*, nos podría hacer pensar que detrás de este programa se encontrase a mano de algún sacerdote o persona bien instruida.

20. Barón de Alcahalí, *Op. Cit.*, p. 89.

Tratándose de un órgano, y por la relevancia que el tema de la música juega en los dos lienzos que conservamos, podríamos dar por supuesto que los otros dos vendrían a tratar, igualmente, el tipo de David músico. La obra de arte, además de deberse a un contexto social, teológico o cultural, también se debe al propio marco que la envuelve. Podríamos incluso establecer hipótesis sobre el contenido de los otros dos lienzos. En primer lugar, junto al lienzo de *David penitente* hubo de existir otro lienzo que lo completaba formando un único tema. Recordemos la mirada del ángel dirigida precisamente al lienzo contiguo [Figs. 2 y 3]. Por su gesto parece que interpela entre el orante, el rey David, y la divinidad. En las representaciones medievales que ilustran salterios y breviarios es común la aparición de Dios Padre. Más bien deberíamos inclinarnos por creer que sus oraciones se dirigían hacia el Arca de la Alianza, que tenía reposo en el templo. El Arca sería la representante de la divinidad por cuya intercesión David espera ser escuchado, sendo además el Arca-tipo de la Virgen.

Para el lienzo que existió a la derecha del órgano con las puertas abiertas y que hacia pareja con el de *David tocando para calmar a Saúl*, podemos pensar diversas opciones. Si seguimos lo anteriormente defendido debemos centrarnos en que el tema representado trataría la imagen de David músico. De entre las diferentes posibilidades se encuentran lógicas aquellas que tienen su correspondencia con otras obras del mismo periodo cultural, que son temas representados frecuentemente en el mismo periodo. Así podría tratarse de la entrega de la recuperación del Arca de la Alianza en su entrada triunfal a Jerusalén, en la que el rey David tocó y danzó. Pero tal vez, por hacer mejor pareja con el tema del lienzo anterior, deberíamos destacar la posibilidad de que se tratase del tema de *Saúl intentando atravesar a David con su lanza*. Este episodio representa el pago de *mal por bien*. Un hecho que en su lectura tipológica se tiene como prefiguración de la entrega de Cristo por Judas. Sería un tema que continúa con el del otro lienzo, y continuaría tratando la juventud de David. A su vez, se trata de otro caso en el que el pasaje también aparece narrado en el libro de *Samuel* (*Sam I 19, 10*) y se corresponde con el salmo 109, además de tener su aparición en los breviarios.

De todas formas, intentar acertar la temática de los dos lienzos restantes es una tarea que, aunque se defienda correctamente, nunca podrá dar un fruto segu-

ro por muy certero que lo creamos. Lo que sí ha quedado demostrado es que el programa pictórico para la decoración del órgano de Alcalà de Xivert que Vicente Guilló realizó es una muestra de un conocimiento profundo de la tradición de la imagen cristiana. Algo que, por otra parte, constituye la realidad del arte de la cultura de finales del siglo XVII. En definitiva, estos lienzos, en la obra de Guilló, integran algo más que un ejercicio de representación arquitectónica. Un trabajo donde nos encontramos correctamente fundamentado el patronazgo musical atribuido al rey David. Lenzos que hablan del poder de la música para la mediación con la divinidad, en representación de la correcta armonía entre los hombres y Dios y como reflejo de la misma que debe existir en el interior del alma cristiana mediante el cultivo de la virtud.



Fig. 1: *David toca para calmar a Saúl* (a).

Museo Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Alcalà de Xivert.



Fig. 2: *David penitente* (b).

Museo Iglesia Parroquial de San Juan Bautista de Alcalà de Xivert.

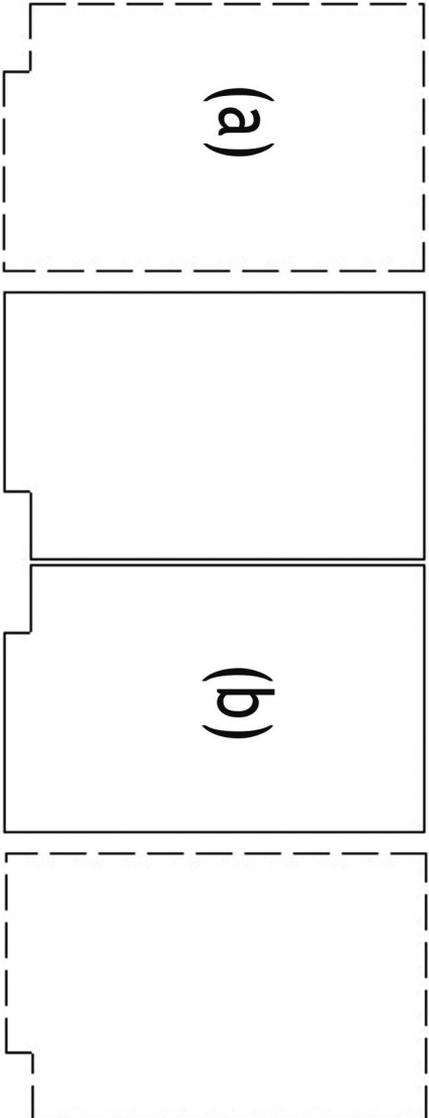


Fig. 3: Esquema de los postigos del órgano (SDC). Formado por dos puertas. En línea continua se representan éstas de forma cerrada y en discontinua su posición abierta. Entre paréntesis su situación según el pie de las ilustraciones anteriores.

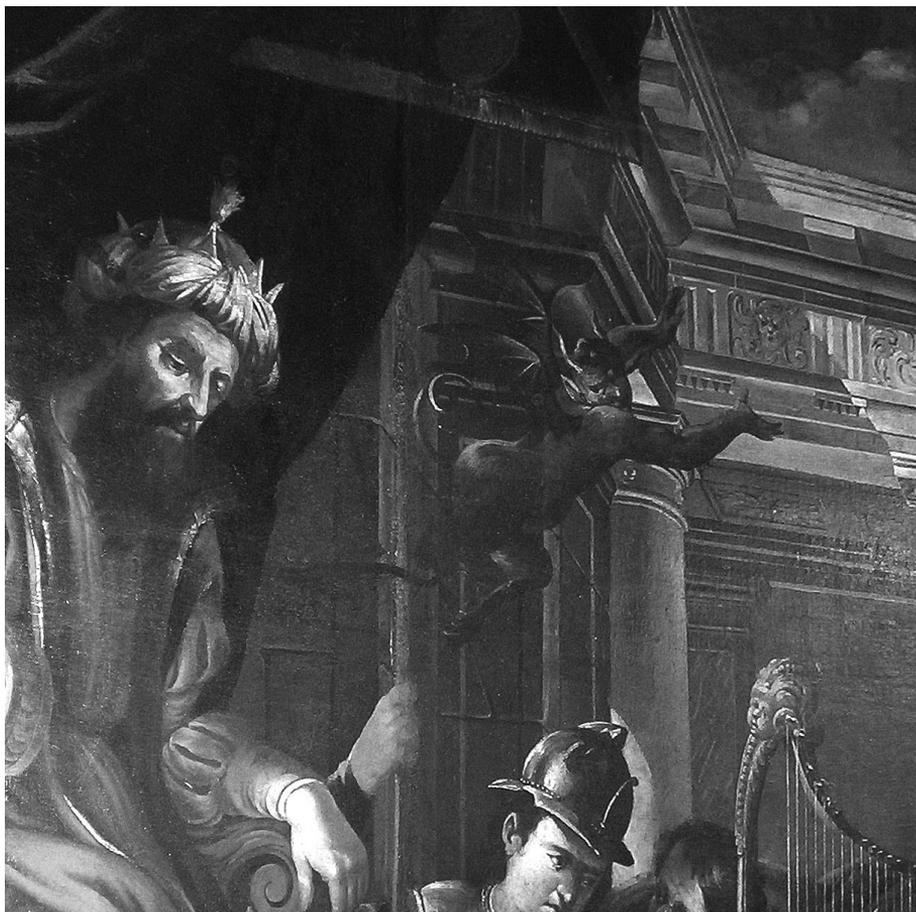


Fig. 4: *David toca para calmar a Saúl*. Detalle.
El espíritu enviado por Dios sale de la cabeza de Saúl.



Fig. 5: *David toca para calmar a Saúl*. Detalle.



Fig. 6: *David toca para calmar a Saúl*. Detalle.